

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**

Instituto de Artes e Design

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

**Cartografias do Moderno. A trajetória de Carmen Portinho**

Amanda Mazzoni Marcato Zago

**Juiz de Fora**

**2025**

**Amanda Mazzoni Marcato Zago**

**Cartografias do moderno: a trajetória de Carmen Portinho**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Professora Doutora Maria Lúcia Bueno Ramos.

**Juiz de Fora**

**2025**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Zago, Amanda Mazzoni Marcato.

Cartografias do Moderno : A trajetória de Carmen Portinho / Amanda Mazzoni Marcato Zago. -- 2025.  
310 p.

Orientadora: Maria Lúcia Bueno Ramos

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Carmen Portinho. 2. Institucionalização da Arte.. 3. MAM Rio. 4. ESDI. 5. Feminismo. I. Ramos, Maria Lúcia Bueno, orient. II. Título.

**Amanda Mazzoni Marcato Zago**

**Cartografias do Moderno: A trajetória de Carmen Portinho**

Tese apresentada ao  
Programa de Pós-  
Graduação em Artes,  
Cultura e  
Linguagens da Universidade  
Federal de Juiz de  
Fora como requisito  
parcial à obtenção do  
título de Doutora em  
Artes, Cultura e  
Linguagens. Área de  
concentração:  
Teorias e Processos  
Poéticos  
Interdisciplinares

Aprovada em 30 de maio de 2025.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Bueno Ramos** - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof.ª Dr.ª Raquel Quinet de Andrade Pifano**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof.ª Dr.ª Paula Maria Guerra Tavares**  
Universidade do Porto

**Prof.ª Dr.ª Sabrina Marques Parracho Sant'Anna**  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

**Prof.ª Dr.ª Maria Amélia Bulhões Garcia**

Juiz de Fora, 03/04/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Paula Maria Guerra Tavares, Usuário Externo**, em 30/05/2025, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **sabrina marques parracho sant anna, Usuário Externo**, em 30/05/2025, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Amelia Bulhões Garcia, Usuário Externo**, em 31/05/2025, às 11:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Quinet de Andrade Pifano, Professor(a)**, em 31/05/2025, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lucia Bueno Ramos, Professor(a)**, em 02/06/2025, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2333143** e o código CRC **0AB3E286**.

A traça de Reidy  
ao gesto de Carmen  
à voz de Niomar  
uma coisa pura  
linha luz e ar  
pousa em frente ao mar  
M M M  
A A A  
M M M

Carlos Drummond de Andrade  
(1957)

## AGRADECIMENTOS

"Tudo é autobiografia". As palavras do escritor lusitano José Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia* ressoam quando reflito sobre meu percurso e me permito compreender este trabalho como uma extensão de minha própria trajetória. Minhas proposições enquanto pesquisadora-cartógrafa, a cada linha traçada nos mapas conceituais e afetivos que se desenvolvem, carregam as marcas das experiências, encontros e inspirações que moldaram meu olhar e minha escuta ao longo deste caminho.

O mapa vivo que se construirá ao longo deste texto, para além de um exercício intelectual, revela um processo de entrega e descobrimento, no qual as vozes, gestos e presenças daqueles que cruzaram meu caminho se tornaram parte fundamental da narrativa. O reconhecimento da importância desses sujeitos vai além da gratidão; é um tributo ao tecido humano e coletivo que sustenta esta construção acadêmica.

Desta forma, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização deste trabalho: um especial reconhecimento à CAPES, pelo apoio essencial no financiamento desta pesquisa desde o seu início e pela oportunidade ímpar de vivenciar um período no exterior, na Universidade do Porto; aos colegas de pesquisa, que compartilharam suas inquietações e descobertas, oferecendo-me novos mapas e rotas: Giulia Drumond, Janilson Lopes, Henrique Grimaldi, Sarah Elen, Karoline Silva, Gabrielle Lino, Karolina Vyvyan, Isabella Todeschini, Karine Bastos, Lorena Silva, Cristiane Cortes, Isabela Papke, Thays Merolla, Pietra Borges e Franciele Ariene; às amigas Thais Sarkis e Juliana Sousa, pela presença luminosa e pelo apoio constante, que tornaram o caminho mais leve e cheio de significado; à Paula Guerra, que me recebeu e orientou durante minha estadia em Portugal, oferecendo todo carinho e suporte necessário, cuja generosidade e conhecimento foram fundamentais para o desenrolar desta pesquisa; à Maria Lúcia Bueno, minha orientadora, que desde o mestrado esteve ao meu lado, compartilhando e delineando direções que contribuíram profundamente para a formação da pesquisadora que me tornei; ao grupo "Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra", pelos debates que iluminaram caminhos e abriram novas veredas nesta trajetória; à Moema Bacelar, pelo incentivo generoso e pela ponte ao arquivo do MAM-RJ; à Patrícia Corrêa, que, no CBHA de 2023, lançou uma centelha de inspiração, apontando-me direções cruciais para o desenrolar desta pesquisa; à Universidade Federal de Juiz de Fora e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, aos seus docentes e funcionários, por serem o alicerce que

me possibilitou explorar os territórios incertos e fascinantes da pesquisa; à banca examinadora, pela leitura atenta, pelas contribuições e pelo tempo dedicado à avaliação deste trabalho; à Renata Zago e Amélia Zago, esposa e filha, amores da minha vida, que, com paciência e amor, me inspiraram, motivaram e foram porto seguro nos momentos de deriva e, por fim, aos meus pais, Elizabeth Mazzoni e William Marcato, que sempre acreditaram.

Esta tese é, portanto, uma cartografia afetiva e acadêmica, cujas linhas traçadas são também vestígios das pessoas, dos encontros e das trocas que marcaram meu trajeto. O que também permanece, além do produto final, são as histórias que se entrelaçaram no processo, a memória das jornadas compartilhadas e o desejo de que este trabalho, assim como as cartografias que o compõem, continue a gerar novos encontros e trajetórias.



## RESUMO

Esta tese examina a trajetória de Carmen Portinho e suas redes de sociabilidade, destacando sua contribuição tanto para a construção da metrópole moderna quanto para a consolidação da arte moderna no Brasil, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro. A investigação abrange diferentes dimensões de sua atuação: sua participação no movimento feminista da primeira metade do século XX, sua contribuição como engenheira-urbanista e seu papel como gestora cultural na afirmação do cosmopolitismo estético no país. Nesse contexto, sua atuação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e sua gestão na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) são analisadas como marcos fundamentais na institucionalização da arte e do design moderno no Brasil. A pesquisa propõe uma nova abordagem cartográfica do moderno no cenário carioca através de três diagramas, baseada no cruzamento de dados primários com a bibliografia especializada, articulando as múltiplas frentes de atuação de Portinho às transformações urbanas e culturais da cidade. Ao evidenciar sua relevância em diferentes campos, esta tese busca ampliar e redefinir seu papel na história da arte moderna brasileira, consolidando-a como uma figura importante no processo de institucionalização do moderno e da arte moderna no país.

**Palavras-chave:** Carmen Portinho; institucionalização da arte; feminismo; MAM Rio; ESDI.

## **ABSTRACT**

This research examines the trajectory of Carmen Portinho and her networks of sociability, highlighting her contribution to both the construction of the modern metropolis and the consolidation of modern art in Brazil, with a focus on the city of Rio de Janeiro. The investigation covers different dimensions of her work: her participation in the feminist movement of the early 20th century, her contribution as an engineer and urban planner, and her role as a cultural manager in affirming aesthetic cosmopolitanism in the country. In this context, her work at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM-RJ) and her management at the Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) are analyzed as key milestones in the institutionalization of modern art and design in Brazil. The research proposes a new cartographic approach to modernity in the carioca context through three diagrams, based on the intersection of primary data with specialized bibliography, linking Portinho's multiple areas of activity to the urban and cultural transformations of the city. By highlighting her significance in various fields, this research aims to broaden and redefine her role in the history of Brazilian modern art, consolidating her as an important figure in the process of institutionalizing modern art in the country.

**Keywords:** Carmen Portinho; institutionalization of art; feminism; MAM Rio; ESDI.

## **LISTA DE IMAGENS**

**Imagem 1** – Os novos engenheiros

**Imagem 2** – Carmen Portinho

**Imagem 3** – Diretoria da União Universitária Feminina

**Imagem 4** – Excursão das participantes do II Congresso Internacional Feminista ao Recreio dos Bandeirantes no Rio de Janeiro

**Imagem 5** – Recorte do primeiro artigo da série “Habitação Popular”, por Carmen Portinho

**Imagem 6** – Conjunto Pedregulho

**Imagem 7** – Projeto de Pedregulho

**Imagem 8** – Affonso Eduardo Reidy, Aldo Calvo e Carmen Portinho com a maquete do MAM Rio

**Imagem 9** – A Residência em Jacarepaguá após sua construção

**Imagem 10** – A casa de Fim de Semana (anos 1960)

**Imagem 11** – Carmen Portinho no portão da Casa em Jacarepaguá (1952)

**Imagem 12** – Maquete do MAM Rio

**Imagem 13** - A eng. Carmen Portinho explica a maquete do MAM

**Imagem 14** – Carmen Portinho, Juscelino Kubitschek e Niomar Moniz Sodré na inauguração do Museu

**Imagem 15** – Construção do MAM Rio, 1955

**Imagem 16** - Exposição Teatro de Austria - Carmen Portinho ao lado de Hermann Gohn e Fayga Ostrower.

**Imagem 17**- Carmen Portinho mostra a Helena Frondizi algumas obras do Museu

**Imagem 18**- Exposição Nemésio Antunes - O artista em conversa com Carmen Portinho, a Embaixatriz Fraga de Castro, a Senhora Sérgio Frazão e Raymundo de Castro Maya

**Imagem 19** – Carmen Portinho na posse da diretoria em 1967

**Imagem 20** – Revista GAM

**Imagem 21** – Carmen Portinho e sua acompanhante em Berlim

**Imagem 22** – Artigo de Carmen Portinho publicado na Revista de Engenharia (1930)

**Imagem 23** – Reidy, Lúcio Costa, Carmen Portinho e Charlotte

**Imagem 24**- O Conselho de Artes do JB (1967)

## **LISTA DE TABELAS**

**Tabela 1** – Reportagens dos periódicos *Jornal do Brasil*

**Tabela 2** – Reportagens dos periódicos *Correio da Manhã*

**Tabela 3** – Reportagens do jornal *A Noite*

**Tabela 4** – Reportagens da *Revista da Semana*

**Tabela 5** – Participações de Carmen em comissões julgadoras

## **LISTA DE DIAGRAMAS**

**Diagrama I** – A luta feminista

**Diagrama II** – A engenharia e o urbanismo

**Diagrama III** – A cena cultural

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**ABCA** - Associação Brasileira de Críticos de Arte  
**ABEA** – Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas  
**AEAB** - Associação de Engenheiras e Arquitetas Brasileiras  
**AN** – Arquivo Nacional  
**BNH**- Banco Nacional da Habitação  
**BSP**- Bienal de São Paulo  
**CIAM** - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna  
**CPII** - Colégio Pedro II  
**DHP**- Departamento de Habitação Popular  
**ENBA** – Escola Nacional de Belas Artes  
**ESDI** – Escola Superior de Desenho Industrial  
**FBPF** – Federação Brasileira pelo Progresso Feminino  
**IAC** - Instituto de Arte Contemporânea  
**IAPs** - Institutos de Aposentadoria e Pensões  
**IBRAM** - Instituto Brasileiro de Museus  
**ICSID** - International Council of Societies of Industrial Design  
**IDI** - Instituto de Desenho Industrial  
**LEIM** – Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher  
**MAC USP** - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo  
**MAM- RJ** – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
**MAM-SP** - Museu de Arte Moderna de São Paulo  
**MASP** - Museu de Arte de São Paulo  
**MEC** - Ministério da Educação  
**PRF** – Partido Republicano Feminino  
**SPHAN** - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
**UDF** - Universidade do Distrito Federal  
**UEG** - Universidade do Estado da Guanabara  
**UERJ** - Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
**UNE** - União Nacional dos Estudantes  
**UUF** – União Universitária Feminina

## SUMÁRIO

|                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                  | <b>15</b>  |
| <b>1. ALICERCES CONSTRUTIVOS.....</b>                                                    | <b>22</b>  |
| <b>2. ESTRUTURA E FUNDAÇÃO: A LUTA FEMINISTA.....</b>                                    | <b>36</b>  |
| 2.1 O Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930: caminhos do movimento<br>feminista.....       | 39         |
| 2.2 A estratégia do feminismo brasileiro (primeira onda).....                            | 52         |
| 2.3 Reconhecimento histórico e a luta feminista.....                                     | 59         |
| <b>3. PROJETOS COMPLEMENTARES E CRUCIAIS: A ENGENHARIA E O<br/>URBANISMO.....</b>        | <b>63</b>  |
| 3.1 A luta continua: o caso da habitação popular .....                                   | 68         |
| 3.2 O Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes – Pedregulho .....                 | 74         |
| 3.3 Affonso Eduardo Reidy, o arquiteto que dispensa apresentações .....                  | 80         |
| 3.4 A construção de uma trajetória de sucesso: a parceria Carmen – Reidy....             | 82         |
| 3.5 A residência “Carmen Portinho” .....                                                 | 87         |
| <b>4. PAVIMENTAÇÃO E ACABAMENTO: MODERNIDADE,<br/>COSMOPOLITISMO E INSTITUIÇÕES.....</b> | <b>93</b>  |
| 4.1 O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.....                                       | 109        |
| 4.1.1 A sede definitiva do MAM: um projeto de Affonso Eduardo<br>Reidy.....              | 113        |
| 4.1.2 Niomar Moniz Sodré .....                                                           | 117        |
| 4.1.3 O MAM no cenário artístico nacional .....                                          | 119        |
| 4.2 A constituição de uma cena .....                                                     | 131        |
| 4.2.1 Carmen Portinho e a revolução dos pincéis .....                                    | 138        |
| 4.3 A Escola Superior de Desenho Industrial.....                                         | 147        |
| <b>5. A CONSTRUÇÃO CARTOGRÁFICA DO MODERNO NO CONTEXTO<br/>CARIOCA.....</b>              | <b>177</b> |
| 5.1 A proposta cartográfica.....                                                         | 179        |
| 5.2 Carmen Portinho: cartografias do moderno.....                                        | 183        |
| 5.3 Construindo a cidade moderna.....                                                    | 191        |
| 5.4 Gestão Cultural: uma prática em rede.....                                            | 203        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                         | <b>222</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                  | <b>229</b> |
| <b>ANEXOS.....</b>                                                                       | <b>242</b> |

## INTRODUÇÃO

O cartógrafo, manifestando-se na abertura para o novo, esboça linhas e contornos de um território que, como mapas, se traduz em um deslocamento atento ao fluxo, às relações de um contexto em movimento, onde a paisagem construída é composta de um tecido vivo: de histórias, vozes e afetos que se entrelaçam. O pesquisador-cartógrafo persegue fatos, rastros e, ao acompanhar o fluxo dos eventos, cria possibilidades de capturar as intensidades e complexidades de um campo de forças vivas. Pesquisar torna-se uma jornada dinâmica, uma exploração atenta e cuidadosa de sentidos, onde o saber permanece em constante movimento. É um processo que, para além dos ecos do passado, traça novas rotas para aqueles que ainda virão<sup>1</sup>.

Ancorada em novas perspectivas interpretativas, esta tese propõe a análise da trajetória de Carmen Portinho, assumindo-a como eixo central de reflexão. Ao articular distintos campos do saber, com especial destaque para o diálogo com a sociologia, a pesquisa desloca o foco das tradicionais categorizações que a associam exclusivamente às figuras de feminista, urbanista ou agente cultural. Nesse movimento, busca-se evidenciar a complexidade e a pluralidade de sua atuação profissional, reconhecendo-a como expressão de percursos construídos em constante negociação com os contextos sociais, políticos e culturais de sua época. A investigação permitiu apreender as escolhas que moldaram sua inserção em diferentes campos e as estratégias de transformação e intervenção que atravessaram sua trajetória, revelando a tessitura dinâmica de sua presença no espaço público.

“Uma mulher admirável.” É com essas palavras que se abrem as primeiras páginas da história de Carmen Portinho. Os estudos que abordam sua atuação — seja nos campos da arquitetura, do urbanismo ou das artes — revelam, mesmo quando breves ou fragmentados, um percurso rico em sentidos, capaz de despertar questões relevantes e inspirar novas interpretações. “Engenheira civil, feminista, jornalista, diretora de museu, urbanista, animadora cultural, crítica de arte, com participações históricas na

---

<sup>1</sup> Essa abordagem encontra eco na perspectiva apresentada por Paula Guerra (2009b) em seu artigo *Quando a geografia afetiva e a cartografia sentimental se juntam: uma leitura possível de Ulisses: entre o amor e a morte*. Guerra propõe que a geografia afetiva e a cartografia sentimental são formas de interpretar o espaço que ultrapassam a mera representação física, incorporando emoções, experiências e subjetividades. O cartógrafo, ao mapear territórios vivos, dialoga com essa concepção ao reconhecer que os espaços são constituídos por camadas de memória e afetos, moldando as relações humanas.

modernização da arquitetura brasileira e no desenvolvimento do desenho industrial” (Andrade, 1999, p.14), Carmen Portinho se dedicou, como aponta Geraldo Edson de Andrade<sup>2</sup>, a inúmeras atividades durante suas oito décadas de carreira.

Carmen Portinho e suas redes de sociabilidade constituíram vetores importantes na conformação da chamada metrópole moderna e no processo de institucionalização da arte moderna no Brasil, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Compreende-se aqui a modernidade brasileira, conforme reflexão proposta por autores como Durand (1985), Ortiz (1988), Bueno (1990) e Bulhões (1993), como um campo tensionado por contradições estruturais, onde os impulsos modernizadores frequentemente precederam as condições materiais e institucionais necessárias à sua realização. Nesse cenário, marcado por lacunas e assimetrias, Portinho emerge como figura estratégica, cuja atuação foi capaz de operar brechas e articular novas soluções em diferentes frentes — seja como feminista, engenheira-urbanista da Prefeitura do então Distrito Federal, diretora executiva-adjunta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) ou como diretora da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

A análise desenvolvida propôs revelar os múltiplos atravessamentos que moldaram a trajetória de Portinho. A cartografia, compreendida aqui como uma ferramenta de visualização e articulação, permitiu evidenciar as conexões estabelecidas por Portinho ao longo de sua trajetória: ao mapear suas redes de sociabilidade - compostas por artistas, arquitetos, gestores públicos e intelectuais - foi possível entender como sua atuação não só contribuiu para a implementação de projetos importantes à formação de um imaginário urbano moderno, mas também como, em um contexto de modernidade descompassada, Portinho soube explorar as brechas, os improvisos e as alianças necessárias para enfrentar as fragilidades institucionais. Assim, sua trajetória revela tanto os limites desse processo quanto as potências de transformação que surgiram nas lacunas e nas tensões que a precariedade da modernidade brasileira impôs.

Para compreender as dimensões distintas do processo de transformação sociocultural que moldaram o Brasil no século XX, foi necessário retomar os sentidos atribuídos aos conceitos de *modernização*, *modernidade* e *modernismo*, articulando contribuições teóricas que aprofundam suas distinções e inter-relações, e que iluminaram o tratamento das dinâmicas deste processo ao longo desta tese. Segundo Featherstone

---

<sup>2</sup> Geraldo Edson de Andrade foi escritor, professor e crítico de arte e trabalhou com Carmen, a partir de 1980, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e foi responsável por escrever a introdução da biografia de Portinho, texto intitulado “Uma mulher admirável”.



(2007), a *modernização* pode ser entendida como um processo abrangente e estrutural que compreende transformações nos campos tecnológico, científico, industrial, estatal, mercadológico, urbano e infraestrutural. Esse conjunto de mudanças repercute diretamente sobre os valores tradicionais, gerando impactos econômicos e sociais que alteram profundamente as estruturas culturais. As transformações culturais decorrentes desse processo são denominadas *modernidade*, compreendida como uma dinâmica de racionalização e diferenciação social e econômica que rompe com formas tradicionais de organização social e simbólica (Featherstone, 2007).

Complementando essas formulações, o historiador inglês Perry Anderson (1984) também contribuiu para a compreensão aqui desenvolvida das diferentes esferas em que o moderno se manifesta. Segundo o autor, *modernização*<sup>3</sup> designa um processo de ordem econômica e tecnológica, vinculado à dimensão material da sociedade e às transformações estruturais nela operadas; a *modernidade*, por sua vez, emerge como consequência desse processo, configurando-se como um fenômeno cultural e societal que envolve novas formas de organização social, racionalização das práticas e reconfiguração dos modos de vida; já o *modernismo* representa uma expressão artística específica da modernidade, surgida na Europa no início do século XX, não como a realização definitiva da condição artística moderna, mas como uma de suas possíveis manifestações.

Com base nesta compreensão dos conceitos referenciados, a trajetória de Carmen Portinho foi situada no interior de um conjunto mais amplo de transformações que atravessaram o país ao longo do século XX. A análise desenvolvida fundamentou-se em uma abordagem qualitativa de natureza histórico-documental articulada à uma bibliografia já existente sobre o tema. A esta base analítica, foi integrada uma proposta cartográfica original, que possibilitou o mapeamento das conexões entre sua atuação e os processos mais amplos de transformação no campo político e cultural brasileiro<sup>4</sup>.

É fundamental reconhecer que a atuação de Carmen Portinho já foi objeto de algumas investigações, que contribuíram para elucidar a amplitude e a complexidade de

---

<sup>3</sup> O processo de modernização no Brasil teve início no final do século XIX, impulsionado por eventos como a Abolição da Escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889), mas ainda esteve fortemente marcado por uma estrutura social rural, patriarcal e oligárquica. Nesse período, a modernização foi liderada principalmente pelas elites agrárias, favorecendo setores restritos da sociedade e resultando em uma modernidade incompleta, incapaz de romper totalmente com as tradições estabelecidas. Foi apenas na segunda metade do século XX, com a intensificação do desenvolvimento industrial e a crescente integração do Brasil ao mercado global, que a modernização adquiriu uma dimensão mais efetiva e mundializada (Ortiz, 1988).

<sup>4</sup> A metodologia é discutida no Capítulo 1 desta tese.

sua atuação em múltiplos campos. Estes estudos constituem uma base teórica e histórica relevante, oferecendo subsídios fundamentais para o aprofundamento da análise aqui empreendida. Entre essas contribuições, destaca-se o livro *Carmen Portinho: o moderno em construção* (1999), de Ana Luísa Nobre, que examina sua inserção nos debates sobre modernização e urbanismo no Brasil. A autobiografia *Carmen Portinho, por toda a minha vida* (1999) oferece, por sua vez, um relato pessoal que se configura como fonte importante, especialmente no que diz respeito às experiências subjetivas e à autopercepção de sua trajetória. Os trabalhos de Flávia Brito do Nascimento, *Carmen Portinho e o habitar moderno* (2007) e *Blocos de memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural* (2016), aprofundam o vínculo entre sua atuação técnica e as transformações nos modos de habitar, evidenciando a relação entre arquitetura, política habitacional e memória. Já a tese de Marcela Marques Abla, *Gênero e produção social: uma perspectiva para o planejamento urbano a partir do pensamento de Elizabeth Denby, Carmen Portinho, Margareth Schütte-Lihotzky e Catherine Bauer* (2017), insere Portinho em um panorama comparativo internacional, destacando sua relevância no pensamento urbano a partir de uma perspectiva de gênero. Por fim, a tese de livre-docência de Silvana Rubino, *Lugar de mulher – Arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade* (2017), oferece uma leitura crítica da presença feminina nos processos de conformação da arquitetura moderna, abordando a figura de Portinho no cruzamento entre práticas profissionais e discursos sobre gênero e domesticidade.

Na concepção de uma nova perspectiva — distinta dos estudos já realizados sobre Portinho —, esta tese foi construída em cinco capítulos nomeados a partir de metáforas inspiradas no processo da construção civil, em referência simbólica às atividades e ao legado de Carmen Portinho. Ao reunir contribuições diversas, a pesquisa desloca o foco tradicional: em vez de fragmentar sua atuação em recortes temáticos isolados, busca articular transversalmente sua trajetória às transformações políticas e culturais do Brasil moderno, mapeando as conexões entre suas proposições e os campos nos quais Portinho interveio de forma decisiva.

O capítulo 1, **Alicerces Construtivos**, estabelece um duplo percurso: em um primeiro momento, apresenta-se uma breve biografia de Carmen Portinho, com o objetivo de situar elementos centrais de sua trajetória. A exposição não busca a linearidade nem a completude biográfica, mas concentra-se em episódios, escolhas e disputas que se revelam significativos para a compreensão do campo sociocultural em que sua atuação se

inscreve. Na sequência, o capítulo apresenta o método de investigação adotado, sustentado em dois pilares interdependentes: a análise histórico-documental e a cartografia como ferramenta interpretativa. A análise documental é conduzida a partir do levantamento, seleção e interpretação de fontes primárias — em especial jornais de época e documentos institucionais — que contribuem para a construção de uma narrativa situada sobre a atuação de Portinho.

O capítulo 2, **Estrutura e Fundação: A Luta Feminista**, tem como eixo a análise das raízes históricas do movimento feminista no Brasil, com especial atenção ao contexto sociopolítico do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930. A partir da atuação de Carmen Portinho delineiam-se os contornos de um cenário em que mulheres intelectuais, profissionais e militantes passaram a reivindicar, de forma organizada, espaços de participação política, reconhecimento público e direitos civis. Não se trata aqui de uma história do feminismo em sentido amplo, mas de uma leitura situada, conduzida pelas práticas e inserções de Portinho, que permitem acessar as formas pelas quais o feminismo da época se articulava com os projetos de modernização urbana, reforma educacional e disputa por visibilidade feminina na esfera pública. Sua trajetória funciona, assim, como um operador analítico que possibilita compreender o ambiente de articulação das primeiras organizações feministas, seus embates e estratégias, bem como as redes de apoio e tensionamento que se estabeleceram no interior da capital federal.

Ainda que a pesquisa não se insira diretamente no campo dos estudos de gênero, ela se vale de suas contribuições teóricas para refletir sobre a construção de uma memória coletiva das mulheres que lideraram essas lutas no início do século XX. Ao tomar Carmen Portinho como fio condutor, torna-se possível evidenciar os modos como sua atuação se entrelaça aos movimentos sociais emergentes de sua época, permitindo repensar o alcance e a atualidade do legado feminista em contextos posteriores.

O Capítulo 3, **Projetos Complementares e Cruciais: Engenharia, Urbanismo e Luta Social**, toma a trajetória de Portinho como eixo condutor para investigar como sua atuação técnico-política contribuiu para a conformação de um novo imaginário urbano no Rio de Janeiro do século XX. A partir de sua inserção nos campos da engenharia e do urbanismo, articulada a um projeto de transformação social, são exploradas as formas pelas quais sua prática profissional se entrelaçou a disputas por cidadania, planejamento urbano e políticas públicas voltadas à melhoria das condições de vida da população trabalhadora.

A partir de sua intervenção no campo da habitação popular, o capítulo aborda os desdobramentos das políticas habitacionais da época, com ênfase no Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes – conhecido como Pedregulho. O projeto, um marco do urbanismo moderno brasileiro, expressa a busca por soluções arquitetônicas e urbanísticas voltadas à população trabalhadora, sintetizando um esforço coletivo no qual Portinho desempenhou papel decisivo, tanto na viabilização institucional quanto na orientação social do empreendimento. Neste contexto, destaca-se a colaboração com Affonso Eduardo Reidy, arquiteto de referência no modernismo brasileiro, cuja parceria com Carmen Portinho resultou em iniciativas que conjugam inovação formal e função social. Entre essas realizações está a própria residência de Carmen Portinho, também projetada por Reidy, que encarna, em escala doméstica, os mesmos princípios que nortearam os grandes projetos urbanos: racionalidade, funcionalidade e abertura à vida moderna.

O Capítulo 4, **Pavimentação e Acabamento: Modernidade, Cosmopolitismo e Instituições**, tem como ponto de partida a atuação de Portinho no campo institucional e cultural para examinar a consolidação de espaços que marcaram a modernidade brasileira e o cosmopolitismo estético e cultural no país. Sua presença na gestão de instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) permitiu compreender os processos de articulação entre arte, arquitetura, educação e política cultural em um período único e de intensas transformações.

A análise enfoca o MAM-RJ como um espaço estruturante da cultura moderna brasileira, destacando seu papel como ponto de convergência de artistas, intelectuais e movimentos estéticos. Nesse contexto, enfatiza-se a atuação de figuras centrais como Niomar Moniz Sodré, cuja mediação política e cultural foi decisiva para a consolidação do museu como instituição de referência no circuito artístico nacional. Abordou-se o MAM-RJ como símbolo da busca por uma linguagem cosmopolita e como plataforma de legitimação da arte moderna no país. O capítulo avança, ainda, na reflexão sobre o papel desempenhado por Carmen Portinho como articuladora dessas redes culturais, evidenciando sua contribuição para a criação e manutenção de espaços institucionais de formação e voltados à experimentação estética. A ESDI, nesse sentido, é apresentada como parte do mesmo projeto moderno, assumindo centralidade na formação de uma nova geração de profissionais do design e reafirmando os vínculos entre modernidade, técnica e criação artística. Ao iluminar os cruzamentos entre os campos da arte, da

arquitetura e do design, este capítulo posiciona a trajetória de Portinho como chave de leitura para a compreensão das dinâmicas culturais que moldaram o imaginário moderno no Brasil.

Por fim, o capítulo 5, **A Construção Cartográfica do Moderno no Contexto Carioca**, propõe uma análise da formação e das dinâmicas do moderno no Rio de Janeiro, utilizando a criação de cartografias-diagramas para explorar o processo de constituição das práticas culturais e artísticas na cidade. A cartografia é inserida como uma abordagem capaz de enfatizar como a construção do moderno no Rio de Janeiro pode ser visualizada por meio de uma rede de práticas, movimentos e indivíduos que marcaram a história cultural da cidade. O papel de Carmen Portinho é destacado, baseado na articulação entre história da arte e sociologia da arte, evidenciando como sua trajetória e ações culturais atuaram como elementos importantes na configuração de um modelo de modernidade no Rio, através de sua atuação enquanto engenheira e urbanista e como gestora cultural, apontando a interdependência e o trabalho colaborativo como essenciais para a consolidação do moderno na cidade. O último capítulo oferece, portanto, uma visão abrangente e integrada da construção do moderno no Rio de Janeiro, unindo teoria, prática e a importância da gestão cultural de Portinho neste processo.

## 1. ALICERCES CONSTRUTIVOS

Carmen Velasco Portinho (Carmen com *n*, como no espanhol) (Portinho, 1999) nasceu no dia 26 de janeiro, em 1903, na cidade de Corumbá, município do Mato Grosso do Sul, próximo à cidade boliviana de Puerto Suárez – cerca de 16 quilômetros. Seu pai, Francisco Sertório Portinho (1871 - 1925), nasceu em Cachoeira do Sul (RS) e pertencia a uma família que mantinha ligações diretas com a política, as brigadas gaúchas e a Guerra do Paraguai. Na condição de exilado, forçado a deixar o Rio Grande do Sul onde participara da Revolução Federalista (1893-1895), chegou à cidade de Corumbá (D. [...], 1958, p. 2). Da família do pai, o único que permaneceu no Rio Grande do Sul foi Felipe Nery Portinho, tio de Carmen, conhecido como general Portinho. Como maragato<sup>5</sup>, Felipe dedicou a vida a lutar pela igualdade de direitos humanos e liberdade. Mais tarde, Carmen Portinho conheceu o general Portinho já na cidade do Rio de Janeiro, em um de seus períodos de hospedagem no Palace Hotel, famoso hotel carioca, onde os chefes gaúchos costumavam se acomodar, assim como grande parte dos políticos brasileiros em viagem ao Rio (Portinho, 1999).

Maria Velasco Blanco, mãe de Carmen, nasceu na cidade de Cochabamba, na Bolívia, em 4 de junho de 1877. Filha de Leon de Velasco, poeta boliviano e Abigail Blanco, professora boliviana. *Mamita*, como mais tarde ficou conhecida, casou-se em Corumbá com Francisco Sertório. Tiveram nove filhos: Carmen, engenheira; Branca e Rosita, advogadas; José, engenheiro civil, industrial e superintendente do *Correio da Manhã*; Carlos, advogado; Teresa, advogada; Luzia, advogada; Maria de Lourdes e Paulo, advogado. Pouco tempo após o casamento, a família Velasco Portinho se mudou para o Rio de Janeiro, capital federal, para que Francisco Sertório ingressasse no quadro de funcionários da Prefeitura do Distrito Federal, desempenhando várias funções importantes, dentre elas a de Superintendente da Limpeza Pública (Portinho, 1999).

Os escassos estudos que se dedicam à vida e atuação de Carmen Velasco Portinho têm, em comum, um ponto de partida: sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro, em 1911. A filha mais velha de nove irmãos<sup>6</sup>, estabeleceu-se na então Capital Federal com a família (Schumaer & Brazil, 2001, p.135) e, então, em idade escolar, começou os

---

<sup>5</sup> Sulistas que iniciaram a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, no ano de 1893.

<sup>6</sup> Maria de Lourdes Portinho Magalhães, Luzia Portinho Serzedello, José Portinho, Branca Portinho, Rosita Portinho Ramalho, Carlos Portinho, Tereza Portinho Andrade e Paulo Portinho.

estudos no colégio Sacré Coeur de Jesus, localizado na Glória. A herança boliviana da mãe e a proximidade da cidade natal com a Bolívia fizeram com que o idioma nativo de Carmen fosse o espanhol. Já na primeira infância, a partir da experiência com o colégio na Glória, Carmen já dominava também o francês, além de, claro, o português – que exercia com o pai e amigos (Portinho, 1999).

Os estudos no colégio francês tiveram duração até os anos que precederam a entrada de Portinho no nível superior, o momento do vestibular:

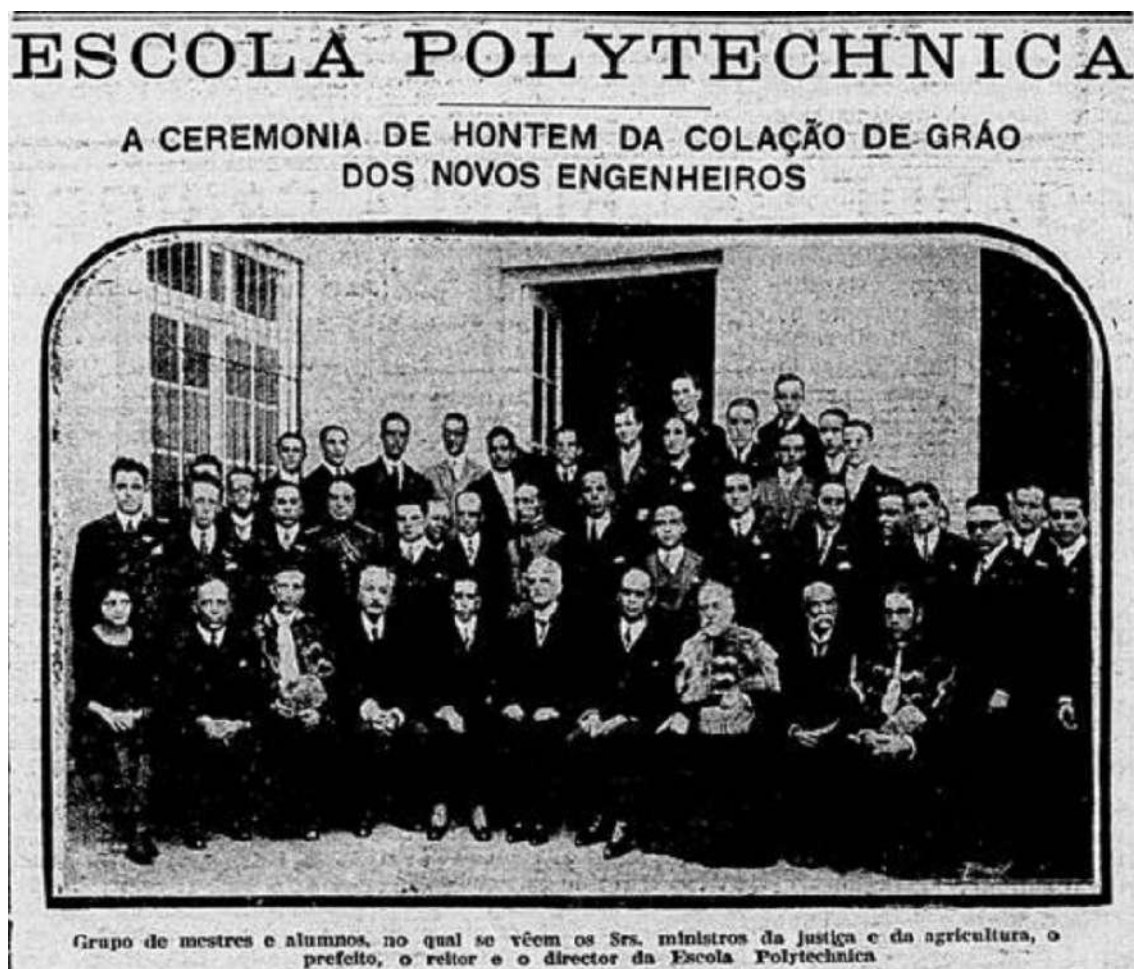
Foi quando chegou o momento de escolher uma carreira. Em casa, ao me perguntarem o que queria ser, não pestanejei: ‘Quero estudar engenharia’. Ninguém entendeu nada. Eu não tinha nenhum parente engenheiro, nem sequer conhecia um engenheiro. Minha escolha deveria estar ligada ao meu gosto pelas disciplinas exatas, como a matemática (Portinho, 1999, p.26).

Foi no Colégio Pedro II que Carmen Portinho prestou doze exames preparatórios. Naquele momento (1920), os alunos aprovados em ao menos oito exames podiam se matricular na Escola de Belas-Artes:

O que queria mesmo era ser engenheira. Sabia que, uma vez formada, seria fácil arrumar emprego, enquanto na Belas-Artes, as oportunidades de uma colocação seriam mais remotas e demoradas. Não relutei, fui para lá e frequentei o curso durante dois anos. Estudei desenho a mão livre e escultura, conheci bons mestres, como o escultor Celso Antônio, o pintor Lucílio de Albuquerque, casado com uma mulher extraordinária, ótima pintora, Georgina de Albuquerque, que anos depois viria a ser a primeira mulher a dirigir aquela escola (Portinho, 1999, p.27).

*O Jornal*, em matéria sobre Carmen no ano de 1962, indicou que os dois anos de estudo na ENBA foram concomitantes ao curso de Engenharia na Escola Politécnica da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Segundo a reportagem, “ao passar para o 4º ano da Politécnica, (Carmen) teve de desistir da ENBA, pois o curso de engenharia se tornava cada vez mais absorvente” (Quem [...], 1962, p. 5). Em 1924 Portinho se formou engenheira-geógrafa e, no ano seguinte, engenheira-civil. Após cinco anos de curso, escolhida pelos colegas, Portinho leu o juramento da turma e dentre os 45 formandos se destacou por ser a única mulher, tornando-se, então, a terceira mulher graduada em engenharia civil no Brasil, depois de Edwiges Becker e Maria Ester Correia Ramalho (Portinho, 1999).

Imagem 1 – Os novos engenheiros



Fonte: (Escola [...], 1926, p. 4)

Ainda durante os anos de estudo na Politécnica, Carmen começou a lecionar no Colégio Pedro II. Em 1926, Maria da Glória Ribeiro Moss foi a primeira professora a lecionar na instituição e, no ano seguinte, Aimée Ruch, Carmen Portinho e Maria de Lourdes Nogueira passaram a compor, também, o quadro de docentes (Marinho, 2016). Cabe salientar que, até a década de 1920, cabia às mulheres a atuação no ensino primário e não no curso secundário (como era o caso do CPII).

No dia 15 de abril de 1928, o *Correio Paulistano* trazia em suas páginas a nota: “Justiça à capacidade da mulher brasileira”, destacando a nomeação de uma engenheira recém-formada para o cargo de auxiliar técnico da Diretoria de Obras da prefeitura do Distrito Federal (Justiça [...], 1928, p. 1). Portinho dava um novo passo em sua carreira como engenheira e na luta feminista.



Durante os anos de 1930 Portinho atuou na luta feminista brasileira e carioca de forma intensa, como será discutido no decorrer desta tese. Representou organizações importantes como a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), a União Universitária Feminina (UUF) e a Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas (ABEA). Em 1939, se tornou a primeira mulher brasileira a obter o título de urbanista, defendendo a tese “A construção da nova capital do Brasil no Planalto Central” no curso de pós-graduação em urbanismo da Universidade do Distrito Federal (Ensino [...], 1938).

Entre os empreendimentos mais notáveis da Universidade do Distrito Federal está o seu Instituto de Artes, que não só fez avançar muito o ensino das artes, dando-lhes feição acentuadamente moderna, como instituiu cursos novos, que ainda não tinham sido vulgarizados entre nós. Inovação do maior interesse, do Instituto de Artes, é o curso de Urbanismo, privativo para os engenheiros civis e arquitetos já diplomados pelas escolas oficiais da República. Trata-se de um curso de especialização, desenvolvido regularmente em três anos, dos quais o terceiro destina-se ao preparo e realização da tese final. Este curso de Urbanismo, da Universidade do DF, é o primeiro do seu gênero, organizado na América do Sul, e só tem similares nas universidades norte-americanas, bem como na Sorbonne, de Paris, e algumas outras das principais universidades europeias (Ensino [...], 1938, p. 7)

Durante a década de 1940, Portinho continuou a se destacar em sua carreira profissional e a contribuir significativamente para o campo da engenharia, arquitetura e do urbanismo no Brasil. Através do auxílio do Conselho Britânico, a engenheira viajou para Londres, em 1945, com objetivo de estudar e trabalhar junto às equipes de recuperação e remodelação das cidades inglesas afetadas pelos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial.

Em 1955, o *Correio da Manhã* recapitulava a carreira de Carmen Portinho, evidenciando o caráter público de sua atuação profissional. Destacava-se seu cargo no Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, sua colaboração com o arquiteto e companheiro Affonso Eduardo Reidy no projeto e construção do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes – Pedregulho, sua atuação na construção da sede definitiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na diretoria da instituição, função ocupada por mais de 15 anos:

Tendo começado a carreira pública como professor de matemática, depois foi nomeada engenheiro da Prefeitura, cargo que ainda ocupa, no qual desempenhou diversas comissões: tendo colaborado na organização do Departamento de Habitação Popular em 46, ali esteve como engenheiro-chefe, mais tarde sendo nomeada diretor do Departamento, lugar onde se encontra; nele dirigiu, entre outras obras, a construção do Conjunto Residencial do Pedregulho. Possui inúmeros

títulos, tendo desempenhado várias comissões oficiais, aqui e no estrangeiro(...). Feminista, fundadora de diversas organizações do gênero. Atualmente, em meio a diversas atribuições, tem a de dirigir as obras de construção da sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a cuja diretoria pertence (Aconteceu... [...], 1955, p. 3)

Carmen foi uma figura importante na história do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Ela não apenas foi membro da diretoria, mas também desempenhou um papel ativo em várias iniciativas e projetos relacionados ao museu, como ainda será apresentado e discutido neste trabalho. Como parte da diretoria do MAM (1951 a 1966), Portinho participou ativamente de discussões e decisões relacionadas à programação cultural do museu, incluindo a organização de exposições de arte, eventos culturais, palestras e atividades educativas destinadas a promover a arte moderna e contemporânea, além de fornecer apoio à instituição em questões administrativas, financeiras e estratégicas, envolvendo a participação em reuniões de diretoria, a definição de metas e objetivos institucionais e o planejamento de iniciativas de longo prazo.

Imagem 2 – Carmen Portinho



Fonte: (Carta [...], 1959, p. s/p)

O final da década de 1960 marca a nomeação de Carmen Portinho como diretora da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), a convite do então governador da Guanabara, Francisco Negrão de Lima. Portinho dirigiu a escola de 1967 a 1988 e, de

acordo com Freddy Van Camp<sup>7</sup>, foi crucial para sobrevivência da instituição no período mais conturbado de sua história.

Por estas e por outras é que nós, alunos ou ex-alunos da ESDI, não importa se atuais ou da época de Carmen Portinho como diretora, temos uma dívida de gratidão com essa mulher extraordinária. Ela, que teve a difícil tarefa de conduzir uma instituição tão peculiar e única, mitologizada como a primeira escola de design da América Latina em seu período mais difícil e efervescente, nos deu uma demonstração de atuação que não pode ser esquecida e que deve ser contada e recontada para as futuras gerações (Camp, 1999, p.151).

Em 1967 Carmen ingressou na Associação Brasileira de Críticos de Arte e, no decorrer das duas décadas seguintes, participou ativamente em atividades culturais relacionadas ao mundo da arte, integrando juris de salões, comissões especiais e premiações de mostras como a Bienal Internacional de São Paulo, por exemplo.

Homenageada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), inaugurou, em 1993, a mostra “Carmen Portinho – uma homenagem” e, em 1999, foi indicada pela mesma universidade para concorrer ao Prêmio Príncipe das Astúrias – Categoria Ciências. Carmen Portinho continuou trabalhando como consultora do Centro de Tecnologia e Ciências da Universidade Estadual do Rio de Janeiro até seu falecimento em 25 de julho de 2001, aos 98 anos. Em 2019, foi homenageada com a declaração e instauração do Ano Institucional Carmen Portinho pela UERJ.

Para além dos reconhecimentos formais e das homenagens, a trajetória de Carmen Portinho deve ser compreendida dentro do contexto social e histórico em que esteve inserida, tal como propõe Norbert Elias em *Mozart: Sociologia de um Gênio* (1995). Elias busca analisar o contexto social e histórico que influenciou tanto a vida quanto a produção musical de Wolfgang Amadeus Mozart no século XVIII, explorando a relação entre o indivíduo e a sociedade e destacando como esses dois elementos estão em constante interação e influência mútua.

Segundo o sociólogo, a compreensão acerca de um sujeito exige o entendimento de seus desejos mais profundos, pois são eles que dão sentido à sua vida e estão diretamente ligados à realização de suas aspirações. Tais desejos não são fixos, mas se transformam ao longo do tempo, influenciados pelas experiências vividas e pelo convívio social. Desta forma, no contexto desenvolvido por Elias, Mozart só pode ser plenamente compreendido quando seus desejos e aspirações são analisados dentro do contexto histórico em que viveu. Sua trajetória representa um exemplo particular de uma realidade

---

<sup>7</sup> Designer formado pela ESDI em 1968 e diretor da instituição de 1992 a 1996 e 2000 a 2004.

que, muitas vezes, não é percebida em sua totalidade, pois tendemos a interpretar a história e os indivíduos com base em conceitos fixos e imutáveis, sem considerar as dinâmicas sociais e culturais que os influenciaram. A trajetória pessoal de Mozart, assim como sua singularidade como artista, foi, portanto, profundamente influenciada pelo contexto social em que viveu. Compreender essas influências exige uma perspectiva sociológica: é necessário construir um modelo teórico que esclareça as relações de interdependência entre o indivíduo e seu meio (Elias, 1995).

A abordagem aqui proposta apoia-se na perspectiva de Norbert Elias (1995), onde o autor não se limita a contar os fatos da vida de Mozart, mas os insere em um contexto amplificado, evidenciando como as condições sociais, políticas e culturais moldaram sua trajetória. Da mesma forma, ao abordar a vida de Carmen Portinho, é imprescindível reconhecer que seus feitos não podem ser compreendidos isoladamente, mas devem ser analisados em interação com as estruturas e desafios de seu tempo.

É nesse sentido que os procedimentos metodológicos adotados nesta tese — aqui reunidos sob a noção de *instrumentos construtivos de pesquisa* — foram concebidos para sustentar esta perspectiva ampliada de análise. A investigação estrutura-se, como mencionado, por meio de uma análise qualitativa de caráter histórico-documental, aliada a uma abordagem cartográfica original desenvolvida ao longo do processo. Tal proposta emerge da interseção entre a perspectiva de Franco Moretti (2003), o papel social do indivíduo segundo Georg Simmel (1992) e a construção imagética em diagramas, conforme elaborada por Leopoldo Waizbort (2000)<sup>8</sup>, que apresenta Simmel, a partir de sua teoria, como ponto de convergência de círculos sociais<sup>9</sup>. Estes instrumentos visam, assim, evidenciar a complexidade dos vínculos entre a trajetória de Carmen Portinho e o campo sociocultural em que se insere.

Franco Moretti, em *Atlas do Romance Europeu* (2003), propõe o uso da cartografia literária como instrumento analítico para revelar dinâmicas culturais e geográficas que estruturam as narrativas ficcionais. Ainda que seus diagramas operem sobre universos menores — como o das cidades nos romances ingleses do século XIX —, eles oferecem uma abordagem relevante para esquematizar relações entre espaços, trajetórias e formas de circulação. Nesta tese, tais princípios são transpostos para um campo mais amplo, em que a figura de Carmen Portinho opera como eixo a partir do qual

---

<sup>8</sup> Referência à obra “As aventuras de Georg Simmel”. Ver: Waizbort, 2000, p.489-490

<sup>9</sup> A apresentação e discussão das cartografias criadas será desenvolvida no capítulo final desta tese.

se articulam diferentes histórias, lugares, ideias e pessoas, evidenciando o entrelaçamento entre biografia, território e práticas culturais na construção do moderno.

A abordagem cartográfica proposta, culmina no desenvolvimento de três diagramas no último capítulo, fundamentando-se em uma leitura combinada das contribuições de Simmel (1992), Moretti (2003) e os princípios da cartografia. Segundo Simmel, o indivíduo é concebido como um ponto de convergência entre múltiplos círculos sociais, atuando simultaneamente como parte de diversas redes e, ao mesmo tempo, uma entidade autônoma. Nesse sentido, a abordagem cartográfica permite mapear as interações, as forças e as dinâmicas que configuram a atuação de Carmen Portinho, considerando-a como um ser em constante transformação nas relações sociais que compõem sua trajetória. Para Simmel (Waizbort, 2000), a tensão entre dois tipos de individualismo — o quantitativo, relacionado à liberdade e independência no contexto competitivo, e o qualitativo, ligado à busca pela identidade e diferenciação pessoal — é um elemento fundamental para compreender a operação da sociedade moderna e o papel do indivíduo nesse processo. Assim, a cartografia aplicada à figura de Portinho busca analisar como essas dinâmicas interagem em sua formação e como elas moldam sua identidade e ações ao longo de sua carreira.

Além disso, a proposta de Moretti (2003), ao empregar mapas e diagramas como ferramentas analíticas na literatura, segue a lógica de examinar a natureza das relações dentro de um sistema dinâmico e em constante transformação. Para Moretti, os diagramas não são simples representações gráficas, mas instrumentos que permitem uma análise aprofundada das interconexões e dos elementos constitutivos de um sistema, seja ele literário ou social. Ao aplicar essa proposta à análise de Portinho, busca-se explorar as relações internas de sua atuação, mapeando as interações entre diferentes esferas de sua vida e identificando como essas dinâmicas se entrelaçam e se influenciam mutuamente. Os diagramas tornam-se, portanto, uma ferramenta de experimentação intelectual, permitindo manipular e testar diferentes variáveis e contextos para compreender melhor as complexidades de sua trajetória.

A cartografia, conforme discutida por Kastrup e Barros (2009), propõe um olhar mais fluido e complexo sobre a realidade, permitindo a construção de redes de forças e movimentos que modelam os fenômenos em análise. Nesse contexto, a abordagem cartográfica se torna uma ferramenta valiosa para entender a atuação de Portinho, pois permite mapear as relações, subjetividades e forças que compõem sua trajetória, em vez de apenas descrever ações isoladas. Trata-se, portanto, de uma análise que reconhece a

transformação constante e a interconexão entre os diferentes elementos e campos sociais que marcaram a atuação de Portinho como feminista, engenheira-urbanista e agente cultural. Ao construir diagramas que capturam as intensidades e os movimentos dos diferentes círculos sociais em que Portinho esteve inserida, essa abordagem oferece uma visão mais completa e multifacetada de sua contribuição ao contexto sociocultural brasileiro.

A base de dados da pesquisa foi constituída por meio da leitura crítica, exploração e incorporação da produção bibliográfica existente nos campos da história da arte, sociologia da arte, arquitetura e urbanismo. A essa investigação somou-se a pesquisa em acervos institucionais, com destaque para os arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC/FGV). De maneira complementar, realizou-se uma busca sistemática em fontes jornalísticas disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, com atenção especial aos periódicos cariocas *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *A Noite* e *Revista da Semana*. As fontes foram organizadas em duas categorias principais: secundárias e primárias, sendo estas últimas compostas, sobretudo, por reportagens, boletins, atas e correspondências.

A escolha metodológica de utilizar como fonte principal os periódicos cariocas acima elencados sustenta-se em dois pontos principais: (i) a falta de material relacionado à atuação de Carmen Portinho na consulta a outras instituições e acervos e (ii) na consideração, como aponta Clecius Corrêa e Maria Lúcia Bueno (2023), das décadas de 1950 e 1960 se constituírem como um período significativo da história do jornalismo brasileiro, no qual os grandes jornais diários desempenharam o papel de espaços privilegiados para o debate intelectual e a promoção da cultura e das artes plásticas modernas no Brasil (Corrêa, 2016)<sup>10</sup>. Diversos fatores econômicos e sociais favoreceram

---

<sup>10</sup> Conforme discutido por Corrêa (2016) em sua dissertação *Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960*, a modernização do Brasil na década de 1950 promoveu transformações significativas na imprensa, tanto em sua linha editorial e técnica de escrita jornalística quanto em sua estrutura empresarial. Além dessas mudanças nos processos de produção e gestão, tornou-se imprescindível a reformulação gráfica do setor. A entrada de capital estrangeiro e a flexibilização das importações de equipamentos possibilitaram a modernização e a ampliação dos recursos técnicos das empresas jornalísticas, que passaram a investir na oferta de um produto mais sofisticado e alinhado às demandas do público urbano. Esse processo foi determinante para a consolidação da imprensa como uma atividade moderna, urbana e industrial no país. A consolidação desse modelo ocorreu justamente em um momento de reconfiguração do cenário midiático nacional, com o advento da televisão, que impôs novos desafios e exigiu adaptações do jornalismo impresso para manter sua relevância no ambiente comunicacional emergente.

tanto a consolidação do campo cultural e artístico moderno quanto a renovação e expansão da imprensa. Desta forma, os jornais, principalmente por meio de seus recém-criados cadernos de cultura, se tornaram vitrines para críticas de arte, apresentações de exposições, textos de artistas e conteúdos voltados à defesa de novas estéticas, apresentados em diferentes formatos (Corrêa & Bueno, 2023).

A primeira parte da pesquisa é desenvolvida com base nas fontes primárias oriundas dos jornais analisados, que fornecem subsídios necessários para uma visão detalhada sobre o contexto histórico e o recorte da atuação de Carmen Portinho. O segundo bloco da tese, que aborda especificamente a sua atuação no MAM-RJ e na Escola Superior de Desenho Industrial, é analisado, sobretudo, a partir de uma articulação com a bibliografia sobre o tema, configurando um contexto em que as informações coletadas nos periódicos, por suas limitações, servem como práticas exemplificativas da atuação de Portinho.

As tabelas a seguir (Tabela 1, Tabela 2, Tabela 3 e Tabela 4), expõem a consulta inicial na Hemeroteca Digital Brasileira e o número de reportagens que mencionaram a figura de “Carmen Portinho”. O periódico *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* foram os que mais entregaram resultados e, portanto, se constituíram enquanto as duas maiores bases de dados consultadas e utilizadas. O jornal *A Noite* e a *Revista da Semana*, embora não apresentassem um número extenso de material sobre Portinho, foram cruciais para preenchimento de lacunas importantes para as construções cartográficas propostas.

Carmen Portinho teve uma relação estreita com os periódicos *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, ambos desempenhando papel crucial na disseminação de suas ideias e na construção de sua trajetória profissional. No *Correio da Manhã*, a presença de Carmen Portinho foi consolidada por meio de sua colaboração com Niomar Moniz Sodré e sua atuação no Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal (DHP). O periódico também publicou uma série de artigos de Portinho sobre habitação popular: seus textos, como a série “Habitação Popular”, difundiam ideias que mais tarde seriam aplicadas no DHP, defendendo planos habitacionais para as classes sociais de baixa renda. Além disso, o jornal cobriu aspectos importantes de sua carreira, destacando sua colaboração com o arquiteto Affonso Eduardo Reidy no Conjunto Habitacional Pedregulho e sua atuação na construção da sede definitiva do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ).

No *Jornal do Brasil* Carmen Portinho também teve uma presença relevante. Em 1929, o periódico já reconhecia sua importância dentro do movimento feminista, ao lado de figuras como Bertha Lutz. Nas décadas de 1950 e 1960, o *Jornal do Brasil* se destacou pela cobertura das inovações culturais e artísticas no Brasil, e Portinho teve espaço nesse processo, tanto como crítica de arte quanto como colaboradora em eventos de grande porte, como a Bienal de São Paulo e a Documenta de Kassel. Portinho escreveu para o periódico sobre essas e outras mostras internacionais, aproveitando sua experiência como correspondente e sua conexão com os cenários artísticos internacional e local.

A relação de Portinho com tais periódicos não se limitou à sua atuação direta em projetos urbanísticos, políticos e/ou culturais, mas refletiu também seu papel como difusora de ideias sobre política social, arte e design. Sua colaboração com os jornais cariocas foi essencial para estabelecer sua frente de atuação em diversos campos e nas discussões sobre a arte moderna, a modernização carioca e a habitação popular no Brasil.

Tabela 1 – Reportagens do periódico *Jornal do Brasil*

| Periódico             | Período   | Número de reportagens analisadas |
|-----------------------|-----------|----------------------------------|
| Jornal do Brasil (RJ) | 1920-1929 | 11                               |
|                       | 1930-1939 | 134                              |
|                       | 1940-1949 | 13                               |
|                       | 1950-1959 | 19                               |
|                       | 1960-1969 | 14                               |
|                       | 1970-1979 | 15                               |
|                       | 1980-1989 | 6                                |
|                       | 1990-1999 | 2                                |
|                       | Total:    | 214                              |

Fonte: autoria própria



Tabela 2 – Reportagens do periódico *Correio da Manhã*

| Periódico             | Período   | Número de reportagens analisadas |
|-----------------------|-----------|----------------------------------|
| Correio da Manhã (RJ) | 1920-1929 | 8                                |
|                       | 1930-1939 | 109                              |
|                       | 1940-1949 | 46                               |
|                       | 1950-1959 | 250                              |
|                       | 1960-1969 | 57                               |
|                       | 1970-1974 | 11                               |
|                       | Total:    | 481                              |

Fonte: autoria própria

Tabela 3 – Reportagens do jornal *A Noite*

| Periódico    | Período   | Número de reportagens analisadas |
|--------------|-----------|----------------------------------|
| A Noite (RJ) | 1920-1929 | 5                                |
|              | 1930-1939 | 49                               |
|              | 1940-1949 | 10                               |
|              | 1950-1959 | 31                               |
|              | 1960-1964 | 4                                |
|              | Total:    | 99                               |

Fonte: autoria própria

Tabela 4 – Reportagens da *Revista da Semana*

| Periódico              | Período   | Número de reportagens analisadas |
|------------------------|-----------|----------------------------------|
| Revista da Semana (RJ) | 1921-1929 | 1                                |
|                        | 1930-1939 | 5                                |
|                        | 1940-1949 | 2                                |
|                        | 1950-1959 | 2                                |
|                        | Total:    | 10                               |

Fonte: autoria própria

A análise de mais de 804 notícias permitiu o estabelecimento de uma classificação temática inicial com base em categorias que emergiram tanto da recorrência dos temas quanto da centralidade assumida por determinadas questões ao longo da trajetória de Portinho. Optou-se, assim, por organizar os dados em cinco eixos principais: (1) Feminismo; (2) Sociabilidades e afirmações no espaço público; (3) Trajetória profissional no serviço público; (4) Cosmopolitismo estético; e (5) Aspectos biográficos. Estes eixos foram definidos com base na relevância que assumem no conjunto das fontes e na sua capacidade de iluminar os múltiplos campos de atuação de Carmen, articulando diferentes esferas — política, institucional, cultural e subjetiva — em que sua presença se destacou.

A categorização temática, apresentada no Anexo 2, foi concebida como uma etapa de ordenação inicial dos dados, favorecendo a construção de um panorama amplo das representações e atuações de Portinho na imprensa carioca. A partir desta primeira organização, foi conduzida uma análise categorial vertical (Anexo 3), dedicada ao aprofundamento de cada um dos eixos propostos, com o objetivo de evidenciar as camadas de sentido presentes na coleta inicial e compreender, com maior densidade, como a atuação de Carmen Portinho foi inserida e tensionada no espaço público ao longo do século XX.

A partir do delineamento dos caminhos metodológicos e de um panorama biográfico inicial, estabelecem-se os alicerces para a análise da participação ativa de Portinho nas transformações sociais de seu tempo. Reconhecendo sua presença

estratégica em diferentes esferas da vida pública, o capítulo seguinte adentra o cenário das décadas de 1920 e 1930, examinando como sua atuação se entrelaça às primeiras articulações do feminismo no Brasil e às lutas por direitos e visibilidade no espaço público.

## 2. ESTRUTURA E FUNDAÇÃO: A LUTA FEMINISTA

Em julho de 2017 o Arquivo Nacional Brasileiro (AN) iniciou um movimento de divulgação e publicação de 26 acervos de mulheres, que desde o século XVI permaneceram guardados, constituindo um total de 305 conjuntos documentais privados. A série “Mulheres na História”, publicada periodicamente na página virtual do Arquivo, dedicava-se à difusão de histórias dessas personagens, tão relevantes no campo político e feminista brasileiro. Dentre os registros, destaca-se a documentação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização significativa ao sistema político brasileiro, sobretudo ao movimento sufragista nacional. Bertha Maria Júlia Lutz, presidente e idealizadora da instituição, ganhou espaço na página virtual do Arquivo, assim como Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Eulália Maria Lahmeyer Lobo, Maria Betriz Nascimento e Hildete Pereira de Melo.

O esforço em divulgar as coleções e fundos pessoais em arquivos institucionais revela, em um primeiro momento, um ponto importante a ser considerado: além do número expressivamente menor de dados referentes a essas mulheres, o processo de institucionalização de seus arquivos (e divulgação posterior) apontam suas respectivas distinções enquanto sujeitos históricos, dignos de reconhecimento e memória (Simioni, 2018). A partir dos anos de 1970 – tomamos aqui como base a publicação do artigo de Linda Nochlin “*Why there have been no great women artists?*” – novas reflexões acerca da participação das mulheres na história da arte foram geradas e desenvolvidas. Nochlin logo nos revela, porém, um cuidado necessário ao refletirmos a partir de sua indagação inicial: a indispensabilidade de analisarmos mecanismos sociais estruturais, a fim de não cairmos na tentativa rasa e única de “mostrar a importância do negligenciado ou do gênio menor” (Nochlin, 1971, p. 4).

Nochlin procurou responder seu questionamento preliminar sem recorrer a armadilhas possíveis em respostas já formuladas, como a tentativa de certas correntes feministas em redescobrirem artistas mulheres e, sem grandes inquições, integrá-las às instituições negligenciadoras e à história da arte e, àquelas correntes que buscaram reescrever a história a partir de um ponto de vista feminista. Apesar de se constituírem enquanto importantes práticas, por resultarem em novas pesquisas a respeito de artistas mulheres, esses mecanismos são, de acordo com a autora, problemáticos, já que desconsideram o contexto histórico, econômico e social, além dos traços culturais e de gênero que envolvem os sujeitos históricos (Nochlin, 1971). A partir da demonstração

de que a genialidade dos artistas não é uma característica inata, Nochlin reforça a noção de que os aspectos sociais são fatores condicionantes de sucesso, promovendo o acesso e a integração destes sujeitos ao mundo da arte. Mais recentemente a autora já repensou alguns de seus argumentos iniciais, porém, seu texto inaugural acima referenciado, foi fundamental para o desdobramento de novas pesquisas que, para além de se preocuparem com os motivos responsáveis pelo não reconhecimento de mulheres como grandes artistas, dedicaram-se a identificar as estratégias de exclusão assimiladas pela historiografia da arte.

Griselda Pollock destaca um ponto fundamental para a análise proposta no decorrer deste texto: a compreensão de que não é cabível estabelecer um debate a respeito da arte e/ou produção das mulheres enquanto categoria ideológica única, reduzindo os processos históricos a condições que permeiem os atores sociais de forma igualitária. Segundo a autora, trata-se de um “jogo conjunto de múltiplas histórias” (Pollock, 2007, p.59).

Muitas foram as mulheres que contribuíram com a luta feminista brasileira do início do século XX. Destacamos aqui uma delas: Carmen Portinho. A trajetória de Carmen Velasco Portinho se faz crucial para muito além da simples menção à sua relevância. Sua contribuição no campo da engenharia, do urbanismo, da luta feminista, além de sua atuação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, na Escola Superior de Desenho Industrial são dados que, por si, esboçam sua importância.

A escassez de dados e a marginalização de mulheres na documentação histórica são fenômenos discutidos por diversas autoras no campo da teoria feminista, que questionam a invisibilidade das mulheres na história e propõem um olhar mais atento às suas contribuições, especialmente em contextos políticos e sociais.

Joan Scott, em seu texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (2017), aborda a importância de considerar o gênero como uma categoria de análise histórica, que revela não apenas as relações de poder, mas também as dinâmicas de invisibilidade e subordinação que as mulheres enfrentaram ao longo do tempo. Scott aponta como a construção das narrativas históricas tradicionais tende a excluir ou minimizar o papel das mulheres, refletindo uma estrutura de poder que privilegia as experiências masculinas.

A definição de gênero proposta pela autora abrange dois elementos centrais: o gênero como parte integrante das relações sociais baseadas nas diferenças entre os sexos e como uma forma de atribuir significado às relações de poder, embora o gênero não seja o único meio de articular o poder, ele tem sido uma maneira persistente e recorrente de

fazê-lo, especialmente nas tradições ocidentais, como as judaico-cristã e islâmica (Scott, 2017).

O conceito de gênero está relacionado a quatro aspectos interconectados: 1) os símbolos culturais que geram representações contraditórias, como as figuras de Eva e Maria no cristianismo; 2) conceitos normativos que buscam fixar o significado dos símbolos, criando oposições binárias entre o masculino e o feminino, frequentemente suprimindo alternativas; 3) a influência da política e da organização social, englobando o mercado de trabalho, a educação e o sistema político e 4) a identidade subjetiva, que é moldada por fatores históricos, sociais e culturais, e não exclusivamente por teorias universais, como a psicanálise (Scott, 2017). O estudo histórico do gênero deve, segundo a autora, examinar como as identidades são construídas ao longo do tempo, levando em consideração as práticas sociais e os contextos específicos de cada época.

Este entendimento do gênero como um conceito dinâmico e multifacetado ressoa com a abordagem de bell hooks em *Ensinando a Transgredir* (1995), que desafia tanto o feminismo quanto o movimento negro a confrontarem suas hierarquias internas e a reconhecerem a diversidade de experiências dentro de suas comunidades. hooks propõe que a luta por justiça social só será eficaz se for inclusiva, considerando as diferentes formas de identidade e opressão que afetam as pessoas. De uma perspectiva feminista negra, a ideia é romper com as lógicas tradicionais de dominação e buscar uma desconstrução e reconstrução do pensamento. hooks vai além de simplesmente questionar a ideia de uma experiência feminina universal e enfatiza a importância de responder aos problemas relacionados a gênero, raça e classe de forma adequada. Dessa forma, a divulgação de arquivos como os da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, ao valorizar os feitos de algumas mulheres do movimento sufragista, contribui para uma leitura mais complexa das lutas femininas no Brasil.

Da pergunta inicial de Nochlin logo criamos outras derivações: Por que não conhecemos essas mulheres? Por que seus protagonismos são esquecidos? A história da arte é, com aponta Svetlana Alpers (1982), uma narrativa criada a partir de escolhas e exclusões. Mesmo quando envoltos nesse movimento revelador de sujeitos históricos, como a série “Mulheres na História” do Arquivo Nacional, ainda podemos – a partir das lacunas - estabelecer novas questões. Este texto busca, através do recorte das décadas de 1920 e 1930, discorrer sobre a conjuntura da luta feminista carioca, evidenciando a atuação de Carmen Portinho e a importância deste momento histórico para a estruturação dos novos capítulos de sua carreira e trajetória.

## **2.1. O Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930: caminhos do movimento feminista**

As duas primeiras décadas dos anos de 1900 foram marcadas, no Brasil, por um movimento de interesses estratégicos das mulheres. O movimento feminista inaugurava sua luta pela condução de uma maior inserção feminina na esfera pública, através da irrestrita participação política. A partir da igualdade jurídica (mulheres como eleitoras e candidatas) outras questões viriam a ser levantadas, como a maior operação no trabalho remunerado e na educação formal.

As transformações no comportamento feminino ocorridas nas primeiras décadas do século XX geraram reações intensas e diversas na sociedade brasileira, especialmente entre os setores conservadores. De acordo com Maluf e Mott (1998) no texto *Recôndito do mundo feminino*, as mudanças nas atitudes das mulheres, particularmente das chamadas “moças de boa família” – das médias e altas camadas sociais – incomodaram e surpreenderam muitos, seja pela ousadia de sua postura pública, seja pela rapidez com que essas novas condutas se espalharam. As mulheres, agora mais presentes nas ruas da cidade, começaram a desempenhar funções que antes eram exclusivas dos homens, como realizar as compras e outras tarefas cotidianas. Essa transição, ainda recente na época, foi interpretada por muitos como um sinal de alerta.

A sociedade, conforme destacam as autoras, impunha, contudo, normas rigorosas sobre o comportamento feminino. A mulher deveria manter um "ar modesto" e uma "atitude séria", o que refletia a expectativa de respeito e decoro. Para as mulheres casadas, especialmente, existia a recomendação de evitar a presença pública com homens que não fossem seus familiares diretos, sob o risco de comprometer sua honra e a do marido. Essa preocupação com a moralidade e a reputação social das mulheres refletia o temor dos conservadores em relação ao que viam como uma ameaça às estruturas tradicionais da sociedade (Maluf & Mott, 1998).

Ao mesmo tempo, o início do século XX foi marcado por um crescente inconformismo feminino. Os movimentos de contestação se inserem no contexto das grandes transformações sociais e políticas pelas quais o Brasil passava, especialmente no final do século XIX e início do século XX, que geravam ansiedades em vários setores da sociedade. A crescente participação feminina nas esferas públicas e sua reivindicação por direitos desafiaram as normas de um modelo social patriarcal, refletindo um momento de ruptura e de redefinição do papel da mulher na sociedade brasileira (Maluf & Mott, 1998).

As cidades, em plena transformação, passaram a refletir profundas mudanças em sua estrutura e dinâmica social. A nova paisagem urbana, ainda desorganizada e marcada

por tradições, começou a abrigar uma população heterogênea, composta por imigrantes, ex-escravizados e membros das elites que se mudavam das áreas rurais para os centros urbanos. Frente à diversidade de experiências e práticas que surgiam nesse novo contexto urbano, intelectuais de diversas correntes passaram a apontar a quebra de costumes, as mudanças nas rotinas femininas e, principalmente, as transformações nas relações entre homens e mulheres como os principais responsáveis pela suposta desintegração da ordem social. Em resposta, intensificaram-se os esforços para disciplinar qualquer iniciativa que pudesse ser interpretada como uma ameaça à ordem familiar, considerada o pilar fundamental do Estado e a única instituição capaz de controlar os avanços da "modernidade" (Maluf & Mott, 1998).

A sociedade brasileira, caracterizada pela contradição marcante na efetivação de sua modernidade (Durand, 1989; Bueno, 1990; Ortiz, 1988), avançava em termos tecnológicos sem, contudo, promover as transformações sociais necessárias para garantir o bem-estar coletivo e a plena cidadania. Essa incongruência se refletia também nas dinâmicas de gênero, particularmente no papel das mulheres na sociedade urbano-industrial. Assim como a modernização técnica não assegurava a inclusão social, as mulheres, embora convocadas a desempenhar novos papéis exigidos pela sociedade burguesa, continuavam sem pleno reconhecimento e sem garantia de direitos igualitários. O desafio de equilibrar a preservação de valores tradicionais com as novas demandas sociais evidenciava a desigualdade e a exclusão presentes em uma modernidade que ainda não contemplava todos os setores da população.

Nesse contexto, as mulheres precisavam articular múltiplas adaptações e concessões para atender às diferentes expectativas impostas a elas. Devia-se preservar o ideal tradicional de pureza e submissão ao mesmo tempo em que se absorviam as novas exigências da burguesia, que valorizava a administração eficiente do lar. Além disso, na esfera social, esperava-se que a mulher desempenhasse o papel de esposa e companheira ideal. Assim, a sociedade urbano-industrial impunha às mulheres, especialmente às esposas, um conjunto complexo e desafiador de funções a serem cumpridas (Maluf & Mott, 1998).

Segundo Heloísa Pontes (2008), o Rio de Janeiro, enquanto capital política do país e cidade cosmopolita, oferecia um ambiente intelectual distinto do de São Paulo. A sociabilidade intelectual carioca estava concentrada em espaços como academias, livrarias, cafês, bares e redações de jornais e revistas, que funcionavam como centros de circulação de ideias e promoção de debates. A partir da década de 1910, o Rio se



consolidou como um importante centro de militância política. Nos anos 1930, sob a gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Cultura, a cidade abrigava dois principais polos de apoio cultural: o Estado e a Sociedade Felipe d'Oliveira, responsável pela atribuição do mais prestigiado prêmio literário da época. Em contrapartida, São Paulo, em pleno processo de metropolização, vivenciava uma sociabilidade intelectual marcada pela atuação do mecenato privado e pela crescente relevância da universidade. Além disso, a cidade se destacava pelas experimentações culturais em áreas como teatro, ciências sociais, artes plásticas e cinema. Esses elementos configuravam uma experiência cultural paulistana singular, que se distanciava da dinâmica carioca e era mais influenciada pelo setor privado e pelo meio acadêmico.

No entanto, enquanto o Rio de Janeiro se destacava pela efervescência intelectual e cultural, o contexto social da República Velha (1889-1930) restringia o espaço público aos homens, relegando as mulheres ao domínio privado do lar: as funções produtivas e as atividades no espaço público eram atribuídas aos homens, enquanto o papel da mulher estava circunscrito às tarefas domésticas. Esse cenário só começou a mudar a partir de 1827, com a 1ª Lei de Instrução Pública no Brasil, que, embora não fosse obrigatória, permitiu a criação de escolas primárias voltadas para o público feminino. Esse marco representou o início de um processo educacional que, embora ainda restrito, pavimentou o caminho para a formação de algumas mulheres, ainda em número reduzido. Assim, enquanto o Rio de Janeiro se tornava um centro de debates e experimentações culturais, o acesso das mulheres à educação e ao espaço público era um processo gradual, refletindo uma dinâmica de exclusão e, ao mesmo tempo, de transformação, que se manifestaria mais claramente ao longo do tempo (Karawejczyk, 2014).

O ano de 1910 – ano de eleição presidencial – foi marcado pela criação de uma das principais organizações feministas do período, o *Partido Republicano Feminino* (PRF), sob a liderança da professora Leolinda de Figueiredo Daltro. Composto em sua maior parte por professoras, o PRF era formado exclusivamente de mulheres, como proposto em seu estatuto. Em 1917, uma passeata com aproximadamente 90 ativistas foi organizada pelo PRF, em protesto contra o insucesso de emenda à Lei Eleitoral que incluía o alistamento das mulheres maiores de 21 anos, considerada inconstitucional pela Comissão de Constituição e Justiça da Câmara dos Deputados (Karawejczyk, 2014).

Segundo Teresa Cristina de Novaes Marques (2016), desde o século XIX exemplos e ideias feministas foram difundidas, mas as orientações práticas eram determinadas a partir do lugar de invocação da palavra para designar a ação política de

cada grupo. Desta forma, o sistema político, o temperamento e a história pessoal das mulheres impactariam de forma única em suas respectivas escolhas e tomadas de posições.

A pauta política da professora Leolinda, por exemplo, era a do sufrágio clássico. Reivindicava o direito de votar e o acesso de mulheres à educação pública e a empregos públicos. Seu modo de agir, no entanto, era errático: ora encaminhava representações a parlamentares e reunia mulheres para acompanhar sessões de interesse do grupo - em 1916, por exemplo, fez chegar ao deputado Maurício de Lacerda uma solicitação para que ele intercedesse em favor do voto feminino na discussão da reforma do regulamento eleitoral, ora liderava manifestações públicas em favor de direitos das mulheres ou interpelava publicamente homens de Estado para questioná-los. Por vezes, alterou-se com trocadores de bonde por julgar que haviam lhe faltado com o respeito e solicitou patrulha policial para conter os rapazes que cercavam suas alunas na saída da aula e disparavam gracejos a elas. Tornou-se, assim, conhecida na cidade, onde os jornais tratavam-na algumas vezes com sarcasmo e outras com gentileza (Marques, 2020, p. 21)

Em 1920, foi fundada a *Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher* (LEIM), com foco central na emancipação intelectual das mulheres, assumindo, portanto, a frente na luta pelo voto feminino. Bertha Lutz (1894-1976) formada em ciências naturais pela Universidade de Sorbonne/Paris, e recém-chegada ao Brasil, fundara a LEIM e atuava, juntamente com as outras companheiras, escrevendo artigos para jornais e dando entrevistas sobre o direito ao voto. A Liga foi, mais tarde, renomeada como *Liga pelo Progresso Feminino* e, finalmente, com adesão de outros estados, transformada, em 09 de agosto de 1922, na *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* (FBPF), a instituição feminista mais importante no começo do século XX da Capital Federal.

O começo dos anos de 1920 foi um período assinalado pelo clima de transformação e contestação oriundos dos movimentos modernista e tenentista. A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino era uma organização sem filiação partidária com objetivo de expansão dos direitos políticos e civis das mulheres. Como comenta Carmen Portinho, “Nos anos 20, a mulher brasileira era uma utopia, não tinha nenhum direito, tendo em vista a discriminação que constava na Constituição de 1891, que não lhe concedia sequer a cidadania, tampouco o direito de exercer o seu dever político de votar” (Portinho, 1999, p.45). Bertha Lutz, a partir da influência de sua mentora Carrie Chapman Catt<sup>11</sup>, acreditava que a luta feminista só alcançaria sucesso

---

<sup>11</sup> Carrie Chapman Catt foi presidente da Aliança Internacional pelo Sufrágio Feminino e da Associação Pan-Americana de Mulheres.

caso conseguissem persuadir os homens de que todas as demandas femininas defendidas não ameaçavam a ordem social e, também, correspondiam à evolução da civilização (Marques, 2020).

Os preceitos da Federação incluíam o alcance de todo o universo feminino brasileiro. Vale, porém, ressaltar que desde seu surgimento, a FBPF foi dirigida por mulheres da alta classe média. Dentre alguns dos nomes que podemos citar a fim de exemplificação ressaltamos Carmen Velasco Portinho, que participou da diretoria da FBPF como secretária, tesoureira e 1º vice-presidente e Ormindia Bastos, jornalista, advogada, professora e, mais tarde, uma das fundadoras da União Universitária Brasileira. A inserção social e o prestígio dessas mulheres eram imprescindíveis na relação com as instituições de poder, através de possíveis tratados de negociação.

A operação por via institucional e legal, em oposição a uma possibilidade de atuação de confronto, conferiu à Federação uma agenda estratégica baseada nos laços pessoais e redes de relacionamentos. Boletins eram publicados, propagandas em rádios e jornais feitas e eventos realizados, práticas que certificavam a legitimidade das propostas sem nenhum tipo de radicalismo.

Os rumos da Federação eram definidos, como consta em seus estatutos, a partir do voto da diretoria (as sócias não tinham direito ao voto). A imagem de Bertha Lutz era construída como símbolo de poder personificado.

A *Revista da Semana*, no dia 02 de julho de 1932, em consonância com seu dito interesse “por tudo que diz respeito à Mulher” (Kendall, 1932, p. s/p) publicou uma matéria de página inteira com objetivo de homenagear a FBPF e divulgar seus fins. As sete diretrizes da organização, como consta em estatuto são:

1- promover a educação da mulher e elevar o nível de instrução feminina; 2- proteger as mães e a infância; 3- obter garantias legislativas e práticas para o trabalho feminino; 4- auxiliar as boas iniciativas da mulher e orientá-la na escolha de uma profissão; 5- estimular o espírito da sociabilidade e de cooperação entre as mulheres e interessá-las pelas questões sociais e de alcance público; 6- assegurar à mulher os direitos políticos que a Constituição lhe confere e prepará-la para o exercício inteligente desses direitos; 7- estreitar os laços de amizade com os demais países americanos, a fim de garantir a manutenção perpétua da paz e da justiça no hemisfério ocidental. (Relatório da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino 1922-1924, 1932)

Listadas e comentadas, tais diretrizes foram seguidas, na notícia, por uma contextualização dos feitos então já realizados pela FBPF e, por fim, pela apresentação das mulheres “que pelo seu grande esforço e altruísmo realizaram essa obra digna de

admiração e da gratidão das mulheres brasileiras” (Kendall, 1932, p. s/p). A primeira a ser anunciada foi Bertha Lutz, “a quem tudo deve o feminismo do Brasil” (Kendall, 1932, p. s/p), que se encontrava, em 1932, nos Estados Unidos para receber o prêmio do Concurso Internacional dos Museus Americanos<sup>12</sup>. Ocupando o lugar da presidente em sua ausência estava a vice-presidente Carmen Portinho, “presidente da União Universitária Feminina com sede no Edifício Odeon: é engenheira de primeira classe da Prefeitura e secretaria-redatora da Revista de Engenharia” (Kendall, 1932, p. s/p).

A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino era destacada na imprensa carioca como organização orientadora do movimento feminista no Brasil, destinando-se, sobretudo, “a coordenar e orientar os esforços da mulher no sentido de elevar-lhe o nível da cultura e tornar-lhe mais eficiente a actividade social, quer na vida doméstica, quer na vida pública, intellectual e política” (Kendall, 1932, p. 30). Constituída por departamentos centrais na capital da República, filiais nos Estados, associações federadas e por sócias individuais e representantes nos Estados ainda sem departamentos e filiais (A quinzena [...], 1930, p.7), a FBPF, a partir das figuras de Bertha Lutz e Carmen Portinho (que assinavam as declarações públicas), disseminava suas crenças com relação ao direito da mulher brasileira:

1º - As mulheres, assim como os homens, nascem membros livres e independentes da espécie human, dotados de faculdades equivalentes, igualmente chamados a exercerem (..) os direitos e deveres individuais (...)  
2º - Os sexos são inter-dependentes e devem um ao outro a sua cooperação. A supressão dos direitos de um acarreta, inevitavelmente, prejuízos para o outro e, conseqüentemente, para a Nação. (A declaração [...], 1928, p.15).

As ideias feministas empreendidas pela Federação eram difundidas através da imprensa carioca e de seus boletins mensais, que circularam entre 1934 e 1936. A pesquisa hemerográfica efetivada destaca a presença significativa de notas e/ou reportagens responsáveis por relatar as reuniões da organização, bem como seus momentos de encontro de caráter social (como chás, almoços, jantares) – que na maior parte das vezes envolvia a presença de convidados especiais, a divulgação de quadros comparativos e comprovativos das conquistas do movimento feminista, relatos de viagens das sócias, composição da diretoria vigente, etc.

Portinho atuou, durante a primeira metade do século XX, ativamente na diretoria da Federação, assumindo cargos importantes, como o de presidente, vice-presidente e

---

<sup>12</sup> Em 1932, Bertha Lutz, além de presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino era também encarregada pelo Museu Nacional e aluna da Escola de Direito.

tesoureira. Responsável por serviços orçamentários, de aplicação de capital e propostas de impacto imediato na agenda da organização, sua ideia de movimento feminista já era clara, como mais tarde declarou ao jornal *Correio da Manhã*:

Nosso principal objetivo – disse-nos – era o de agrupar o maior número possível de mulheres entre as forças democráticas, que começavam então a serem reorganizadas. Iniciamos, assim, em fevereiro, os primeiros passos para a fundação da Coligação Feminina Pró-Democracia. Não pretendemos formar agrupamentos femininos isolados (...). Os assuntos de interesse mais direto das mulheres não deixarão por isso de ser defendidos por nós dentro dos partidos(...). Na verdade, não existe um problema feminino, mas problemas sociais. Que é o divórcio, por exemplo, senão um problema social? (...) Os problemas femininos no Brasil estão dependentes da situação política (A mulher [...], 1945, p. s/p)

A União Universitária Feminina (UUF), criada em 13 de janeiro de 1929 no Rio de Janeiro, tinha como fins incentivar a mulher brasileira a conquistar a formação superior, amparar a mocidade feminina apoiando as alunas das faculdades e auxiliando as graduadas em suas carreiras, zelar pelos interesses femininos nas profissões liberais e colaborar nas questões culturais e gerais que se relacionassem com a ideia de progresso nacional ou internacional (Fundou-se [...], 1929). A primeira diretoria foi constituída “por elementos de valor, da nova geração intelectual feminina” (Fundou-se [...], 1929), com destaque para Carmen Velasco Portinho, presidente da nova agremiação.

Os estatutos da União Universitária Feminina obrigam a seguir as mesmas normas das suas congêneres, não permitindo entre as suas socias senão mulheres formadas ou cursando as escolas superiores. (Kendall, 1932, s/p.)

Imagem 3 – Diretoria da União Universitária Feminina



Fonte: (Fundou-se [...], 1929, p.8).

As chamadas “doutoras” pelos jornais eram, portanto, as mulheres diplomadas pelos institutos de ensino superior e técnico do Brasil ou do exterior. O corpo social da UUF era formado pelas sócias efetivas, aquelas graduadas pelas universidades específicas no regime interno, e pelas associadas, alunas destas mesmas instituições.

A nova associação, que se denomina União Universitária Feminina, tem por fins estimular a mulher brasileira a adquirir preparo superior, amparar a mocidade do sexo feminino, desejosa de fazê-lo, prestar apoio às alumnas das faculdades, auxiliar as mulheres diplomadas na sua carreira, zelar os interesses femininos nas profissões liberais e colaborar lealmente em todas as questões gerais e culturais que se relacionem com o progresso nacional ou internacional (Fundou-se [...], 1929, p. 8).

Ainda que filiada à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, a UUF não alcançou tanta visibilidade quanto a Federação. Tal afirmação justifica, por exemplo, os escassos estudos relacionados à União e a importância dos jornais e periódicos da época para construção da pesquisa. A *Revista de Cultura e Técnica* foi o órgão oficial da UUF, entre os anos de 1937 e 1939, destinando-se a divulgar notícias e matérias sobre a organização. Foi Portinho quem dirigiu a UUF por sete anos consecutivos. Em 1937, o *Correio da Manhã* indicaria sua sucessão pela dra. Elza Pinho, fato que renderia uma homenagem das demais associadas:

As associadas, gratas à dedicação e ao devotamento dessa proeminente figura do feminismo brasileiro que é dra. Carmen Portinho, que firmou a associação de moças universitárias e formadas, prestar-lhe-ão uma homenagem (União [...], 1937, p. 6).

Dentre as contribuições de tais organizações, em especial a FBPF, na luta feminista brasileira do começo do século XX, destacamos a coordenação de três congressos, dois internacionais e um nacional. Em 1922, o Primeiro Congresso Internacional Feminino foi promovido e contou com a participação de Carrie Chapman Catt e representantes de outros países. Muito além das discussões a respeito do direito ao voto, o congresso também contou com discussões relacionadas ao trabalho, bem-estar e educação. As participantes relataram problemas diversos, desde a pouca remuneração, os assédios nos ambientes laborais, a extensa carga de trabalho, etc (Soihet, 2000).

Segundo Soihet (2000), o contexto político do final dos anos 1920 gerou intensos movimentos de descontentamento, principalmente com relação ao processo eleitoral. A quebra da lógica da política do “café com leite” entre as oligarquias, que culminou na Revolução de 1930 estabeleceu um novo quadro político. As demandas feministas pelo voto, que ainda não tinham sido efetivadas, ganhavam mais destaque. Em 1928, por exemplo, três diretoras da Federação Feminina, Bertha Lutz, Carmen Portinho e Maria Amália de Faria, voaram sobre a cidade do Rio de Janeiro fazendo propaganda pelo voto feminino. A bordo de um avião Junkera lançaram diversos folhetos e cartões de propaganda dos direitos eleitorais das mulheres sobre os edifícios da Câmara, do Senado, do palácio do Catete e sobre diversas ruas do centro da cidade (O voto [...], 1928). A propaganda pelo voto feminino se irradiava e intensificava:

Esses folhetos e cartões, todos de propaganda dos direitos eleitorais da mulher, reproduziam um trecho de um discurso do conselheiro Ruy Barbosa, em favor do voto, uma lista de quarenta países onde as mulheres já votam, um mapa da Europa mostrando que só em Portugal e nos países balcânicos e na Suíça não existe nenhuma forma de sufrágio feminino, e uma declaração dos direitos da mulher (O voto [...], 1928, p. 3).

Carmen Portinho atuava concomitantemente nas duas organizações, garantindo que a luta feminista brasileira fosse entendida não como uma revolução social, “e sim uma reação justa e oportuna que vem se verificando em todos os países que caminham na vanguarda do progresso no mundo” (A federação [...], 1931, p. 6). Foi 1931 que, através de uma proposta de Portinho na reunião da diretoria da FBPF, os primeiros sócios do sexo masculino foram admitidos no quadro social da Federação (A reunião [...], 1931, p. 8).

O *Jornal do Brasil*, em 1929, enunciava a visão de boa parte da sociedade a respeito do movimento feminista e destacava a importância das figuras de Bertha Lutz e Carmen Portinho na liderança do movimento. A reportagem já evidenciava, em suas primeiras linhas, o tom da abordagem: “Nunca fomos adeptos do feminismo, tomando o termo na sua lata expressão” (Elegancias... [...], 1929, p. 10). As feministas eram, ao longo do texto, referidas e estereotipadas como senhoras que usavam

um *tailleur* preto, sovadíssimo, chapéu canotier ainda em mais lastimável estado do que o restante da *toilette*, óculos com aros de tartaruga, sapatos pretos, quase sempre desengraxados e um buço agressivo a sombrear-lhes os lábios severos e sempre promptos a se abrirem para a defesa de seus princípios (Elegancias... [...], 1929, p. 10).

O que foi descrito como “esse gênero de feministas”, foi logo caracterizado como movimento detestável e amedrontador. Por outro lado, Bertha e Carmen se mostravam cada vez mais vitais à luta, já que:

Mais nos convencerá do que quiserem a Srta. Bertha Lutz, com suas mãos tratadas, unhas burnidas, de douta cientista, com seus vestidos e cabellos curtos, calçando meias, malhas de quarenta e quatro e cinquenta, e, bem assim, a interessante engenheira, Srta. Carmen Portinho, portadora da mesma indumentaria e de uns olhos perigosamente pretíssimos (...) (Elegancias... [...], 1929, p. 10)

É a partir dessa conjuntura que, em 1931 a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino organiza o II Congresso Internacional Feminista. Na tentativa de estender o número de adeptas para o movimento sufragista e, com isso, alcançar mais mulheres na propaganda pelo direito ao voto, o II Congresso apresentou um programa diverso que, para além dos direitos jurídicos pretendia discutir questões relacionadas à educação, proteção das mulheres, o trabalho feminino nas fábricas e comércio, além de questões sociais.

O encerramento do Congresso contou com uma sessão de consagração, onde todos foram lembrados dos objetivos da Federação: “coordenar e orientar os esforços da mulher, no sentido de elevar-lhe o nível de cultura e tornar-lhe mais eficiente a actividade social, quer na vida doméstica, quer na vida pública, intelectual e politica” (Congresso... [...], 1931). A reunião ainda contou com três apelos: o primeiro deles foi dirigido às diretoras de associações filiais, aos diretórios e representantes individuais, estaduais e municipais e à todas as mulheres identificadas com o programa da federação. A esse público a diretoria pedia que incentivassem os trabalhos das companheiras e criassem mais filiais.



A Constituinte ahi vem e há utilidade em aproveitar a mulher brasileira este momento opportunissimo de reforma das nossas leis, para apresentar aos legisladores a mensagem das suas aspirações. Para isso urge auscultar a vontade da mulher não apenas do Distrito Federal, mas de todos os Estados (Congresso... [...], 1931, p. 5).

O segundo apelo era direcionado às delegadas e presidentes das associações de assistência social. A elas a colaboração junto à FBPF seria através de mais inscrições no Conselho de Assistência Social e maior ingresso na organização a partir da condição de associadas federadas. Por fim, o último pedido era destinado às senhoras donas de jornais, revistas e outros órgãos de imprensa, no sentido de que se dedicassem a defender os direitos das mulheres (Congresso... [...], 1931). O encerramento do encontro foi feito com a fala da vice-presidente da FBPF, Carmen Portinho.

Imagem 4 – Excursão das participantes do II Congresso Internacional Feminista ao Recreio dos Bandeirantes no Rio de Janeiro



Fonte: Federação Brasileira pelo progresso Feminino, Arquivo Nacional, 1931.

As demandas e conclusões do Congresso foram encaminhadas pelas representantes da Federação para o Chefe do Governo Provisório. Getúlio Vargas, objetivando atender as principais reivindicações, nomeou uma comissão para criar uma nova dinâmica eleitoral. O anteprojeto apresentado pelo governo estabelecia, entretanto,

uma série de restrições ao voto feminino. Carmen Portinho, enquanto uma das líderes e representante do movimento feminista esboçou seu descontentamento:

Ante a afirmação de Vargas de que era ele próprio feminista, porque às mulheres se devia metade da Revolução, ela retrucou: “Sr. Presidente, é por isso que só querem dar a metade do voto? [Ao que Vargas, manifestando estranheza, teria perguntado] Metade como? [E Carmen] Sim, o voto qualificado a determinadas categorias de mulheres. Nós não queremos assim. Ou tudo ou nada!” (Soihet, 2000, p. 104).

Em 1932, com o Decreto 21.076, foi estabelecido o voto feminino e o voto secreto. A incorporação deste princípio à Constituição foi feita através da inclusão do artigo 108 na Constituição de 1934. Bertha Lutz foi indicada pela FBPF como representante na Comissão de Elaboração do Anteprojeto à Constituição de 1934 e, para além, foi formada a Liga Eleitoral Independente, organização que visava a mobilização feminina na campanha eleitoral através, sobretudo, do curso de Educação Política (Soihet, 2000).

Ao final da luta, as feministas tiveram suas reivindicações concretizadas na Constituição de 1934. Nela foram incorporadas muitas das sugestões de Bertha Lutz como membro da comissão que elaborara o anteprojeto. Através delas constata-se que a referida líder revela interesse marcante pelos aspectos básicos da sociedade brasileira, ao mesmo tempo que se preocupa em propiciar às mulheres condições de se integrar nos vários planos da vida nacional e internacional (Soihet, 2000, p. 105).

As dirigentes da Liga Eleitoral Feminina eram Bertha Lutz, Maria Eugenia Celso, Carmen Portinho, Orminda Bastos e Carmen Carvalho. Consideradas as “orientadoras dos primeiros passos da massa feminina no terreno político” (Aspectos... [...], 1933, p. 3), conduziram seus esforços com o propósito de fomentar a ampla participação das mulheres na vida pública do país.

Em 1936, Bertha Lutz assumiu mandato de deputada federal após o falecimento do titular Candido Pessoa. Com objetivo de planejar a atuação parlamentar das mulheres relacionadas à FBPF e eleitas um terceiro Congresso foi organizado. As discussões principais do encontro aconteceram a partir do Estatuto da Mulher - suas definições e objetivos - e da criação de um Departamento Nacional da Mulher (Novellino, 2018). Tais propostas, porém, não foram votadas a tempo, já que o Congresso foi fechado em novembro de 1937 com a instauração do Estado Novo (1937-1945).

Em 1930, foi organizada pela União Universitária Feminina, a Exposição de Pintura, Escultura e Artes Aplicadas. Comemorava-se, na ocasião, o segundo aniversário da UUF. A pequena mostra contou com a participação de artistas como Sarah Vilela de Figueiredo, Georgina de Albuquerque, Candida Gusmão Cerqueira e Celita Vaccani e foi

crucial para o desenvolvimento, no ano seguinte, do I Salão Feminino de Belas-Artes (Silva, 2018).

Com objetivo de reunir expositoras de todas as regiões do Brasil para além do eixo Rio-São Paulo, o I Salão foi “um marco tanto em sua concepção como no que representou para a afirmação da mulher nas artes plásticas do país” (Silva, 2018, p. 836). Promovido também através da União Universitária Feminina, sob os cuidados da presidente Carmen Portinho, a exposição contou com 194 trabalhos de 63 artistas. O papel da mulher era mais uma vez discutido e novos espaços de diálogos a respeito da participação feminina efetiva nas artes e da profissionalização do trabalho da mulher eram gerados.

A atuação multidisciplinar de Portinho também reverberou, em concomitância à luta feminista, nos campos da engenharia e da arquitetura. No final da década de 1930, foi fundada a Associação de Engenheiras e Arquitetas Brasileiras (AEAB), sendo Portinho sua primeira presidente. No dia 27 de julho de 1937, o jornal *Correio da Manhã* noticiou a fundação da nova associação, com objetivo de

coordenar os esforços das mulheres engenheiras e architectas ou estudantes de architectura, no sentido de auxiliarem-se mutuamente na carreira, facilitarem o intercambio de idéias entre profisioaes de engenharia e architectura e colaborarem na solução dos problemas relacionadoscom o progresso (Por iniciativa [...], 1937, p. 3).

O conceito de gênero, conforme abordado por Scott (2017), engloba uma análise abrangente e interconectada, que considera os símbolos culturais, os conceitos normativos, a organização social e a construção da identidade subjetiva. Essa perspectiva teórica, ao destacar as múltiplas dimensões que constituem as relações de gênero, oferece uma base sólida para a compreensão das dinâmicas de poder e das identidades ao longo do tempo, levando em consideração os contextos históricos e sociais específicos. A teoria feminista, a ser desenvolvida a seguir, aprofunda essa reflexão ao integrar as contribuições de Susan Besse (1996), June Hahner (1981), Soihet (2000), Margareth Rago (2012), Judith Butler (2016), Simone de Beauvoir (1970), Angela McRobbie (1991), Nochlin (1971), Pollock (1999), Guerra (2023), Bourdieu (1989) e Simioni (2022). Estes autores fornecem uma base teórica fundamental para a análise das formas de opressão e resistência ao investigarem a construção das identidades de gênero, as dinâmicas de poder e o papel das mulheres nas instituições culturais, sociais e políticas.

Dentro deste contexto e discussão, é correto afirmar que o movimento feminista brasileiro do início do século XX adotou diferentes formatos, moldados pela lógica político-social do país. Vários campos do conhecimento foram impactados, e distintos

interesses estratégicos foram estabelecidos, refletindo as especificidades do contexto nacional. A partir dessa dinâmica, discutiremos os critérios adotados pelo movimento feminista e por suas ativistas, com ênfase especial em Carmen Portinho, cujas contribuições e posicionamentos ilustram as complexas interseções entre as questões de gênero, classe, e a atuação política e social das mulheres na época.

## **2.2. A estratégia do feminismo brasileiro (primeira onda)**

Longe de ser homogêneo e autoexplicativo, o termo feminismo (enquanto movimento político e de luta social) surgiu a partir da segunda metade do século XIX. É importante ressaltar, entretanto, que é possível verificar a existência de produções relacionadas à movimentos femininos concernentes aos direitos das mulheres anteriores a esse período.

A história ocidental é marcada, no desenrolar dos anos, pela luta de mulheres que, a partir de seu respectivo contexto social, insurgiram contra sua condição e lutaram por seus direitos. A primeira onda do feminismo, nas últimas décadas do século XIX, foi marcada – primeiramente na Inglaterra – pela batalha das sufragetes em busca, entre outras reivindicações, do direito ao voto. No Brasil, a primeira onda do feminismo também foi marcada pela disputa pública relacionada ao voto, concomitantemente com o movimento de mulheres proletárias que buscavam melhores condições de trabalho e igualdade de direitos.

No Brasil, a primeira onda do feminismo esteve associada ao movimento de mulheres operárias anarquistas, associadas a “União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas” e ao movimento reivindicatório pelo direito ao voto das mulheres, sobretudo pelas sufragetes, que lideradas por Bertha Lutz, bióloga, cientista de importância, que estudou no exterior e voltou para o Brasil na década de 1910, iniciando a luta pelo voto (Caetano, 2017, p. 5).

A luta feminista brasileira dos anos 1920 e 1930, desenvolvida aqui a partir do contexto carioca e da atuação das mulheres ligadas à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e União Universitária Feminina, foi baseada em uma postura contrária ao radicalismo ou quebra de padrões referentes ao quadro de dominação sexual da sociedade brasileira da época. As críticas ao comportamento dessas ativistas e suas respectivas escolhas colaborativas em relação à dominação masculina são desenvolvidas – como aponta Susan Besse (1996) e June Hahner (1981) – a partir da ideia de que essas mulheres não romperam com a lógica patriarcal, capitalista e autoritária da sociedade brasileira, contribuindo “no máximo, para a modernização das relações de gênero” (Soihet, 2000, p. 105).

A postura enquanto adjuntas da nova ordem burguesa, com destaque ao papel das mulheres como mães e alicerce dos homens na ordem social rendeu ao movimento um caráter não-questionador das relações de poder, fazendo com que as mesmas, na luta pela conquista de alguns direitos, fortalecessem e legitimassem a estruturação social.

Margareth Rago (1998) analisa o movimento feminista brasileiro do início do século XX e identifica duas correntes que caminham paralelamente: as feministas liberais e as libertárias. As liberais, como analisado a partir da figura de Carmen Portinho e Bertha Lutz, discutiam os direitos e o lugar das mulheres da elite burguesa, ignorando problemas das camadas sociais mais pobres e, por exemplo, a luta das operárias que, já na época, eram travadas. O generalismo do feminismo liberal era resultado, portanto, da responsabilidade pela agenda do movimento creditada às mulheres com acesso à cultura e política (classe alta e média) e pela exclusividade destas à tarefa de reconstruir a sociedade. As feministas libertárias, por outro lado, refutavam qualquer possível acordo com as instituições burguesas, sempre denunciando questões como: os salários baixos, as condições de trabalho ruins e a falta de qualquer tipo de assistência pública.

As diferenças entre um feminismo mais burguês e outro mais revolucionário já eram sentidas ao final da Primeira República e viriam a explodir da década de 1930, a partir do engajamento de diversas mulheres em grupos anarquistas e comunistas. Muitas delas tinham sido integrantes da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, mas discordaram das abordagens pouco combativas da instituição. A luta empreendida pela Federação para que mulheres pudessem estudar, (...) foi considerada insuficiente por feministas que acreditavam ser fundamental a transformação radical da sociedade para o extermínio de todas opressões (Galvão, 2015, p. 193).

Rago (1998) evidencia, portanto, que o movimento feminista aqui apresentado e a construção da mulher brasileira que se desenvolveu foi fruto da perspectiva das feministas liberais, que orientaram a conduta da mulher moderna. As relações sociais, os padrões de dominação sexual e a moral burguesa não eram discutidos. Este modelo foi, nas décadas de 1960 e 1970, radicalmente criticado pelas feministas brasileiras (Rago, 1998).

Por outro lado, tais historiadoras, uma das quais militante do movimento feminista no Brasil da década de 1970, incorrem no pecado do anacronismo ao analisar muitas das dimensões da questão de gênero, presentes no movimento em foco, a partir das experiências propiciadas e decodificadas por um outro momento histórico (Soihet, 2000, p. 106).

Assim como Margareth Rago (2012) identificou a consolidação da construção cultural e social das diferenças sexuais a partir dos estudos de gênero, a historiadora Joan Scott (1995) ressaltou a conexão existente entre as relações sociais e as relações de poder.

A análise pelo gênero é, portanto, via significante de domínio e, também, elemento responsável pela constituição das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos (Rago, 2012). É a partir desta premissa que a análise da construção histórico/social de símbolos culturais referentes às mulheres é feita e normas de estruturação social determinadas e difundidas.

Judith Butler (2016), em seu trabalho *Problemas de gênero*, discute as relações de poder para além de uma negociação elementar entre homens e mulheres, já que esses sujeitos podem atuar na própria construção do conceito de gênero e na produção de categorias binárias. Para a autora, gênero diz respeito a uma prática contaminada de atos sociais, desenvolvida a partir da ideia de repetição, já que os sujeitos constroem, vivenciam e afirmam suas funções sociais como mulheres ou homens no mesmo instante em que processos de emancipação são determinados (Butler, 2016). A estrutura social é, como aponta Butler, baseada em modelos patriarcais, resultantes de uma prática reguladora heterossexual e compulsória, responsável pelo movimento de dominação masculino (Butler, 2016). A necessidade das pesquisas que se dediquem à compreensão dos símbolos culturais que subscrevem as mulheres e suas respectivas construções e contextos – como proposto aqui – é, como defendido por Joan Scott, eminente. A autora justifica tal demanda como caminho questionador das categorias sociais e do processo de naturalização da hegemonia masculina.

É nessa sociedade patriarcal que a construção da mulher como sujeito histórico inferior ou limitado foi concebida. Simone de Beauvoir (1970) postula que os homens acreditaram ser útil preservar e nutrir o estado de dependência da mulher, estabelecendo seus códigos neste fim e constituindo-as enquanto seres inferiores, o Outro (Beauvoir, 1970, p. 179). A legitimação da dominação masculina foi dotada, ao longo dos anos, por argumentos de cunho religioso, psicanalítico, científico, médico, etc. Essa dominação obteve coerência ao longo dos anos e as mulheres foram, portanto, silenciadas e/ou reconhecidas tardiamente como agentes históricos.

A socióloga britânica Angela McRobbie, embora não tenha concentrado seus estudos especificadamente na luta feminista brasileira dos anos 1920 e 1930, contribui de forma significativa para entendermos o contexto em discussão a partir de suas colocações a respeito dos conceitos de gênero, cultura e mídia. Na cultura popular, as representações de gênero refletem e reforçam as normas sociais dominantes, mas também podem ser locais de resistência e subversão. As narrativas, imagens e estereótipos encontrados na mídia, na música, no cinema e na televisão desempenham um papel crucial na construção

e manutenção das hierarquias de gênero. No entanto, também é importante reconhecer que essas mesmas formas culturais podem ser apropriadas e reinterpretadas por grupos marginalizados para desafiar e subverter essas normas, criando espaços de resistência e empoderamento (McRobbie, 1991).

As feministas brasileiras das décadas de 1920 e 1930 utilizaram diversas estratégias para disseminar suas ideias e mobilizar apoio para suas causas: frequentemente escreviam artigos, ensaios e cartas para jornais, revistas e boletins. Ao acessar os meios de comunicação da época, elas podiam alcançar um público mais amplo e disseminar suas ideias sobre igualdade de gênero, direitos das mulheres e outras questões feministas. As mulheres também se envolviam em atividades culturais e comunitárias locais, como festas, eventos religiosos, artísticos e reuniões sociais. Esses espaços proporcionavam oportunidades para engajar-se com diferentes grupos de pessoas e discutir questões pertinentes ao movimento em um contexto, por vezes, mais informal.

As mudanças econômicas e sociais moldaram as identidades de classe e gênero das feministas brasileiras do começo do século XX. Mulheres de diferentes classes sociais experienciaram o feminismo de maneiras distintas, com algumas enfatizando questões específicas relacionadas ao trabalho e outras focando em demandas mais amplas por igualdade e justiça social. McRobbie argumenta que a cultura popular desempenha um papel fundamental na construção das identidades pessoais e sociais. Ela examina como as pessoas se identificam com certas culturas e subculturas, e como essas identidades são informadas por questões de classe, gênero, raça e sexualidade (McRobbie, 2008). Embora McRobbie não se concentre especificamente na interseção entre classe e feminismo, ela reconhece a importância das questões de classe na formação das identidades de gênero e na política de identidade em geral.

Ao refletirmos como McRobbie analisa as relações de poder entre diferentes grupos sociais e como as pessoas exercem sua agência para desafiar ou reproduzir essas relações, podemos analisar a atuação de Carmen Portinho a partir de sua navegação nas estruturas de poder existentes e como ela operou na busca por igualdade de gênero e outras questões feministas. A partir do entendimento do conceito de agência enquanto a capacidade das pessoas em agirem de forma independente, fazer escolhas significativas e influenciar eventos e circunstâncias ao seu redor (McRobbie, 2008), destacamos a importância de Portinho na criação de novas formas de enfrentar e desafiar as estruturas de poder patriarcais da época.

As discussões do século XXI, como apontado por McRobbie, mostram a luta feminista vista a partir da cultura popular como um movimento social finalizado, alicerçando o alcance dos interesses femininos através da capacidade individual das mulheres de definirem e conduzirem seu caminho, como protagonistas absolutas e individuais de seu sucesso. A conquista da mulher, como dissemina a cultura popular contemporânea, não está baseada no feminismo enquanto reivindicação política, e sim nos méritos individuais, em escolhas pessoais apropriadas (McRobbie, 2004). Essa personificação das prósperas trajetórias femininas não problematiza as desigualdades entre homens e mulheres e, por consequência, a luta feminista é vista unicamente para afirmar sua superação (McRobbie, 2004).

A construção que a mídia nacional contemporânea faz das mulheres enquanto sujeitos fortes e bem-sucedidos se assemelha, em alguns sentidos, com a construção feita do perfil das mulheres que encabeçaram a luta feminista dos anos 1920 e 1930, em especial Carmen Portinho e Bertha Lutz. Há, entretanto, uma diferença relevante: a construção da imagem dessas mulheres, mesmo que vistas pela crítica como conservadoras da ordem, foi uma estratégia adotada pelo movimento.

Nesse sentido, impossibilitados de lutar abertamente por seus objetivos, tentam alcançá-los fazendo crer aos dominantes que é vontade deles fazer o que eles, dependentes, querem que seja feito e, para conseguir seus objetivos, recorrem a alguns signos consagrados por aquele (Soihet, 2000, p. 106).

Carmen Portinho e Bertha Lutz assumiram, portanto, um caminho que possibilitou, a partir de seu tempo e espaço, seguir em busca de seus objetivos, encorajando as mulheres a participarem da vida política e observando sua experiência na administração das atividades do lar. Como estratégia na prevenção de ataques junto às decisões da FBPF e da UUF, manipulavam os estereótipos femininos, articulando a luta feminista a partir de uma caracterização moderada.

Haveria outra opção para o feminismo brasileiro do começo do século XX? Qual a estratégia do movimento defendido por Carmen Portinho? Nos parece clara a tática adotada por aquelas que lideram o movimento no Rio de Janeiro. As feministas liberais – aqui analisadas a partir da figura de Carmen – estabeleceram suas lutas a partir de uma atitude contemporizadora, sem alteração nos padrões de dominação sexual. Susan Besse (1996) e June Hahner (1981) analisam as características desse movimento a partir do nulo impacto na estrutura patriarcal e nas hierarquias de gênero, apesar de algumas conquistas de direitos.



É importante, porém, relativizar os argumentos de Besse e Hahner para refletirmos a respeito da contribuição de Carmen Portinho para a luta (e das outras ativistas mencionadas). A análise proposta nos revela a preocupação crescente das mulheres de classe média alta com as esferas da vida social e familiar, resultando em uma dinâmica que assegurasse maior controle sobre os códigos sociais, possibilitando às mulheres que seus direitos fossem, cada vez mais, admitidos na agenda pública. É também importante ressaltar o papel de Carmen do que tange o desenvolvimento de espaços e enunciados que trataram da emancipação da mulher, marcando a construção de uma cultura feminina no país, capaz de incorporar temas de interesse para além da luta político-institucional por direitos. Podemos então, a partir de uma lente contemporânea, nos perguntar: qual a validade da luta de Carmen? Por que muitas destas mulheres foram esquecidas?

Tomando a abordagem beckeriana (...), através da qual se perspectiva o mundo da arte como um conjunto de relações colaborativas entre uma significativa diversidade de atores (artistas, museus, intermediários, entre outros), torna-se evidente que a maioria dos atores que detêm posições de relevo nesse espaço reticular são homens (Guerra, 2023, p. 2016).

Nochlin (1971) procura entender a ausência de mulheres artistas na História da Arte e, a partir de sua pesquisa, estabelece como resultado – assim como apresentado por Guerra (2023) – o conjunto de práticas sociais estruturalmente concebidas. Griselda Pollock (1999) postula que o passado das mulheres, além de superado, deve ser desconstruído e entendido, sendo a discriminação feminina um sintoma social e não a causa de sua condição ao longo da história. Para Pollock a problematização da definição do sujeito do feminismo (quem compõe a categoria das mulheres) é fator primordial para análise social da mulher. Desta forma, a fim de evitar o essencialismo do que é intitulado “mulher”, devemos focar na análise da construção social da diferença sexual.

A questão de Nochlin (1971), Pollock (1999) e a colocação de Guerra (2023) no que tange ao mundo da arte são, claramente, verificadas em outros campos. O esquecimento parcial de nomes como Carmen Portinho são reflexo das desigualdades de gênero que ainda estruturam o sistema social, político e econômico de nossas sociedades. “Permanecem, pois, ainda hoje, fortes indícios de continuidade da hegemonia da perspectiva (dominação) masculina” (Guerra, 2023, p. 240).

Podemos, então, partir dessa discussão para refletir sobre os impactos dessa primeira onda feminista no Brasil e como suas conquistas influenciaram as lutas feministas subsequentes no país. Para isso, tomaremos como base a tese de Cynthia

Vianna, *A reforma sufragista: marco inicial da igualdade de direitos entre mulheres e homens no Brasil* (2016), que examina a importância do movimento sufragista como um ponto de inflexão na busca por igualdade de direitos. Ao analisar essa trajetória, podemos compreender como as reivindicações e estratégias das pioneiras do feminismo no início do século XX reverberaram nas décadas seguintes, moldando os caminhos da luta feminista no Brasil.

Vianna (2016) argumenta que, apesar de reflexões mais recentes sobre o tema, ainda predomina uma visão do sufragismo brasileiro como um movimento homogêneo e restrito, cuja principal – e por vezes única – conquista teria sido o direito ao voto. Essa interpretação, segundo a autora, minimiza a relevância da luta para as mulheres da época, ignorando seu papel na reivindicação de direitos mais amplos, como acesso à educação, ao trabalho e à participação na esfera pública.

A história do movimento feminista brasileiro no início do século XX no Brasil ocupa uma posição ambígua: embora seja amplamente classificada nos estudos feministas como parte da Primeira Onda Feminista, sua narrativa tem sido construída a partir da década de 1960, sob a ótica e os posicionamentos da Segunda Onda. Tal enquadramento levou a uma reinterpretação do movimento, em que as origens do feminismo são frequentemente associadas à década de 1970, desconsiderando articulações anteriores, incluindo aquelas da própria década de 1960. Desta forma, a luta das mulheres passou a ser vinculada a grupos de reflexão, aos movimentos de esquerda – especialmente à resistência contra a ditadura militar – e a um alinhamento político-ideológico específico (Pedro, 2006 apud. Vianna, 2016), influenciando a maneira como o movimento sufragista brasileiro foi analisado por feministas e historiadoras.

Desconsiderar as conquistas destas mulheres por não se alinharem ao feminismo pós-1960 leva a uma interpretação distorcida da história, apagando a complexidade das relações sociais e políticas da época. Essa visão reduz a diversidade de ideias e experiências das mulheres do início do século XX, comprometendo pesquisas sobre seus direitos. Esse olhar é influenciado por um viés ideológico presente no período pós-1960, que passou a privilegiar uma perspectiva alinhada aos movimentos de esquerda, resultando em uma interpretação crítica do movimento, frequentemente minimizando sua relevância por não corresponder ao modelo de luta adotado pelo feminismo mais recente. Esse enquadramento simplificado reduziu o sufragismo a uma causa elitista e restrita, ignorando seu papel fundamental na ampliação dos direitos das mulheres no Brasil (Vianna, 2016).

No entanto, como discutido anteriormente, a Primeira Onda do feminismo no país foi além da conquista do voto, lançando as bases para a igualdade de gênero e a melhoria das condições para todas as mulheres. Enquanto o debate público se concentrava no direito ao voto, feministas da época atuavam estrategicamente na formulação de leis e na influência sobre tratados internacionais, demonstrando a amplitude e o impacto do movimento.

As limitações apontadas no movimento feminista em estudo, aqui a consideradas a partir da figura de Carmen Portinho e sua atuação na FBPF, UUF e Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas não revogam a viabilização da admissão feminina como integrantes ativas da sociedade. A trajetória de Carmen Portinho nas décadas seguintes demonstram seu interesse permanente e frequente na vida pública. Os avanços de sua luta feminista reverberaram, concomitantemente, na ascensão feminina e na modernização do país. É certo dizer que sua trajetória – anos mais tarde - como engenheira da Prefeitura do Distrito Federal, seus anos na diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e sua atuação na Escola Superior de Desenho Industrial foram fruto das conquistas dos anos 1920 e 1930, quando as mulheres puderam avançar em outras áreas e, finalmente, participar da vida pública social brasileira.

### **2.3. Reconhecimento histórico e a luta feminista**

A comparação entre Carmen Portinho e Bertha Lutz em termos de reconhecimento histórico pode ser discutida a partir de suas respectivas diferenças em termos de capital cultural e social, como desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1989). Ao considerarmos capital cultural os conhecimentos, habilidades, dispositivos de educação e quaisquer outras vantagens que uma pessoa possua que seja capaz de lhe conferir um status elevado na sociedade, identificamos em Bertha Lutz alguns pontos de destaque, como sua formação na Sorbonne, sua fluência em outros idiomas e os maiores recursos econômicos familiares (capital econômico). Suas conexões sociais e seu reconhecimento dentro das redes estabelecidas (capital social) tem reflexo em sua origem familiar (Adolfo Lutz foi um cientista renomado), em sua educação em nível internacional, em seu ativismo na luta feminista frente à importantes organizações e, posteriormente, em sua carreira política como deputada federal.

Portinho, por outro lado, nasceu em uma família de classe média, que embora não tivesse o mesmo nível de influência e reconhecimento da família Lutz, valorizava a educação e o progresso. Portinho, através de estratégias e escolhas de atuação, construiu

parâmetros de poder simbólico ao longo dos anos e, portanto, sua capacidade de criar e gerir significados, símbolos e discursos. Segundo Bourdieu (1989), a posição de um indivíduo em uma sociedade é determinada pelos capitais possuídos e mobilizados, desta forma, a diferença de reconhecimento responsável por atribuir protagonismo à Bertha Lutz e, por tantas vezes, negligenciar parcialmente a contribuição de Carmen, reflete as dinâmicas de poder simbólico que influenciam quais figuras históricas são lembradas e celebradas.

É também importante ressaltar como a imagem de Bertha Lutz foi moldada e promovida dentro do contexto histórico/cultural brasileiro, refletindo interesses e narrativas predominantes. Ana Paula Simioni em seu livro *Mulheres Modernistas – estratégias de consagração na arte brasileira* (2022), analisa o papel e as estratégias das mulheres artistas no movimento modernista brasileiro. A autora investiga como essas mulheres contribuíram para a formação da arte moderna no Brasil e examina as diferentes maneiras pelas quais elas buscaram e obtiveram reconhecimento em um campo dominado por homens. Simioni também discute as questões de gênero e as dificuldades enfrentadas por essas artistas, destacando a importância de suas trajetórias e obras na construção da história da arte brasileira.

Podemos traçar um paralelo entre a análise de Ana Paula Simioni sobre Tarsila do Amaral como musa do modernismo brasileiro e a construção da imagem de Bertha Lutz como líder no feminismo brasileiro. De acordo com Simioni (2022), a imagem de Tarsila do Amaral foi estrategicamente moldada como uma musa inspiradora dentro do movimento modernista, o que envolveu tanto a celebração de sua obra artística quanto a sua persona pública, “mas além dessa construção estética, é forçoso notar o enorme investimento de Tarsila, por meio de estratégias variadas, na construção de si como artista, expressão que deve ser atrelada aos adjetivos mulher e moderna” (Simioni, 2022, p.128). Esse processo de consagração ajudou a legitimar e destacar seu papel no contexto da arte moderna brasileira.

Analogamente, Bertha Lutz teve sua imagem construída como uma figura central e líder no movimento feminista brasileiro. Lutz foi, como já apresentado, importante ativista na luta pelos direitos das mulheres, particularmente pelo sufrágio feminino. Sua trajetória e conquistas foram fundamentais para a organização e fortalecimento do movimento feminista no Brasil, e sua imagem como líder foi consolidada através de suas ações e da maneira como foi representada na sociedade e na história. A mídia carioca, compreendendo jornais, revistas e outros veículos de comunicação da época, cobria as

atividades e os eventos relacionados ao movimento feminista, e Bertha Lutz era frequentemente destacada em tais coberturas como nome principal da luta das mulheres brasileiras. Sua presença em eventos, discursos públicos e atividades era amplamente divulgada, ajudando a solidificar sua imagem como protagonista do movimento.

Simioni discorre a respeito da importância dos relacionamentos de Tarsila com outras figuras importantes do movimento modernista, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade e de sua aproximação profissional e pessoal dos círculos cubistas parisiense, destacando que

a organização de jantares em sua casa, a visita aos ateliês dos artistas em voga, a presença nas soirées dos balés russos – todos esses eventos mundanos eram modalidades e oportunidades de aproximação da elite das vanguardas francesas, cobiçada pelos artistas patricios. Além disso, foi imperativo um investimento aquilatado na construção da própria imagem como artista mulher e bela, que se efetivou na confecção de uma identidade visual pensada, com vestuário adquirido junto aos mais importantes costureiros modernos de Paris (...) (Simioni, 2022, p.129)

De acordo com o levantamento desta pesquisa, Bertha Lutz interagiu com membros da comunidade acadêmica, jornalistas e artistas, que contribuíam para a disseminação das ideias feministas e para maior conscientização sobre as questões de gênero na sociedade brasileira, além de ter presença ativa em eventos sociais, culturais e políticos da época. Os exemplos de Bertha e Tarsila demonstram, portanto, como figuras femininas importantes tiveram suas imagens moldadas de maneiras específicas para destacar e consolidar suas contribuições em seus respectivos campos, seja na arte modernista ou no movimento feminista.

Uma questão importante para esse trabalho reaparece em um outro ponto de convergência com as considerações de Ana Paula Simioni (2022):

O preço pago pela construção de Tarsila do Amaral como alguém excepcional, é o do aniquilamento da memória coletiva sobre as outras companheiras de geração que, como ela, contribuíram para ampliar as possibilidades de atuação das mulheres no espaço público (Simioni, 2022, p.300).

Quando Bertha Lutz é destacada como líder do movimento feminista brasileiro das primeiras décadas do século XX, há uma simplificação e redução da narrativa central do movimento, acarretando a exclusão ou marginalização das contribuições de outras mulheres que também desempenharam papéis importantes na luta em questão, como o caso de Carmen Portinho. Lembramos ainda que Bertha correspondeu aos padrões sociais

de aceitação da sociedade brasileira da época, correspondentes à classe social, educação formal e origem étnica e, portanto, sua liderança foi reconhecida e aclamada.

Ao considerarmos o campo social como um espaço de luta simbólica, onde diferentes agentes competem pelo reconhecimento e pela legitimação (Bourdieu, 1989), certos critérios de avaliação e reconhecimento são estabelecidos, e as figuras que correspondem mais de perto a esses parâmetros têm mais chances de serem caracterizadas como líderes. A atribuição de prestígio, reconhecimento e autoridade também ocorre por parte dos outros membros do campo, a partir de uma série de fatores, como trajetória pessoal, redes de relações sociais e capital simbólico acumulado. A construção simbólica na formação dessas lideranças dos diferentes movimentos sociais inclui, portanto, estratégias de promoção pessoal, construção de narrativas e discursos que destacam as qualidades e realizações de determinados personagens e o uso de símbolos e rituais que reforçam sua autoridade e prestígio dentro do movimento (Bourdieu, 1989). Ao entendermos a história como processo não linear, composto por diversos agentes, de posições sociais distintas, reforçamos a coexistência no tempo e espaço de trajetórias fundamentais para o movimento feminista brasileiro.

A comparação entre Carmen Portinho e Bertha Lutz, no que tange ao reconhecimento histórico na luta feminista, evidencia o papel crucial que ambas desempenharam na construção de espaços de participação feminina, embora suas trajetórias tenham sido moldadas e promovidas de maneira distinta dentro do contexto histórico e cultural brasileiro. No próximo capítulo, será analisada a atuação de Portinho nos campos da engenharia e do urbanismo, onde sua contribuição foi relevante no desenvolvimento destas áreas. Sua trajetória consolidou um legado que não apenas reflete a inserção da mulher na esfera pública, mas também transcende os limites do movimento feminista, influenciando diretamente o desenvolvimento urbano, a formação de novas gerações de profissionais e a consolidação dos preceitos modernos na cidade do Rio de Janeiro.

### 3. PROJETOS COMPLEMENTARES E CRUCIAIS: A ENGENHARIA E O URBANISMO

O Diário Oficial da União de 16 de dezembro de 2022 publicou em sua primeira seção a então recém sancionada Lei nº 14.517 de 15/12/2022 declarando “patrona do urbanismo no Brasil a engenheira e urbanista Carmen Velasco Portinho” (Atos [...], 2022, p. 4). Originária do projeto PL 1.679/2022 apresentado pelo senador Carlos Portinho<sup>13</sup> (PL-RJ), sobrinho-neto de Carmen, a nova lei tem como principais intuitos, através do reconhecimento oficial, homenagear e preservar a memória e o legado de Portinho, assim como inspirar novas gerações.

Como ressaltado nas justificativas do projeto, Carmen Portinho foi de grande relevância não só na luta em defesa dos direitos da mulher brasileira na conquista do voto, da valorização do trabalho feminino na esfera pública, na proteção à educação das mulheres etc, como foi também responsável por marcar a história do urbanismo brasileiro. Terceira engenheira formada no Brasil e primeira mulher a receber o título de urbanista, Portinho protagonizou ações e conquistas no campo da Arquitetura, Urbanismo e Engenharia, ocupando uma posição inovadora no planejamento urbano da cidade, promovendo o ideal moderno por meio de publicações em revistas e jornais, e implementando suas ideias em projetos habitacionais realizados pelo Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal.

A atuação de Carmen enquanto engenheira e urbanista evidencia uma concepção do espaço urbano como algo mais do que um mero cenário físico, sendo também um elemento determinante nas relações sociais e nas dinâmicas cotidianas. A cidade, a partir desta abordagem, não é apenas um cenário passivo onde as atividades sociais ocorrem, mas um território ativo que é constantemente produzido, transformado e apropriado pelas ações sociais, estabelecendo um ciclo contínuo de modificações, no qual a cidade influencia, ao mesmo tempo, as ações humanas, assim como as ações sociais alteram a configuração do espaço.

Esta visão encontra respaldo na obra de Henri Lefebvre (1992), que oferece uma crítica à visão tradicional do espaço. Para o autor, o espaço não deve ser entendido como um simples receptáculo, mas como um elemento ativo e determinante nas relações sociais. Ao contrário da concepção clássica, o espaço não é neutro nem um cenário

---

<sup>13</sup> Durante a elaboração deste trabalho foi feito contato via e-mail com a equipe do senador Carlos Portinho para possível entrevista e coleta de dados. Sua assessoria de imprensa declarou que passaria a demanda e informações da pesquisa para o Senador para um contato futuro, que não aconteceu.

isolado, mas uma construção social que se entrelaça diretamente com as relações de poder, produção e apropriação na sociedade (Lefebvre, 1992), se caracterizando como um produto social, base de toda produção e interação social. Lefebvre entende o espaço não apenas como o local onde as relações sociais acontecem, mas como um dos elementos que possibilita e condiciona a própria estrutura das relações, atuando como um campo de mediação onde as interações sociais se desenrolam (Lefebvre, 1976).

A trajetória profissional de Portinho é vinculada aos anos dedicados ao serviço público, marco de sua carreira e exemplo de consideração à engenharia, ao urbanismo e à modernização do país. Em 1926, ano de sua formatura como engenheira geógrafa-civil, Carmen ingressou como a primeira engenheira do Departamento de Obras e Viação da Prefeitura do Rio de Janeiro, destacando-se rapidamente pela competência técnica e pela visão inovadora. Atuando em diversas frentes, contribuiu para o desenvolvimento de importantes projetos de infraestrutura urbana e habitacional. Além de sua atuação técnica, posteriormente ela assumiu o cargo de editora da *Revista Municipal de Engenharia*, a mais importante publicação sobre engenharia e arquitetura da época, empenhando-se em projetos de planejamento urbano e habitação popular (Abla, 2017).

No final dos anos de 1920, após sua graduação e inserção no quadro de funcionários públicos da Prefeitura do Distrito Federal, Portinho iniciou intensa participação em projetos como engenheira representante do quadro municipal. Em 1929 representou o Rio Grande do Norte no Congresso Pan-Americano de Estradas de Rodagem, afirmando sua importância como símbolo feminino e sua qualidade profissional:

A doutora Carmen Portinho será uma das poucas senhoras que tomarão parte naquele certamen, em que estarão também presentes algumas delegadas norte-americanas. Aliás a representante norte-riograndense é um elemento de reconhecido valor intelectual e profissional (Correio Da Manhã, 1929, p.5).

No mesmo ano Portinho visitou Buenos Aires para acompanhar as obras da capital argentina (Em viagem [...], 1929, p.3) e marcou, mais uma vez, nas páginas da imprensa carioca, o exemplo do caso da mulher brasileira que ocupou cargo público relevante:

Das doze nomeações assignadas, hontem, pelo presidente da República, na pasta da Viação, para o provimento do cargo de 4º escriptuario da Repartição Geral dos Telegraphos, seis recaíram em gentis filhas de Eva, que foram classificadas no concurso realizado para aquelle fim. Com mais essa victoria do feminismo, os homens estão se sentindo prejudicados nos seus direitos e muitos até não querem mais votar, descrentes do valor do título eleitoral... Vem a proposito mencionar, ainda que de passagem, a actuação da mulher na actividade publica



brasileira. Temos diversas medicas, advogadas e engenheiras em pleno exercício da sua liberal profissão e algumas delas notáveis pelas posições que ocupam, como uma que chegou a ser procuradora geral do Estado de Sergipe. Na engenharia pode-se registrar a actividade da senhorita Carmen Portinho, recentemente promovida a engenheira de 2ª classe da Directoria de Obras da Prefeitura. Esta moça tem trabalhado muito: na secção de Proprios Municipaes, foi incubida de fiscalização de obras de vulto e realizou outras também importantes, como a remodelação do Hospital de S. Francisco de Assis e os melhoramentos nos edificios das escolas profissionaes (...) (A mulher [...], 1929, p. 8)

Promovida a engenheira de 2ª Classe da Diretoria de Obras da Prefeitura, Portinho efetivou e fiscalizou projetos como a citada remodelação do Hospital de São Francisco de Assis e as obras desenvolvidas nos principais pontos afetados pela seca do nordeste.

a comissão convidada pelo Sr. José Americo para inspeccionar as obras do nordeste, composta dos srs. Sampaio Correa, representante do Club de Engenharia; Armando Godoy, do Automóvel Club, Mauricio Joppert, da Associação de Engenheiros e senhora Carmen Portinho Lutz, da Revista de Engenharia (As obras [...], 1932, p. s/p).

Referenciada com o sobrenome Lutz, fruto de seu breve casamento<sup>14</sup>, em 1930, com médico Gualter Adolpho Lutz (1903-1969), irmão de Bertha Lutz, Carmen atuou durante a década de 1930 como representante e autora de textos da *Revista da Diretoria de Engenharia*, que mais tarde seria chamada de *Revista Municipal de Engenharia*. Os debates acerca das intervenções necessárias para a cidade do Rio de Janeiro eram articulados pelos engenheiros ligados à Prefeitura através do periódico, então principal órgão de divulgação da Secretaria Geral de Viação e Obras.

A Revista funcionava, portanto, como estrutura de disseminação dos princípios da arquitetura e do urbanismo modernos. Seu alcance era extenso, já que além de ser vendida ao público geral era também distribuída gratuitamente às autoridades municipais e às repartições de engenharia dos Estados, prefeituras e Governo Federal (Da Silva, 2017, p.115). O engenheiro Everardo Backheuser, fundador da Academia Brasileira de Ciências e professor da Escola Politécnica, foi o diretor da primeira edição da Revista. A partir da segunda edição Armando de Godoy (redator da primeira edição) assumiu a direção efetiva do periódico, já contando com o auxílio de Carmen Portinho e Manoel dos Santos Dias. Em 1936 Godoy deixou o cargo de diretor, sendo substituído por Carmen, que comandou as publicações até o último trimestre de 1937, “quando a revista passou por uma

---

<sup>14</sup> Carmem foi casada duas vezes: primeiramente com o médico Gualter Adolpho Lutz (1903-1969), irmão de Bertha Lutz, e depois com o arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964).

reformulação concomitante às reformas que ocorrem na Secretaria de Viação e Obra” (Da Silva, 2017, p.116).

Portinho era, então, responsável por selecionar, avaliar e, muitas vezes, escrever matérias do periódico, interferindo, diretamente na circulação das informações acerca da arquitetura e do urbanismo no Brasil, enfatizando a corrente modernista. A principal influência da engenharia e dos outros escritores da Revista era o arquiteto Le Corbusier, cujos preceitos foram seguidos por toda uma geração de profissionais do ramo (Andrade, 2023, p.29).

As reformas urbanas realizadas no final do século XIX no Rio de Janeiro (e em Buenos Aires) foram frequentemente interpretadas como um movimento de “afrancesamento” do gosto local. No entanto, mais do que uma simples imitação, essas transformações refletiam um esforço das elites latino-americanas para se inserirem na modernidade (Ortiz, 2000). Inspiradas no modelo haussmanniano de Paris, essas intervenções não se limitavam a aspectos estéticos, mas procuravam reorganizar a vida urbana de acordo com os ideais da Belle Époque, associando progresso material e sofisticação cultural. Ao mesmo tempo, havia também uma crescente valorização do modelo norte-americano, visto como a expressão do pragmatismo e do materialismo, características tidas como centrais na identidade dos Estados Unidos. Essa tensão entre influências europeias e americanas gerou um intenso debate sobre os caminhos da modernização na América Latina.

Nesse contexto, Walter Benjamin, ao apontar Paris como a “capital do século XIX”, destaca que sua centralidade não se deve apenas à sua identidade nacional, mas ao fato de expressar, no espaço urbano, novas relações sociais características da modernidade. Da mesma forma, as reformas urbanas de Buenos Aires e do Rio de Janeiro não devem ser vistas exclusivamente como uma reprodução do modelo francês, mas como tentativas – ainda que incompletas – de implementar um urbanismo moderno. O debate entre europeização e americanização, portanto, ultrapassa a mera escolha entre influências estrangeiras e reflete a busca por diferentes modelos de modernidade (Ortiz, 2000).

Nesse contexto de transformação, a administração “progressista” de Pedro Ernesto, na década de 1930, consolidou uma nova visão urbanística para o Rio de Janeiro. O surgimento da *Revista Municipal de Engenharia* coincidiu com esse momento de renovação, no qual a arquitetura moderna começava a se firmar como expressão do avanço técnico e social. Um marco desse período foi a construção do Albergue da Boa Vontade, projetado por Affonso Eduardo Reidy e Gerson Pinheiro, o primeiro edifício

público de caráter moderno selecionado por concurso. Carmen Portinho se insere diretamente nesse cenário de modernização urbana. Em 1937, ela participou da fundação da Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas, tornando-se sua primeira diretora:

A nova associação tem por fim coordenar os esforços das mulheres engenheiras e architectas ou estudantes de engenharia e architectura no sentido de auxiliarem o intercâmbio de ideias entre profissionais de engenharia e architectura e collaborarem na solução dos problemas relacionados com o progresso (Por Iniciativa [...], 1937, p. 3).

Os “problemas relacionados com o progresso” aproximam Portinho cada vez mais dos temas da cidade e, portanto, da “causa moderna” e do urbanismo. Em 1939 Portinho torna-se a primeira mulher a graduar-se em urbanismo no Brasil, pela Universidade do Distrito Federal:

Entre os empreendimentos mais notáveis da Universidade do Distrito Federal está o seu Instituto de Artes, que não só fez avançar muito o ensino das artes, dando-lhe feição accentuadamente moderna, como instituiu cursos novos, que ainda não tinham sido vulgarizados entre nós (O título [...], 1938, p. 11).

O *Correio da Manhã* apresentou, em 1938, a então inovação do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal: caracterizado por ser o primeiro curso do gênero organizado na América do Sul, o Curso de Urbanismo era privativo para os engenheiros civis e arquitetos já diplomados pelas escolas oficiais da República. Tratava-se, portanto, de um curso de especialização desenvolvido regularmente em três anos, dos quais o terceiro destinava-se ao preparo e realização de uma tese final (O título [...], 1938).

A tese “Plano da futura capital do Brasil” (Universidade [...], 1938, p. 9) foi então apresentada por Carmen Portinho. O projeto para uma nova Capital Federal contemplava importantes questões do urbanismo do começo do século XX: os problemas das cidades (como zoneamento e sistema viário) e as questões da habitação<sup>15</sup>.

Carmen era uma ávida consumidora de textos teóricos e grande estudiosa de planos urbanísticos: lia as publicações da revista *City Planning*, do Instituto Americano de Planejamento Urbano, e da francesa *Librarie de la Construction Moderne*. Interessou-se, em 1930, em ir para a Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, estudar no recém-lançado curso de *City Planning*, sob o argumento de que as cidades brasileiras, como Rio e São Paulo, estavam expandindo-se rapidamente e que era preciso, urgentemente, ter no país conhecimentos especializados nas áreas de planejamento urbano e zoneamento antes que a questão se tornasse de saúde pública (Nascimento, 2004, p.127)

---

<sup>15</sup> Para Carmen a solução do problema habitacional é de extrema importância na construção de uma cidade moderna. Desta forma, discutiremos as práticas e ideias de Portinho relacionadas à habitação popular mais a frente neste mesmo capítulo.

Além de ser uma das sócio fundadoras do Departamento de Urbanismo do Centro Carioca, Portinho fundou, como mencionado, a Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas (ABEA) objetivando impulsionar o ingresso das mulheres engenheiras e arquitetas no mercado de trabalho e, em 1941 foi vice-presidente do 1º Congresso Brasileiro de Urbanismo, onde foram discutidos os maiores problemas das cidades brasileiras, inclusive a questão da habitação.

### **3.1. A luta continua: o caso da habitação popular**

Em 1945, o anúncio de um cocktail em homenagem à engenheira Carmen Portinho marcava as páginas da coluna *Vida Social*, do jornal *Correio da Manhã*. O evento na sede da Sociedade de Engenheiros da Prefeitura do Distrito Federal sinalizava o regresso de Portinho de sua viagem à Inglaterra, “onde esteve a convite do Conselho Britânico para estudar os novos planos de urbanização das cidades destruídas” (Vida [...], 1945, p. 11).

A candidatura de Portinho à bolsa de estudos do Conselho Britânico no ano anterior visava o estudo do processo de reconstrução das cidades bombardeadas pela Segunda Guerra Mundial, selando uma política de ajuda mútua entre os países aliados e uma via de troca de informações entre as nações. Uma das incumbências da engenheira era disseminar o conhecimento a respeito da arquitetura brasileira através de uma série de palestras, como foi o caso da *Brazilian Architecture*, organizada pelo grupo Modern Architectural Research (MARS) – a seção inglesa do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) – “que contou com a exibição de slides da arquitetura moderna brasileira” (Nascimento, 2004, p.128).

Na Inglaterra pôde visitar a Grã-Bretanha e conhecer os projetos de reconstrução: visitou os complexos industriais de Manchester e Birmingham, as cidades portuárias de Liverpool e Southampton, os núcleos universitários de Oxford e Cambridge, além de cidades históricas como Bath. O mais grave problema verificado foi a falta de habitações, o que, para quem vinha de um país onde o tema dominava as pranchetas dos técnicos, era observado com grande interesse. Quanto às realizações habitacionais, a construção de casas provisórias, destinadas a abrigar as populações cujos lares haviam sido completamente destruídos pelos bombardeios (Nascimento, 2004, p.128).

Durante sua permanência na Europa, Carmen também visitou Le Corbusier, para apresentar-lhe as imagens do recém-inaugurado Ministério de Educação e Saúde (MES) (Portinho, 1999, p.97).

Nessa altura, o Brasil já havia consagrado sua arquitetura moderna: o Pavilhão de Nova York na Exposição Internacional alcançara sucesso, o edifício do MES estava inaugurado e divulgado, e *Brazil Builds*, famosa publicação e exposição do MoMa de Nova York, havia se encarregado de divulgar nos Estados Unidos a “arquitetura dos trópicos” (Nascimento, 2004, p.128).

Após seu regresso da Inglaterra, o problema da habitação ganhou ainda mais importância para a engenheira e urbanista, além de se mostrar um assunto discutido cada vez mais pelos colegas europeus e norte-americanos. O contexto da municipalidade carioca seria, portanto, para Portinho, a ambientação de implementação de suas ideias e realizações.

Em consonância com os principais teóricos do movimento moderno e volvida pelo tema da habitação, Carmen Portinho transmitiu, por meio de uma série de seis artigos divulgados no periódico *Correio da Manhã*, intitulados “Habitação Popular”, bases teóricas e conceitos que mais tarde adotaria no Departamento de Habitação Popular (DHP), da Prefeitura do Distrito Federal. Frente à escassez de moradia adequada e ao aumento das favelas no Rio de Janeiro, ela defendia a criação e implementação de um plano habitacional voltado para grupos sociais de baixa renda (Abla, 2017).

Imagem 5 – Recorte do primeiro artigo da série “Habitação Popular”, por Carmen Portinho



Fonte: Portinho, 1946, p. 1

O fracasso da proposição inglesa das cidades-jardim<sup>16</sup> é o tema principal do primeiro artigo de Portinho. Essas cidades, visitadas por Portinho em sua estadia na

<sup>16</sup> A cidade-jardim, concebida por Ebenezer Howard em 1898, é um modelo de planejamento urbano que visa combinar os benefícios da vida urbana e rural, oferecendo uma solução para os problemas das cidades industriais superpovoadas. Caracteriza-se pela integração harmoniosa entre espaços verdes e áreas urbanas, com cinturões agrícolas ao redor, promovendo um equilíbrio entre natureza e habitação. O conceito de

Europa, haviam se transformado em cidades-dormitório, caracterizando-se por serem localidades afastadas dos centros de trabalho, permanecendo-se, portanto, vazias na maior parte do dia, dificultando as mais simples tarefas do cotidiano, como o deslocamento a mercados, serviços médicos ou escolas.

Portinho ressaltava: “o problema da habitação deve ser encarado como um todo. Fornecer apenas um teto ao homem não basta pois que outros problemas de igual importância se apresentam reclamando uma solução em conjunto com o da habitação” (Portinho, 1946, p. 1). É a partir desta orientação que a engenheira cita o princípio dos conjuntos residenciais como proposta de solução para o problema habitacional do Rio de Janeiro, além de listar outras questões carentes de soluções, como: assistência social, educação, recreio, transporte e outros serviços comuns.

A experiência insatisfatória das cidades-jardim inglesas é evidenciada por Carmen a partir de seu custo inviável e da impossibilidade de dissociar habitação-transporte-trabalho e recreio, funções, a seu ver, interdependentes.

Às vezes, acontece mesmo, que as cidades desses tipos, são projetadas por técnicos de boa vontade mas tão mal orientados que ao projetá-las limitam-se a estudar a localização das ruas, das praças, das casas, esquecendo de proporcionar assistência social e médica eficientes, recreio organizado próximo das habitações, creches, escolas, restaurantes populares, etc. (Portinho, 1946, p. 1)

Se até então a Prefeitura do Distrito Federal havia criado os chamados Parques Proletários Provisórios como medida de emergência para o problema da habitação, a proposta dos conjuntos residenciais apresentada por Portinho visava a elaboração de um plano definitivo do Estado. Localizados estrategicamente em áreas próximas ao local de trabalho dos moradores, os blocos de moradia seriam somados a uma estrutura com edificações destinadas a serviços complementares, como creches, comércio, escolas, clínicas, etc, além de proporcionar áreas seguras e livres para o lazer de crianças e adultos.

O crescimento do “problema das favelas” foi o tópico do segundo artigo de Portinho, publicado em 17 de março de 1946: “A existência das ‘favelas’ e de outras habitações anti-higiênicas, como os cortiços, sempre trouxe, para todos os países do mundo, despesas e prejuízos incalculáveis” (Portinho, 1946b, p. 1).

Nicolau Sevcenko (2003) apresenta a criação das favelas como um reflexo das políticas de modernização urbana nas cidades brasileiras no início do século XX, que

---

cidades-jardim influenciou o planejamento urbano moderno, sendo aplicado em cidades como Letchworth e Welwyn Garden City, na Inglaterra.

buscavam transformar os espaços urbanos em ambientes mais cosmopolitas e europeizados, e, nesse contexto, a presença das populações negras, compostas principalmente por ex-escravos e seus descendentes, era vista como um obstáculo. As favelas surgem como resultado da reurbanização que expulsava essas populações das áreas centrais das cidades, empurrando-as para as periferias, como os morros no Rio de Janeiro<sup>17</sup>.

Segundo Portinho, a construção das habitações populares como medida para substituir as precárias formas de habitação poderiam soar, em primeira instância, como prejuízo direto para o Estado, porém os possíveis problemas futuros gerados pela insalubridade poderiam constituir gastos em saúde pública capazes de serem evitados e encaminhados à coletividade:

As despesas que as autoridades são obrigadas a fazer com a saúde pública, com os menores abandonados, delinquentes e toda espécie de vadios loucos e criminosos que saem desses núcleos insalubres, poderiam ser aplicados, com mais proveito para a coletividade, em prevenir esses males em vez de remediá-los (Portinho, 1946b, p. 1)

O problema da habitação caracterizava-se, acima de tudo, como uma questão social. O terceiro artigo da engenheira e urbanista defendia a habitação coletiva enquanto saída ao estímulo de uma vida em sociedade, opondo-se ao individualismo gerado pela estrutura da casa isolada. Portinho explica em seu texto o conceito das “unidades de habitação”, sugerindo que as novas construções ficassem próximas ao trabalho dos moradores, contando com uma parte social, médica, educativa, administrativa, além de espaços verdes de descanso, lojas e mercados.

As habitações propostas deveriam ser capazes de satisfazerem as exigências mínimas de seus respectivos moradores. Como referência na proposição da ideia de “habitação mínima”<sup>18</sup>, o livro *Modern Housing*, da norte-americana Catherine Bauer, é

---

<sup>17</sup> Sevcenko aponta que, além da exclusão física, havia também uma exclusão cultural e simbólica dessas populações. As manifestações culturais dos negros, como danças com tambores e desfiles de máscaras, eram associadas a estigmas negativos, como "barbarismo", "indigência", "sensualidade" e "crime", e passavam a ser perseguidas e criminalizadas. A elite branca, buscando se associar ao progresso e à modernidade europeia, ocupava o centro da cidade, enquanto as populações negras eram marginalizadas e expostas a uma realidade de exclusão social e cultural (Sevcenko, 2003).

<sup>18</sup> Os padrões mínimos para habitações em conjunto seriam:

1- Necessidade de fornecer abrigo conveniente ao homem. Cada família precisa de uma habitação separada. 2-Tantos quartos forem necessários a fim de que, pais, filhos, e filhas possam dormir separados. 3- A independência das habitações deverá ficar garantida. Nenhum vão de janela ou porta de uma habitação deverá devassar os de outra. 4- Água corrente e instalações sanitárias em cada habitação. 5 - Iluminação, insolação e ventilação adequadas. 6- Nenhuma via de tráfego de grande movimento nas proximidades da habitação. 7- Facilidade para recreio ao ar livre. Espaços reservados para jogos de crianças e adultos. Jardins e parques em volta das habitações e fora das vias de tráfego de penetração. 8- Emprego de materiais de construção de boa qualidade. Projetos simples e fáceis de serem compreendidos. Conjuntos harmoniosos.

utilizado por Portinho na exemplificação dos padrões mínimos destes núcleos habitacionais.

Catherine Bauer tornara-se, nos Estados Unidos, uma referência obrigatória no campo da habitação social, uma expert no assunto, tendo lutado, desde o lançamento desse seu primeiro e clássico livro, em 1934, até a sua morte, nos anos 60, pela construção de moradias baratas e acessíveis aos trabalhadores americanos. Casada com um dos grandes personagens da arquitetura moderna americana, William Wurster, Catherine seria para sua geração nos Estados Unidos o que, mal comparando, seria Carmen para sua geração no Brasil (Nascimento, 2004, p.130).

A aplicação de processos técnicos e econômicos modernos a partir da ideia de “habitação mínima” garantiam importantes características às células habitacionais, como a variação de 35 a 70 m<sup>2</sup> de superfície mínima conforme o tamanho da família; a economia de espaço proporcionando a coletivação de certos serviços domésticos e a oferta de unidades distintas preparadas para atender diferentes composições familiares (idosos, solteiros ou famílias de mais de duas pessoas).

O Programa Especial de Assistência aos Idosos foi o tema do quarto artigo da série *Habitação Popular*. Em sua estadia na Inglaterra, Portinho conheceu o programa e o projeto da administração britânica de propor dois tipos de moradia: uma que contemplasse os habitantes que necessitavam de cuidadores e outra para aqueles que tinham condições plenas de se manter de forma independente. O governo britânico reconheceu, portanto, que o envelhecimento populacional exigia respostas em termos de moradia adequada, saúde pública e serviços de assistência social. Essa abordagem integrada inspirou muitas outras nações, inclusive o Brasil, a repensar suas políticas de assistência social, como evidenciado no contexto carioca.

O próximo artigo publicado por Portinho, quinto da série, não se desenvolveu a partir das considerações acerca do problema da habitação. Em resposta à publicação do decreto-lei publicado pelo Ministério do Trabalho autorizando a Fundação da Casa Popular (FCP), Carmen usou o espaço no *Correio da Manhã* para tecer comentários e críticas. Embora a Fundação da Casa Popular tivesse como objetivo construir habitações populares para a população de baixa renda, a urbanista e engenheira expressou

---

9- Tranquilidade dos habitantes. Isolamento das paredes. Nenhuma área interna que amplie os ruídos. 10- Compartimentos projetados de modo a facilitarem a colocação do mobiliário, a circulação e a limpeza. Equipamento adequado da cozinha, a fim de simplificar ao máximo o trabalho doméstico. Facilidades para lavar e secar roupas, seja na própria habitação, seja em local centralizado. 11- Acesso fácil as escolas, lojas comerciais, restaurantes, cafês e centros sociais. O homem não deverá gastar mais do que 30 minutos para se transportar ao local de trabalho. 12- Solidez e incombustibilidade da construção (Portinho, 1946c, p. 1)



insatisfação com a forma como o programa foi concebido e executado. Para Portinho, o decreto-lei representava uma tentativa limitada de enfrentar a crise habitacional, e ela acreditava que as soluções propostas pela FCP não abordavam de maneira eficaz os problemas urbanos e sociais do Brasil.

Ponto de convergência em todos os conjuntos residenciais ingleses, o centro comunal é o tema principal do último artigo de Portinho. A área dedicada aos serviços comuns – em referência aos centros cívicos do início do século XX –, o centro desempenharia um papel importantíssimo para o desenvolvimento da vida em sociedade, caracterizando-se como local de reunião, participação em atividades coletivas, acesso a serviços públicos e, ao mesmo tempo, ferramenta de reforço da identidade local.

Ainda em 1946, Portinho propõe a criação do Departamento de Habitação Popular (DHP) ao secretário de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal. A concepção do DHP fez parte, primordialmente, das medidas adotadas para lidar com a crescente crise habitacional que atingia a cidade do Rio de Janeiro, especialmente no cenário pós-Segunda Guerra Mundial, quando o crescimento urbano acelerado e a escassez de moradias adequadas para a população de baixa renda se tornaram desafios significativos.

O principal objetivo do departamento era viabilizar a construção de moradias populares e gerenciar a distribuição dessas unidades para famílias de baixa renda, além de planejar conjuntos habitacionais nas áreas periféricas, incorporando soluções de urbanismo e infraestrutura, como aqueles discutidos por Portinho. O DHP representou um avanço importante na formulação de políticas públicas de habitação no contexto carioca, contribuindo para o enfrentamento do déficit habitacional e influenciando projetos futuros na área.

Durante o mandato do prefeito Mendes de Moraes (1947-1951) Portinho foi empossada no cargo de diretora do Departamento de Habitação Popular, em 17 de fevereiro de 1948, mesma data em que o arquiteto Affonso Eduardo Reidy assumiu o cargo de Diretor de Urbanismo da Prefeitura do Distrito Federal (Nascimento, 2004), marcando o início da construção dos conjuntos habitacionais autossuficientes na cidade do Rio de Janeiro.

Criado pela engenheira Carmen Portinho, o Departamento de Habitação Popular proporcionou a A.E. Reidy a oportunidade de realizar, como arquiteto da Prefeitura, duas obras marcantes em sua carreira – os conjuntos residenciais de Pedregulho e da Gávea. Ganhador do 1º Prêmio da Bienal Internacional de São Paulo de 1951, Pedregulho alcançou enorme destaque nacional e internacionalmente, tendo sido uma das obras brasileiras mais publicadas no exterior, transformando o

arquiteto numa das referências da arquitetura brasileira, por ter sido capaz de associar riqueza plástica com conteúdo social (Bonduki, 2000, p.82).

### **3.2. O Conjunto Habitacional Prefeito Mendes De Moraes - Pedregulho**

O plano habitacional do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal delineado por Carmen Portinho tinha, portanto, os conjuntos residenciais como prioridade. Desta forma, em 1948, o departamento previa a construção de uma unidade residencial em cada distrito da capital:

- 1° distrito: Avenida Presidente Vargas;
- 2° distrito: Botafogo ou Gávea;
- 3° distrito: Pedregulho;
- 4° distrito: Jardim Zoológico;
- 5° distrito: Madureira;
- 6° distrito: Penha;
- 7° distrito: Jacarepaguá;
- 8° distrito: Bangu;
- 9° distrito: Campo Grande;
- 10° distrito: Santa Cruz;
- 11° distrito: Ilha do Governador.<sup>1</sup>

Desses onze conjuntos residenciais foram construídos três, Pedregulho, Gávea e Vila Isabel, além de Paquetá, fora da lista inicial. Nenhum deles foi concluído conforme o projeto (Nascimento, 2004, p. 147).

A efetivação da construção dos conjuntos residenciais representava a circunstância propícia para aplicar os princípios da arquitetura habitacional moderna que já circulavam em solo brasileiro. A partir de uma equipe técnica e consultiva formada por sujeitos de prestígio internacional, como Cândido Portinari e Anísio Medeiros (e seus painéis), Burle Marx (e seus jardins) e Reidy (com sua habilidade técnica), a arquitetura brasileira ganhava contornos e elementos singulares.

O Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes<sup>19</sup> foi planejado em 1947 por Reidy e Portinho para atender a crescente demanda por moradias dignas e acessíveis para a população de baixa renda, especialmente em um período em que o Rio de Janeiro enfrentava sérios desafios:

---

<sup>19</sup> Flávia Brito do Nascimento, em *Blocos de Memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural* (2016), analisa a patrimonialização da arquitetura tanto no Brasil quanto internacionalmente, focando nos conjuntos residenciais erguidos entre 1930 e 1964. Através da investigação dos processos de tombamento e das publicações em periódicos especializados, a autora examina a formação da memória da arquitetura moderna brasileira nas décadas de 1980 e a marginalização dos conjuntos residenciais no contexto do patrimônio cultural. O estudo também aborda os aspectos materiais da preservação dessas habitações, com especial atenção ao Conjunto Residencial do Pedregulho, no Rio de Janeiro. Ver: Nascimento, 2016.

Com a descentralização da cidade do Rio de Janeiro e a expansão para o subúrbio, por meio da ampliação das malhas ferroviárias e da inauguração da Avenida Brasil (1946), foi necessário o desenvolvimento de políticas públicas para a organização socioespacial das regiões do entorno. Além disso, era urgente a realocação dos trabalhadores que passaram pela política de desmonte das favelas localizadas no centro da capital federal (Andrade, 2023, p. 34).

A importância da construção de Pedregulho para a arquitetura e urbanismo brasileiro é amplamente reconhecida, o que se reflete em uma diversidade de trabalhos acadêmicos e estudos dedicados a essa obra. Pesquisadores, arquitetos e urbanistas têm se debruçado sobre a análise de seus aspectos estéticos, técnicos e sociais, explorando como o projeto de Affonso Eduardo Reidy incorporou os princípios do modernismo e buscou atender às necessidades da população de baixa renda na década de 1940<sup>20</sup>. Além disso, estudos têm investigado o impacto de Pedregulho na formação de comunidades, na organização do espaço urbano e na promoção da qualidade de vida dos seus moradores. Esses trabalhos contribuem para a valorização do conjunto não apenas como um marco arquitetônico, mas também como um exemplo de política habitacional que visava a inclusão social, refletindo o potencial transformador da arquitetura na vida urbana. Dito isso, é importante salientar que esta pesquisa não busca oferecer uma revisão bibliográfica destes trabalhos ou propor um apanhado histórico/cronológico da construção do empreendimento. Pedregulho (Imagem 6) se configura, aqui, como exemplo e ferramenta para compreender os princípios modernistas que nortearam o trabalho de Carmen e Reidy, além de ilustrar a sinergia entre os dois profissionais em suas respectivas abordagens no campo da habitação e do urbanismo.

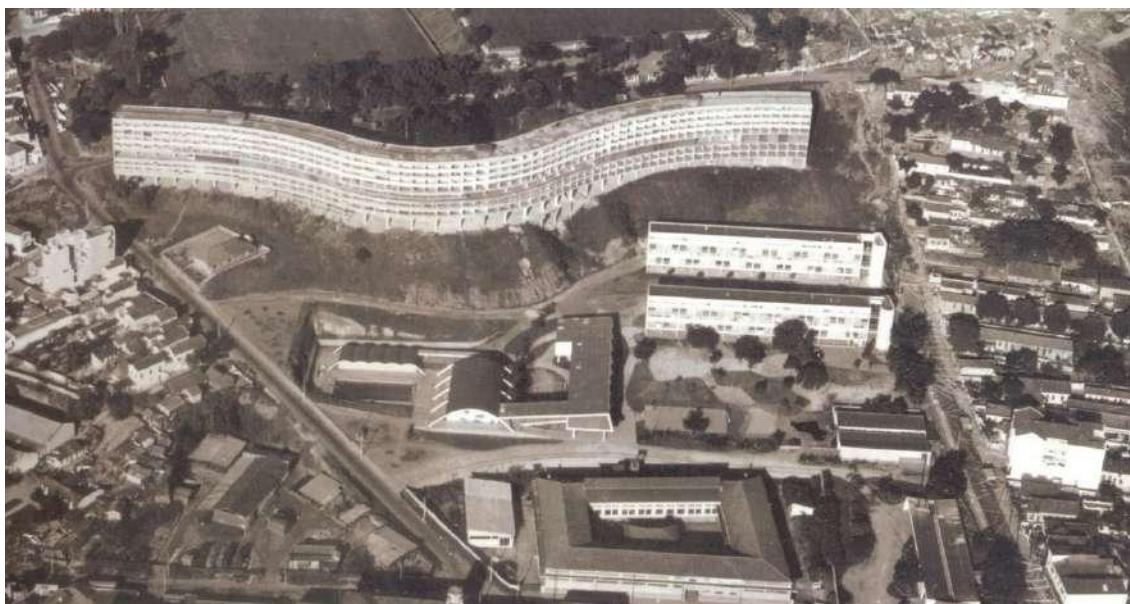
O projeto de Pedregulho refletia a preocupação central com a humanização do espaço. O planejamento urbano não se limitava, portanto, à construção de moradias, mas também à criação de um ambiente completo, com áreas de lazer, espaços comunitários e infraestrutura, promovendo uma vida social integrada e organizada. Reidy e Portinho colocavam a qualidade de vida dos moradores como aspecto primeiro e fundamental, visando desenvolver espaços que estimulassem a convivência e a interação social. A configuração dos edifícios, os jardins projetados e as áreas comuns exemplificam essa filosofia, com o objetivo de proporcionar um ambiente habitável e acolhedor para os habitantes. “A função habitar não se resume na vida de dentro de casa. Ela se estende

---

<sup>20</sup> Aqui podemos citar os trabalhos de Nabil Bonduki, Eline Caixeta, Masao Kamita, Yves Bruand, entre outros.

também a atividades externas, compreendendo serviços e instalações complementares, que proporcionem aos habitantes as facilidades necessárias à vida de todos os dias” (Bonduki, 2000, p.83).

Imagem 6 – Conjunto Pedregulho



Fonte: Bonduki, 2000, p.89

A ideia de assistência social foi crucial no desenvolvimento dos projetos relacionados aos conjuntos residenciais e, por conseguinte, Pedregulho. A tradução dos novos princípios da arquitetura moderna seria também tarefa do serviço social, ensinando os moradores a habitarem os novos lares modernos. Segundo Portinho, a assistência social deveria configurar-se enquanto componente essencial nos programas de desenvolvimento dos núcleos residenciais. O trabalhador deveria, portanto, ser preparado para a vida em comunidade, o que só seria viável caso fossem disponibilizados os recursos educacionais adequados, juntamente com condições de vida dignas (Portinho, 1946).

O projeto do empreendimento (Imagem 7) compreendia quatro blocos de habitação. O primeiro, bloco A, era composto por 272 apartamentos de diferentes tipos, distribuídos em uma área de 260 metros de extensão. Os blocos B1 e B2 continham 56 apartamentos de dois, três e quatro dormitórios e, por fim, havia o bloco C, com 12 pavimentos. Além disso, o projeto propunha uma escola primária, ginásio, piscina, vestiários, centro de saúde, lavanderia, cooperativa, playground e uma creche (Abla, 2017).

Imagem 7 – Projeto de Pedregulho



Fonte: Bonduki, 2000, p.85

O conjunto, construído parcialmente, teve sua primeira parte inaugurada em 1950: dois blocos residenciais com 56 apartamentos duplex de dois a quatro quartos, mercado, lavanderia e centro de saúde, somados aos jardins de Burle Marx e ao painel de Anísio Medeiros para o posto de saúde. Escola, piscina, vestiário, ginásio e centro de saúde foram inaugurados, em 1951. O painel de Cândido Portinari foi colocado em 1952 na fachada do ginásio da Escola. O curvilíneo Bloco A ficou parcialmente pronto em 1958, mas sua ocupação total deu-se em outra administração, na década de 1960 (Abla, 2017, p.227)

Embora o Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes não tenha contemplado todo o projeto idealizado por Carmen Portinho e Reidy, os princípios da arquitetura moderna foram difundidos, refletindo também em uma inovadora abordagem, capaz de atender as necessidades habitacionais da capital e inspirar projetos futuros do próprio Departamento de Habitação Popular, selando o sucesso da parceria entre Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy.

Desde a década de 1930, a habitação social tornou-se uma questão central na política pública, especialmente com o governo de Getúlio Vargas, refletindo o novo papel do Estado na regulação da economia e das relações sociais. Arquitetos modernistas brasileiros começaram a adaptar as influências europeias às particularidades do país, o que levou à produção significativa de habitações sociais com o apoio dos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs). Esses projetos destacaram-se pela valorização de espaços coletivos e pela ideia de que a habitação deveria ser tratada como um serviço público, embora a construção fosse frequentemente realizada de forma artesanal, com mão de obra pouco qualificada (Tramontano & Souza, 2004).

O conceito de conjunto habitacional, como modelo de urbanização fundamentado nos princípios da arquitetura moderna, foi amplamente adotado na América Latina, especialmente a partir da década de 1930. Esse modelo caracterizou-se pela organização integrada de moradias, espaços comunitários e equipamentos coletivos, com o objetivo de oferecer soluções eficientes para a questão habitacional. Impulsionado pela institucionalização da produção habitacional pelo Estado, o processo foi fortalecido por debates entre arquitetos em revistas especializadas, congressos e eventos dedicados ao tema, tanto no Brasil quanto em outros países da região (Ferrari & Negrelos, 2022).

Os conjuntos habitacionais, inseridos em uma política de desenvolvimento conduzida pelo Estado, desempenharam um duplo papel: atender à necessidade de alojamento da população trabalhadora dentro das diretrizes estatais e contribuir para a conformação da chamada “cidade moderna”. Esse processo foi marcado pela articulação entre o Estado e os profissionais da arquitetura e do urbanismo, ambos interessados na questão habitacional. Enquanto o Estado via a produção habitacional como um instrumento de legitimação social, os arquitetos e urbanistas, influenciados pelo movimento moderno, compreendiam a habitação como parte essencial da função social da arquitetura, fundamental para a transformação urbana e a construção de uma nova ordem espacial (Ferrari & Negrelos, 2022).

O Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes buscava solucionar os problemas habitacionais por meio da criação de bairros ou cidades autônomas e da adaptação dos modos de vida à modernidade. O projeto reflete fortemente as ideias de Le Corbusier, especialmente no uso da economia e racionalidade construtiva, na simplificação e produção em série, no adensamento populacional e na inserção urbana que reduzisse deslocamentos. Além disso, foi influenciado pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), especialmente no que diz respeito à

habitação mínima e às Unidades de Vizinhança. Tanto Affonso Eduardo Reidy quanto Carmen Portinho participaram dessas discussões e mantiveram contato com Le Corbusier e sua obra.

Os princípios da habitação moderna, como definidos por Le Corbusier em suas *unités d'habitation*, defendiam que os edifícios deveriam fornecer todas as funções necessárias à vida humana. Seus cinco pontos essenciais – pilotis, terraço-jardim, planta livre, fachada livre e janelas horizontais – tornaram-se marcos na arquitetura moderna e influenciaram arquitetos brasileiros, especialmente os mais jovens. No Brasil, o conceito de habitação popular foi fortemente influenciado pelo Movimento Moderno europeu, cujas propostas buscavam soluções para a produção em larga escala de moradias após a Primeira Guerra Mundial. Os conjuntos habitacionais modernistas valorizavam o espaço público, os equipamentos coletivos e a sociabilização, refletindo uma visão racionalizada da vida urbana. Durante o período do nacional-desenvolvimentismo, o país tentou adaptar os modelos europeus para resolver os desafios sociais e urbanos, como as migrações internas, ao mesmo tempo em que promovia sua industrialização (Tramontano & Souza, 2004).

Mais tarde, com o golpe militar de 1964, o governo criou o Banco Nacional da Habitação (BNH) para combater a crise habitacional e estimular a economia, promovendo a construção de moradias em larga escala e criando empregos no setor. No entanto, a execução dessa política favoreceu grandes construtoras, sem garantir a qualidade das obras. Como apontado por Bonduki (1993), os projetos habitacionais do BNH resultaram em conjuntos distantes dos centros urbanos, sem infraestrutura adequada e sem a inclusão de equipamentos sociais, revelando a desconexão entre as políticas habitacional e urbana do país (Tramontano & Souza, 2004).

A questão da habitação popular foi de grande importância para Affonso Eduardo Reidy, que, influenciado pelos princípios da arquitetura moderna, buscava soluções inovadoras que integrassem moradias, espaços comunitários e equipamentos coletivos, com o objetivo de criar ambientes urbanos mais dignos e funcionais para as classes populares. Seu trabalho reflete uma busca constante por soluções para a habitação popular e a transformação urbana, alinhando-se com as tendências do movimento moderno, mas sempre atento às especificidades do contexto brasileiro. A seguir, será explorada a trajetória de Reidy, alguns de seus principais projetos, sua parceria com Carmen Portinho e a influência de seu legado no urbanismo e na arquitetura brasileira.



### **3.3. Affonso Eduardo Reidy, o arquiteto que dispensa apresentações**

Affonso Eduardo Reidy fez parte do grupo de arquitetos responsável por colocar a arquitetura moderna brasileira em relevância no contexto internacional, juntamente com Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Reidy, por sua vez, ganhou destaque por trabalhar com “a enquadração urbanística da arquitetura e com a feição social da arquitetura e urbanismo” (Bonduki, 2000, p.11). Seu período de atividade (1929 – 1964) foi marcado pela quase exclusividade de seu serviço ao poder público, já que foram poucas as produções dedicadas à iniciativa privada, marcando um de seus traços mais emblemáticos: o de servidor público.

Reidy, nascido em Paris em 1909, mudou-se para o Brasil durante a infância, onde se estabeleceu como uma figura central na arquitetura moderna brasileira. Sua educação e carreira ocorreram em um período marcado por intensas mudanças culturais, políticas e sociais, tanto no Brasil quanto globalmente.

Reidy iniciou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, uma das instituições mais prestigiosas de sua época. Ele se formou em arquitetura em 1930, em um momento em que aspectos do modernismo europeu começavam a ganhar força no Brasil. Durante sua formação, Reidy foi influenciado por professores e colegas que estavam engajados com as ideias modernistas e com o desejo de criar uma arquitetura que fosse ao mesmo tempo funcional e esteticamente inovadora:

A descoberta da arquitetura moderna levou Reidy a um processo conflituoso no desenvolvimento de sua formação, passando a desacreditar no ensino acadêmico que recebia e a buscar fora da escola uma formação alternativa (Bonduki, 2000, p.12).

No início do século XX, o Brasil vivia um período de rápida modernização e urbanização. O Rio de Janeiro, onde Reidy cresceu e estudou, era o centro dessas transformações. A cidade estava se convertendo de uma capital colonial em uma metrópole moderna, com significativos projetos de infraestrutura e desenvolvimento urbano. Esse período também foi caracterizado pelo surgimento do movimento modernista no Brasil, que se manifestou em diversas áreas, como literatura, artes plásticas e arquitetura. Os modernistas brasileiros buscavam romper com os estilos acadêmicos e tradicionais, promovendo uma estética nova que refletisse a realidade contemporânea e as especificidades culturais do país.

O ano de 1930 foi decisivo para Reidy. Exatamente no ano de sua formatura, estourou a Revolução de 30, que levou Getúlio Vargas ao poder no bojo de um processo de transformação estrutural da sociedade



brasileira. O novo governo, de tendências autoritárias, iniciou um processo de modernização que gerou uma industrialização e urbanização aceleradas, fortemente induzidas pelo Estado, ele próprio reestruturado para enfrentar os desafios da transformação. A nova conjuntura teve enorme impacto nas demandas colocadas para os arquitetos, que foram decisivas para a carreira de Reidy (Bonduki, 2000, p.13).

Após sua formação, Reidy tornou-se arquiteto da Prefeitura do Distrito Federal, através de concurso público, em 1932. Sua experiência profissional, entretanto, tem início em 1929, através de um estágio com o urbanista francês Alfred Agache, que havia sido convidado pelo prefeito Antônio Prado para elaborar um Plano Diretor para capital. Segundo Nabil Bonduki<sup>21</sup> (2000), Agache foi responsável por incorporar uma nova maneira de se pensar o urbanismo, conciliando a proposta global de ordenamento da cidade (zoneamento, saneamento, legislação e sistema viário) com um plano de remodelação e embelezamento (aspectos estéticos). A Revolução de 30 não permitiu que o urbanista francês continuasse a trabalhar no Rio de Janeiro<sup>22</sup> e Affonso Eduardo Reidy permaneceu em seu escritório, em constante contato com seus projetos e trabalhos, até a data de seu fechamento, em 1931. Foi Reidy que, já empossado na Prefeitura, ficou encarregado de desenvolver ou adaptar algumas das propostas de Agache.

Durante este primeiro período de trabalho na Prefeitura, um dos únicos projetos do arquiteto que foi de fato construído foi a Escola Primária na zona rural do Distrito Federal. Esta obra é relevante para a trajetória de Reidy e para o desenvolvimento deste texto, por ser a primeira construção também dirigida pela engenheira municipal Carmen Portinho, que mais tarde se tornaria companheira do arquiteto no serviço público e na vida privada:

---

<sup>21</sup> Nabil Bonduki é urbanista, arquiteto e professor, conhecido por sua contribuição significativa aos estudos sobre a arquitetura e o urbanismo no Brasil. Sua importância para a pesquisa sobre Afonso Eduardo Reidy, um dos mais destacados arquitetos brasileiros do século XX, é evidenciada na organização do livro *Afonso Eduardo Reidy – Série Arquitetos Brasileiros* (Bonduki, 2000), obra fundamental para a compreensão da vida e obra do arquiteto. Nesse livro, Bonduki reúne ensaios, análises e documentos que traçam um panorama detalhado da carreira de Reidy, destacando suas principais obras e sua influência no modernismo brasileiro.

<sup>22</sup> A Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder e encerrou a Primeira República no Brasil, provocou transformações profundas nas esferas política, econômica e social, afetando vários setores, inclusive o urbanismo. O urbanista francês Alfred Agache, contratado para desenvolver um plano diretor para o Rio de Janeiro, teve seu trabalho interrompido devido à instabilidade e às novas prioridades emergenciais do governo. A revolução causou uma reestruturação administrativa e uma redireção dos recursos públicos, desviando o foco das grandes intervenções urbanísticas previamente planejadas. Além disso, o governo de Vargas priorizou projetos voltados para a industrialização e o desenvolvimento econômico imediato, relegando o plano de Agache, que era mais amplo e de longo prazo, a um segundo plano. Dessa forma, a Revolução de 1930 impediu Agache de continuar seu trabalho no Rio de Janeiro, deixando seu plano diretor inacabado e subvalorizado pelas novas diretrizes governamentais.

A dupla Carmen-Reidy nunca mais se desfez. De temperamentos diferentes, ela mais expansiva e política, ele mais tímido e reflexivo, a combinação da engenheira com o arquiteto gerou algumas das mais importantes obras de arquitetura brasileira, projetadas por Reidy, construídas por Carmen: os conjuntos do Departamento de Habitação Popular, Pedregulho e Gávea; o Museu de Arte Moderna; as casas de Jacarepaguá e de Itaipava, onde viveram vários anos (Bonduki, 2000, p.15).

Reidy começou a trabalhar no Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de participar de vários projetos urbanos significativos. Sua atuação no serviço público permitiu-lhe desenvolver uma visão abrangente sobre a arquitetura e o urbanismo, sempre com foco no problema da habitação. No Departamento de Habitação Popular, setor dirigido por Carmen Portinho, o arquiteto que até a segunda metade dos anos de 1940 era respeitado profissionalmente mas não tinha seus projetos viabilizados, passou a ser chefe de planejamento e logo se dedicou a grandes propostas (Bonduki, 2000).

Segundo Bonduki, uma das principais contribuições de Reidy foi a sua habilidade em integrar os princípios do modernismo internacional com as especificidades do contexto brasileiro. O autor destaca duas obras emblemáticas que ilustram essa capacidade: o Conjunto Residencial do Pedregulho e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nabil Bonduki enfatiza que a filosofia de Reidy era profundamente humanista, sempre preocupada com a qualidade de vida dos usuários dos edifícios: ele defendia uma arquitetura acessível e socialmente responsável, acreditando que o ambiente construído poderia influenciar positivamente a vida das pessoas (Bonduki, 2000).

### **3.4. A Construção de uma trajetória de sucesso: a parceria Carmen-Reidy**

A partir dos estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, consideramos a trajetória de um indivíduo como resultado da interação entre *habitus*, campo e capital (Bourdieu, 1984). O *habitus*, conjunto de disposições internalizadas, molda percepções, aspirações e comportamentos com base nas experiências sociais e culturais vividas. Os campos são espaços sociais específicos com regras e hierarquias próprias, responsáveis por definirem as oportunidades e os desafios que um indivíduo enfrenta. E, por fim, o capital (econômico, cultural, social ou simbólico) é capaz de influenciar diretamente a posição e a mobilidade dentro desses campos. A noção de trajetória é, portanto, construída pela maneira como esses recursos e disposições internas são utilizados para transitar e competir dentro dos diversos campos sociais ao longo da vida do indivíduo.

A relação Carmen-Reidy é um exemplo concreto de como as interações pessoais e profissionais podem influenciar a trajetória de um indivíduo, conforme os conceitos de *habitus*, campo e capital propostos por Pierre Bourdieu. A colaboração entre eles não só ampliou as possibilidades de atuação de Reidy no campo da arquitetura, mas também trouxe uma dimensão social e política que influenciou significativamente seu trabalho:

Sem o dinamismo de Carmen, que não mediu esforços para viabilizar do ponto de vista administrativo, financeiro e construtivo empreendimentos de grande vulto e complexidade como Pedregulho e MAM, talvez as obras que projetaram Reidy como um dos principais arquitetos brasileiros nunca tivessem se viabilizado (Bonduki, 2000, p.15)

No campo do urbanismo carioca e da arquitetura moderna brasileira, Reidy se destacou de sua geração - composta também por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer – a partir de sua atuação enquanto funcionário da Prefeitura do Distrito Federal e pela preocupação comum de seus projetos: o tratamento de questões de cunho social, como o caso da habitação no Brasil e o crescimento da população urbana de baixa renda, por exemplo.

O arquiteto Alfredo Luiz Britto, em entrevista para o livro *Capítulos da memória do urbanismo carioca* (2002), evidencia a importância de Carmen Portinho na trajetória de Reidy: “Se ele não a tivesse encontrado, talvez não fosse conhecido além de uma repartição pública” (Britto, 2002, p. 17). O Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho) é citado por Britto como um marco mundial na ideia de habitação de caráter social. Segundo o arquiteto, ainda sobre Pedregulho, é importante lembrar que:

(...) sua concepção não pode ser creditada apenas ao Reidy, porque foi a Carmen Portinho quem primeiro vislumbrou essa questão. E é ela quem estimula e dá uma dose extraordinária de gás ao Reidy, para que ele ponha todo o seu talento, sua intuição e sua visão sobre a organização social, da modernidade e da arquitetura num projeto como aquele (Britto, 2002, p. 22).

A partir do final dos anos 1920, a arquitetura deixou de ser um campo centrado no indivíduo e passou a focar na sociedade e na cidade. Devido à multiplicação das favelas e ao surgimento de novas epidemias, a habitação social tornou-se um tema de discussão global. Enquanto as favelas cresciam lentamente no Rio de Janeiro, São Paulo experimentava uma rápida explosão demográfica, tornando o problema mais evidente. Foi a partir da Segunda Guerra Mundial que o tema da habitação social ressurgiu no contexto do poder público carioca, com a criação do Departamento de Habitação Popular, ligado à Secretaria de Viação e Obras Públicas, sob a direção de Carmen Portinho. Simultaneamente, foi criado o Departamento de Urbanismo na mesma secretaria, sob a

direção de Affonso Eduardo Reidy, fortalecendo significativamente esses dois campos e viabilizando, cada vez mais, a parceria Carmen-Reidy (Pereira, 2002).

Foi graças à Carmen que ele (Reidy) conseguiu realizar seu primeiro grande projeto, o conjunto do Pedregulho, para funcionários da prefeitura. Como diretora do Departamento de Habitação Popular da prefeitura, cabia-lhe escolher o arquiteto que projetaria o conjunto, e ela chamou o Reidy (Leitchic, 2002, p.45).

Margareth da Silva Pereira, arquiteta, urbanista e doutora em história, caracteriza Reidy como o arquiteto moderno que mais marcou a cultura visual e o espaço urbano carioca. Por se destacar a partir de uma maior influência do urbanismo, quando comprado aos outros arquitetos de sua geração, Reidy deixou marcas que ainda sobrevivem na cidade do Rio de Janeiro, como o Aterro, Pedregulho e, finalmente, o Museu de Arte Moderna (Pereira, 2002).

Portinho foi diretora-executiva adjunta do Museu de Arte Moderna<sup>23</sup> do Rio de Janeiro de 1951 a 1966, conciliando seu trabalho na Prefeitura com as responsabilidades do Museu: “o meu gabinete no Departamento de Habitação Popular ficou sendo um prolongamento do museu. Foi lá que nasceu o traçado do futuro MAM carioca” (Portinho, 1999, p.117). Segundo relatos de Portinho, o projeto da obra do museu foi, em um primeiro momento, pensado para ser entregue a Oscar Niemeyer, mas o então prefeito João Carlos Vital, que fazia parte do Conselho do museu, interferiu alegando que a prefeitura, que já havia doado o terreno, também ofereceria um de seus arquitetos para projetar a sede (Portinho, 1999). Para Margareth Pereira, foi clara a escolha do nome de Reidy: “A Carmen era muito amiga da Niomar Moniz Sodré e conseguiu que o MAM fosse entregue ao Reidy. Ele projetou e ela fiscalizou a construção” (Pereira, 2002, p. 46).

A parceria entre Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy na construção do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro é, assim como no caso de Pedregulho, um exemplo de como essa relação influenciou projetos culturais e arquitetônicos. Carmen Portinho, principalmente a partir de vias administrativas, foi fundamental no planejamento e na articulação institucional dos projetos, enquanto Reidy, com seu conhecimento arquitetônico e urbanístico, concebeu projetos importantes da arquitetura moderna brasileira. O MAM, inaugurado em 1958 no edifício sede projetado por Affonso Eduardo Reidy, destacou-se pela sua estrutura e pela integração harmoniosa com o Parque do Flamengo, refletindo uma abordagem inovadora ao espaço expositivo e público. A

---

<sup>23</sup> No próximo capítulo será abordado as questões correspondentes ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

sinergia entre Portinho e Reidy resultou na execução de diversos projetos (assim como exemplificado aqui pelo caso Pedregulho e MAM) e foi crucial na construção e solidificação da carreira do arquiteto. Como apresentado até aqui, a experiência em planejamento urbano, a forte rede de relações e os contatos administrativos e institucionais de Carmen, foram cruciais para proporcionar a Reidy não apenas um ambiente colaborativo, mas também visibilidade e suporte institucional em seus projetos.

Imagem 8 – Affonso Eduardo Reidy, Aldo Calvo e Carmen Portinho com a maquete do MAM Rio



Autor não identificado, s/d. Fonte: MAM Rio

Os estudos feministas e a sociologia da arte oferecem abordagens complementares para entender a relação entre Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy, explorando tanto o contexto de gênero quanto as dinâmicas sociais e artísticas que influenciaram suas carreiras e colaboração, especialmente no que diz respeito ao reconhecimento e à visibilidade de suas contribuições no campo das artes, da arquitetura e do urbanismo.

Os estudos de gênero deram origem aos primeiros questionamentos acerca do papel do homem na sociedade e a maneira como a superioridade masculina foi estruturalmente formada e desenvolvida nos vários contextos. As contínuas teorias e debates são essenciais devido à crescente necessidade de repensar os papéis sociais, seu

desenvolvimento histórico e a realidade atual. Quando Butler redefiniu gênero como performance e performatividade, questionou a produção e a reprodução do sistema sexo/gênero normativo e binário, concluindo que assim como o sexo e a sexualidade não são expressões de uma identidade essencial, mas sim efeitos de um discurso sobre o sexo, o gênero também não é uma manifestação do sexo (Butler, 2016). A partir deste cenário entendemos que o estabelecimento da hierarquia do poder masculino é resultado das estruturas de dominação que sempre influenciaram as relações entre homens e mulheres, configurando um fenômeno de continuidade de valores até os dias atuais.

Pierre Bourdieu interpreta a dominação masculina através do conceito de dominação simbólica, onde tanto os opressores (aqueles que dominam) quanto os oprimidos (dominados) absorvem e reproduzem a ordem social que favorece os homens. Para Bourdieu, a dominação simbólica funciona de maneira invisível e discreta, mediante práticas culturais, crenças e normas sociais que validam a superioridade masculina e a subordinação feminina. Esse fenômeno se sustenta não apenas pelo poder visível dos homens, mas também pela aceitação inconsciente das mulheres, que veem essas normas como naturais. Assim, a dominação masculina se perpetua ao ser continuamente reafirmada e normalizada nas interações diárias e nas instituições sociais, criando um ciclo difícil de romper (Bourdieu, 2021). É importante lembrar que a formação histórica do Brasil teve um impacto significativo na produção do modelo de masculinidade construído e disseminado, responsável por sugerir uma supremacia dos homens sobre as mulheres.

Este mecanismo descrito por Bourdieu (2021) é, portanto, perpetuado por normas sociais e práticas culturais que não apenas privilegiam os homens, mas também são internalizadas por eles. Desta forma, mesmo em contextos em que homens e mulheres têm capacidades e méritos similares, a tendência é que os homens recebam mais reconhecimento e visibilidade, enquanto as contribuições das mulheres são subestimadas ou ignoradas. Carmen Portinho teve uma carreira de sucesso, destacando-se no campo da engenharia, da arquitetura e urbanismo, das artes e como feminista pioneira no Brasil, tendo um papel crucial na implementação de políticas urbanas inovadoras e na promoção dos direitos das mulheres. No entanto, devido à dominação masculina descrita por Pierre Bourdieu, sua visibilidade e reconhecimento foram limitados. A dominação simbólica enraizada nas estruturas sociais e culturais são responsáveis por fazer com que as conquistas das mulheres sejam frequentemente subestimadas ou ignoradas. Assim, mesmo com suas contribuições significativas, muitas vezes Portinho não recebeu o

destaque merecido, enquanto Reidy foi amplamente identificado como uma das principais figuras do modernismo brasileiro, tendo sua visibilidade e prestígio, em parte, relacionados a sua posição em redes influentes de artistas e intelectuais, além de sua participação em projetos emblemáticos de arquitetura, como o MAM e o conjunto habitacional Pedregulho.

### **3.5. A Residência "Carmen Portinho"**

Como apresentado até aqui, Affonso Eduardo Reidy atuou em um período de profundas mudanças no Brasil, marcado pelas reformas urbanas e pela implementação de políticas habitacionais voltadas às classes trabalhadoras, especialmente no governo de Getúlio Vargas. O Estado brasileiro direcionava investimentos para habitação social e grandes projetos de infraestrutura, oferecendo aos arquitetos mais oportunidades e recursos nesse campo. Desta forma, o incentivo para se concentrar em projetos públicos era grande e as iniciativas relacionadas às residências privadas eram escassas. Como arquiteto da Prefeitura, Reidy era proibido de assinar projetos particulares. Quando solicitado por amigos ou conhecidos para desenvolver tais tipos de empreendimentos, o arquiteto não costumava acompanhar seu desenvolvimento e obra, dedicando-se, nas raras vezes, a esboços, croquis e projetos básicos (Bonduki, 2000).

Reidy projetou um total de sete casas unifamiliares (dedicadas a uma família ou unidade familiar). Dentre estas, destacamos a Residência em Jacarepaguá (1950) e a Residência de Final de Semana (1959), em Itaipava, ambas edificadas para ele e Portinho, tendo o projeto estrutural desenvolvido por Portinho. A Residência em Jacarepaguá (1950) será apresentada a seguir por seu reconhecimento enquanto "Residência Carmen Portinho", projetada por Reidy e Carmen para seu uso particular.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> A Residência de Final de Semana (1959) não será analisada aqui por se tratar do último projeto das casas de Reidy e se configurar como uma "casa de veraneio". Desta forma, o envolvimento e a importância de Carmen Portinho na primeira residência, somados ao momento histórico e ao papel que ela desempenhava na época, deram mais notoriedade à casa de Jacarepaguá.

Imagem 9 – A Residência em Jacarepaguá após sua construção



Fonte: Guimarães, 2016, p.79

Imagem 10 – A casa de Fim de Semana (anos 1960)



Fonte: Guimarães, 2016, p.79

A Casa de Jacarepaguá e a Residência de Fim de Semana são dois projetos que marcam momentos significativos na história da arquitetura moderna brasileira, especialmente pela sua conexão com o movimento moderno e os conceitos inovadores que incorporam. Essas iniciativas, embora distintas em seus propósitos e localizações, compartilham traços reidyanos e são representativas de sua abordagem funcionalista e sensível ao contexto natural.

A casa em Jacarepaguá foi desenvolvida entre os anos de 1950 e 1951, sendo a construção do empreendimento realizada no ano seguinte, 1952. As premissas da arquitetura moderna racionalista foram incorporadas, o que se evidencia na análise de características como: uso de materiais contemporâneos (vidro, concreto e metal);



emprego de pilotis (Guimarães, 2016); integração ao ambiente natural; funcionalismo e estética simples.

Nesta casa, projetada por Reidy para sua companheira Carmen Portinho, o arquiteto viveu seus últimos doze anos de vida. Num terreno no meio da floresta, com nove mil m<sup>2</sup> e grande declividade, a residência de um único pavimento foi construída projetando-se sobre a vertente através de uma laje-piso sobre pilotis, sem se utilizar de movimentos de terra. O acesso é feito pela parte alta do terreno, onde foi construída a garagem. Uma rampa de tábuas de madeira, solta do terreno natural, leva até a sala, de onde se tem, através de uma janela horizontal contínua de treze metros, uma magnífica vista do vale, das colinas e da vegetação que rodeia a casa. Uma passarela coberta liga a cozinha com o quarto e o banheiro de serviço (Bonduki, 2000, p. 146).

Imagem 11 – Carmen Portinho no portão da Casa em Jacarepaguá (1952)



Fonte: Guimarães, 2016, p.80

Visando atender as necessidades do casal, o projeto foi desenvolvido em um pavimento com dois blocos separados por um jardim e unidos por uma passarela: um bloco dedicado aos empregados e garagem e outro para o núcleo familiar.

O primeiro bloco contava com uma ampla área de estar, composta por sala e varanda interna, além de banheiro, dois quartos - um dormitório e um escritório -, cozinha e área de serviço. O segundo possuía um quarto com banheiro para funcionários e uma garagem para dois veículos, voltada para o acesso principal da casa e que não se comunica com o interior. O nível inferior era ocupado somente por uma laje, sem qualquer espécie de fechamento e protegida por um fino guarda-corpo em ferro, utilizado como espaço de lazer (Guimarães, 2016, p.84).

A residência se destaca por sua integração com o terreno e a natureza ao seu redor. Affonso Eduardo Reidy concebeu o projeto de maneira que a arquitetura se conectasse de forma fluida à paisagem tropical de Jacarepaguá, evidenciando a influência das ideias modernistas de Le Corbusier, que consideravam a natureza um elemento essencial da construção arquitetônica. A varanda era, portanto, elemento de destaque, por evidenciar tal integração.

A obra enfatiza o emprego de materiais modernos, como concreto e vidro, adaptados às condições do clima tropical brasileiro. Elementos como a ventilação cruzada, os brises e as amplas superfícies envidraçadas promovem a circulação de ar e a entrada de luz natural, fatores cruciais para garantir o conforto térmico da construção, como encontrado em cômodos como o quarto e banheiro<sup>25</sup>.

Foi nesta residência que Portinho viveu até seu falecimento, em 2001. Guimarães (2016) aponta o comprometimento do estado do empreendimento neste momento como resultado da falta de uma manutenção adequada e periódica. O falecimento de Portinho acarretou o fechamento da casa por um curto período, já que mais tarde, naquele mesmo ano, Pedro Alberto Guimarães comprou a propriedade.

O tombamento definitivo da Casa de Jacarepaguá, em 2012, ocorreu após um processo longo “advindo da iniciativa de profissionais da área preocupados com a exclusão de diversos imóveis modernos que corriam risco de serem perdidos caso nenhuma medida fosse tomada” (Guimarães, 2016, p.86). A garantia da preservação do imóvel foi vital para manter a integridade histórica de um importante exemplo da arquitetura moderna brasileira, além de representar uma extensão da parceria profissional e pessoal de Portinho e Reidy.

A construção da Residência de Jacarepaguá ocorreu em um momento que Portinho e Reidy estavam intensamente envolvidos na criação e desenvolvimento do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essa sobreposição temporal é significativa, pois a casa representou um espaço pessoal, experimental e social para discussão e aplicação das ideias modernas que mais tarde seriam aplicadas no MAM. Portanto, a residência e o Museu não apenas coexistiram temporalmente, mas também se influenciaram mutuamente, unindo seus ideais sobre modernidade, arte e arquitetura.

---

<sup>25</sup> Guimarães (2016), em sua dissertação analisa os aspectos técnicos do empreendimento de forma aprofundada.

Segundo Márcia Heck (2005), um dos aspectos mais relevantes do legado da arquitetura moderna brasileira são as residências, que representam espaços nos quais o arquiteto materializa suas intenções, muitas vezes quase como um manifesto, refletindo seu pensamento e abordagem estética. Embora o Estado brasileiro tenha concentrado esforços em projetos não residenciais, como o Ministério da Educação e Saúde Pública de 1936 e outros empreendimentos pioneiros, a arquitetura residencial começou a ganhar relevância à medida que a arquitetura moderna se consolidava no país. A baixa média anual de projetos residenciais dessa época não diminui a importância do tema, uma vez que, até os anos 30, a arquitetura moderna ainda estava longe de ser uma norma estabelecida no Brasil.

Como apontado por Silvana Rubino (2017) na tese *Lugar de Mulher: Arquitetura e Design Modernos, Gênero e Domesticidade*, a Casa Carmen Portinho foi construída no período em que o conjunto habitacional Pedregulho estava em fase de finalização. O projeto foi aprovado pela Prefeitura dentro da categoria de "Habitação Popular", o que restringia sua área a, no máximo, 70 m<sup>2</sup>. Henrique Mindlin (Mindlin, 2000 apud. Rubino 2017) destaca dois elementos na residência: a presença de uma rede no terraço — um item característico da cultura brasileira — e as dependências destinadas a empregados. Diferentemente da casa de Gregori e Mina Warchavchik ou da Casa de Vidro de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, a residência de Carmen Portinho não foi concebida como um manifesto arquitetônico, mas como um espaço de moradia — ainda que seus habitantes fossem figuras notáveis.

Se Pedregulho foi a grande declaração pública de Carmen Portinho, sua casa representou seu refúgio — um espaço de recolhimento distante do centro da cidade. A arquitetura, mais do que outras formas de criação, materializa colaborações e imprime marcas autorais, especialmente em residências projetadas sob medida para seus ocupantes. No caso das casas de Carmen e Reidy, seus projetos refletem sobre os limites da crença no "homem universal" e na padronização da arquitetura moderna, que pretendia atender a um cliente abstrato e genérico, mas que, muitas vezes, ignorava as particularidades da vida real (Rubino, 2017).

Neste contexto, a trajetória de Carmen Portinho na arquitetura e no urbanismo revela uma relação complexa entre o ideal moderno e a adaptação às demandas concretas da vida cotidiana. Após seu retorno da Inglaterra, Portinho consolidou a questão da habitação como um eixo central de sua carreira, alinhando-se ao debate internacional sobre soluções habitacionais. No Rio de Janeiro, encontrou um ambiente propício para

tentar implementar suas ideias, desenvolvendo projetos que conciliavam os princípios da arquitetura moderna com as especificidades do contexto local. Sua parceria com Affonso Eduardo Reidy foi fundamental nesse percurso, resultando em uma série de projetos, entre eles a própria residência do casal. Mais do que uma experiência pessoal, essa casa tornou-se um exemplo paradigmático da arquitetura unifamiliar moderna, evidenciando como Portinho e Reidy traduziam os princípios modernos em soluções habitacionais.

#### 4. PAVIMENTAÇÃO E ACABAMENTO: MODERNIDADE, COMOPOLITISMO E INSTITUIÇÕES

Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira* (1988), argumenta que o processo de modernização no Brasil sempre foi atravessado por um desejo persistente de “ser moderno”, ainda que tal desejo frequentemente se chocasse com as condições materiais e estruturais do país. Segundo o autor, havia uma defasagem entre a aspiração à modernidade e a sua concretização efetiva: o modernismo, particularmente nas artes, emergiu antes mesmo que o país estivesse plenamente modernizado. Essa antecipação gerava uma modernidade deslocada, pois os artistas e intelectuais brasileiros formularam projetos culturais modernos em um contexto em que as bases sociais, econômicas e políticas ainda não haviam se transformado de maneira profunda.

Essa perspectiva dialoga diretamente com a análise da socióloga Maria Lúcia Bueno, especialmente em seu trabalho *Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, Campo Artístico e Mercado (1917-1964)*. A autora investiga justamente o modo como a modernidade nas artes plásticas brasileiras foi sendo consolidada em meio a esse descompasso apontado por Ortiz. Apoiada no conceito de campo artístico desenvolvido por Pierre Bourdieu (1989), Bueno sustenta que a modernidade artística no Brasil só se estrutura com o surgimento de um grupo de artistas autônomos que desafia a tradição acadêmica, articulando-se a um mercado emergente capaz de sustentar essa nova produção (Durand, 1985; Bulhões, 1993).

No contexto brasileiro, a constituição do campo artístico e do mercado de arte esteve intrinsecamente ligada ao processo mais amplo de modernização do início do século XX. As transformações políticas, econômicas e sociais que marcaram o período influenciaram diretamente o ambiente das artes plásticas. Nesse sentido, Bueno (1990) realiza uma reconstrução histórica que demonstra como a modernidade nas artes não pode ser compreendida de forma isolada, mas como parte de um conjunto mais amplo de mudanças estruturais no país. Assim, a emergência de um campo artístico autônomo e de um mercado de arte funcional aparecem como elementos decisivos para a afirmação da modernidade nas artes plásticas brasileiras.

A modernidade e a decadência da instituição acadêmica no Brasil seguiram um percurso distinto do europeu. Ao contrário da Europa, não foi o mercado de arte<sup>26</sup> o responsável pelo enfraquecimento do sistema acadêmico, mas sim a valorização da ideia

---

<sup>26</sup> O mercado de arte moderna só começa a se organizar a partir da segunda metade dos anos 1940 com o aparecimento das primeiras galerias de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro (Bueno, 1990; 2005).

de modernidade, vista como um novo modo de vida, que englobava inclusive as artes. Entre 1920 e 1930, com a emergência de grupos de artistas modernistas, houve uma transformação no cenário artístico brasileiro, assinalando a transição de um modelo fortemente baseado em referências europeias para a construção de um campo cultural próprio, ainda que dentro de padrões internacionais, mas levando em conta a realidade local (Bueno, 1990).

A integração parcial do Brasil à economia internacional nesse período se deu principalmente através da cultura cafeeira, que passou a fornecer os recursos para uma modernização das relações de produção e para o início de um processo de industrialização. No entanto, essa transição foi liderada pelas oligarquias rurais, e não por uma burguesia urbana, como em outros contextos. Essa modernização econômica parcial teve impactos diretos sobre os centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, onde a construção de ferrovias e a urbanização acelerada visavam criar a aparência de metrópoles modernas — uma modernidade muitas vezes mais estética do que estrutural.

Essa lógica ornamental refletiu-se também na cultura. As artes plásticas ainda estavam fortemente presas aos moldes acadêmicos, enquanto a poesia mantinha-se sob a égide do parnasianismo. O ambiente acadêmico, concentrado na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, era praticamente o único espaço de formação artística reconhecido. São Paulo, apesar do crescimento urbano, carecia de instituições voltadas ao ensino das artes. Paradoxalmente, essa precariedade institucional foi um fator que favoreceu o surgimento do modernismo paulistano: conforme aponta Aracy Amaral (apud Bueno, 1990), foi justamente essa falta de estrutura que permitiu o surgimento das primeiras rupturas artísticas em São Paulo, como a exposição de Anita Malfatti e a Semana de Arte Moderna.

Em consonância com as proposições de Bueno (1990) e Ortiz (1988), Rafael Cardoso (2022) sustenta que o modernismo brasileiro não se configura como uma reprodução fiel do projeto de modernidade europeu, mas sim como um simulacro, ou seja, uma representação superficial que não se traduz em uma transformação estrutural efetiva na sociedade. Esse fenômeno, conforme Cardoso, não é exclusivo do Brasil, mas se estende a outros países latino-americanos, nos quais a modernidade artística e cultural muitas vezes não encontra correspondência nas mudanças profundas e substanciais do tecido social e econômico.

Néstor García Canclini (1998) discute as contradições entre modernização e modernismo na América Latina, também evidenciando o descompasso entre o

desenvolvimento socioeconômico e as inovações artístico-culturais. Na América Latina, segundo Canclini, a cultura moderna é caracterizada por uma "heterogeneidade multitemporal", na qual diferentes temporalidades coexistem. As críticas ao descompasso entre modernização e modernismo muitas vezes negligenciam os desafios internos das sociedades latino-americanas, como o analfabetismo e a dificuldade de acesso à cultura letrada por amplos setores da população. Dessa forma, as tensões entre modernismo e modernização não apenas moldam as obras produzidas, mas também redefinem o papel sociocultural dos artistas. Para compreender a modernidade na América Latina, Canclini sugere a necessidade de enxergar os modernismos como tentativas de intervir em uma estrutura social marcada pelo domínio de elites oligárquicas, por uma economia capitalista em processo de industrialização e por movimentos sociais que, apesar de sua força, tiveram impacto limitado na transformação estrutural da sociedade.

Nesse contexto, Andreas Huyssen (2014) amplia a reflexão sobre o modernismo ao evidenciar sua natureza a partir das múltiplas manifestações em territórios coloniais e pós-coloniais. O autor argumenta que a cultura metropolitana europeia não foi apenas assimilada de maneira passiva, mas sim apropriada, reinterpretada e ressignificada em diferentes regiões da Ásia, África e América Latina. Assim, em vez de uma simples reprodução do modelo europeu, os modernismos periféricos emergiram como expressões alternativas da modernidade, ainda que frequentemente marginalizadas pelo cânone euro-americano. Ao analisar a interação entre modernismo e modernização nestes cenários, Huyssen destaca que, em territórios coloniais, o modernismo assumiu características políticas diferenciadas das encontradas na Europa.

A partir da ascensão dos estudos pós-coloniais, novas abordagens têm revisitado essas manifestações modernistas, anteriormente vistas como imitações ou derivações inautênticas do cânone europeu. Huyssen propõe, assim, a noção de "modernidades alternativas", destacando que o modernismo deve ser compreendido como um fenômeno global, marcado por negociações, apropriações e reinvenções nos diferentes contextos em que se desenvolveu, reconhecendo o colonialismo e a dominação como elementos fundamentais que viabilizaram tanto a modernidade quanto o modernismo estético. Essa perspectiva se alinha às discussões de Canclini (1998) sobre a coexistência de múltiplas temporalidades na América Latina, evidenciando como as tensões entre modernismo e modernização não apenas moldaram as produções artísticas, mas também redefiniram o papel dos artistas e intelectuais. Nesse sentido, para o autor, compreender o modernismo para além do paradigma europeu exige um deslocamento teórico que permita reconhecer

sua pluralidade e a complexidade das negociações culturais que caracterizaram sua circulação e transformação (Huysen, 2014).

No caso brasileiro é esse "verniz de modernidade" que caracteriza o modernismo e mascara as condições ainda arcaicas do país. Dessa forma, Cardoso reforça a ideia de que, na cultura brasileira, o moderno e o tradicional não são opostos excludentes, mas coexistem e se entrelaçam de maneira complexa e, por vezes, contraditória. Essa intersecção entre modernidade e arcaísmo gera um cenário híbrido, no qual elementos tradicionais e modernos se mesclam de forma dinâmica e, ao mesmo tempo, inquietante (Cardoso, 2022).

O que significa ser moderno? Grande parte do que é reconhecido como modernista no Brasil, em termos estéticos, bate de frente com os fundamentos sociais e políticos do conceito de modernidade na história ocidental. Ideais como bem-estar coletivo, igualdade entre povos, luta de classes e revolução, intrínsecos ao contexto das vanguardas europeias, às vezes explicitados em seus manifestos, estão quase ausentes do modernismo paulista da década de 1920. Ao contrário, até 1930, as filiações políticas dos principais agentes do grupo da Semana eram conservadoras, ligadas intimamente às oligarquias que dominavam o Partido Republicano Paulista e seu rival, o Partido Democrático (Cardoso, 2022, p.29).

Renato Ortiz (2001) discute as diferentes formas de vivenciar a modernidade utilizando as cidades de Paris e São Petersburgo como representações emblemáticas dessas realidades. O autor, ao retomar as ideias de Marshall Berman, traça um paralelo entre a experiência da modernidade nos países desenvolvidos e subdesenvolvidos<sup>27</sup>, ressaltando as distinções essenciais que marcam essas experiências. De um lado Paris, uma cidade central na modernização europeia, e do outro São Petersburgo, que, embora também tenha sido um pólo de transformação, representava um contexto de modernização mais tardia e fragmentada.

Na capital francesa, a modernidade é diretamente relacionada ao processo de modernização econômica e política que ocorre no auge da Revolução Industrial. A cidade experimenta uma transformação profunda, que inclui reformas urbanas significativas, como as de Haussmann, a industrialização, a criação de redes ferroviárias e o deslocamento de multidões pelas ruas. Para Baudelaire (1993), a modernidade é simultaneamente fascinante e contraditória: ela é alimentada pela ascensão da burguesia, que transforma as forças produtivas e redefine as relações sociais, mas também traz

---

<sup>27</sup> Os termos “desenvolvidos” e “subdesenvolvidos” são conceitos utilizados por Berman (1986).



consigo formas de alienação e dominação. O poeta, que inicialmente se encanta com a modernidade e seus avanços, expressa, em seus escritos, uma ambiguidade em relação a esse processo: uma realidade que apesar de proporcionar progresso, também impõe novas formas de dominação e alienação (Ortiz, 2001).

Baudelaire assume radicalmente a postura de viver o seu tempo, e neste sentido ele deve prezar as conquistas trazidas pela sociedade industrial. Mas, ao fazê-lo, ele percebe na própria sociedade que gera esta nova ordem a presença do caos. Por isso seu Modernismo, por ser herdeiro da modernidade, adquire uma dimensão crítica (Ortiz, 2001, p.34).

Em contraste com a experiência parisiense, São Petersburgo, em um contexto de subdesenvolvimento, apresenta um tipo de modernismo que se constrói sobre a fantasia e o desejo de modernização, mas carece da base sólida das transformações estruturais que caracterizam países como a França. Na Rússia, a modernidade se configura mais como um sonho ou uma aspiração do que como uma realidade consolidada. A "fantasia" da modernidade mencionada por Ortiz deve ser compreendida não como uma simples fachada ou aparência superficial, mas como um desejo genuíno de transformação social e cultural. No Brasil, essa aspiração pela modernização está profundamente ligada à construção da identidade nacional, um movimento que se intensifica no contexto do Modernismo brasileiro. Semelhante a São Petersburgo, o Brasil viveu uma modernidade idealizada, que se construiu sobre um projeto de transformação, sem refletir um processo de modernização já consolidado (Ortiz, 2001; Bueno, 1990).

O projeto modernista da década de 1920 no Brasil promoveu rupturas essencialmente no campo estético, sem um engajamento significativo nas questões sociais e políticas da época. Os artistas, que pertenciam às camadas dominantes da sociedade, permaneceram distantes dos principais acontecimentos políticos e sociais da década, como a greve geral de 1917, o movimento tenentista, a fundação do Partido Comunista em 1922. O modernismo brasileiro dessa década se desenvolveu, como aponta Eduardo Jardim (1988), em dois momentos distintos em sua relação com a modernidade. No primeiro tempo modernista, predominava a concepção de modernidade como uma ordem universal, na qual a adoção de formas modernas de expressão cultural seria suficiente para inserir o Brasil no cenário internacional. Neste estágio inicial, não havia uma preocupação explícita com a valorização das particularidades regionais ou com a construção de uma identidade nacional específica. Entretanto, a partir de 1924, os

modernistas passaram a questionar a eficácia desse modelo e reconheceram a necessidade de uma mediação nacional no processo de inserção do Brasil na modernidade. Assim, o segundo tempo modernista introduz a compreensão de que a modernidade não poderia ser simplesmente adotada de maneira passiva, mas deveria ser reinterpretada à luz das especificidades do contexto brasileiro. Dessa forma, a produção artística e cultural passou a ser concebida como um diálogo entre o Brasil e o cenário internacional, articulando elementos nacionais dentro de uma lógica modernista. Além dessa inflexão teórica, houve uma transformação na compreensão da temporalidade do país: no primeiro momento, prevalecia a ideia de que o Brasil se encontrava em um estado de "atraso" em relação aos centros modernizadores e que esse distanciamento temporal poderia ser superado pela aceleração dos processos culturais. No entanto, no segundo tempo, essa noção de atraso passa a ser ressignificada como uma especificidade histórica do país. Em vez de perseguir um sincronismo com os modelos internacionais, o Brasil deveria reconhecer sua própria temporalidade e desenvolver um processo singular de modernização, adequado às suas condições e particularidades.

Na década de 1930, os esforços para institucionalizar o campo artístico enfrentaram dificuldades devido à fragilidade da infraestrutura econômica, característica do capitalismo dependente. Embora a iniciativa tenha partido dos próprios artistas, a consolidação desse processo nos moldes do modelo americano só se concretizou após a Segunda Guerra Mundial, quando os setores da burguesia industrial assumiram a liderança, impulsionando a estruturação do campo artístico e garantindo maior estabilidade e reconhecimento institucional (Bueno, 1990).

Antonio Candido analisa a Revolução de 1930 como um marco decisivo que redefiniu o contexto histórico brasileiro, desempenhando um papel central na consolidação de transformações sociais e intelectuais (Candido, 2006). Esse processo permitiu a difusão e a institucionalização de diversas aspirações e inovações desenvolvidas ao longo da década de 1920, um período fértil para mudanças culturais e artísticas (Candido, 2006). A nova configuração cultural absorveu e formalizou propostas inovadoras concebidas especialmente na década anterior. Candido destaca que, embora os impulsos de renovação já estivessem presentes, manifestavam-se de forma fragmentada e enfrentavam desconfiança ou rejeição por parte da sociedade. No entanto, após 1930, essas manifestações passaram a ser progressivamente reconhecidas como elementos constitutivos da cultura nacional (Candido, 2006).

Neste momento, as artes no Brasil deixaram de se restringir aos espaços tradicionais e passaram a ser tratadas como uma questão de interesse estatal. A arte moderna, devido ao seu caráter renovador e ao crescente prestígio nos principais centros capitalistas, recebeu atenção especial do governo, promovida como coadjuvante dentro da nova dinâmica, onde a arquitetura moderna ganhou impulso, desempenhando um papel simbólico central na construção da identidade nacional. Na década de 1950, o Brasil viveu a implantação definitiva de uma sociedade urbana e modernizada, especialmente nas grandes cidades. Neste período uma infraestrutura de museus de arte moderna e bienais se estabeleceu, o que possibilitou ao campo artístico brasileiro o acesso à cultura plástica internacional. Esse cenário levou a uma retomada das posturas vanguardistas nas artes plásticas e ao reestabelecimento do diálogo com a produção artística mundial. Contudo, assim como no início do século, ainda predominava uma visão acrítica do processo de modernização em curso (Bueno, 1990).

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a modernidade nos países latino-americanos ainda era um projeto em processo de construção. No entanto, a partir das décadas de 1970 e 1980, muitos dos aspectos almejados começaram a se concretizar. Renato Ortiz (2000) se baseia nas observações de Néstor García Canclini (1989) para destacar diversas mudanças estruturais que marcaram esse período nos países latino-americanos. Entre essas mudanças, destaca-se o desenvolvimento econômico mais amplo e diversificado, sustentado pelo crescimento industrial e pela adoção de tecnologias avançadas; a ampliação do mercado de bens culturais, particularmente nas grandes aglomerações urbanas, e um aumento nas matrículas escolares em todos os níveis de ensino (primário, secundário e universitário); a consolidação do crescimento urbano, iniciado nos anos 1940, e a introdução de novas tecnologias de comunicação, como a televisão. Simultaneamente, avanços nos movimentos políticos progressistas foram evidentes, refletindo uma mudança substancial no contexto socioeconômico e político.

Essas transformações foram visíveis em diversos setores da sociedade, incluindo o campo gerencial, onde uma nova mentalidade racionalizadora começou a se impor. Nos setores do Estado e da indústria, novas práticas de organização do trabalho surgiram, com ênfase em critérios de eficiência e racionalidade, contrastando com o modelo anterior, no qual predominavam práticas pautadas por questões de status, favorecimentos e apadrinhamentos. Nas políticas públicas, observou-se um avanço nas propostas de planejamento, conferindo maior coerência e sistematicidade aos planos governamentais

e refletindo um novo paradigma de governança mais estruturado e orientado para resultados (Ortiz, 2000).

Neste cenário de transformações econômicas, urbanas e culturais, as instituições culturais, particularmente os museus, passaram a desempenhar um papel cada vez mais relevante. Os museus de arte moderna emergiram como símbolos dessa modernidade em consolidação, refletindo as novas dinâmicas sociais e políticas que redefiniam o espaço urbano e as políticas culturais.

No livro *Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico* (2008), Pedro Lorente discute o crescimento e a relevância dos museus de arte moderna e contemporânea nas últimas décadas, destacando-os como pilares essenciais da política cultural mundial. Segundo Lorente (2008), esses museus se consolidam como instituições centrais, frequentemente encaradas como atrativos poderosos, capazes de fomentar o turismo, revitalizar áreas urbanas degradadas e regenerar bairros marginalizados. O autor explora o desenvolvimento histórico desses museus, observando que, no século XIX, o *Musée des Artistes Vivants* de Paris foi um modelo amplamente emulado e disputado, enquanto o *Museum of Modern Art* de Nova York, durante o século XX, estabeleceu o padrão a ser seguido ou contestado. Lorente, no entanto, argumenta que, em um contexto atual, caracterizado por uma sociedade rizomática, não há mais um epicentro cultural claro, sendo infrutífero tentar identificar uma nova metrópole que substitua Paris ou Nova York como a capital artística mundial. Além disso, o autor questiona o conceito de museu adotado pelos fundadores de museus contemporâneos, afirmando que, mesmo nos seus momentos de auge, os modelos de Paris e Nova York nunca corresponderam a uma definição museológica clara e imutável.

No século XIX e nas décadas subsequentes, muitos museus que exibiam arte moderna eram denominados *Galleria d'Arte Moderna*, embora esse termo frequentemente carregasse uma conotação ultrapassada, em parte devido à evolução das concepções artísticas e das práticas museológicas. Em contrapartida, em países influenciados culturalmente pela Grã-Bretanha, como em países do norte da Europa, onde o adjetivo "moderno" não causava confusões, os museus de arte moderna evitavam esse tipo de denominação e frequentemente adotavam nomes genéricos ou baseados nos sobrenomes dos fundadores, como visto na *Tate Gallery* e na *Mappin Art Gallery*. Nos Estados Unidos, outra área de forte influência britânica, surgiram museus de arte moderna com nomes igualmente genéricos ou derivados de nomes próprios, como a *Albright Art Gallery* e a *Corcoran Gallery* (Lorente, 2008).

O ponto de virada significativo ocorreu com a fundação do *Museum of Modern Art (MoMA)* em Nova York, em 1929, que não apenas consolidou a expressão "arte moderna", mas também redefiniu o conceito de arte moderna no contexto museológico. O MoMA desempenhou um papel fundamental na consolidação de uma visão específica e elitista de arte moderna, influenciando não apenas a curadoria de museus, mas também as percepções culturais e históricas associadas à arte do século XX<sup>28</sup>.

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos emergiram como o centro artístico global, impulsionados pela ascensão do expressionismo abstrato, promovido pelo MoMA em Nova Iorque. Durante a Guerra Fria, essa instituição desempenhou um papel crucial na diplomacia cultural americana, especialmente nas Américas, onde famílias como os Rockefellers, com fortes vínculos ao MoMA, possuíam investimentos e conexões influentes. O apoio do MoMA à arte abstrata também refletiu uma postura política contra o realismo socialista, amplamente difundido no continente americano, especialmente no México, onde muralistas marxistas, como Diego Rivera, entraram em confronto com Nelson Rockefeller (Lorente, 2024).

O Brasil assumiu uma posição crucial na batalha cultural do contexto pós-Segunda Guerra Mundial com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em 1948 e, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), em 1948. Nelson Rockefeller, então presidente do conselho do MoMA, teve uma função fundamental como conselheiro na criação desses museus, estabelecendo importantes conexões com artistas, arquitetos e críticos, como Sérgio Milliet, que visitou os Estados Unidos em 1944. Como fruto dessas negociações, Rockefeller fez uma doação significativa ao MASP em 1946, composta por 13 obras de arte vanguardista (Lorente, 2024).

Essas fundações estavam intimamente ligadas ao avanço da industrialização e à modernização das grandes cidades brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro,

---

<sup>28</sup> As revoltas estudantis e os movimentos contestatórios dos anos 1960 e 1970 desafiaram a hegemonia do modelo do MoMA, amplamente reconhecido como símbolo da cultura norte-americana. Em resposta a esse contexto de contestação, foi fundado o Centro Georges Pompidou em Paris, inaugurado em 1977, com a intenção de se apresentar como uma alternativa ao modelo dominante de Nova York. Contudo, apesar das altas expectativas iniciais, o Pompidou não conseguiu consolidar uma tendência cultural duradoura. Embora tenha incorporado políticas culturais típicas da pós-modernidade, como a revitalização urbana e a promoção de maior diversidade de públicos, o Centro Pompidou acabou por adotar, em muitos aspectos, as mesmas diretrizes do MoMA. Dessa forma, em vez de representar uma alternativa genuína, o Pompidou se configurou mais como uma extensão da influência do MoMA, perpetuando elementos de sua hegemonia no campo da arte contemporânea (Lorente, 2006)

que se tornavam centros importantes de arte e cultura. Como apontado, os anos de 1950 no Brasil – principalmente no que se refere à sua segunda metade – foram caracterizados pelo avanço do processo de industrialização e por investimentos do Estado, de empresas estatais e do capital privado internacional e nacional. A consolidação do setor industrial como alicerce dinâmico na economia assinalava a nova marca política econômica brasileira, que após o período correspondente à queda da República oligárquica (1930) e da longa ditadura do Estado Novo (1937 – 1945) empreendia mudanças estruturais no país, que logo rearranjaram os setores relacionados à economia urbana.

Os governos de Getúlio Vargas (1951 – 1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961) afirmavam em suas políticas o desejo de mudança, legitimando e difundindo o ideal de progresso. A industrialização apoiava-se fortemente na relação entre Estado e capital privado interno. O capital estrangeiro começou, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, a se instaurar no cenário nacional. Na década de 1950, “os fluxos financeiros foram, sobretudo, de investimento privado direto das empresas multinacionais, favorecidas pelas políticas de substituições de importações daqueles anos” (Caputo, Melo, 2009, p.517). Foi a chegada de investimentos estrangeiros que fundamentou os “anos dourados” da industrialização nacional (1948/49- 1960).

O novo dinamismo provocado pelas transformações elencadas enunciou uma diferente estruturação do espaço urbano brasileiro:

a população urbana, definida pelo critério oficial do IBGE, que em 1950 mal atingia a cifra de 18 milhões de habitantes, representando 36% da população total, atinge em 1980 a casa dos 80 milhões. Em trinta anos a taxa de urbanização sobe para 68%. Só em cidades de mais de 20 mil habitantes viviam, em 1980, mais de 60 milhões de brasileiros, representando um pouco mais de 50% do total (Faria, 1991, p.103).

Foi o sucesso das políticas de industrialização de substituição de importações que criou um ambiente atraente para a migração das populações rurais para as cidades. Esse novo momento foi demarcado também por outros feitos que delineavam um contexto de pós-guerra em que se buscava lançar o Brasil para o mundo e indicar as recentes aspirações por mudanças: a capital Brasília era construída; surgiam em São Paulo a TV Tupi, a TV Record e a Bienal; a televisão mostrava sua força como instrumento de comunicação de massa e novas marcas internacionais eram batidas, como o bicampeonato, em 1957, de Adhemar Ferreira da Silva no salto triplo, a vitória de Ester Bueno no torneio de tênis na Inglaterra e a conquista da Copa do Mundo de futebol, em 1958. Alimentava-se, portanto, a crença de um novo país: promissor, otimista,

autoconfiante e moderno, ainda capaz de reconhecer e admirar suas tantas singularidades locais. O *rock and roll*, o cinema, a televisão e a bossa nova protagonizavam o novo imaginário de progresso e avanço (Lourenço, 1999).

O final dos anos 1940 e a década de 1950 marcaram o surgimento da sociedade de consumo no Brasil, que, nos anos seguintes, testemunharia a consolidação do mercado de bens simbólicos (Ortiz, 1988). Nesse contexto, a produção cultural brasileira crescia, mas ainda enfrentava desafios para se estabelecer plenamente. Segundo Renato Ortiz (1988), o consumo cultural e as artes permaneciam restritos a um público reduzido, uma vez que grande parte da população era predominantemente rural, com baixa escolaridade e acesso limitado ao mercado. A formação de um mercado cultural integrado esbarrava em obstáculos como as telecomunicações pouco desenvolvidas e a televisão, introduzida nos anos 1950, ainda cara e voltada às elites.

No campo da cultura, ainda no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, começaram a se delinear transformações profundas. Segundo Maria Lúcia Bueno (2005), foi nesse período que se estabeleceram as bases da sociedade globalizada, impulsionadas pela “desterritorialização de pessoas, ideias, imagens e modos de vida, numa dimensão até então inédita” (Bueno, 2005, p.382).

A maior parte dos galeristas e dos colecionadores de arte moderna no País, entre 1947 e o final da década de 1960, eram estrangeiros que aqui se fixaram por causa da guerra. Desempenharam um papel fundamental na construção dos fundamentos de uma cultura artística modernizada não só nas artes plásticas, mas também no teatro, no cinema, na televisão. Com relação aos artistas, foram estes recém-chegados que geraram as condições necessárias, para que, ao menos um segmento deles, pudesse sobreviver a partir da sua profissão (Bueno, 2005, p.382).

A nova ordem mundial culminava em um comportamento distinto de artistas, de intelectuais e das classes dirigentes. “O fim dos anos 1940 e o início da década de 1950 pareciam assistir à emergência de uma nova concepção de museu, senão uma nova maneira de ver o mundo” (Sant’anna, 2011, p.24). A primeira Bienal de São Paulo, em 1951, criada a partir dos padrões da Bienal de Veneza, procurava afastar o Brasil do isolacionismo provinciano que circundava as práticas artísticas vigentes, proporcionando o encontro com o internacional (Pedrosa, 1986). Ademais, segundo Bueno:

Os museus de arte moderna converteram-se no principal espaço de exposição, legitimação e consagração dos artistas e das tendências plásticas da época, enquanto as bienais se projetaram como grandes pólos de informação e formação das correntes modernas internacionais (Bueno, 2005, p.385).

Maria Arminda Arruda (2005) descreve como São Paulo, na década de 1950, passava por profundas transformações que consolidavam sua identidade como metrópole. Essas mudanças ocorriam em diversos aspectos da vida urbana, influenciadas por um contexto global de redefinição das funções das grandes cidades no pós-guerra. Isso incluía a reorganização dos espaços urbanos, a descentralização dos bairros étnicos e a reformulação das relações dentro e entre as metrópoles. Nesse período, São Paulo deixava para trás a imagem de cidade pequena que marcou o Modernismo e assumia uma nova configuração urbana, marcada pela industrialização e pelo crescimento acelerado. Os imigrantes, que antes estavam concentrados em bairros específicos e representavam um terço da população, perderam parte desse caráter de segregação espacial. Ao mesmo tempo, o ritmo da cidade se intensificava, rompendo com a estrutura anterior, baseada na economia cafeeira. A nova paisagem urbana era dominada pela indústria, simbolizada pelas chaminés que agora pontuavam o cenário da capital.

Por volta de meados da década de 1950, houve uma transformação no modelo de industrialização do Brasil, o que também impactou a forma como o capitalismo se desenvolvia no país. Até então, a economia brasileira passava por uma fase de industrialização mais limitada, que se estendeu de 1933 a 1955. A partir de 1956, iniciou-se um novo período, marcado pela industrialização pesada, que se estenderia até 1964. Esse novo momento foi caracterizado pela expansão de indústrias de base, como siderurgia, petroquímica e construção de infraestrutura, consolidando um modelo econômico mais voltado à produção de bens de capital e fortalecimento do setor industrial. Na década de 1950, a industrialização era vista como um caminho promissor para que o Brasil alcançasse o status de nação desenvolvida. Esse objetivo parecia mais próximo de se concretizar, especialmente devido ao crescimento do setor industrial em São Paulo. As fábricas instaladas na região permitiam que o país produzisse internamente uma ampla variedade de bens de consumo, tanto os de uso imediato quanto aqueles com uma vida útil um pouco mais longa, reduzindo a dependência de importações e fortalecendo a economia nacional. O governo brasileiro facilitou a entrada de investimentos estrangeiros ao permitir que empresas de fora se estabelecessem no país, desde que tivessem sócios brasileiros ou adquirissem empresas nacionais. Essas medidas tiveram um impacto rápido e significativo na economia. Em 1950, a maior parte das indústrias brasileiras era composta por empresas nacionais, geralmente de propriedade familiar. No entanto, em apenas uma década, essa realidade mudou drasticamente. Em



1960, metade do capital industrial em São Paulo já estava sob controle de investidores estrangeiros, com exceção de pequenos negócios artesanais, que permaneceram nas mãos de brasileiros (Arruda, 2005).

Neste contexto de crescente universalização da cultura, a transformação do cenário cultural culminou na criação de instituições de grande relevância. Uma das marcas distintivas desse período foi a expansão da produção cultural, impulsionada por instituições financiadas por empresários. Esse novo modelo de mecenato diferenciava-se significativamente daquele praticado nos salões paulistas das décadas de 1920 e 1930. Até então, o apoio à cultura estava ligado à aristocracia cafeeira, que via o investimento em arte como um símbolo de status e refinamento. Além disso, havia um mecenato de caráter "benemérito", focado na manutenção de pequenas iniciativas culturais ou no patrocínio de artistas específicos. No final da década de 1940, porém, emergiu um mecenato burguês, liderado pela nova elite industrial, que possuía recursos substanciais para financiar grandes projetos culturais. Esse modelo diferia da antiga ostentação aristocrática e passou a se estruturar de maneira mais ampla e sistemática, contribuindo diretamente para o desenvolvimento artístico da cidade. Enquanto São Paulo se destacava pelo protagonismo desse mecenato empresarial, no Rio de Janeiro, o principal impulsionador da cultura continuava sendo o poder público (Arruda, 2005).

A criação dos museus de arte no Brasil no pós-guerra foi impulsionada por transformações tanto internas quanto externas. No contexto nacional, a democratização, a industrialização e a urbanização ampliaram a diversidade social e fortaleceram o setor cultural. Paralelamente, no cenário internacional, a migração de artistas para as Américas e a ascensão de Nova York como centro artístico estimularam esse processo. Além disso, a aliança do Brasil com os Estados Unidos favoreceu a criação dessas instituições, refletindo o crescimento da elite empresarial e a expansão das classes médias e trabalhadoras. Com esse cenário de mudanças, novas oportunidades profissionais emergiram em diversos setores, como a educação – abrangendo o ensino secundário e universitário –, a grande imprensa, que desde os anos 1930 já se consolidava como um setor empresarial, e a publicidade. Essas transformações foram especialmente marcantes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na capital, a modernização do Estado, impulsionada pelo governo Vargas, levou à profissionalização da estrutura burocrática e ao fortalecimento de uma elite cultural. Como centro administrativo do país, o Rio de Janeiro atraiu intelectuais ao oferecer oportunidades por meio do mecenato oficial e do grande capital financeiro, remanescente do período cafeeiro. Com o avanço da modernização e

da abertura democrática, o cenário cultural acompanhou essas mudanças. A produção artística e intelectual cresceu significativamente, enquanto as manifestações culturais se diversificaram, consolidando um ambiente dinâmico e plural (Arruda, 2005).

Nesse contexto, a década de 1950 consolidou, no cenário carioca, o cosmopolitismo estético como uma abordagem artística e cultural capaz de transcender fronteiras geográficas e nacionais, promovendo um intercâmbio dinâmico entre estilos e culturas diversas. A fundação do MAM-RJ desempenhou um papel fundamental nesse processo, afirmando-se como um espaço importante para a modernidade e a inovação artística no Brasil. Por meio de exposições, intercâmbios culturais e acolhimento de novas correntes artísticas, o MAM-RJ tornou-se um ponto de encontro para a pluralidade estética e um ambiente propício ao diálogo intercultural. Essa perspectiva cosmopolita não apenas transformou o panorama artístico carioca, mas também enriqueceu as experiências estéticas e ampliou as reflexões sobre a identidade brasileira.

Carmen Portinho, enquanto parte da direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), personificou o ideal cosmopolita, cuja atuação pode ser compreendida à luz do conceito de cosmopolitismo estético<sup>29</sup>. Ao conduzir a direção do MAM, Portinho adotou estratégias que a posicionaram como uma mediadora cultural. Sua gestão privilegiou a exibição de artistas e movimentos que refletiam um ideal de sofisticação cultural, promovendo a imagem do museu como um espaço de vanguarda. Assim como na moda, onde o consumo de produtos estéticos europeus funcionava como um marcador de distinção social (Guerra, 2023), o envolvimento com a arte moderna internacional conferia ao MAM um estatuto simbólico diferenciado no país. Portinho entendia que a renovação e a inserção do museu em circuitos internacionais eram essenciais para sua legitimação, alinhando-o aos padrões estéticos centrais no campo artístico internacional e reforçando sua posição como gestora cosmopolita.

Portinho desempenhou, diversas vezes, papel crucial na mediação de tendências internacionais para o público brasileiro. Skrbiš & Woodward (2011, 2007) e Guerra (2023) destacam que, em países periféricos como Brasil, o cosmopolitismo estético se dá, muitas vezes, de forma mediada, isto é, por meio da absorção de tendências através de

---

<sup>29</sup> Esse conceito, discutido por autores como Maftai (2014), Regev (2007), Papastergiadis (2007), Chaney (2002) e Guerra (2023), refere-se à abertura para experiências e expressões artísticas de diversas partes do mundo. Para Regev (2013), o cosmopolitismo estético envolve a interconexão entre culturas globais e locais, permitindo a troca e a ressignificação de padrões artísticos internacionais nos contextos locais. A gestão de Portinho no MAM exemplifica essa dinâmica, com a construção do museu como instituição moderna e sua inserção no circuito internacional de arte, especialmente por meio da incorporação de tendências estéticas norte-americanas e europeias.

meios de comunicação, livros e redes culturais. Portinho transformou o museu em um espaço de recepção e tradução das vanguardas internacionais, estabelecendo exposições, promovendo intercâmbios culturais e incentivando publicações que aproximavam o Brasil dos circuitos artísticos dominantes. O MAM-RJ, sob sua direção, funcionava como um entreposto da modernidade artística, possibilitando ao público brasileiro a incursão simbólica por meio da exposição a obras e discursos estéticos internacionais, tal como a leitura de romances franceses e revistas de moda permitia, no passado, a experiência mediada do cosmopolitismo (Molz, 2011). Dessa maneira, Portinho não apenas administrava o museu, mas também atuava ativamente na difusão da arte moderna no Brasil.

A perspectiva de Motti Regev (2013) sobre o cosmopolitismo estético também se aplica ao caso de Portinho. O autor argumenta que, apesar das diferenças culturais, as formas de expressão das identidades culturais apresentam notável semelhança, pois os processos e ferramentas utilizados para manifestar essas características compartilham fundamentos comuns. Trata-se da interrelação entre culturas internacionais e locais, configurando um fenômeno no qual distintos grupos sociais, independentemente da localização geográfica, compartilham percepções estéticas e formas de expressão convergentes. No caso do museu carioca, sob a direção de Portinho, a cosmopolitização estética se manifestou na forma como a instituição incorporou padrões artísticos internacionais, reforçando a inserção do Brasil no circuito estético mundial, permitindo que o país não apenas absorvesse influências estrangeiras, mas também contribuísse para essa rede interconectada de trocas culturais.

Entretanto, como ocorre frequentemente no cosmopolitismo estético, a disseminação da arte moderna no Brasil não foi um processo de democratização cultural. Guerra (2010) ressalta que o cosmopolitismo estético operava como um marcador de distinção, e o mesmo se aplica ao campo da arte moderna, já que público que frequentava as exposições do MAM possuía um capital cultural que o diferenciava da maioria da população. Molz (2011) enfatiza que o cosmopolita é aquele que detém o repertório necessário para consumir e interpretar símbolos e práticas culturais estrangeiras. No caso carioca, esse cosmopolitismo não era acessível a todos, pois demandava um conhecimento específico sobre a arte moderna, além de uma predisposição para aceitar e valorizar estéticas inovadoras. Dessa forma, a gestão de Portinho reforçou a vinculação do museu com as elites intelectuais e artísticas, consolidando o MAM, também, como um espaço de distinção cultural.

Se, por um lado, o cosmopolitismo pode reforçar hierarquias e distinções sociais, por outro, ele também se manifesta como uma experiência dinâmica e diversificada. Entendido na dimensão dos indivíduos, ele proporciona acesso a uma diversidade de códigos, culturas, estilos de vida e visões de mundo (Velho, 2010). No entanto, é essencial reconhecer que essa experiência pode se desenvolver de diferentes formas. O que está em jogo é uma plasticidade sociocultural, que se manifesta na habilidade de transitar entre diferentes contextos e, em algumas situações, atuar como mediador entre distintos grupos e códigos. O cosmopolitismo pode ser compreendido como a expressão dessa flexibilidade, que não se limita a um deslocamento geográfico, mas envolve a capacidade – e, em alguns casos, a empatia – de interpretar e compreender múltiplas perspectivas sociais e culturais. O mediador, embora não seja um autor no sentido tradicional, desempenha o papel de intérprete e reinventor da cultura. Ele é um agente transformador, que, por meio de seu cosmopolitismo, seja ele objetivo ou subjetivo, introduz informações, compartilha novos costumes, hábitos, produtos e aspirações, com impactos tanto positivos quanto negativos (Velho, 2010).

Outro aspecto crucial é revisitar a ideia de multipertencimento. As pessoas vivenciam experiências complexas, transitam por diversos planos e se conectam a redes variadas, o que faz com que suas identidades sejam múltiplas e não sigam um desenvolvimento linear. Dessa forma, podemos afirmar que não existem cosmopolitas "puros", pois o lado doméstico, local, provinciano e autorreferido sempre se manifesta, reaparecendo em contextos e situações específicas. O cosmopolitismo, portanto, não deve ser confundido com o que Gilberto Velho (2010) denomina de *aristocracia espiritual* - ou refinamento sociocultural, ele pode ser uma ferramenta que facilita estratégias para o acúmulo de recursos materiais e imateriais, incluindo prestígio e poder. Em suas diversas manifestações, pode estar associado a estilos de vida que demarcam fronteiras de *status*, mas também pode ser um veículo de disseminação de informações e ideias, promovendo intercâmbios mais democráticos e criando novas conexões entre diferentes níveis culturais. O que se destaca aqui é o potencial de diálogo da experiência cosmopolita, seja no plano da cultura objetiva e das relações materiais, seja nas interações entre diferentes sujeitos que negociam e constroem a realidade de forma contínua (Velho, 2010).

A trajetória de Portinho no MAM-RJ exemplifica essa dinâmica do cosmopolitismo, revelando tanto sua dimensão de distinção quanto seu potencial de mediação cultural. No processo de inserção do Museu no circuito da arte moderna, Portinho não apenas reforçava o caráter vanguardista da instituição, mas também

consolidava sua posição como uma intelectual cosmopolita. Sua atuação, pautada por um olhar internacional e um compromisso com a renovação e ampliação das expressões artísticas no Brasil, reflete a complexidade do cosmopolitismo estético: ao mesmo tempo em que buscava conectar o MAM-RJ às grandes tendências da modernidade artística internacional, também reafirmava o museu como um espaço de distinção dentro do cenário cultural brasileiro - mais um reflexo da descompassada modernidade brasileira (Ortiz, 1988; Bueno, 1990, Bulhões, 1993), com suas complexidades e contradições.

#### **4.1. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**

No cenário de transformações culturais do pós-guerra, as novas instituições museais emergiam como “símbolos da modernidade” (Sant’Anna, 2011). Foi nesse contexto que, como vimos, em 1949, nasceu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Como aponta Sabrina Parracho Sant’Anna, não há um consenso na bibliografia a respeito da data de fundação do MAM RJ: “no site oficial do Museu, a cronologia da instituição começa de fato em 1948, ano da ata inaugural. No entanto, historiadores, críticos, sociólogos e personagens hesitam entre datas alternativas: 1949, ano da primeira exposição; e, surpreendentemente, 1951, ano de eleição do Conselho Executivo da instituição” (Sant’Anna, 2010, p.69). A ata da Assembleia Geral de Constituição do Museu (1948) aponta o perfil social de seus fundadores: “homens e mulheres pertencentes ao mais alto escalão da sociedade carioca” (Sant’Anna, 2011, p.39). Uma instituição privada fundada pela elite carioca (industriais, banqueiros, empresários e funcionários do Estado) que ofereceu parte de suas coleções pessoais e de seu capital social a fim de divulgar a arte moderna.

Maria Cecília França Lourenço (1999) rememora ainda que, em 1946, Nelson Rockefeller, milionário mecenas americano e então presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, realizou a doação de um conjunto obras ao museu. Dentre as obras destinadas ao MAM-RJ, encontram-se trabalhos de Spruce, Gwathmey, Laurence, Asver, Léger, Tanguy e Ernst. A contribuição de Rockefeller foi fundamental para afirmar o protagonismo dos Estados Unidos na promoção e consagração da arte moderna no ocidente. Ao valorizar o trabalho dos jovens norte-americanos e dos artistas europeus exilados em Nova York, Rockefeller evidenciava a mudança do cenário artístico do pós-Guerra, marcando a transição do centro gravitacional da arte moderna de Paris para Nova York (Toledo, 2015).

O corpo de fundadores do museu constituía-se de um grupo heterogêneo de financiadores: Raymundo Ottoni de Castro Maya, barão de Saavedra (empresários); Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gustavo Capanema e Josias Carneiro Leão (funcionários do Estado); Antônio Bento, Quirino Campofiorito e Lúcia Miguel Pereira (jornalistas e críticos de arte); Manoel Bandeira, Raul Bopp, Maria Martins e Sotero Cosme (poetas e artistas) (Sant’Anna, 2011).

Em 21 de março de 1951 fora eleita e empossada a nova diretoria do MAM-RJ, que se tornava uma sociedade civil sem fins lucrativos. Niomar Moniz Sodré apareceria nas atas a partir de 1951, Roberto Marinho, Walter Moreira Salles e Paulo Bittencourt, a partir de 1953. Vale ainda salientar que Roberto Marinho, Niomar e Paulo eram nomes relacionados à imprensa (jornal *O Globo* e *Correio da Manhã*, respectivamente) e mobilizavam recursos no que se referia à divulgação do Museu na imprensa da época (Sant’Anna, 2011).

Tendo o MoMA como paradigma, o MAM do Rio de Janeiro se propunha a “disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil”<sup>30</sup> e previa em suas atividades “exposições, cinema, disco, foto, concertos, cursos, palestras, intercâmbio de congêneres e até pesquisas singulares, como a folclórica” (Lourenço, 1999, p.133). Diferenciando-se do MAM paulista, a ação educacional fora, desde o começo, direcionada à provocação de maior proximidade com o trabalho artístico, contribuindo, por exemplo, com a frequência cada vez mais qualificada (Lourenço, 1999).

Em 20 de janeiro de 1949, representando conciliação com o poder econômico, o MAM inaugurava a exposição “Pintura Europeia Contemporânea” nas salas cedidas pelo banco Boa Vista, no décimo primeiro andar, na praça Pio X, em edifício projetado por Oscar Niemeyer, símbolo da modernidade nacional. As salas emprestadas pelo barão de Saavedra representavam, entretanto, um obstáculo ao museu: a ausência do público (Sant’Anna, 2011).

O primeiro presidente do MAM, Raymundo Ottoni de Castro Maya<sup>31</sup>, gerenciou a instituição nos moldes de suas decisões pessoais, concretizando suas ações a partir de sua rede de sociabilidade: “as escolhas se davam e se baseavam na autoridade da própria

---

<sup>30</sup> Ata da Assembleia Geral de constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948).

<sup>31</sup> Industrial, editor de livros, defensor do patrimônio histórico, artístico e natural cariocas e, especialmente, colecionador de arte. Seu acervo deu origem a duas instituições que hoje integram a rede do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) na cidade do Rio: Museu da Chácara do Céu e Museu do Açude – reunidos nos Museus Castro Maya. (ver: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/1484-19-10-2016-documentario-revela-a-trajetoria-do-mecenas-raymundo-de-castro-maya.html>)

diretoria, em detrimento da formação de um corpo de especialistas encarregados, como aconteceria mais tarde, na gestão de Niomar Moniz Sodré” (Sant’Anna, 2011, p.66).

A rede de relações de Castro Maya conectava-se a todas as escolhas tomadas em relação ao museu enquanto seu período na diretoria. Como aponta Howard Becker (1982), o mundo da arte se constitui a partir de uma rede cooperativa de pessoas, portanto, cada uma estabelece as contribuições que lhes são pertinentes. No MAM do período as amizades eram “postas em movimento, num círculo íntimo de cavalheiros a serviço da arte moderna” (Sant’Anna, 2011, p.63).

Sempre entrelaçado à tradição, Castro Maya herdara a fortuna do pai e os princípios da família materna, continuamente vinculado à elite da capital e detentor de uma “erudição cosmopolita, atualizada no modo de trajar-se, de bem-falar e de bem-postar-se” (Sant’Anna, 2011, p.71).

Antes da posse de Josias Leão como diretor do MAM, Castro Maya convidou a artista Maria Martins para assumir a direção do museu carioca. Maria, então esposa do diplomata Carlos Martins – que havia sido embaixador do Brasil nos Estados Unidos –, declina do convite, justificando-se pela falta de ética em assumir duas funções que eram, a seu ver, incompatíveis: a de artista e a de diretora. Ainda é nesse momento que o dono do jornal carioca *Correio da Manhã*, Paulo Bittencourt é examinado como possível apoiador do MAM – assim como fez Assis Chateaubriand no MASP, em São Paulo. Ao se interessar pelo projeto, Paulo impôs que o cargo de diretora executiva fosse ocupado por sua nova esposa, Niomar Moniz Sodré. Contudo, sua principal preocupação estava relacionada aos longos momentos que o casal passava na França, que os impediria de cumprir com os compromissos relacionados ao Museu. Foi a partir do intermédio de José Portinho – irmão de Carmen, então superintendente do *Correio da Manhã* –, que Carmen Portinho, reconhecida por seu apreço pela arte e por seu trabalho como arquiteta na prefeitura, foi escolhida para substituir Niomar durante suas viagens à França. Carmen assumiu, na ocasião, o cargo de diretora-executiva adjunta (Portinho, 1999).

Em 21 de março de 1951, o Conselho Deliberativo do museu empossou Niomar Moniz Sodré como diretora executiva e escolheu como vice-diretor San Tiago Dantas. Substituiu-se o antigo diretor, Josias Leão, e o então vice-diretor, Rodrigo Melo Franco de Andrade.

No ano seguinte, em reunião convocada por Castro Maya, o Conselho Deliberativo do Museu tomou conhecimento do pedido de demissão do então presidente.

No pedido formal de demissão, um desentendimento entre Castro Maya e Niomar Moniz Sodré foi elencado:

Niomar Moniz Sodré parecia querer marcar, na história do MAM, uma segunda fase de realizações, atribuindo aos primeiros fundadores uma fase inicial de inatividade e fazendo da fase seguinte um marco de reforma e novas atividades para o museu. Sua concepção de tempo e de ação supunha sempre a mudança e estabelecia marcos de ruptura a partir dos quais o novo poderia emergir (Sant’Anna, 2011, p.85).

Em 15 de janeiro de 1952, o MAM foi transferido para o edifício do MEC, estabelecendo-se entre os *pilotis*. Lourenço (1999) aponta que na ocasião, o ministro da educação Ernesto Simões da Silva Freitas Filho marca presença na tentativa de afirmar a reaproximação com o segmento moderno a partir do ato de ceder a sede ao museu.

A nova etapa é marcada por uma mostra de ocasião, com trinta pinturas e quatro esculturas do acervo, quatro obras emprestadas pela bienal, de Constant Permecke, falecido dias antes da abertura, e mais 41 trabalhos laureados no evento. Os cursos, conferências e debates são iniciados nessa segunda sede (Lourenço, 1999, p.136).

A abertura do MAM na sede do MEC exemplifica um momento importante para “a elevação da arte moderna ao estatuto de cultura urbana nacional” (Lourenço, 1999, p.138). Tomando como referência o Rio de Janeiro enquanto capital federal e as atividades propostas pelo museu, como cursos, palestras, conferências etc., criou-se uma maior mobilização de diferentes personagens e estratégias. Propunha-se, portanto, um museu dinâmico, diferentemente do modelo estático e tradicional da época de Castro Maya. A nova concepção para o Museu de Arte Moderna se distanciava da concepção civilizatória dos primeiros anos de fundação. A ruptura e a criação de uma nova imagem empreendedora e moderna se relacionavam à nova sede e à imagem de Niomar (Sant’Anna, 2011).

Sob a gestão de Niomar Moniz Sodré e Carmen Portinho, o MAM adotou uma perspectiva cosmopolita, rompendo com o modelo de Castro Maya e inaugurando uma nova fase para a instituição. Niomar propôs um museu mais dinâmico e moderno, alinhado às práticas artísticas internacionais, promovendo a ideia de que a arte moderna no Brasil não deveria ser apenas consumida passivamente, mas também integrada e reinterpretada dentro de uma rede global de trocas culturais. A nova gestão focou na criação de um ambiente que permitisse tanto a assimilação das influências estrangeiras quanto a contribuição ativa do Brasil para o cenário artístico mundial. Portinho, como diretora-executiva adjunta, foi fundamental nesse processo de cosmopolitização estética, pois, em constante articulação com Niomar, viabilizou a expansão das conexões do



museu, preservando, ao mesmo tempo, sua identidade local. Juntas, Carmen e Niomar foram cruciais na inserção do Brasil na rede de influências internacionais, consolidando o MAM como um centro de relevância no cenário artístico global.

#### **4.1.1. A sede definitiva do MAM: um projeto de Affonso Eduardo Reidy**

Em pleno desenvolvimento econômico e momento de expansão industrial e arquitetônico, o Brasil vivenciava um período de construção de obras de caráter monumental. O período da concepção e construção da sede definitiva do MAM-RJ anunciava a missão modernizadora da instituição.

O programa de Affonso Eduardo Reidy tinha como localização o novo parque do Aterro do Flamengo:

O projeto foi inicialmente composto por um conjunto de 36 mil metros quadrados de área construída no aterro da Praia de Santa Luzia, próxima ao aeroporto Santos Dumont, rodeado por uma grandiosa área de 4 mil metros quadrados de jardins projetados por Burle Marx, no Aterro do Flamengo. De acordo com o projeto, seriam construídas três unidades: o Bloco Escola, com 10 mil metros quadrados, que foi inaugurado em 1958 com a presença do então presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976); o Bloco ou Área das Exposições, com 14 mil metros quadrados, construído com recursos do Fundo Monetário Internacional, inaugurado apenas em 1967; o Bloco Teatro, com 12 mil metros quadrados, que não chegou a ser construído na época, por falta de recursos financeiros (Ruiz, 2013, p.21).

A seleção do arquiteto responsável pela construção da nova sede se pautou em alguns aspectos: Reidy já era mencionado pelo MoMA, em correspondência, como modelo da arquitetura brasileira; já havia conquistado certo prestígio internacional; participou dos projetos da sede do Ministério da Educação e do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho); era diretor do Departamento de Urbanismo da Prefeitura do Distrito Federal e, por fim, também era casado com Carmen Velasco Portinho, “membro do Conselho Deliberativo do Museu e braço direito de Niomar em sua gestão na direção do MAM” (Sant’Anna, 2011, p.100).

No *Boletim do Museu de Arte Moderna* de 1959, Affonso Eduardo Reidy explicitou o plano arquitetônico do museu. Primeiramente, Reidy apontou a transformação do conceito de museu, que passava de um organismo passivo a uma importante engrenagem de função educativa, com alto significado social e acessível ao público. A noção do espaço arquitetônico também se transformou, a partir do surgimento de novas técnicas de construção. Reidy evidenciou sua preocupação em evitar que o MAM se configurasse como um elemento perturbador da paisagem.

Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu (Museu de arte moderna do Rio de Janeiro, 1959, p.16).

Imagem 12 – Maquete do MAM Rio



Fonte: Revista Shell, abril/maio/junho, 1954

Em termos estruturais, o projeto visava flexibilidade na utilização dos espaços, possibilitando o uso de grandes áreas na formatação de outras menores, caso necessário. Como exemplo, Reidy cita a Galeria de Exposições que em uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de largura, não possuía colunas, proporcionando total liberdade na montagem de exposições.

No térreo, Reidy apontou o funcionamento da Escola Técnica de Criação, que desde o começo dos anos 1950 já era anunciada como plano de construção no museu:

Baseada nos princípios da Escola de Ulm, tratava de formar profissionais para uma arte técnica apta a intervir no mundo. Centrada no desenho industrial, ela seria capaz de dar forma material ao ambiente moderno de que o MAM se queria portador (Sant’Anna, 2011, p.106).

Segundo o projeto de Reidy, as instalações da Escola Técnica de Criação compreendiam áreas destinadas aos “serviços administrativos, salas de aulas e ateliers diversos, laboratório fotográfico, tipografia, clichéria, encadernação, cantina para os estudantes, etc.” (Museu De Arte Moderna do Rio De Janeiro, 1959, p.19). Por fim, no lado leste do conjunto Reidy projetou o teatro, de mil lugares.

Em dezembro de 1954, o então presidente da república, João Café Filho, “cravou a estaca fundamental” que formalizava o início da construção da sede definitiva do Museu (*Tribuna da Imprensa*, 10 de dezembro de 1954). O projeto de Affonso Eduardo Reidy era divulgado na imprensa. A revista “Vida doméstica” anunciava a construção do projeto em sua edição de janeiro de 1955 e exteriorizava a participação de Carmen Portinho, diretora da Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, como engenheira responsável pela construção do empreendimento, cabendo a Roberto Burle Marx o tratamento paisagístico.

Imagem 13 - A eng. Carmen Portinho explica a maquete do MAM



Fonte: Museu de arte moderna do rio de janeiro. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.15. Rio de Janeiro: MAM, 1957. p. 20

Em 1955 foi inaugurada a Cinemateca do MAM, ainda sem sede própria, com a mostra “Dez anos de filmes de arte”. Foram promovidas sessões semanais de cinema, cursos, ciclos de filmes dedicados a grandes diretores e festivais. As atividades se alternavam entre o auditório da Associação Brasileira de Imprensa, o auditório Mesbla e o cinema Plaza (Ruiz, 2013; Portinho, 1999).

Quatro anos depois, em janeiro de 1958, a nova sede foi inaugurada parcialmente - os 10 mil metros quadrados da obra total seriam entregues em 27 de setembro daquele ano – em uma cerimônia presidida pelo então Presidente da República Juscelino Kubitschek e pelos membros do Conselho do MAM. No discurso ficava claro o motivo pelo qual o bloco escola era o primeiro a ser entregue:

Muito significativamente, começou-se este conjunto pelo edifício destinado à Escola de Criação Artística. Pretendeu-se equipar o país com a urgência que o nosso desenvolvimento cultural e econômico reclama, de uma instituição em moldes modernos, capaz de incentivar a atividade criadora, pelo preparo técnico e intelectual de alta categoria. Uma escola de nível universitário (...) Assim, este Museu constituirá um ativo centro de vivência artística, quer pela ação de suas mostras de arte, quer pelo trabalho pedagógico de feição nova que desenvolverá entre nós (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1958).

Imagem 14 – Carmen Portinho, Juscelino Kubitschek e Niomar Moniz Sodré na inauguração do Museu



Fonte: Museu de arte moderna do rio de janeiro. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.16. Rio de Janeiro: MAM, 1958. p. 16.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro vivenciava, a partir da inauguração de sua sede definitiva, a guinada para se transformar, no decorrer dos anos seguintes, no centro catalizador da vida cultural carioca.



#### 4.1.2. Niomar Moniz Sodré

Filha do deputado baiano Antônio Moniz Sodré, filho de Egas Carlos Moniz Sodré de Aragão - médico, professor catedrático pela Faculdade de Medicina da Bahia - e de Maria de Teive Argollo, descendente de D. Rodrigo Argollo, “nobre castelhano que aportou na Bahia em 1549 na comitiva de Tomé de Souza, primeiro governador da província” (Corrêa, 2001). Em 1912, após eleito Deputado Federal e já casado com Maria de Teive Argollo, Antônio Moniz Sodré mudou-se para o Rio de Janeiro. Niomar nasceu em 1916, na cidade de Salvador, em episódio de visita da família a terras baianas por ocasião da morte de Miguel de Teive Argollo.

Descendente de nobre e tradicional família brasileira, sua formação, desde os anos iniciais, apontam “marcas de ruptura que acompanhariam sua trajetória pessoal” (Sant’Anna, 2011, p.128): aos 12 anos Niomar foi expulsa do colégio Sacre Coeur de Jesus, por recusa a seguir as regras da instituição. Mais tarde, no Colégio Sion do Rio de Janeiro, externato destinado a moças de famílias abastadas, Niomar larga os estudos mais cedo para, em 1929, seguir o pai na Bahia durante sua campanha para Deputado Federal (Corrêa, 2001).

Na adolescência, já interessada pelas artes e pela literatura, Niomar se apaixona pelo primo Hélio Moniz Sodré Pereira, e, a partir da não aprovação da família, foge para o Rio de Janeiro. Aos 16 anos se casa com o primo e, em 1932, tem seu único filho, Antônio Moniz Neto (Corrêa, 2001).

Ainda nos anos iniciais da década de 1930, insatisfeita com a vida dedicada ao lar e à família, procurou o ministro da justiça José Carlos Macedo Soares, em busca de emprego. Admitida como sua auxiliar informal, Niomar trabalhou com o ministro por cinco meses. Mais tarde, com objetivo de ingressar na imprensa,

pediu ao pai que lhe apresentasse a Orlando Dantas, proprietário do *Diário de Notícias*, um jornal que desfrutava, na época, de grande prestígio, devido à sua heroica resistência durante o Estado Novo, que agonizava. Moniz Sodré, porém, não o conhecia; em compensação, mantinha boas relações com a família Bittencourt, proprietária do *Correio da Manhã* (Corrêa, 2001, s/p).

Paulo Bittencourt<sup>32</sup>, que desde 1929 dirigia o jornal, logo se interessou por Niomar. Embora casado com Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt e pai de uma filha,

---

<sup>32</sup> “Filho de Edmundo e Amália Bittencourt, fora enviado a Cambridge, Inglaterra, ao completar dezessete anos, e lá permaneceu por um ano, como estudante. De volta ao Brasil, bacharelou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, mas desde muito jovem começou a trabalhar no *Correio da Manhã*, do qual se tornou redator-chefe. Durante todo o governo Arthur Bernardes, fizera-lhe oposição cerrada pelo *Correio*, tendo,

Sybil, Bittencourt resolveu por terminar o casamento, assim como, em 1940, Niomar o fizera.

Em 1942, tão logo a situação legal se definiu, Niomar e Paulo foram viver juntos. Niomar, assim, unia-se ao proprietário de um prestigioso jornal carioca, cuja bravura pessoal, aliada a um corpo de colaboradores composto por estrelas de primeira grandeza, fazia tremer adversários. Através da união com o dono do *Correio da Manhã*, Niomar ingressou em uma esfera social diferente da sua de origem (Corrêa, 2001, s/p).

Ao longo dos anos que estiveram casados, o casal vivenciou inúmeras viagens internacionais. A primeira delas foi em 1941, com destino aos Estados Unidos. Na ocasião, em acesso a acervos de museus de arte moderna, Niomar conheceu e se encantou por obras de Mondrian, Klee, Albers, Santomaso, Max Bill, Lassaw, entre outros. As frequentes viagens foram cruciais para que Niomar começasse uma coleção de arte significativa<sup>33</sup>.

Foi numa viagem aos Estados Unidos que Paulo apresentou-lhe Nelson Rockefeller, milionário e grande mecenas americano, na ocasião presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, do qual fora fundador. Segundo consta, foi ele quem, naquele momento, sugeriu a Niomar a criação de uma instituição congênere no Rio de Janeiro – um projeto que a absorveria por toda a década de 50 (Corrêa, 2001, s/p).

Niomar transformou-se em figura importante do colunismo social carioca e uma das grandes divulgadoras da arte moderna no país, trabalhando nas seções especializadas da imprensa no Rio de Janeiro. O casal viveu, principalmente na década de 1950, um período de ascensão social, política e econômica. Em 1963, em razão de um câncer de pulmão, Paulo Bittencourt morre e Niomar assume a direção do *Correio da Manhã* (Corrêa, 2001).

Niomar marcou um período mudanças nas práticas do MAM-RJ e no discurso do museu: “o novo e o moderno pareciam sempre, portanto, apresentar a imagem positiva do desejável e do que deveria ser alcançado” (Sant’Anna, 2011, p.131).

Desse modo, a identidade moderna do MAM se constrói sobre o conceito de um museu-escola, aberto ao grande público. O museu moderno não pode se limitar a um local de exposições, um espaço estático que, ao santificar uma pintura ou uma escultura nos seus salões, assassina toda a vitalidade da arte. Segundo esse novo conceito

---

por isso, cumprido um ano de detenção na Ilha Rasa. Em 1929, o pai lhe passara o comando e propriedade do jornal” (Corrêa, 2001, s/p).

<sup>33</sup> Em abril de 2025, a casa de leilões Sotheby’s de Paris realizará o leilão da coleção de Niomar Moniz Sodré. Intitulada *La Liberté pour dogme*, a coleção reúne 70 obras de artistas renomados, como Picasso, Duchamp, Dubuffet, Soto e Maria Martins, refletindo a trajetória visionária de Niomar no campo da arte e da cultura. O leilão promete atrair colecionadores e instituições de todo o mundo, não apenas pela relevância das peças, mas também pela história que carregam—uma história marcada pelo engajamento cultural e político de Niomar.

museológico, também fazem parte de suas funções organizar visitas, exposições itinerantes, patrocinar livros, exhibir filmes de arte e promover palestras e debates, procurando alcançar o maior público possível (Parada, 1993, p.121)

As práticas institucionais de Castro Maya, referentes aos anos primeiros de fundação do MAM, que dependiam, sobretudo, de sua rede de sociabilidade para se fazer acontecer, deram lugar à organização e rotina de Niomar. Questões relacionadas aos custos e recursos da instituição foram rearranjadas: “o pagamento dos sócios se faria de modo profissional a partir da contratação de um cobrador especialmente encarregado do assunto e, em 1957, Niomar Moniz Sodré viajaria aos Estados Unidos e lá fundaria uma sociedade de amigos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (Sant’Anna, 2012 p.187).

Um maior número de exposições variadas passou a fazer parte da agenda do museu. A renovação do acervo era uma preocupação de Niomar: se durante o período de Castro Maya a instituição se caracterizava pelas exposições permanentes derivadas de iniciativas individuais e doações provenientes da rede do então presidente, após 1951 exposições temporárias e itinerantes se tornaram uma realidade do MAM (Sant’Anna, 2012).

Em múltiplos sentidos o Museu de Arte Moderna se estabelecia como uma rotina de exposições que visava, sobretudo, a aproximação com o público. Niomar Moniz Sodré dava concretude a um novo modelo de museu baseado menos na manutenção de um acervo permanente, como lugar de memória, que em exposições temporárias, eventos periódicos, palestras e num forte departamento educativo que daria a feição mais claramente pública da instituição (Sant’Anna, 2012, p.187).

A imagem do empreendedorismo, da ruptura, dos “novos tempos” acompanhou Niomar ao longo de sua trajetória no MAM e no *Correio da Manhã*. O processo de institucionalização da modernidade era vivenciado também a partir de seus direcionamentos.

#### **4.1.3. O MAM no cenário artístico nacional**

No Brasil, em meados do século XX, começaram a surgir as primeiras manifestações da arte concreta<sup>34</sup>: os artistas passaram a explorar a geometria, a forma racional, como uma

---

<sup>34</sup> No Brasil, o modernismo nas artes plásticas se divide em dois programas estéticos distintos. O primeiro, originado na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foi marcado pela busca de uma identidade nacional, destacando-se pela valorização da construção da nação e de uma linguagem artística apoiada em vanguardas europeias como o cubismo e o futurismo. Esse movimento, que contou com o apoio da elite paulista e de artistas como Di Cavalcanti, Mario e Oswald de Andrade, se consolidou como um cânone da cultura moderna brasileira. O segundo programa, surgido no final da década de 1940 e intensificado nos

maneira de criar uma arte que não fosse uma representação de algo específico, mas uma obra que existisse de forma autônoma, sem fazer referência a nada externo. O manifesto Ruptura, publicado em 1952, foi um marco para esse movimento, que se propôs a trazer inovações para as artes plásticas no Brasil, consolidando a abstração geométrica<sup>35</sup> como a principal expressão do concretismo (Sant’Anna, 2004).

Ao fim dos anos 1940, surgiram as primeiras expressões de arte concreta no Brasil. Agremiando-se em torno da possibilidade de fundar uma nova arte, os partidários da abstração geométrica se reuniram para estabelecer no país uma arte mais moderna, que fosse, segundo eles, destituída de subjetividade (Sant’Anna, 2006, p.34)

A partir do final da década de 1940, artistas brasileiros começaram a se reunir em torno da criação de uma nova linguagem artística, buscando romper com as tradições anteriores, como o figurativismo, as representações da natureza tropical e as influências da Semana de 22. A abstração emergiu como o principal caminho para essa ruptura e descontinuidade com o passado. O movimento passou a ser amplamente debatido na crítica e na imprensa, ganhando crescente visibilidade nos museus, como demonstrado pela exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, realizada em 1949 em Petrópolis. Além disso, as Bienais de São Paulo, a partir de 1951, assumiram um papel fundamental como espaço de promoção e consagração dessa nova estética, premiando os principais artistas abstratos do país (Sant’Anna, 2004).

Eduardo Jardim, no prefácio do livro *Formas Privilegiadas* (2022), de Gláucia Villas Bôas, destaca o período entre 1946 e 1959, caracterizando-o como momento em que o Rio de Janeiro foi palco de movimento artístico que reuniu figuras importantes como a psiquiatra Nise da Silveira, os artistas Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham

---

anos seguintes, contrastou com o primeiro ao adotar uma abordagem mais universalista, focada em formas, linhas, cores e planos, deixando de lado figuras e objetos. Este movimento, que será tratado no decorrer do texto, exemplificado pelo Concretismo e pelo Manifesto Ruptura de 1952, propôs novas diretrizes para a arte, criticando o naturalismo científico e a construção renascentista do espaço. Enquanto o modernismo de 1922 forjou a identidade visual do país, o movimento concretista, com suas pesquisas formais, inaugurou uma nova fase da arte construtiva, abrindo caminho para as inovações que fundamentam as discussões sobre a arte contemporânea. (Villas Bôas, Gláucia, 2014)

<sup>35</sup> A abstração geométrica, como ainda será apresentado e discutido nesta tese, é frequentemente associada ao movimento iniciado por Malevitch e Naum Gabo em Moscou, na década de 1910, e sua difusão global está ligada aos debates entre arte não figurativa e realismo socialista, refletindo as disputas entre Trotski e Stalin. Esse movimento teve grande impacto em várias partes do mundo, incluindo a Holanda, com Mondrian e o *De Stijl*, e a Alemanha, com a Bauhaus. Na América Latina, a geometria foi promovida a partir dos contatos com o artista e designer suíço Max Bill, que fundou uma escola em Ulm após a II Guerra Mundial. A escola de Ulm, focada na arte como forma de transformação social, influenciou a arte moderna. Seus ensinamentos chegaram ao Brasil, sendo recebidos por jovens artistas paulistanos e por instituições como a Escola Superior de Desenho Industrial, fundada no Rio de Janeiro em 1962, após a premiação de Bill na I Bienal de São Paulo, em 1951 (De Araújo, Sant’Anna, 2023).



Palatnik, e críticos como Mário Pedrosa e, mais tarde, Ferreira Gullar. Segundo Jardim, esse movimento representou uma das contribuições mais originais do Brasil à arte contemporânea, dada sua inovação e relevância no cenário artístico global, marcando uma ruptura com as práticas anteriores e estabelecendo um novo paradigma para a arte no país e no mundo.

Gláucia Villas Bôas (2022) destaca o papel revolucionário da arte concreta, especialmente no Brasil, ao enfatizar sua capacidade de abstrair e representar o que antes era invisível, como formas, pontos e linhas. O concretismo não deve ser visto apenas como uma extensão dos movimentos de vanguarda europeus ou como uma reação à industrialização e urbanização do Brasil, mas como uma parte fundamental do processo global de modernização. A arte concreta conecta-se, portanto, com o avanço da modernidade, entendida como um processo crescente de abstração, presente em várias áreas da vida social, não devendo ser reduzida a um fenômeno periférico ou isolado, caracterizando-se, portanto, como um movimento intelectual de grande importância para a arte e a sociedade, capaz de refletir as transformações da modernidade.

O sucesso desse novo padrão estético também se relacionou às ações dos artistas e ao ambiente cultural que se formou em torno deles. Esse contexto envolvia não apenas a produção artística, mas também a atuação de ateliês, exposições, museus, galerias, críticos de arte, imprensa e o mercado. Entre as décadas de 1930 e 1950<sup>36</sup>, houve um intercâmbio crescente entre brasileiros (curadores, artistas e intelectuais) e instituições estrangeiras, resultado tanto da política cultural dos Estados Unidos para a América Latina quanto da criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Esse contato internacional, antes voltado principalmente para Paris, se diversificou, com destaque para a correspondência entre importantes figuras do meio artístico brasileiro, como Raymundo Castro Maia e Sérgio Milliet, e líderes do Museu de Arte Moderna de Nova York, como Nelson Rockefeller e Renée d'Harnoncourt, discutindo a contribuição norte-americana para a criação de museus de arte moderna no Brasil (Villas Bôas, 2015).

A consolidação da arte moderna, tanto figurativa quanto concreta, no Brasil, deve muito ao surgimento de importantes museus, galerias e espaços expositivos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sem essas instituições, o campo das artes visuais dificilmente alcançaria a projeção internacional que conquistou. No Rio de Janeiro, o evento mais

---

<sup>36</sup> No início da década de 1950, com a formação dos grupos Ruptura e Frente no Brasil, o abstracionismo geométrico já era uma prática consolidada em países vizinhos, como o Uruguai, desde a década de 1930, e a Argentina, desde a década de 1940.

significativo para o fortalecimento do Concretismo foi a criação do Museu de Arte Moderna (MAM). O cenário artístico de São Paulo também passou por profundas transformações com a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e a criação da Bienal. Assim como seu equivalente carioca, o MAM paulista rapidamente se consolidou como um polo de efervescência cultural, oferecendo cursos, organizando palestras, sessões de cinema e, sobretudo, promovendo as vanguardas artísticas e a arte concreta. Foi nesse ambiente dinâmico que, em 1952, o museu sediou a primeira exposição do Grupo Ruptura, composto por artistas como Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw (Villas Bôas, 2015).

Diferentemente da representação figurativa ou da exaltação das especificidades brasileiras, o concretismo paulista embasava sua proposta estética a partir de princípios racionais e universais. A arte concreta, com suas formas geométricas rigorosas e matematizadas, rejeitava a subjetividade, o sentimentalismo e o regionalismo, adotando uma impessoalidade calculada. Tal compromisso com a precisão técnica e com a lógica científica traduzia o momento histórico: marcado pelo avanço tecnológico e pela modernização industrial, refletindo-se como um projeto de modernidade (Sant'Anna, 2006).

A arte concreta também se consolidou no Rio de Janeiro, onde jovens artistas adotaram a abstração geométrica para orientar suas criações. Reunidos no Museu de Arte Moderna, sob a liderança de Ivan Serpa, ou na casa de Mário Pedrosa<sup>37</sup>, esses artistas formaram um grupo unido por afinidades estéticas e debates intensos sobre espaço, cor e tempo, construindo uma identidade coletiva. Desta forma nasceu o Grupo Frente, fundado em 1952, com nomes importantes da abstração geométrica carioca, como Ivan Serpa, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Embora marcado pela arte abstrata, o grupo também abrigava diferentes linguagens, incluindo a *arte naïf* e expressões subjetivas. As aulas de Ivan Serpa no MAM do Rio de Janeiro foram fundamentais para criar um espaço de discussão e aprendizado, que resultou na formação dessa rede artística inovadora (Sant'Anna, 2006).

Há alguma coisa no Museu de Arte Moderna do Rio que faz com que aqueles que se situam ao seu redor se movam com o objetivo de mudança. A escolha das exposições, das conferências, dos cursos e dos professores traz, no bojo da formação de um museu, o modo de ver a

---

<sup>37</sup> A relação e importância de Mário Pedrosa na criação de um grupo de arte concreta no Rio de Janeiro, em parceria com o artista e professor Ivan Serpa, será discutida no capítulo final desta tese, quando a relação de Pedrosa e Carmen Portinho for ressaltada.

arte que ele supõe; o MAM carioca inaugura um sentido de arte moderna. Formas tradicionais de pensar a representação pictórica eram postas de lado em função da nova forma. As modas europeias e a nova arte brasileira davam o tom das tomadas de posição que orientaram o museu na década de 1950. Acolhendo, consagrando e difundindo a arte moderna, o MAM carioca foi capaz de agremiar no seu entorno uma série de agentes sociais que se voltavam para a inovação (Sant'Anna, 2006, p.38)

Sabrina Sant'Anna (2006) observa que, nos primeiros anos do MAM, predominava um sentimento de improvisação, algo comum a muitas instituições em fase inicial. No caso carioca, essa improvisação foi resolvida de forma singular, principalmente por meio da dinâmica entre os estudantes e o museu. Esse processo teve como mediadores fundamentais Mario Pedrosa e Ivan Serpa, cujos papéis foram centrais na formação e consolidação da instituição. Apesar das condições materiais precárias (sem sede fixa ou coleção permanente até 1958), a intensa interação entre os estudantes e o museu, aliada à influência decisiva desses dois personagens, permitiu ao MAM superar essa fase inicial e se tornar um espaço estruturado e relevante na cena cultural brasileira.

Os especialistas em museus de arte desempenham um papel crucial ao tomar decisões que moldam a memória cultural, selecionando obras, organizando exposições e formando coleções. Embora frequentemente vistos como imparciais, esses profissionais possuem um conhecimento especializado que lhes confere o poder de atribuir valor às obras de arte. No caso do MAM, porém, figuras como Mario Pedrosa e Ivan Serpa vão além do papel de colecionadores ou observadores distantes: eles atuam como mediadores entre a coleção, o público e a produção artística, ao mesmo tempo em que exercem funções de críticos, professores e participantes ativos da cena artística carioca. Em vez de manterem distância, estão profundamente inseridos no ambiente que avaliam, tornando-se peças-chave na construção da vanguarda artística do Rio de Janeiro (Sant'Anna, 2006).

Ao contrário do concretismo paulistano, que seguiu de forma rigorosa e contínua os princípios estabelecidos pelo Manifesto Ruptura, o núcleo carioca percorreu uma rota menos constante. Mesmo mantendo a coesão, os artistas do Rio de Janeiro ora se aproximavam, ora se distanciavam dos preceitos geométricos do movimento nacional, alternando entre aceitar e rejeitar essa rigidez. Embora o Grupo Frente seja reconhecido como a origem do concretismo carioca, seu início se deu de maneira singular, ao recusar o modelo estabelecido por São Paulo e privilegiar a liberdade de experimentação.

A partir de 1957, começaram a surgir divergências teóricas e práticas entre os grupos concretistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Os paulistas, liderados por

Waldemar Cordeiro, defendiam a arte concreta baseada na pureza visual e na autonomia da forma, sem considerar qualquer abertura para a intenção simbólica ou a subjetividade. Para eles, a arte deveria ser uma experiência objetiva, fundamentada na teoria da Gestalt. Por outro lado, os cariocas, ao se afastarem das formulações defendidas pelo racionalismo concreto, rejeitavam a ideia de ver a obra de arte como um objeto ou uma máquina, optando por uma abordagem mais orgânica, buscando recuperar a arte como expressão, valorizando um conceito mais tradicional e subjetivo da criação artística.

O surgimento do Neoconcretismo em 1959 e a teoria do não-objeto, formulada por Ferreira Gullar, foram resultados diretos das divergências entre os grupos concretistas paulistas e cariocas. O Grupo Frente, núcleo do Neoconcretismo, via o Concretismo como um ponto de partida, e não como um objetivo final. Embora rejeitassem o racionalismo concreto, que se focava na rigidez das formas geométricas, os neoconcretistas buscavam incorporar expressividade ao vocabulário geométrico, valorizando a intuição, a sensibilidade e a subjetividade. Ao contrário dos concretistas, que apoiavam a integração entre arte e processos industriais, os neoconcretistas se concentraram em uma pesquisa mais intuitiva e experimental (Santos, 2010).

Ao distinguir-se como novo concretismo, como prática artística outra, o neoconcretismo representava também um novo modo de pensar a modernidade. Os processos de distinção da prática artística apareciam, portanto, como construções de categorias que se expressavam em tomadas de posição e modos de estar no mundo também distintos (Sant'Anna, 2006, p.43).

Entende-se, portanto, que o Neoconcretismo, ao se afirmar como uma prática artística distinta, representava não apenas uma transformação estética, mas também uma nova maneira de conceber a modernidade. O movimento propunha uma ruptura com as normas do concretismo paulista, ao mesmo tempo em que criava novas categorias de pensamento, que se refletiam em suas escolhas e posturas diante do mundo. Em vez de se limitar a uma abordagem puramente objetiva, os neoconcretistas buscavam uma reinvenção da arte, promovendo uma visão mais ampla da modernidade. Isso incluía não apenas uma nova relação com a arte e o espaço, mas também uma valorização da subjetividade e da experiência individual, distantes da rigidez das formas objetivas e impessoais do movimento anterior.

Segundo Sant'Anna (2006), a trajetória do concretismo no MAM-RJ se explica por uma combinação particular de valores e práticas do processo de modernização da instituição, que entendia a modernidade como algo a ser construído com os recursos e as

condições disponíveis no presente. O MAM promovia uma atitude ativa: reconhecia e legitimava, desde aquele momento, os artistas inovadores como os protagonistas do futuro, criando uma sobreposição entre o fazer artístico e o julgar crítico.

Ao considerarmos uma perspectiva ampliada, os primeiros museus de arte moderna no Brasil, MASP, MAM-SP e MAM-Rio<sup>38</sup>, seguindo o modelo do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, buscavam se firmar como instituições ativas e educativas, promovendo a interação entre o público e as obras, ao mesmo tempo que ultrapassavam as fronteiras disciplinares. Tinham o objetivo de se transformar em centros de difusão das novas tendências, tanto nacionais quanto internacionais, elaborando uma programação variada e plural. Essa agenda incluía não apenas exposições de arte em formatos tradicionais, como pinturas, esculturas, gravuras e desenhos, mas também mostras de arte decorativa, design industrial, tapeçaria, cartazes, fotografia, cenografia, entre outros. Além disso, planejavam a criação de seções ou departamentos específicos voltados para a promoção de práticas modernas, como fotografia e cinema, além de oferecer atividades educativas contínuas.

Desta forma, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, desde sua fundação, em 1948, desempenhou um papel importante na consolidação de um espaço público voltado para a arte moderna no Brasil. Contribuiu para a construção de uma narrativa de modernidade que guiou os principais debates estéticos em torno da modernização artística e cultural. Além disso, parte de sua missão pedagógica foi educar o público a apreciar os artistas e movimentos modernos, estabelecendo os critérios para essas interações.

Como apresentado, a instituição tinha a missão de construir, no presente, uma memória do moderno, escolhendo obras que se tornariam clássicas no futuro: o projeto do museu não representava um futuro planejado no presente. A sede definitiva do MAM, projetada por Affonso Eduardo Reidy no Aterro do Flamengo, simbolizava essa

---

<sup>38</sup> O Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi criado, em 1947, por Assis Chateaubriand, jornalista paraibano e proprietário da primeira grande rede de comunicações do Brasil. Para construção do acervo do Museu, associou-se ao galerista italiano Pietro Maria Bardi, que deu à Instituição um caráter bastante dinâmico. Bardi desenvolveu atividades didáticas nas áreas de história da arte, publicidade, design e construiu um dos mais importantes acervos de artes plásticas da América Latina. A formação do acervo do MASP, no entanto, não foi feita por meio de critérios críticos e técnicos de organização e sim pela oportunidade da hora e esteve bastante centralizada na figura do “mecenas” e de seu principal colaborador. O Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, criado em 1948 pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, contou desde o início com a participação de representantes de algumas das áreas das artes e da cultura, que procuraram traçar o perfil e a política de aquisição e de formação do seu acervo. Os estatutos do Museu previam a criação de comissões de cinema, arquitetura, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura. Sua sede foi instalada numa sala do edifício dos *Diários Associados*, na rua 7 de Abril, cedida por Assis Chateaubriand. (Zago, 2013)

modernidade em construção: integrando a arquitetura funcionalista da Bauhaus com os jardins de Burle Marx, o museu representava a intervenção humana sobre a natureza e a criação de uma paisagem tropical idealizada, apresentando ao mundo a possibilidade de uma modernidade genuinamente brasileira (Sant’Anna, 2016).

Em seus primeiros anos de funcionamento, como observa Sabrina Sant’Anna, o MAM-RJ desejava apresentar-se como uma instituição de mobilidade, que “mudava de fisionomia com regularidade. Com este intuito, optou por realizar uma nova exposição quase a cada mês”. A escolha de exposições temporárias como carro-chefe da instituição “chamava a atenção para o desejo de movimento que acompanhava o museu e a ideia de inovação como atrativo público” (Sant’Anna, 2011, p. 116). Durante a presidência de Raymundo de Castro Maya (1947-1951), a ideia de transitoriedade foi vivenciada através da ocupação de diferentes locais, incluindo uma sede temporária nos pilotis do prédio do Ministério da Educação e Saúde, da realização de exposições em outros espaços culturais e da construção de uma narrativa sobre arte moderna que exaltava a mobilidade dos valores estéticos que a sustentavam.

Nesse movimento, e sobretudo após a saída de Raymundo de Castro Maya de sua presidência e a eleição de Niomar Moniz Sodré para a diretoria executiva, o museu buscou aproximar-se do homem comum e criar seu próprio público, investindo na ampla divulgação de sua agenda:

Havia nesse segundo momento de institucionalização do museu (1951-1958) um intenso processo de divulgação de suas atividades. Quase mensalmente seriam editados os boletins do MAM, praticamente todas as exposições receberiam catálogos, a venda de livros se tornaria uma das prioridades e, sobretudo, haveria intensa publicação de material de divulgação da instituição nos jornais. Era, de fato, na imprensa que o museu procurava tornar pública sua missão e fazê-la acontecer (Sant’Anna, 2011, p. 108).

Dessa maneira, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, viveu, a partir de 1951, com a posse de Niomar, uma mudança brusca e estrutural, sintonizada a uma nova premissa moderna (Sant’Anna, 2011). Ao buscarmos salientar a relevância da instituição para o cenário artístico nacional regressaremos ao começo da década de 1950, ainda na sede do edifício do MEC.

Foi entre os *pilotis* do edifício que as exposições<sup>39</sup> temporárias nacionais com destaque em retrospectivas começaram: “Cícero Dias (1952), Giorgi (1952), Portinari

---

<sup>39</sup> Sabrina Sant’Anna realizou um inventário de exposições organizadas pelo MAM/RJ entre os anos de 1948 e 1958. Ver: Sant’Anna, 2011, p-113 a 116.

(1953), Guignard (1953), a primeira de Di Cavalcanti (1954), Pancetti (1955), Burle Marx (1956), Maria Martins (1956), Goeldi (1956) Dacosta (1956), Volpi (1957), Abramo (1957)” (Lourenço, 1999, p.145).

É ainda neste período que as mostras começaram a ser enviadas ao exterior. Em 1955, “*Incisioni e Disegni Brasiliane*”, mostra de gravura, foi levada para Lugano, com 25 trabalhos dos artistas: Fayga Ostrower, Zélia Salgado, Vera Bocayuva, Mindlin, Santa Rosa, Burle Marx, Goeldi e Vera Tormenta. Em conjunto com o MAM/SP uma outra exposição, no mesmo ano, foi para Paris, Zurique e Pittsburgh, com artistas ligados à Bienal de São Paulo, dentre eles: Santa Rosa, Clark, Serpa, Carvão, Elisa, Déa Campos Lemos, Décio Vieira, Djanira, Palatnik, Blanc, Schaeffer, Heitor dos Prezeres, Geraldo de Barros, Mohalyi, Pancetti, Portinari, Maria Martins, Brecheret, Caciporé, Spence e Zélia Salgado (Lourenço, 1999).

O MAM mantém uma proximidade com a Bienal de São Paulo, possibilitando que segmentos aí exibidos sejam levados ao Rio. Alguns dos movimentos renovadores também são acolhidos, como a segunda exibição do Grupo Frente (1955), a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta (1956), também exibida no MAM/SP, e outra, curiosa: Gravura Gráfica, Escultura, Decoração e Poesia de Weissmann, Lygia Pape, Lygia Clark e Reynaldo Jardim (1959), além de históricas, como a de Arte Neoconcreta (1959) e a de Arte Concreta Paulista (1960), em que pesem as provincianas rixas e rivalidades entre paulistas e cariocas (Lourenço, 1999, p.146)

Com uma política de acervo direcionada à renovação, diferenciando-se de uma museografia estática e baseada em exposições permanentes, na década de 1950 palestras e cursos acompanharam as mostras, além da produção de pequenos catálogos: “os catálogos se constituem de texto introdutório e análise de algumas obras do acervo, acessíveis ao público, num trabalho difusor importante” (Lourenço, 1999, p.147).

Entre 1957 e 1959, o Museu buscava fortalecer o trânsito dos artistas pela Europa e América Latina através de exposições circulantes. Como aponta Maria Cecília Lourenço (1999), a mostra “*Arte Moderna del Brasil (1957)*” percorreu as cidades de Buenos Aires, Santiago e Lima e, em 1958 e 1959, “*Arte Contemporânea Brasileira*” foi montada em Paris, Londres, Hamburgo, Munique, Amsterdã, Zurique, Basiléia, Roma, Viena, Madri, Barcelona e Lisboa.

Além disso, grandes exposições internacionais passaram pelo MAM neste período, “trazidas por meio do contato com importantes instituições estrangeiras, num esforço prestigiado pelos jornais e boletins que ostentavam o vigor da instituição e

buscavam colocá-la no mesmo patamar de prestígio de instituições internacionais” (Sant’Anna, 2011, p.117).

Entre 1948 e 1978 mostras que circularam pela América do Sul tiveram o MAM-RJ – e o MAM SP – como espaço privilegiado de recepção, em especial exposições internacionais organizadas pelo MoMA, que foram cruciais para a formação da narrativa sobre a recepção da produção norte-americana e o protagonismo do próprio país na geopolítica das artes contemporâneas. Além da já mencionada relação com Nelson Rockefeller<sup>40</sup>, fatores históricos, econômicos, sociais e ideológicos desempenharam um papel crucial no fortalecimento da arte estadunidense, permitindo que ela se consolidasse como uma referência no próprio país e ganhasse destaque no cenário internacional. Esses elementos ajudaram a criar um ambiente favorável para o desenvolvimento da produção artística nos Estados Unidos, elevando-a tanto no contexto local quanto global. A priorização no MAM Rio na agenda do MoMA demonstra a relevância e a centralidade da instituição brasileira no país<sup>41</sup>. Entre as mostras recebidas pelo MAM Rio estão: *Alexander Calder*, 1948; *Exposição de Arte Norte-Americana*, 1957; *Desenhos e aquarelas abstratos USA*, 1962; *The New Vein - Tendências Novas*, 1968; Tamarind, 1970; *Henry Cartier Bresson*, 1970; *Nova Fotografia*, 1970; *Quatro mestres contemporâneos: Giacometti, Dubuffet, De Kooning e Bacon*, 1973; *Ansel Adams – Um Fotógrafo Americano*, 1974; *Video-Art USA*, 1976.

As exposições de arte internacionais não têm apenas o objetivo de exibir obras, mas frequentemente carregam uma intenção política implícita: em várias situações, os representantes culturais e diplomáticos devem ser capazes de identificar as necessidades e interesses do público e da instituição, compreendendo o contexto político e social para que suas ações sejam eficazes e apropriadas.

---

<sup>40</sup> Nelson Rockefeller (1908-1979) teve um papel importante nas relações entre os Estados Unidos e o Brasil. Durante sua visita inicial ao Brasil em 1937, ele avaliou a economia brasileira e o potencial da política de substituição de importações de Getúlio Vargas, alinhando-se à estratégia dos EUA para fortalecer laços com a América Latina durante a Segunda Guerra Mundial. Rockefeller também se envolveu em iniciativas culturais, como a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Rio de Janeiro (MAM Rio), além de apoiar projetos da Fundação Rockefeller voltados para o desenvolvimento agrícola e a modernização econômica do Brasil, com o objetivo de aproximar os interesses americanos da economia local. Ver: Tota, 2014. De acordo com os Boletins do MAM Rio, Rockefeller esteve presente no Rio de Janeiro quando da doação das obras para o acervo do Museu e nos anos de 1952 e 1956.

<sup>41</sup> No entanto, Dária Jaremtchuk (2023) reivindicando autonomia institucional, o MoMA dependia das agências governamentais dos EUA para implementar sua agenda internacional. Essas agências facilitavam a logística das exposições, como a liberação alfandegária e a organização das itinerâncias pelo Brasil. Entretanto, nem sempre os museus brasileiros de arte moderna eram incluídos nesse processo, seja porque as agências preferiam promover espaços mais ligados aos EUA, ou porque enfrentavam recusas das próprias instituições brasileiras. O MAM Rio, por exemplo, rejeitou diversas exposições itinerantes do MoMA, geralmente por falta de espaço em sua programação.



Nesse contexto, também havia um conjunto de mostras provenientes da Bienal de São Paulo (BSP), organizadas pelas delegações estrangeiras que expuseram entre as décadas de 1950 e 1970. Durante o período, as Bienais eram organizadas por diretores artísticos, assessorados por comissões de arte e cultura, em conjunto com as embaixadas do Brasil e de outros países participantes do evento. Ao findar a Bienal, tais representações nacionais, ou seus recortes, poderiam circular por outros espaços museológicos, como as verificadas no MAM Rio: *Cubismo* (II BSP, 1954); *Eduardo Paolozzi* (VII BSP, 1962); *Holanda* (VII BSP, 1964); *Rubio Camín, Juan Ponç, Juan Genovès* (VIII BSP, 1966); *Tapêtes Françaises Contemporâneos* (X BSP, 1970), entre outras.

A inauguração do bloco escola, em 1958, na nova sede do museu no Aterro do Flamengo, contou com uma mostra do acervo e uma exposição de obras de Ben Nicholson e de escultores britânicos, organizada pelo British Council<sup>42</sup>. Tratava-se, na realidade, da reapresentação da delegação da Grã-Bretanha que participara da IV Bienal de São Paulo, realizada de setembro a dezembro de 1957. Na ocasião, Ben Nicholson conquistou o prêmio de melhor pintor estrangeiro e o escultor Austin Wright recebeu um prêmio aquisição para sua obra *Argument*, que hoje se encontra no acervo do MAC USP. A mostra, que se associava a um momento especial na história do museu, foi bastante comentada na imprensa carioca e recebeu especial destaque no Boletim do MAM, sobretudo por tratar-se de evento que contou com a presença de diversas autoridades políticas, inclusive o Presidente da República Juscelino Kubitschek e o comparecimento maciço do público.

A diplomacia cultural pode ser considerada, “vetor por excelência de valores e representações simbólicas” (Madeira Filho, 2016, p.27), pois a arte é um instrumento que possibilita criar uma receptividade e um desenvolvimento de afeto em relação a um país estrangeiro, permitindo uma forma de adesão ao diferente, ao outro (Madeira Filho, 2016, p.23). Nesse sentido,

---

<sup>42</sup> O British Council foi criado em 1934 com o objetivo de desenvolver laços culturais mais próximos com outros países, atuando em uma fronteira ambígua entre relações culturais e propaganda cultural no intuito de influir na opinião pública internacional e criar vínculos políticos e comerciais. Entre suas missões, estavam a difusão de obras literárias e de periódicos britânicos, a expansão do ensino da língua inglesa, o envio de conferencistas, intelectuais ou exposições para o exterior, e o acolhimento de estudantes estrangeiros no Reino Unido. Trata-se de um órgão distinto e independente do governo, mas dependente de fundos públicos. Maria de Fátima Morethy Couto está desenvolvendo uma pesquisa a respeito do tema “Entre a Bienal de São Paulo e o MAM Rio: a atuação do British Council no Brasil (anos 1950/60)” que foi apresentada em forma de comunicação no I Encontro Geopolíticas Institucionais. Conexões e redes nas artes visuais, sob o título “Estratégias geopolíticas: o British Council e a Bienal de São Paulo (anos 1960)”.

O país aparecia, portanto, como espaço de realização da sociedade moderna, fechado em seu próprio tempo e cuja superação poderia dar-se pela arte. Espaço da sociedade nacional, cabia ao museu tornar o país moderno pela compreensão da arte, colocando a sociedade em contato com as manifestações de outros países (Sant'Anna, 2011, p.121)

Além das mostras internacionais, durante a década de 1960, o MAM do Rio de Janeiro destacou-se com exposições como *Opinião 65* (1965), *Opinião 66* (1966) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967), que definiram a agenda artística da época. *Opinião 65* teve como objetivo promover o engajamento político dos artistas e fomentar debates sobre o papel social da arte, além de introduzir novas linguagens no espaço museológico. Já *Opinião 66* e *Propostas 66* (realizada em São Paulo) discutiram a ascensão da nova vanguarda brasileira, com manifestos que incentivavam uma maior responsabilidade social na criação artística. Esses eventos estimularam o debate sobre as noções de "vanguarda" e "nova vanguarda", tensionando o modernismo e o abstracionismo anteriores, e buscando reposicionar a arte brasileira dentro do contexto contemporâneo. A *Nova Objetividade Brasileira* (1967) aprofundou essa discussão ao focar no uso do objeto como linguagem artística para refletir sobre a realidade social (Alvarado, 1999).

A intensa produção artística e a circulação de ideias entre críticos e artistas nesses eventos reforçaram a convergência de suas práticas e pensamentos. Nessa época, os debates sobre a arte como agente de transformação social e vanguarda experimental estavam intrinsecamente conectados, refletindo tanto o cenário político quanto a efervescência criativa do período. Em paralelo, o MAM também se destacou pelo incentivo à formação e à produção artística local, com cursos que davam espaço às turmas de professores como Ivan Serpa e Zélia Salgado, além de alunos de cerâmica, oferecendo um espaço de exibição para suas produções (Sant'Anna, 2011). Dessa maneira, a instituição não só refletia o clima artístico da época, mas também se colocava como um espaço de formação e experimentação, alinhado com os debates que permeavam a arte brasileira.

Foi também durante os anos de 1960 que o ateliê livre de gravura do MAM começou a operar. Inaugurado por Johnny Friedlaender e depois orientado por Edith Behring, o ateliê se tornaria forte instrumento no projeto pedagógico da instituição na consolidação da arte moderna no Brasil.

Maria Luisa Luz Tavora (2007) aponta o papel fundamental desempenhado por Carmen Portinho na construção e montagem do ateliê: “Carmen Portinho deslocou-se até Paris, a fim de buscar diretamente com Friedlaender as informações necessárias à

montagem do ateliê. A partir de 1957, Reidy passou a contar também com a artista Edith Behring para os acertos técnicos finais” (Tavora, 2007, p.61).

As atividades então desenvolvidas relacionavam-se ao interesse de transformar a gravura em uma linguagem de caráter moderno, criando um ambiente favorável para o trabalho na área. “Com todas as contradições ali vividas, próprias a um espaço de ensino, o ateliê do MAM-RJ deu curso a experiências artísticas modernas que findaram por reativar a gravura em metal, provocando discussão e debate sobre a natureza e os fins dessa linguagem” (Tavora, 2007, p.64).

Em 1969, após processo de reestruturação do museu, os cursos e a equipe de gestão passaram por mudanças. Carmen Portinho foi substituída (1966) pelo diretor executivo Maurício Roberto. Os novos dirigentes do museu buscavam a “integração curricular, com a participação dos alunos inicialmente em vários ateliês, espécie de ciclo básico” (Tavora, 2007, p.65). Tais transformações foram cruciais para a diminuição na frequência dos ateliês e pela descaracterização de sua natureza.

Cabe ainda salientar que o final da década de 1960 também viveu a inauguração do bloco museu, em 1967, com mostra de Lasar Segall. A exposição contou com quase quinhentas obras, se caracterizando como a mais completa retrospectiva do artista (Lourenço, 1999). A imagem proposta na década de 1950 por Niomar, de uma instituição ativa e disseminadora da modernidade, também acompanhou a instituição pelo decorrer dos anos 1960.

#### **4.2. A constituição de uma cena**

Carmen Portinho desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da cena artística moderna no Brasil, principalmente por meio de sua atuação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Ao longo de sua carreira, ela operou como uma agente cultural comprometida em promover o cosmopolitismo estético, ou seja, a abertura e o diálogo entre culturas artísticas locais e globais.

O conceito de cosmopolitismo estético pode ser estreitamente relacionado ao conceito de cena artística, pois ambos envolvem a troca e a adaptação de influências culturais diversas no campo da arte. A discussão teórica das ciências sociais, e da sociologia em particular, a respeito do termo “cena” – a partir da problematização das cenas musicais, prioritariamente – elucida as dinâmicas de formação e funcionamento de certos grupos e suas respectivas práticas sociais. Desde os anos de 1940 tal terminologia foi utilizada para discorrer a respeito de grupos urbanos que compartilhavam interesses

comuns por determinado estilo musical, ficando restrito o uso do conceito, até os anos de 1990, ao discurso jornalístico e ao senso comum (Bennet & Peterson, 2004).

Como apontado por Bennet e Peterson (2004), um dos primeiros estudos que contemplavam a noção de cena no discurso acadêmico foi o de Will Straw, em 1991. Procurando verificar as diferenças entre a cena musical e a comunidade musical, Straw caracterizou o termo “cena musical” como um espaço cultural onde há a coexistência de diferentes práticas musicais, em interação contínua dentro de uma gama de processos de diferenciação, sendo ela, muitas vezes, estabelecida por sujeitos que compartilham interesses por estilos provenientes de outras localidades (Straw, 1991). As cenas podem, portanto, serem organizadas em diferentes níveis, como global e local ou, como apontado por Bennet e Peterson (2004): local, virtual ou translocal, sendo esta última caracterizada por um circuito interligado de lugares (cada um com suas especificidades), possibilitando a circulação de ideias, práticas sociais e informações.

É a partir dos estudos das cenas musicais que incorporaremos o conceito de “cena” nesta pesquisa. A formação e compreensão das diferentes cenas que se apresentam ao longo da trajetória de Carmen Portinho (como o caso da *cena feminista* e *cena artístico/cultural*) são elaboradas a partir de um eixo comum. Em primeira instância, a formação de uma cena implica uma localidade determinada e a presença de sujeitos compartilhando interesses comuns. Esses indivíduos podem estabelecer suas ligações a partir de diferentes elos, diferenciando-se segundo características relacionadas a seu estilo de vida, práticas sociais específicas, forma de identificação pública, rituais de pertencimento, gostos, interesses políticos/sociais, entre outros. Para a constituição de uma cena é necessário, portanto, a existência de aparatos materiais que viabilizem o desenvolvimento das práticas sociais propostas pelos sujeitos de cada grupo. Como indica Cohen (1999):

A cena é criada por pessoas e suas atividades e interações. Tais relações envolvem uma circulação regular e trocas de: informação, ideias e boatos, instrumentos, suporte técnico e serviços complementares, gravações, revistas e outros produtos (...) (Cohen, 1999, p.240).

Segundo Will Straw (2013), as cenas artísticas interagem há muito tempo com estruturas tradicionais para difusão de interesses e habilidades de cunho criativo: “as cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomenta a inovação e a experimentação, contínuas na vida cultural das cidades” (Straw, 2013, p. 13). No campo cultural o ensino formal ainda persiste, mas o conhecimento para constituição de uma carreira é, cada vez mais, obtido através do

movimento proporcionado pelo conjunto de relações e comportamentos que atravessam uma cena.

A partir da complexidade do conceito de cena e de seu uso no decorrer deste trabalho, tomaremos a definição de Simone Pereira de Sá (2011) – em diálogo com Straw, Bennet e Peterson – a fim de entender e adaptar a noção do termo a partir das seguintes características: a) existência de um ambiente local, global ou translocal; b) compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) processamento de referências políticas, econômicas ou sociais; d) fronteiras móveis, fluidas e metafóricas dos grupos; e) demarcação territorial a partir de circuitos que deixem rastros na vida da cidade e de circuitos imateriais, que também afetem a sociabilidade; f) marcação midiática (jornais, revistas, etc) (Sá, 2011).

O conceito de “cena” desenvolve-se, portanto, a partir dos conceitos de “campo” e de “mundos da arte”, propostos por Pierre Bourdieu e Howard Becker<sup>43</sup>, respectivamente (Bennet e Peterson, 2004, p.3). A cena difere-se, entretanto, por constituir-se em:

uma análise da dinâmica de crescente interconectividade entre os atores sociais e os espaços sociais (sejam eles físicos, com um particular destaque para o contexto das cidades, sejam eles mediados). Por outro lado, questiona a rigidez do modelo cultural, proporcionando uma leitura que, simultaneamente, ilumina as características heterogêneas e unificadoras das cenas culturais (sejam elas musicais, teatrais, literárias, cinematográficas, etc.) de diversos pontos do planeta (Guerra e Quintela, 2016, p. 202/203).

Discutir o conceito de “cena” é fundamental para compreender o papel de Carmen Portinho como agente cultural no Rio de Janeiro. A cena artística é, portanto, um reflexo das dinâmicas sociais, políticas e econômicas de um determinado lugar e tempo, sendo composta por um conjunto de interações entre instituições, artistas, críticos e público. Analisar essa rede de relações permite identificar a inserção de Portinho neste contexto, na promoção de eventos, projetos, construções e exposições que fortaleceram a cultura local. Considerar o ambiente cultural carioca a partir da atuação de Portinho é entender seu legado e suas contribuições, evidenciando seu papel articulador entre diferentes

---

<sup>43</sup> Os conceitos de cena artística, mundo da arte e campo da arte provêm de autores diferentes, mas podem convergir ao ajudar a entender as dinâmicas artísticas. Entendemos aqui a cena artística a partir das interações imediatas entre artistas, críticos e o público dentro de um espaço e tempo específicos. O mundo da arte, por sua vez, abrange as instituições e estruturas que influenciam a produção e o reconhecimento das obras. Já a ideia de campo analisa as disputas de poder e legitimidade entre os agentes da arte. Embora cada conceito tenha um foco distinto, eles se complementam ao fornecer diferentes perspectivas sobre como a arte é produzida, reconhecida e valorizada.

linguagens e expressões culturais, comprovando seu papel enquanto agenciadora social/cultural.

Para compreender o papel de Portinho enquanto agente social/cultural partimos da teoria de Bourdieu (1983) e Howard Becker (2008). Segundo Bourdieu (1983), um agente social é um indivíduo que desempenha um papel dentro de um contexto específico, agindo por meio de um *habitus* que direciona suas práticas. Esse conjunto de costumes e valores são incorporados, de forma imperceptível, desde o nascimento por meio das experiências familiares e da interação com o grupo de origem. Estas disposições são responsáveis por orientar como o sujeito se coloca e se relaciona com o mundo, influenciando suas decisões, seus relacionamentos, gostos, postura, etc.

O conjunto de *habitus* de um grupo social específico é definido com base nas relações simbólicas que ocorrem dentro de um determinado campo. Os agentes culturais atuam no campo cultural, caracterizado como um espaço social onde ocorrem disputas por reconhecimento, legitimidade e valorização da cultura. Esse campo possui suas próprias normas e dinâmicas, que afetam as práticas e ações dos agentes.

Chamo de campo um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto... Num campo, e esta é a lei geral dos campos, os detentores da posição dominante, os que têm maior capital específico, se opõem por uma série de meios entrantes (emprego de propósito esta metáfora emprestada da economia), recém-chegados, chegados-tarde, arrivistas que chegaram sem possuir muito capital específico (Bourdieu, 1983, p.155).

Desta forma, os agentes mais bem-sucedidos são aqueles que dominam as estratégias do campo de forma tão fluida que parecem naturais, o que lhes confere maior credibilidade, legitimidade, reconhecimento e prestígio. A quantidade de capital simbólico (capital econômico, cultural e social) acumulado é o que vai determinar, portanto, a classificação dos agentes.

A teoria de Bourdieu ajuda a classificar Portinho enquanto agente cultural ao considerarmos, sobretudo, sua atuação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante as décadas de 1950 e 1960<sup>44</sup>. Portinho operava dentro do campo cultural, espaço social caracterizado por disputas de poder simbólico, onde, como vimos, os agentes culturais competem por reconhecimento, legitimidade e valorização de suas práticas. Na função de diretora executiva adjunta do Museu, em um período importante de

---

<sup>44</sup> No próximo tópico desta tese analisaremos a atuação de Carmen Portinho enquanto agente cultural a partir de exemplos retirados das fontes primárias que baseiam esta pesquisa.

modernização cultural no país, Portinho foi crucial na promoção do MAM enquanto instituição fomentadora de novas formas de expressão artística. Sua sólida formação acadêmica, além do vasto conhecimento sobre artes e arquitetura moderna imprimiam à Portinho capital cultural considerável, conferindo-lhe autoridade e legitimidade.

Os estudos de Howard Becker (2008) contribuem para a compreensão do papel de Carmen tanto como gestora cultural quanto como mediadora no constante intercâmbio entre os diversos agentes do mundo da arte moderna brasileira. Ao rejeitar a noção de que o ato criador constitui uma ação solitária, sendo um produto do coletivo, isto é, da interação entre os diferentes agentes, Becker nos ajuda a localizar o agente cultural na sua rede de cooperação (Becker, 2008), onde o sujeito (ou a instituição), é descrito em função do seu desempenho.

O conceito de "mundos da arte", entendido como uma configuração específica dentro do mundo social, constitui o eixo central da análise de Becker. Ele se refere a uma rede de indivíduos que, por meio da cooperação e do conhecimento compartilhado sobre os modos tradicionais de realizar tarefas, produzem o tipo de obras que define um mundo artístico (Becker, 2008). Esses mundos são dinâmicos e estão em constante negociação entre seus agentes, uma vez que, para Becker, a criação artística não ocorre isoladamente, mas sim dentro de um sistema cooperativo e organizado, que engloba a produção, distribuição, validação e recepção das obras de arte. O trabalho artístico depende dessa estrutura sistematizada, na qual os envolvidos compartilham um conhecimento comum sobre as normas e convenções que orientam as práticas do meio artístico (Becker, 2008). A partir dessa perspectiva, os conceitos de Becker permitem compreender o papel colaborativo e cooperativo de Portinho dentro do sistema de produção cultural da arte moderna, enquanto a teoria de Bourdieu contribui para analisar como Portinho mobilizou seu capital cultural para transformar o campo arquitetônico e artístico, promovendo uma estética cosmopolita.

O sociólogo alemão Ulrich Beck (2002) propõe a definição de um “novo cosmopolitismo” enquanto um processo, sugerindo o emprego do termo “cosmopolitização” (o que para o autor definiria este novo cosmopolitismo ou cosmopolitismo metodológico). Baseado na noção de “imaginação dialógica”<sup>45</sup>, Beck descreve sua nova proposição conceitual como um processo de internalização da alteridade do outro, livre do processo de assimilação. Para além do binarismo nacional-

---

<sup>45</sup> Segundo Beck (2002) o conceito de imaginação dialógica se refere a um processo criativo contínuo e diverso, capaz de criar um espaço de troca e conexão entre diferentes tradições e culturas.

internacional, global - local, particular e universal, “esta cosmopolitização – ou novo cosmopolitismo – rompe com a ideia tradicional da cultura” (Guerra, 2023, p. 90).

O cosmopolitismo influenciou o campo cultural para além da criação de uma nova consciência, mas também moldando as reflexões sobre os sujeitos. Ștefan-Sebastian Maftei (2014) aponta a interferência da realidade cosmopolita do desenvolvimento das artes modernas desde o final do século XVIII, a partir do impacto do comércio internacional e do acesso a distintas culturas. Autores como Maftei (2014), Regev (2007), Papastergiadis (2007), Chaney (2002) e Guerra (2023) discutem a ideia de cosmopolitismo estético ou cultural, “sob a forma de um cosmopolitismo que existe a nível individual e que pode ser explicado como a existência de disposições culturais para a abertura em relação a culturas e experiências de diferentes regiões e países do globo” (Guerra, 2023, p.90).<sup>46</sup>

Motti Regev<sup>47</sup> (2013) desenvolveu a proposição de que, apesar das diferenças culturais, as formas de expressão das identidades culturais apresentam notável semelhança: ainda que com singularidades, os processos e ferramentas utilizados para manifestar essas características compartilham fundamentos comuns. No intuito de esclarecer este fenômeno, o autor recorre ao conceito de "cosmopolitismo estético". Segundo Regev, esse conceito diz respeito à interrelação entre culturas globais e locais, configurando uma entidade complexa e interconectada, onde distintos grupos sociais, independentemente de sua localização geográfica, passam a compartilhar percepções estéticas e formas de expressão convergentes. O termo mais preciso para caracterizar esse fenômeno dinâmico é, segundo o autor, "cosmopolitização estética".

Desta forma, a distinção entre "cosmopolitismo estético" e "cosmopolitização estética" é essencial: o primeiro refere-se a uma realidade cultural global já consolidada, enquanto o segundo descreve o processo contínuo de formação dessa realidade. Assim, na modernidade tardia, a cosmopolitização estética representa o modo como as culturas do mundo inteiro se tornam progressivamente interligadas, compartilhando valores e formas de expressão comuns. Este fenômeno cria uma base cultural compartilhada, sem

---

<sup>46</sup> Nesta discussão sobre cosmopolitismo estético e hibridismo o uso do termo "global" não se refere ao processo de globalização em seu sentido econômico e sociopolítico contemporâneo, mas sim às práticas artísticas e culturais de caráter internacional.

<sup>47</sup> Motti Regev (2013) destaca-se por seus estudos sobre as dinâmicas culturais contemporâneas, com ênfase nas experimentações transculturais, hibridismos e cosmopolitismos. Suas pesquisas abordam a intensa apropriação e combinação de gêneros musicais, revelando como esses processos contribuem para a formação de identidades culturais híbridas e globais.



apagar as diferenças locais, mas integrando-as de maneira orgânica em um contexto global.

O processo de cosmopolitização ocorre, portanto, quando diferentes culturas passam a compartilhar elementos estéticos, sem perder suas particularidades. Ao longo do tempo, práticas culturais como arte, música, linguagem e outras formas de expressão, que antes eram usadas por nações e grupos para afirmar suas identidades únicas, passam a convergir em pontos comuns. Esse fenômeno estabelece uma conexão profunda entre culturas distintas, transformando suas singularidades em partes de um todo mais amplo e interconectado. Dessa forma, cada cultura se torna uma peça dentro de uma rede global, onde as distinções entre o "local" e o "global" se tornam cada vez mais fluidas e menos definidas.

O conceito de cosmopolitismo estético está intimamente conectado à noção de hibridismo desenvolvida por Canclini (2013). O hibridismo cultural envolve a combinação de práticas sociais e culturais distintas, resultando na criação de novas formas e fluxos culturais. Esse processo pode ocorrer de maneira espontânea, como consequência de movimentos migratórios ou intercâmbios culturais, mas frequentemente surge de maneira criativa, seja por ação individual ou coletiva, com o objetivo de adaptar expressões culturais a novas condições de produção e mercados.

Esta noção também se aplica ao reconhecimento da diversidade cultural: descreve a fusão de diferentes culturas, estilos de consumo e práticas locais e globais, especialmente nas grandes cidades. Canclini (2013) argumenta que a cultura popular é constituída, portanto, por processos híbridos, nos quais elementos de diferentes classes sociais e nações se mesclam, tornando os indivíduos mais receptivos às influências das culturas populares, que frequentemente refletem dinâmicas hegemônicas.

O processo de cosmopolitização é responsável por criar um ambiente no qual as fronteiras culturais se tornam mais flexíveis, favorecendo a ampliação do hibridismo cultural. A coexistência e a troca entre diferentes culturas e suas expressões artísticas, está profundamente ligado ao contexto em que as fronteiras entre o local e o global se tornam mais fluídas e indefinidas. Em um mundo cada vez mais interconectado, o sujeito cosmopolita passa a ser um participante ativo de uma rede global de colaboração, experimentação e apreciação estética. Nesse sentido, a experiência de Carmen Portinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro exemplifica como a interação entre culturas pode promover inovações artísticas e fortalecer diálogos entre tradições estéticas.

Portinho, enquanto agente cosmopolita, desempenhou um papel central na construção de uma cena artístico-cultural que extrapolava os limites do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao integrar influências estrangeiras e fomentar a troca cultural entre artistas locais e internacionais, Portinho contribuiu para a criação de um ambiente cada vez mais cosmopolita, onde a inovação artística florescia, apesar das discrepâncias e desafios estruturais próprios de uma modernidade ainda em construção no Brasil.

#### **4.2.1. Carmen Portinho e a revolução dos pincéis**

A análise da atuação de Carmen Portinho como agente cultural no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960, é crucial para entender sua contribuição no contexto do cosmopolitismo estético e cultural. Sua gestão foi fundamental para consolidar o MAM-RJ como um espaço de diálogo e interação artística, promovendo a troca cultural e a formação de uma cultura dinâmica e interconectada. As fontes primárias que orientam esta pesquisa incluem as atividades de Portinho divulgadas em periódicos, boletins do Museu e documentos presentes no arquivo da instituição. Sua gestão revela a importância de uma abordagem cosmopolita, capaz de criar novos paradigmas estéticos, nos quais a arte brasileira assimilava influências internacionais sem perder sua singularidade e identidade.

Portinho assumiu o cargo de diretora executiva adjunta do Museu no começo dos anos de 1950, em 1951, permanecendo na diretoria por mais de 15 anos. Sua atuação ao longo das duas décadas esteve diretamente relacionada com a previsão de atividade que sua função requeria. Como aponta o estatuto do MAM-RJ:

3º Compete ao diretor-executivo a administração geral do Museu.

4º Compete ao diretor-executivo-adjunto colaborar com o diretor-executivo no desempenho de suas funções e substituir o diretor - executivo, diretor-secretário, ou o diretor-tesoureiro, em seus impedimentos.

5º Compete ao diretor-secretário atender à elaboração de atas, à correspondência e à publicidade do Museu, e cooperar com os vice-presidentes substituindo-os em seus impedimentos.

6º Compete ao diretor-tesoureiro a guarda dos bens e valores do Museu e a manutenção, em boa ordem da escrituração social. (Estatuto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959, p.7)

Em 1952 o Museu discutia nas páginas do *Correio da Manhã* o problema enfrentado pela diretoria na obtenção da compreensão e admissão do público carioca. A arte moderna era lançada como uma proposta revolucionária: a chamada revolução dos

pincéis. A instituição, que antes existia ainda de forma discreta, elencava o nome de seus novos gestores (incluindo o de Carmen) na associação de esforços em resolução ao problema apresentado: afinal, “O Museu significa uma luta: a de convencer o homem da rua de que a arte moderna não assusta crianças, não é fantasma de cemitério(...)” (Asmar, 1952, p.47).

O boletim do Museu de novembro de 1952 relatou a organização e inauguração de duas exposições: a mostra “Tapeçaria Modernas Francesas” e a “Exposição de Arquitetura”. Como encontrado em grande parte do material analisado durante o decorrer deste trabalho, a menção à Carmen no que diz respeito às exposições é identificada, em relevante maioria, como listagem do corpo diretor da instituição ou como presença na abertura das mostras. As notas do boletim referentes à “Exposição Tapeçaria Modernas Francesas” é um exemplo de como Carmen Portinho habitou a lista de colaboradores enquanto diretora-executiva-adjunta e membro do conselho deliberativo, cabendo à figura de Niomar Moniz Sodré a atribuição do êxito da mostra:

Foi inaugurada com extraordinário êxito a esperada Exposição de Tapeçaria Modernas Francesas, que a dinâmica senhora Niomar Moniz Sodré, diretora do Museu de Arte Moderna, conseguiu reunir na sua recente viagem à Europa. Os bonitos e amplos salões apresentam-se em festivos coloridos, cobertas as paredes com magníficas tapeçarias e tantos outros mestres. Um sucesso a de Picasso, Juan Miro, Rouault, Coutaud mais para o Museu de Arte Moderna e para a sua diretoria, formado por nomes lustres como: Raimundo de Castro Maya, San Tiago Dantas, Niomar Moniz Sodré, Carmen Portinho, Carlos Amelio de Figueiredo, Carlos Flexa Ribeiro e Maria Barreto (Josetti, 1952, p.06.)

Enquanto Niomar viajava para a França com o objetivo de reunir a arte de tapeçarias que configuraria a exposição citada anteriormente, Portinho, na posição de sua sucessora interina, organizou a Exposição de Arquitetura. Destacamos que este foi o único registro encontrado nas fontes analisadas da operação de Portinho neste viés, encabeçando a estruturação de uma mostra. Devemos considerar o capital cultural de Portinho como elemento decisivo para desenvolvimento desta exposição. Sua carreira enquanto engenheira e urbanista e seu trabalho do Departamento de Habitação Popular na Prefeitura do Distrito Federal (cargo que Portinho manteve enquanto se dedicava às atividades do MAM) refletiram sua habilidade na concepção da mostra, reverberando sua capacidade de dialogar com a arte e arquitetura, através de uma rede cooperativa já construída e de sólido conhecimento técnico e acadêmico.

Niomar "did it again"... A incansável diretora do Museu de Arte Moderna de novo alcançou um grande êxito para essa notável organização de arte que é o Museu. Aliás, o público já se está habituando a esses êxitos. Mesmo na ausência de Niomar, o Museu teve outro, grande, com a Exposição de Arquitetura organizada pela sucessora interina, essa outra figura inteligente, também cheia de energia e boa vontade que é Carmen Portinho. De maneira que "êxito" já se está tornando uma coisa corriqueira no Museu de Arte Moderna. Agora, Niomar marca a sua volta com mais um desses sucessos a que o público e a crítica já estão ficando habituados (André, 1952, p.06).

Os periódicos cariocas, em especial o *Correio da Manhã* - por sua já apresentada relação com Paulo Bittencourt, Niomar Moniz Sodré e, conseqüentemente, o MAM - cobriam com frequência as inaugurações de exposições do Museu. Além da documentação do evento, os jornais promoviam a arte moderna e fortaleciam o papel institucional do MAM Rio na cultura brasileira. A mostra organizada por Portinho figurou um dos vários exemplos desta abordagem jornalística:

Agora, depois de um período de pouco mais que uma semana, quando se esperava que o Museu tomasse umas férias, ele volta à carga com uma nova exposição, sempre com aquela característica de absoluta importância cultural, lançando o seu apelo irresistível ao mundo artístico e cultural - uma exposição onde se encontra representada a magnífica arquitetura brasileira (Inaugurada [...], 1952, p. 1)

Nos anos 1950 e 1960, a imprensa foi fundamental para a difusão da arte moderna e contemporânea no Brasil. Jornais em processo de modernização deram destaque ao caderno de cultura, com colunas especializadas que divulgavam exposições, bienais e salões (Corrêa, 2016). Veículos importantes contavam com críticos renomados, como Harry Laus no *Jornal do Brasil*, Vera Pacheco Jordão em *O Globo* e José Geraldo Vieira na *Folha de S. Paulo*. Além disso, especialistas como Mário Pedrosa e Aracy Amaral contribuíam com análises influentes (Bulhões, 2014 apud. Corrêa, 2021).

A imprensa brasileira, em processo de modernização, consolidou-se como um veículo essencial para a crítica de arte, especialmente ao estabelecer vínculos com instituições dedicadas à arte moderna. Enquanto a imprensa paulista, mais conservadora, resistia a movimentos como o Concretismo, artistas da cidade buscavam apoio no Rio de Janeiro, onde emergia uma geração de críticos receptivos às vanguardas, influenciados por Mário Pedrosa. Nomes como Ferreira Gullar, Jaime Maurício e Antonio Bento não apenas escreveram sobre arte, mas participaram ativamente da construção desse cenário, atuando em júris de bienais e promovendo novas linguagens artísticas. Assim, o Rio

tornou-se um polo de legitimação cultural, em contraste com a resistência inicial paulistana (Bueno, 1990 apud. Corrêa, 2021).

Além da capacidade de integrar diversos campos de estudo e atuação, como exemplificado a partir de sua trajetória, também podemos afirmar que Portinho nunca tratou o contexto carioca e brasileiro de forma isolada. O Rio de Janeiro, a prefeitura e o MAM eram vistos como peça de um jogo dinâmico global de modernização cultural e artística. Foi o cosmopolitismo estético e cultural de Portinho que evidenciou seu processo de aprendizagem e aplicação de conhecimento advindos de suas inúmeras experiências no exterior.

Anteriormente foi explorada a vivência da engenheira na Inglaterra, no pós-guerra, e a aplicação das questões relativas ao problema da habitação social no contexto carioca. Durante a década de 1950 e 1960, foram publicadas algumas viagens internacionais de Portinho, dentre as quais destacamos: 1) em 1955 Carmen percorreu a Europa para estudo de novos materiais de construção a serem empregados no Museu de Arte Moderna do Rio (Em poucas [...], 1955, p. 10); 2) em 1960 a diretora-executiva-adjunta visitou a Itália, Grécia, Suíça, Alemanha e França, em dois meses, na intenção de levar ao MAM várias mostras de arte, além de uma exposição de desenho industrial (Desenhos [...], 1962, p. 4); 3) em 1966 Portinho foi a museus norte-americanos para estabelecer “um intercâmbio de informações entre os museus dos Estados Unidos e do Brasil” (Carmen [...], 1966, p. 1).

As viagens elencadas exemplificam como Portinho se preocupou em instituir conexões entre o contexto internacional e o brasileiro, fosse na busca por inovações de materiais ou tendências modernas europeias ao projeto do Museu, na criação de pontes estético-culturais ou no incentivo às relações culturais entre Brasil e Estados Unidos. É importante destacar como Portinho, em contato com influências estrangeiras, foi capaz de adaptar tais ideias ao contexto carioca e, desta forma, promover uma síntese que retratava especificidades locais e tendências globais.

De dezembro de 1954 à inauguração da sede definitiva do Museu, em 1958, Carmen se dedicou, em grande parte do tempo, às obras do empreendimento, o que resultou em sua presença nas páginas dos periódicos. Se em 1952 Nelson Rockefeller visitou o MAM e o boletim do Museu apenas citou Portinho enquanto parte da diretoria, em 1956 a visita do americano foi diretamente relacionada à figura da engenheira:

A visita do sr. Nelson Rockefeller às obras do Museu de Arte Moderna do Rio foi orientada na parte técnica pela engenheira Carmen Portinho,

da diretoria da instituição. Além das explicações Carmen Portinho enfrentou hábil e imprevisto questionário do visitante, homem habituado aos problemas de construção. Ao término da visita, Rockefeller, já distante da engenheira, teve para ela palavras as mais elogiosas. Ficara impressionado com a precisão, conhecimento e clareza das explicações e respostas às perguntas que lhe fizera. Não obstante proceder de um país onde as mulheres alcançaram um alto nível profissional, percebia-se no industrial americano uma certa surpresa e grande admiração pela eficiência da nossa Carmen Portinho (Rockefeller [...], 1956, p. 14)

Imagem 15 – Construção do MAM Rio, 1955



Fonte: Portinho, 1999, p.133

Segundo Portinho (1999), o serviço de relações públicas do Museu sustentava uma estratégia eficiente de manter a instituição figurando as páginas do *Correio da Manhã*: “qualquer personalidade internacional que chegava no Rio, fossem políticos, empresários, reis e rainhas, artistas de Hollywood, era convidada a visitar nossa maquete, o andamento das obras” (Portinho, 1999, p.122). Desta forma, a engenheira era a responsável por relatar à imprensa questões relativas ao andamento da obra, solucionar dúvidas quanto à estrutura do empreendimento (Construção [...], 1956, p. 12) e coordenar as visitas públicas explicadas à maquete e obras do Museu (O Museu [...], 1956, p. 1).

Ao mesmo tempo em que se dedicava à construção do MAM, Portinho também marcava sua opinião e participação pública comentando sobre artistas e suas produções. Em 1952, a engenheira participou do programa “Itinerário das Artes Plásticas”, da Radio Ministério da Educação (Carmen [...], 1954, p. 12) e, em 1956, deu um depoimento acerca das novas pesquisas e obras de Lygia Clark: “A contribuição de Lygia Clark à arquitetura contemporânea será, sem dúvida, muito valiosa. Talento, coragem e honestidade para levar a sua tarefa até o fim não lhe faltam” (Maurício, 1956, p. 10). A tríade arquitetura-museu-produção artística eram, para Portinho, elementos interligados de uma visão estética maior: a arquitetura do Museu era uma amplificação da expressão artística e não só um espaço neutro de exibição.

Em 1964 foi Carmen quem interferiu junto à embaixada francesa para Lygia Clark conseguir uma bolsa de estudos: “em se falando de artistas plásticos, comenta-se que foi Carmen Portinho quem interferiu junto à Embaixada da França a fim de conseguir uma bolsa de estudos para a escultora Lygia Clark” (Vamos [...], 1964, p. 3), revelando mais uma vez sua atuação como agente cultural e sua influência no campo artístico brasileiro.

Em 07 de abril de 1983, Carmen Portinho participou de uma entrevista com Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt, para o Projeto Portinari. Antes de relatar a história de sua amizade com o pintor, Portinho declarou que seu interesse pelas artes remonta à época em que, ao entrar no prédio da escola de Belas Artes em suas andanças pelo Rio, apreciava as grandes reproduções escultóricas gregas. Dessa curiosidade sucedeu sua inscrição na escola, ainda no período em que se preparava para candidatar-se aos estudos de engenharia na Politécnica. A ideia inicial de Portinho era cursar os três anos de curso geral da ENBA e, em seguida escolher seguir na área da arquitetura, graduando-se, portanto, engenheira e arquiteta. Seu plano não se efetivou, como já mencionado, e Portinho acabou se dedicando, apenas, ao curso de engenharia.

Portinari era aluno livre da ENBA e, neste período, se tornou um “dos melhores amigos” de Carmen (Portinho, 1983). Mais tarde, a partir da fundação da Universidade do Distrito Federal e a especialização de Carmen em urbanismo, Portinho e Portinari se encontraram novamente. Outros nomes importantes cruzaram o caminho da engenheira durante os anos de UDF, como o caso de Mário de Andrade e Celso Antônio, seus professores.

A formação de redes de sociabilidade e a inserção de Portinho nestas estruturas permitiram que Portinho acessasse um conjunto variado de recursos culturais e simbólicos, fortalecendo seu papel enquanto agente cultural. O MAM, entendido como

espaço de legitimação, reconheceu a capacidade de Carmen de percorrer diferentes esferas culturais e, desta forma, a sociabilidade se tornou um outro eixo de atuação de Portinho. Além das constantes aparições em colunas sociais narrando o encontro de Portinho com artistas e críticos, como o caso do relato de Portinari em 1959 - “Eu não fui um rebelde. Era estudioso, era pé de boi, mas em pouco tempo comecei a modificar, contra a opinião dos professores, o fundo dos meus quadros, por exemplo, colegas meus como a Carmen Portinho (...) o Reidy e o Lúcio Costa estão aí pra dizer se eu comecei tocando fogo na escola” (56 [...], 1959, p. 2), Portinho também se dedicava em representar o Museu em eventos sociais. Em 1960, Portinho convidou para um almoço no Museu a condessa Pereira Carneiro, que comparou a instituição carioca com o Museu Guggenheim:

Estou impressionadíssima com a extraordinária obra que vocês estão realizando com este Museu. É verdadeiramente fabuloso. Seja a arquitetura que é harmoniosa, equilibrada, elegantemente austera, sejam os jardins, originais e tropicais, seja o espírito que preside e anima a instituição (...) Já começava a ficar com péssima impressão da arquitetura moderna em Museus. Até que tive o prazer e a alegria de ser convidada pela sra. Carmen Portinho para vir almoçar neste Museu com outras senhoras. E felizmente desfiz a impressão anterior. Lamento não poder conhecer pessoalmente o arquiteto Reidy para felicitá-lo. Seu museu é incomparavelmente superior ao de Wright (Maurício, 1960, p. 2)

A análise efetuada nesta pesquisa encontrou 271 menções ao nome de Carmen Portinho no periódico *Correio da Manhã*<sup>48</sup>, no período das décadas de 1950 e 1960. Após a observação do teor destas publicações e de como o nome de Portinho era referenciado ao longo do texto, foram encontradas 149 citações do nome da diretora-executiva-adjunta figurando, socialmente, a lista de gestores do Museu. A mesma dinâmica foi encontrada nos Boletins da instituição, como exemplificado pelas três imagens a seguir:

---

<sup>48</sup> Dentre os jornais analisados, o *Correio da Manhã* foi o que mais gerou resultados em termos quantitativos relativos à citação do nome de Carmen. Vale ressaltar que o grande número de publicações a respeito do MAM no periódico se relacionavam diretamente à figura de Niomar.



Imagem 16 - Exposição Teatro de Austria - Carmen Portinho ao lado de Hermann Gohn e Fayga Ostrower.



Fonte: Museu de arte moderna do rio de janeiro. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.17. Rio de Janeiro: MAM, 1959. p. 130.

Imagem 17- Carmen Portinho mostra a Helena Frondizi algumas obras do Museu



Fonte: Museu de arte moderna do rio de janeiro. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.17. Rio de Janeiro: MAM, 1959. p. 149.

Imagem 18- Exposição Nemésio Antunes - O artista em conversa com Carmen Portinho, a Embaixatriz Fraga de Castro, a Senhora Sérgio Frazão e Raymundo de Castro Maya



Fonte: Museu de arte moderna do rio de janeiro. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.17. Rio de Janeiro: MAM, 1959. p. 105.

Em 1966 Portinho deixou o MAM, encerrando um ciclo importante de sua vida pessoal e profissional. Esta pesquisa se deparou com duas possíveis explicações para tal acontecimento, ambas envolvendo a combinação de fatores institucionais e pessoais. De um lado a própria Carmen Portinho relatou:

Ainda hoje qualifico de inaceitáveis algumas acusações de Niomar para me destituir da direção do MAM. Uma delas a de que eu estaria alugando parte do museu para feiras populares. O que realmente fiz, tendo em vista a necessidade de manter o museu funcionando e cumprindo sua missão de apoiar as diversas manifestações da arte em nosso país. A diretoria do MAM lutava para conseguir recursos financeiros para cumprir com seus pagamentos, principalmente os salários dos funcionários. Assim sendo, não me restava outra alternativa senão arrumar minha mesa e deixar o museu depois de 15 anos de trabalho, de lutas e sacrifícios. (Portinho, 1999, p.139)

Por outro lado, em 1978, uma matéria do *Jornal do Brasil* revisitava o período da demissão de Portinho:

Em 1965, segundo a Sra. Heloisa Lustosa, a fundadora do Museu, ‘que tem absoluto controle do Colégio de Sócios Delegados e maioria no Conselho Deliberativo’, demitiu a diretora-executiva Carmen Portinho e a Comissão de diretores formada pelos Srs Gustavo Capanema, João

Carlos Vital e Aloysio de Paula, porque esteve visitando o Museu, como convidado, o então Ministro das Relações Exteriores, General Juracy Magalhães, que faz parte da ‘longa lista de pessoas que detesta’. A ex-diretora executiva observou que o convite ao General Juracy Magalhães teve aprovação prévia do Conselho Deliberativo, mas a Sra Niomar ‘obteve a destituição da Comissão Executiva, pois os dignos conselheiros voltaram atrás por unanimidade’ Conforme a carta dos diretores demitidos, desde que chegou ao Brasil, depois do incêndio no Museu, a Sra. Niomar Moniz Sodré ‘procurou atirar a opinião pública contra a Comissão Executiva, especialmente contra a diretora-executiva’ (Diretores [...], 1978, p. 20)

As duas explicações apontam o desgaste da relação entre Niomar e Carmen. O acesso às fontes retratou Portinho como figura de apoio da diretora, responsável por questões importantes do Museu, principalmente nos momentos em que Niomar se ausentava do país. Funções estratégicas, administrativas e de relações públicas alinhavam o trabalho de Portinho e Niomar durante os anos, com notável confiança. O ano de 1966 marcou o fim dessa parceria e revelou, na trajetória de Portinho, o começo de um novo capítulo, que se desenvolveria a partir de suas experiências prévias e seu interesse pela arte, cultura e ensino.

O fim da parceria entre Niomar e Carmen Portinho deve ser compreendido à luz das condições estruturais da modernidade brasileira, caracterizada por sua fragilidade institucional e pela necessidade de articulação de redes de sociabilidade para viabilizar a sustentação das iniciativas culturais. Longe de se restringir a um conflito interpessoal, a dissolução dessa colaboração reflete as fissuras do campo artístico, marcado pela carência de infraestrutura e pelo descompasso entre aspirações modernizadoras e as condições materiais para sua efetiva concretização (Bueno, 1990; Ortiz, 1988). O rompimento entre Niomar e Portinho, em 1966, simboliza, portanto, não apenas uma inflexão nas trajetórias individuais das envolvidas, mas também as dificuldades estruturais de uma modernidade que se configurou de maneira fragmentada e intermitente no Brasil.

#### **4.3. A Escola Superior de Desenho Industrial**

O século XX foi, como já apresentado, um período de intensas transformações, caracterizado por crises e rupturas significativas. Com a consolidação e a expansão da Revolução Industrial, que, originada na Inglaterra, rapidamente se espalhou por diversos países da Europa e, posteriormente, pelo mundo, todas as áreas do conhecimento foram impactadas, culminando em mudanças sociais, econômicas e tecnológicas.

No campo das artes visuais surgiram novas formas de criação, reflexão e disseminação de informações. Com o avanço da sociedade industrial e de consumo, a fotografia, o cinema e a ampla circulação de imagens na mídia e na publicidade redefiniram as artes tradicionais. O processo de reprodução da realidade na arte, literatura ou qualquer forma de expressão, passou a ser feito de maneira automatizada, rígida ou padronizada, perdendo nuances subjetivas e interpretativas e sua difusão nos meios de comunicação exigiram uma reformulação dos fundamentos artísticos, impulsionando um público mais informado e crítico. Além disso, as artes visuais tiveram um papel essencial no desenvolvimento das teorias do design, uma vez que compartilham uma origem comum ligada à tecnologia da comunicação e à reprodução industrial (Stephan, 2012)<sup>49</sup>.

Publicado em 1936, *Pioneiros do Desenho Moderno*, de Nikolaus Pevsner, é uma obra fundamental para a compreensão da evolução do design e sua relação com as artes visuais (Stephan, 2012). O autor investiga as origens do movimento moderno, mostrando como ele emergiu da interação entre arte, tecnologia e indústria, argumentando que o design moderno não surgiu abruptamente, mas foi resultado de um processo evolutivo no qual arte, indústria e funcionalidade se integraram gradualmente. Pevsner traça a genealogia do design moderno desde o século XIX, explorando o impacto da Revolução Industrial, e a crítica de Morris e Ruskin à mecanização da produção, abordando a evolução desses debates até a Bauhaus de Gropius (Stephan, 2012).

*Arts & Crafts*, que ganha destaque na obra de Pevsner, foi um movimento, criado em 1861<sup>50</sup> por William Morris (1834-1896), que contava com a participação ativa de John Ruskin, crítico da produção industrial, e Augustus Pugin, arquiteto e designer de interiores. O movimento tinha como objetivo resgatar as artes tradicionais por meio do design e da produção de itens que fossem não apenas funcionais, mas também esteticamente refinados. Seus integrantes buscavam fortalecer a conexão entre concepção e execução, promovendo uma relação mais equitativa e colaborativa entre os

---

<sup>49</sup> Arlindo Antônio Stephan defendeu em 2012 a tese *Entre as artes visuais e o design: o movimento concreto e o projeto na atualidade* ao Curso de Doutorado em Artes da Escola de Comunicação e Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo.

<sup>50</sup> No mesmo ano, foi fundada na Inglaterra a empresa Morris, Marshall & Faulkner & Co., que em 1874 passou a se chamar Morris & Co. A empresa se destacava pela produção artesanal e operava com um modelo colaborativo, reunindo artistas, artesãos, arquitetos e designers. O uso de máquinas era permitido apenas quando contribuía para aprimorar a qualidade dos produtos e reduzir o tempo ou o esforço exigido dos trabalhadores.

trabalhadores envolvidos no processo produtivo. Além disso, valorizavam a utilização de materiais de alta qualidade e a excelência no acabamento (Moura, 2022)<sup>51</sup>.

Dentre as correntes artísticas que se desenvolvem a partir da expansão dos processos industriais, algumas se destacam dentre as vertentes tecnológicas, construtivas e industriais (Stephan, 2012). Em *Etapas da Arte Contemporânea: Do Cubismo ao Neoconcretismo* (1985), Ferreira Gullar examina a trajetória da arte moderna, enfatizando as mudanças estéticas e conceituais que culminaram no neoconcretismo. O autor inicia sua análise pelo cubismo, destacando sua importância na ruptura com a perspectiva tradicional e na criação de uma nova organização espacial. Conforme Gullar (1985), esse movimento exerceu influência direta sobre correntes artísticas posteriores, como o futurismo e o construtivismo, que buscaram incorporar dinamismo e funcionalidade à arte. Segundo Gullar (1985) e Stephan (2012), anteriormente à Revolução Russa de 1917, diversos movimentos artísticos floresceram no país, entre eles o Suprematismo, liderado por Kazimir Malevich, o Construtivismo, impulsionado por Vladimir Tatlin, o Não-Objetivismo, desenvolvido por Alexander Rodchenko, e o Realismo, representado pelos irmãos Naum Gabo e Antoine Pevsner. Tais correntes foram interrompidas, entretanto, quando o Partido Comunista Soviético passou a favorecer a arte figurativa e acadêmica, promovendo o Realismo Socialista como expressão oficial. Diante desse cenário, muitos desses artistas migraram para cidades como Weimar, Berlim e Paris, contribuindo para a difusão dessas vanguardas pelo cenário artístico europeu.

O Neoplasticismo, em busca por uma arte universal, baseada em elementos plásticos puros e na clareza absoluta, surgiu na Holanda em 1917, com Piet Mondrian e Theo van Doesburg, por meio do grupo e da revista *De Stijl* (O Estilo). Influenciado por Kandinsky, Doesburg cunhou o termo "arte concreta" em 1930, conceito posteriormente adotado por Max Bill e pelo movimento concreto brasileiro (Gullar, 1985). Na busca por essa pureza, os artistas precisaram abstrair as formas naturais, eliminando-as para revelar os elementos plásticos essenciais e substituindo-as por formas criadas pela arte (Doesburg, 1977). Segundo Ferreira Gullar, os artistas desse movimento buscavam

---

<sup>51</sup> Mônica Moura publicou em 2022, pela Editora UNESP o livro *Design Coletivo: grupos movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo*. A autora apresenta, o longo da história do design, entre 1800 e 1990, as escolas, os movimentos e os grupos que propuseram abordagens interdisciplinares, promovendo a colaboração entre diferentes áreas, como artesanato, arte, design, arquitetura, engenharia e outros setores, incluindo moda, estamparia, joalheria e espaços interiores e urbanos, sem barreiras, preconceitos ou corporativismos. A pesquisa histórica reunida por Moura resulta do doutorado da autora, complementada por sua experiência de mais de trinta anos como docente em cursos de graduação e pós-graduação em design.

desenvolver uma estética fundamentada em uma linguagem universal, em vez de individual, que refletisse o espírito coletivista da modernidade. Essa proposta tinha como objetivo se harmonizar com os avanços da construção e da produção industrial, promovendo a integração plena entre arte e vida.

O grupo *De Stijl* nunca foi formalmente instituído, mas sua principal motivação era a busca por uma utopia social voltada para o futuro e para a estética mecânica. Rejeitavam o artesanato em favor da máquina e almejavam atingir a abstração absoluta. Suas criações, que abrangiam pinturas, esculturas, objetos e ambientes, exploravam a forma, a cor e o abstracionismo geométrico. Caracterizadas pela ausência de ornamentos, essas produções priorizavam a pureza estética e uma concepção lógica da criação, desprovida de emoção e pautada na percepção racional e universal, fundamentada na matemática e na geometria, tanto no plano quanto no espaço (Moura, 2022).

*De Stijl* foi um movimento basilar para as artes, o design e a arquitetura, promovendo a aproximação e o diálogo entre essas áreas. Seus integrantes desenvolveram mobiliário, têxteis, design gráfico, além de projetos de interiores e arquitetura, sendo considerado um dos primeiros movimentos do design moderno. Theo van Doesburg, por exemplo, ministrou, entre 1921 e 1922, seminários sobre “Os conceitos fundamentais da nova arte figurativa” na Bauhaus. O impacto desse movimento se estendeu para além da própria escola, influenciando o ensino do design na *HfG-Ulm* e em diversas outras instituições que deram continuidade à formação na área (Moura, 2022).

Em 1918, na Rússia, após a Revolução de 1917, o Estado implementou uma reforma no ensino das escolas de arte com base em um programa desenvolvido por um grupo de artistas e por Anatoli Lunatchárski (1875-1933), dramaturgo, crítico literário e político soviético, que na época dirigia o Commissariado Popular para o Esclarecimento do Povo, órgão governamental responsável pela educação, cultura e política artística na Rússia Soviética após a Revolução. O objetivo era redefinir o papel da arte na sociedade socialista e reestruturar as instituições artísticas. Segundo Moura (2022), no mesmo ano, foram criados os Ateliês de Arte Livre (*Svomas*), espaços abertos para a prática artística que substituíram as tradicionais academias de arte. Posteriormente, esses ateliês foram elevados ao nível universitário e, em 1920, passaram a ser conhecidos pela sigla *Vkhutemas*, derivada do nome Ateliês Superiores de Arte e Técnica. Os *Vkhutemas* foram considerados uma evolução dos *Svomas*. Ainda nesse período, Alexander Rodchenko e Varvara Stepanova lançaram o *Manifesto de Produção*, no qual rejeitavam a tradição em favor da ideologia comunista, do avanço tecnológico e da liberdade criativa e expressiva.



Entre os artistas que participaram dessa iniciativa estavam El Lissitzky (1890-1941), Kazimir Malevich (1879-1935) e Vladimir Tatlin (1885-1953), que também integraram o grupo dos construtivistas russos, fundado em 1913. Eles defendiam que as teorias estéticas e sociais deveriam ter primazia sobre qualquer outro aspecto e que o principal objetivo da produção artística era atender às necessidades essenciais da sociedade (Moura, 2022). De acordo com Gullar (1985), os movimentos artísticos russos possuem uma estreita relação entre si, pois compartilham a busca por uma estética não figurativa. O autor também afirma que o Construtivismo de Tatlin se destacou como o movimento mais próximo da arte industrial, devido à sua forte ligação com o fascínio pela mecânica. Além disso, o manifesto construtivista estabelecia diretrizes para os artistas, enfatizando que a arte deve ser construída com base no espaço e no tempo, considerados as únicas formas fundamentais da vida (Zanini, 1980 apud Stephan, 2012).

De acordo com André Stolarski<sup>52</sup> (2006), entre todas as vanguardas modernas, o Construtivismo foi a que mais ressoou entre aqueles que acreditavam na criação de uma nova realidade. Por essa razão, logo deixou de ser um movimento restrito às artes plásticas, estendendo sua influência com a mesma força para áreas como música, literatura, fotografia, arquitetura e design. Além de El Lissitzky, Malevich e Tatlin, diversos outros professores e instrutores dessas escolas também fizeram parte do Construtivismo russo. Entre eles, destacam-se Alexander Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958), Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner, Liubóv Popóva (1889-1924) e Liudmíla Maiakóskaia (1884-1972) (Moura, 2022).

Rodchenko e El Lissitzky, que exerceram a direção dos *Vkhutemas*, foram fundamentais no desenvolvimento dos conceitos e princípios do design, criando métodos para a produção, mesmo diante das dificuldades de escassez de materiais. O design de móveis, por exemplo, era marcado pela simplicidade das formas e pela funcionalidade. El Lissitzky, entre 1925 e 1930, realizou visitas à Bauhaus, e entre 1927 e 1928, ocorreu um intercâmbio entre grupos de estudantes dessas instituições, além de encontros entre Lissitzky, Kazimir Malevich e Wassily Kandinsky (Moura, 2022). Essa troca intensa de conhecimentos e o diálogo constante entre as duas escolas foram cruciais, não só para o

---

<sup>52</sup> André Stolarski foi um importante pesquisador e designer gráfico brasileiro, reconhecido por suas contribuições ao estudo da história do design no Brasil. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela USP, Stolarski publicou diversas obras, dentre as quais destacamos: *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro* e *Dentro e fora da arte. O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966*.

aprimoramento do campo, mas também para o fortalecimento das futuras escolas de design, influenciando o desenvolvimento do campo a nível global.

Em 1927, já refletindo a decadência dos ideais dos *Vkhutemas* e as mudanças políticas, a escola foi renomeada para Instituto Superior de Arte e Técnica (*Vkhutein*), como parte de uma proposta de aprofundamento tecnológico e científico, com foco em maior produção e ampliação da formação em arquitetura. Três anos depois, em 1930, a instituição foi encerrada e desmembrada em escolas superiores especializadas. No entanto, em 1932, todas as escolas e organizações voltadas para a criação e o design foram extintas, sendo substituídas por sindicatos estatais (Moura, 2022).

Movimentos como o *De Stijl*, fundado por Mondrian e Doesburg a partir de 1917, e o Construtivismo soviético, após 1920, desempenharam um papel fundamental na formação das propostas da Bauhaus. O *De Stijl* buscava a criação de um idioma plástico universal, enquanto o Construtivismo defendia uma arte materialista e dialética. Neste contexto, segundo Brito (1999), foi criada pela primeira vez a ciência da história do desenvolvimento formal da arte, que transitava da estética para a política. A arte deveria, portanto, utilizar os meios de produção da indústria, pois somente estes poderiam integrá-la ao círculo da vida social moderna (Argan, 2005). Entre 1919 e 1933, período entre as duas grandes guerras, a Bauhaus de Gropius surgiu como uma síntese dos movimentos construtivos anteriores apresentados.

Em 1919, logo após a Primeira Guerra Mundial, foi fundada na República de Weimar, Alemanha, A Escola Bauhaus. O arquiteto Walter Gropius foi seu primeiro diretor e, por muitos autores, como Giulio Argan, também considerado seu fundador. O manifesto da escola, lançado por Gropius, esclarecia o objetivo da instituição: “concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade” (Gropius, 1975, p.30). A formação de uma nova geração de arquitetos visava a sintonia entre os meios de produção modernos e a criatividade dos artistas, em congruência com as questões sociais, técnicas e artísticas da época.

A proposta pedagógica da escola era a união entre arte e indústria, estética e vida cotidiana, modernidade e funcionalidade, usando a arquitetura como objeto de integração, em um programa educacional que equilibrava o treinamento prático do fazer e o treinamento teórico do design. Pela primeira vez, os princípios da arte contemporânea foram levados para o campo da educação. As variadas tendências foram reunidas em um só lugar, trazendo uma maior consciência sobre o momento vivido. (Oliveira, 2004, p.114)

Nos primeiros anos de funcionamento o curso era dividido em três partes, sendo uma primeira preliminar, uma trienal e, por fim, um curso de aperfeiçoamento. Os alunos



tinham dois professores, um dedicado à teoria (mestre da forma) e outro às atividades práticas (mestre artesão) (Oliveira, 2004). A abordagem pedagógica da escola baseava-se na ideia de que o principal objetivo de toda atividade artística é a construção, e que a arte livre e a arte aplicada formam uma síntese. Esse princípio era reforçado no programa de ensino da Bauhaus, que buscava orientar seus estudantes para uma formação que os capacitasse a atuar como artesãos competentes ou artistas livres. O objetivo era também criar uma comunidade de trabalho composta por artistas industriais e aspirantes, capaz de realizar uma obra de forma uniforme, unida por esse espírito comum (Wick, 1989).

As propostas inovadoras da Bauhaus desempenharam um papel crucial na formação de um modelo educacional que estabeleceu a base para muitas escolas e programas de design que surgiram posteriormente em várias partes do mundo, como será desenvolvido a partir do caso brasileiro. Pode-se dizer que, até os dias atuais, essa influência ainda é visível no ensino de design. Contudo, devido ao contexto histórico da Bauhaus e, especialmente, às perseguições políticas que a marcaram, uma espécie de misticismo foi criado em torno de sua imagem e concepção, o que acabou por afastá-la de uma reflexão crítica, transformando-a em um verdadeiro mito (Moura, 2022).

De acordo com Giulio Argan (2005), Gropius buscava uma arte dinâmica, voltada para as necessidades sociais, na qual a racionalidade fosse responsável por criar de maneira ordenada e formal. Gropius acreditava que a arte deveria representar a essência de todo impulso humano construtivo e positivo, sendo a antítese da vontade brutal de poder e um reflexo de virtude e paz, em contraste com o espírito bélico. Ele via a arte como uma manifestação perene da vontade de consciência (Argan, 2005). Além disso, Gropius apresentava os princípios do programa da Bauhaus como um projeto orgânico, que integrava diferentes níveis criativos em um conceito que priorizava a coletividade e a funcionalidade.

A fundação da Bauhaus em 1919 por Walter Gropius, na cidade de Weimar na Alemanha, pretendia eliminar a brecha aberta entre os artistas tradicionais e a civilização industrial, buscando o equilíbrio entre a forma estética e o objeto industrial. Por meio desta ideia e com a participação de professores como Moholy- Nagy, Kandinsky, Klee, Feininger, Schlemmer e Albers, funde-se o Neoplasticismo holandês com o Construtivismo russo, em um novo campo do conhecimento: o desenho industrial (Stephan, 2012, p.22)

A Bauhaus representou a junção das ideias construtivas presentes nas correntes artísticas pós-cubistas, com o objetivo de se estabelecer como um ponto de avanço para

a difusão dessas ideias na sociedade. Ela buscava, por meio de métodos de ensino inovadores, transmitir a arte de forma prática e acessível, além de propor uma integração da arte no cotidiano das pessoas. O foco estava em criar uma estética que refletisse a civilização moderna, com o propósito de organizar o ambiente ao redor das pessoas, tornando a arte não apenas algo visual, mas um meio de transformar e estruturar o espaço em que se vive (Brito, 1999).

Em 1928, Hannes Meyer assumiu a direção da escola, substituindo Gropius e, em 1930, a partir de pressões políticas, uma nova direção assumiu a Bauhaus. Dois anos depois, a instituição mudou-se para Berlim-Steglitz e, em 1933 encerrou suas atividades devido à não aceitação do regime totalitário nazista, em ascensão na Alemanha (Brito, 1999).

A Bauhaus foi fechada pelos nazistas devido às suas posturas humanistas e libertárias, que iam contra a ideologia do regime. Como resultado, muitos dos seus professores e teóricos emigraram para diversos países, o que ajudou a espalhar as ideias e teorias da Bauhaus pelo Ocidente. Esse processo de migração foi semelhante ao que aconteceu com o Construtivismo Russo após 1917, quando seus ideais também se espalharam para outras partes do mundo. Em 1934, Gropius se mudou para a Inglaterra, e, em 1937, para os Estados Unidos, tornando a América do Norte o destino de muitos dos principais membros da Bauhaus, como Moholy-Nagy, Albers, Schawnsky, Mies van der Rohe e Hilbersheimer (Argan, 2005 apud Stephan, 2012). Esses intelectuais e artistas desempenharam um papel fundamental na difusão dos conceitos da Bauhaus, especialmente no campo do design, arquitetura e arte moderna.

Mônica Moura (2022) discute também em seu livro as repercussões diretas da Bauhaus, a partir da perspectiva de sua concepção didática e pedagógica e da ação de seus diretores, professores e alunos. Na década de 1930, por exemplo, as repercussões da Bauhaus foram mais expressivas. Embora tenha começado suas atividades em 1925, foi em 1932 que a *Cranbrook Academy of Art* foi oficialmente inaugurada, adotando os princípios da Bauhaus, se tornando a primeira escola de design dos Estados Unidos, além de se firmar como um importante centro de referência e influência para o design contemporâneo. Durante esse período, diversos membros da Bauhaus passaram a lecionar em instituições norte-americanas: Josef Albers foi convidado para ensinar no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, entre 1933 e 1949; Gropius recebeu um convite para lecionar na *School of Design* de Harvard e, no ano seguinte, assumiu a direção do departamento de arquitetura da mesma escola, cargo que ocupou de 1937 a 1952; Marcel

Breuer também lecionou na *School of Design* de Harvard de 1937 a 1946; Moholy-Nagy se tornou diretor e fundou a *New Bauhaus* em Chicago entre 1937 e 1938, e mais tarde criou a *School of Design*, que em 1944 se transformou no *Institute of Design* (1939-1946); a Nova Bauhaus foi incorporada ao Instituto de Chicago, e Mies van der Rohe passou a dirigir a seção de arquitetura do *Armour Institute of Technology* em Chicago, que posteriormente deu origem ao *Illinois Institute of Technology*, cargo que ocupou entre 1938 e 1958.

Em 1938, um evento importante para a consolidação da Bauhaus como uma escola referência foi a realização da exposição *Bauhaus 1919-1928*, organizada por Walter Gropius e apresentada no MoMA, em Nova Iorque. Essa exposição desempenhou um papel crucial na canonização da Bauhaus, pois permitiu que as ideias e os trabalhos produzidos pela escola fossem reconhecidos em uma plataforma internacional de prestígio, ajudando a solidificar a Bauhaus como um marco fundamental na história do design e das artes<sup>53</sup>. Já no final da década de 1940, em 1949, o *Institute of Design* se fundiu com o *Illinois Institute of Technology* sob a liderança de Serge Chermayeff, sucessor de Moholy-Nagy. Esse movimento consolidou uma estrutura acadêmica de departamentos como design visual, design de produto, arquitetura e fotografia, uma organização que seria adotada por muitas outras escolas de design no futuro (Moura, 2022).

A década de 1950 foi especialmente influenciada por dois importantes ex-membros da Bauhaus: o ex-aluno Max Bill e o ex-professor Josef Albers, que passou a lecionar na Universidade de Yale, em New Haven, Connecticut, de 1950 a 1959, onde conduziu sua pesquisa sobre a interação das cores. Max Bill, que havia sido aluno da Bauhaus em Dessau, começou em 1947 a buscar maneiras de criar uma escola em Ulm que continuasse as experiências bem-sucedidas da Bauhaus. Assim, surgiu a *HFG-Ulm*, fundada no final dos anos 1940 por Bill, Inge e Otl Aicher, e Walter Zeischegg, e inaugurada em 1952. No ano seguinte, Bill se tornou diretor da escola, mas renunciou em 1956 devido à falta de apoio de sua equipe docente para a implementação dos métodos da Bauhaus (Moura, 2022).

Essa escola foi idealizada para ser uma continuação da Bauhaus, contudo, com algumas modificações. O programa pedagógico dividia-se em três seções: Informação, Desenho Visual e Arquitetura e Urbanismo. Concomitantemente com o conhecimento adquirido nestas

---

<sup>53</sup> Exposições importantes sobre a Bauhaus continuam a ser realizadas até hoje. Em 2009, o MoMA organizou uma grande mostra para celebrar os noventa anos da Bauhaus, e em 2019, diversos eventos e lançamentos de livros marcaram os cem anos da escola.

disciplinas, o aluno recebia noções gerais de Sociologia, Economia, Política, História Geral e História da Arte. Com isso, pretendia-se que o aluno tivesse uma visão da profissão atrelada aos problemas da vida. (Alves & Landim, 2014, p.4)

Em 1956, o pintor argentino, Tomás Maldonado assumiu a direção da instituição. O ensino ulminiano era marcado pela “abstração formal, os métodos analíticos quantitativos, a ênfase em pesquisa ergonômica, os modelos matemáticos de projeto e uma abertura para o avanço científico e tecnológico” (Basso & Staudt, 2010, p.22).

Segundo Schneider (2010), A Escola de Ulm pode ser analisada em três etapas distintas. Inicialmente, ela buscava dar continuidade aos princípios da Bauhaus, mantendo a arte envolvida no design de produtos. Depois a escola começou a se distanciar desses fundamentos e passou a adotar uma abordagem mais focada nos aspectos científicos, tecnológicos e metodológicos do design e, finalmente, em sua terceira fase, a escola adotou a teoria da informação. Segundo o autor, a *HFG-Ulm* teve um impacto duradouro, tornando-se referência mundial para a formação moderna de designers, exercendo uma influência única sobre a teoria e prática do design.

Walter Gropius e Max Bill tiveram intensa influência no Brasil. Em alguns países latinos, as teorias do design internacional, por eles desenvolvidas, constituíram as bases do Movimento Concreto e do surgimento de um grupo de artistas/designers/teóricos que se poderia denominar de uma arte tecnológica, ou seja, uma arte/design que se utilizou, prioritariamente, dos recursos da tecnologia e, a seguir, nos anos de 1970, da informática. Por meio de suas visitas e de suas atuações pela América Latina, passando pela Argentina e, pelo Brasil, difundem estas ideias e ideais construtivos e de design (Stephan, 2012, p. 24).

A influência da Escola de Ulm também se estendeu a diversos países da América Latina, como Chile, Cuba e México, resultando em importantes repercussões no campo do design. No Chile, por exemplo, durante a década de 1970, houve um movimento voltado para a criação de produtos que atendessem às necessidades básicas da população, aplicando conceitos de design inspirados nas ideias da Ulm. Já em Cuba, foi criada, em 1980, a Oficina de Design Industrial (Ondi), com o objetivo de estruturar e regulamentar as atividades de design no país, alinhando-se às diretrizes estatais para o design industrial e a comunicação visual. No México, a Universidade Autônoma Metropolitana da Cidade do México desenvolveu um programa de pós-graduação em design. Além da América Latina, a influência da Ulm chegou à Índia, onde foram estabelecidos o *National Institute of Design*, em Ahmedabad, e o *Industrial Design Center*, em Bombaim. Já na França, foi fundado, no início da década de 1970, o Instituto para a Configuração do Meio Ambiente,

que, apesar de sua relevância, teve uma existência curta e foi fechado poucos anos depois (Moura, 2022).

No Brasil, durante as décadas de 1950 e 1960, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, então principais centros econômicos, culturais e políticos do país, começaram a desempenhar um papel importante para a institucionalização da profissão do designer. A incorporação das influências internacionais no Brasil ocorreu por meio da atuação de figuras-chave da historiografia artística brasileira, como a arquiteta Lina Bo Bardi, o crítico e marchand Pietro Maria Bardi, além de Niomar Moniz Sodré e Carmen Portinho (Perrotta, 2016). No entanto, essa absorção não se limitou apenas às ideias de Max Bill e Walter Gropius, mas também contou com a participação ativa de ex-alunos da *HfG-Ulm*, como o designer brasileiro Alexandre Wollner e o designer alemão Carl Heinz Bergmiller.

André Stolarski (2006) destaca a relevância de Max Bill<sup>54</sup> na consolidação do Movimento Concreto no Brasil, atribuindo essa importância à sua atuação diversificada em áreas como artes plásticas, design gráfico, design de produtos, arquitetura e engenharia. Segundo Stolarski, Bill se destacou ao produzir trabalhos significativos em todas essas áreas. Sua influência no Brasil se tornou ainda mais evidente em 1953, quando visitou São Paulo e Rio de Janeiro com uma agenda abrangente, que incluía a organização de uma exposição individual e a missão de selecionar alunos brasileiros para ingressar na Escola de Ulm (Stephan, 2012). Para Stolarski (2006), a postura adotada pelos artistas do Movimento Concreto foi fundamental para a fusão entre as áreas das artes, do design e da arquitetura, permitindo que essas disciplinas se aproximassem e se consolidassem como um campo de conhecimento próprio.

A atuação de Bill no Brasil se deu em um momento propício de recepção às suas ideias de cooperação estreita entre os campos da arte e do design, momento no qual se alinha a uma série de movimentos que visavam a emancipar a arte brasileira da hegemonia dos ideais modernistas, ainda vigentes desde 1922, quando da Semana de Arte Moderna (Stephan, 2012, p.30).

Diversas personalidades estrangeiras desempenharam um papel fundamental na atualização do debate sobre arte abstrata nas capitais paulista e carioca. Além de Max Bill, destacam-se o crítico e historiador de arte argentino Jorge Romero Brest, que realizou seis conferências no MASP em 1948 sobre as tendências da arte contemporânea;

---

<sup>54</sup> O destaque dado a Max Bill neste trabalho baseia-se, sobretudo, em sua conexão direta com Portinho.

o belga Léon Degand (1907-1958), primeiro diretor do MAM/SP; e a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992), figuras essenciais nesse contexto. As conferências de Jorge Romero Brest e do artista e teórico argentino Tomás Maldonado (1922), realizadas respectivamente em 1948 e 1951, juntamente com a exposição de artistas argentinos no MAM-RJ em 1953, foram fundamentais para a difusão das experiências da arte concreta na América do Sul. Essas interações entre artistas, críticos e eventos internacionais exerceram uma influência decisiva sobre a produção dos artistas construtivos de São Paulo e do Rio de Janeiro (Nunes, 2004).

Como identificado em um dos eixos argumentativos principais de Stephan (2012), as teorias do design internacional, especialmente aquelas formuladas pela Bauhaus e pela Escola de Ulm, forneceram as bases para a consolidação da arte concreta no Brasil. Este movimento artístico, por sua vez, favoreceu a criação de um ambiente propício para a interação entre diferentes grupos de artistas brasileiros, especialmente nos eixos Rio de Janeiro - São Paulo. As escolas de arte e design promoveram uma visão educacional racionalista e voltada para a transformação social, no entanto, esta abordagem foi gradualmente enfraquecida à medida que as demandas do mercado e da indústria passaram a ditar os rumos do design. Com isso, estabeleceu-se um conflito entre o ideal de mudança social e a lógica mercadológica, levando ao enfraquecimento de propostas mais inovadoras e socialmente engajadas. O design, que inicialmente tinha como propósito estruturar a sociedade e oferecer soluções para seus desafios, acabou sendo absorvido pelo sistema produtivo, transformando-se em um instrumento de incentivo ao consumo. Nessa nova lógica, a estética passou a ser um símbolo de status, enquanto os problemas entre design e consumo não apenas persistiram, mas, em alguns casos, foram intensificados. Ainda devemos levar em consideração um outro fator que contribuiu para o enfraquecimento desse processo de transformação social: a implantação da ditadura militar no Brasil, a partir de 1964, interrompendo o desenvolvimento da arte e do design como ferramentas de mudança, assim como ocorreu na Revolução Russa de 1917 e sob o domínio do nazismo em 1943.

Em São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) criou, em 1951, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), articulado por Lina Bo Bardi, seu marido Pietro Maria Bardi e o arquiteto Jacob Rucht, objetivando promover e desenvolver práticas artísticas

que englobassem o design e a concepção de objetos utilitários de valor funcional e estético<sup>55</sup>.

Lina, ligada ao MASP, participou da criação do primeiro curso de arte voltado aos princípios do design moderno, editou a revista Habitat que divulgava projetos de arquitetura e design com estética moderna e viés funcionalista, foi autora de importantes obras arquitetônicas do país (como o próprio MASP) e também dos primeiros móveis modernos brasileiros (Perrotta, 2016, p.2)

No Rio Janeiro, o Museu de Arte Moderna foi a instituição precursora no processo de implantação do curso superior de Design, a partir da conexão de sua diretoria com instituições e correntes internacionais, além de seu projeto pedagógico. Dentre os membros da direção do Museu que atuaram diretamente no que mais tarde se tornaria a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), destacamos: Carmen Portinho, Niomar Moniz Sodré e Flexa Ribeiro.

A partir do início da década de 1950, o MASP desempenhou um papel fundamental na divulgação do design por meio da organização de diversas exposições. Foi pioneiro na cidade ao exibir um produto industrial, apresentando ao público uma mostra sobre a máquina de escrever Olivetti. Seguindo essa iniciativa, promoveu outras exposições dentro do mesmo contexto, incluindo uma dedicada a cartazes suíços e uma retrospectiva sobre Max Bill, que atuava como pintor, designer, arquiteto e publicitário, realizada em 1951. Além disso, o museu também se envolveu em eventos relacionados à moda, como o Desfile da Coleção Dior no mesmo ano e o Desfile de Moda Brasileira em 1952. Como parte dessas ações, o MASP incorporou ao seu acervo 82 vestidos da coleção da Empresa Rhodia e também apresentou uma exposição do renomado artista Saul Steinberg (Moura, 2022).

Durante sua visita ao Brasil para a I Bienal de São Paulo, Max Bill contribuiu com o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) como palestrante, deixando uma influência significativa. Seu impacto foi decisivo na trajetória de Alexandre Wollner, que mais tarde estudou em Ulm e posteriormente integrou o corpo docente da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

---

<sup>55</sup> É importante lembrar que entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1950, a cidade de São Paulo passou por transformações importantes no campo do design e das artes. Como já mencionado, em 1947, foi fundado o Museu de Arte de São Paulo (MASP), seguido pela criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). A Companhia Cinematográfica Vera Cruz também foi criada, em 1949 e, em 1951, ocorreram dois marcos culturais significativos: a inauguração da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo e a abertura do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (Moura, 2022).

O Instituto de Arte Contemporânea (IAC) teve um período de funcionamento de dois anos, durante os quais desempenhou um papel essencial na formação e no incentivo de profissionais que, posteriormente, se destacariam nas vertentes construtivas do design brasileiro. De acordo com Stolarski (2006), a instituição foi responsável por encaminhar estudantes à Escola de Ulm, como o caso já apresentado de Wollner, que mais tarde se tornaria uma figura central na conexão entre o construtivismo europeu e o desenvolvimento do design no Brasil. Além de Wollner, outros dois artistas brasileiros, Almir Mavignier e Mary Vieira, também seguiram para Ulm, embora não tenham retornado ao país.

A principal pesquisa sobre o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) é a dissertação intitulada *IAC Instituto de Arte Contemporânea – Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)*, apresentada para a conclusão do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, por Ethel Leon (2006). Segundo Leon, O IAC surgiu como parte de uma sequência de projetos idealizados por Pietro Bardi, cujo objetivo era difundir a arte moderna e promover a valorização do bom gosto artístico em São Paulo. Para isso, foram desenvolvidas diversas iniciativas, incluindo cursos acessíveis ao público, exposições de arte e de mobiliário (nacionais e internacionais), além da realização de salões e outros eventos culturais.

A importância do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) vai, de acordo com a autora, além do seu caráter pioneiro como instituição, já que este se destaca pela diversidade de seu corpo docente, refletindo diretamente a construção inicial do campo do design no Brasil. Segundo Leon (2006), a escola contava com professores de diversas áreas, tanto em posições regulares quanto como convidados. Entre eles estavam Leopoldo Haar, o historiador da arte e artista Flávio Motta, os arquitetos Salvador Candia e Roberto José Timbau, além de artistas como Carlos Nicolaiesky, Gastone Novelli, Bramante Buffone, Poty Lazarotto, Aldemir Martins, Renina Katz, Giselda Leirner, Mario Cravo, Wolfgang Pfeiffer e Thomas Farkas. Os fundadores do IAC, Pietro e Lina Bo Bardi, também faziam parte do corpo docente.

A formação diversificada dos professores do IAC guarda semelhanças com a Bauhaus, um aspecto reconhecido pelos próprios ex-alunos da instituição. A pesquisadora também identifica essa influência, destacando, em especial, a Bauhaus de Dessau, sob a direção de Walter Gropius, e o Instituto de Design de Chicago, onde observava-se uma



adaptação da abordagem racional e pedagógica da Bauhaus para atender às demandas do capitalismo, resultando na exclusão dos elementos utópicos presentes na escola alemã.

Tal transformação foi responsável por consolidar a estética da Bauhaus como um "estilo Bauhaus", que, ao longo do tempo, foi dissociado de seus ideais originais. Inicialmente marcada por debates e conflitos ideológicos, a escola alemã teve sua identidade remodelada para se alinhar à lógica do capitalismo industrial. Assim, sua linguagem visual e seus princípios foram incorporados ao mercado, esvaziados de seus conteúdos democráticos radicais ou socialistas, e passaram a servir como ferramenta da racionalidade empresarial das grandes corporações. Dentro deste contexto, a escola idealizada por Pietro Maria Bardi demonstrava um alinhamento ideológico e político que parecia atender aos interesses do setor empresarial da época, contribuindo para a consolidação do design como um campo voltado não apenas à inovação estética e funcional, mas também à lógica produtiva do mercado.

Apesar de sua curta duração, a experiência do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) teve um impacto significativo na formação de seus alunos e influenciou o pensamento de diversos artistas e intelectuais da época (Leon, 2006). Muitos dos estudantes do IAC seguiram carreiras de destaque, tornando-se designers influentes e responsáveis por projetos que ainda são reconhecidos nos dias de hoje<sup>56</sup>. Alguns estruturaram seus próprios escritórios de design, enquanto outros se associaram à ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial) e passaram a lecionar em cursos de arquitetura e design.

O ambiente artístico daquele período, marcado pela forte difusão das ideias da arte concreta — intensificada, sobretudo, após a exposição de Max Bill no MASP — também estava presente na proposta pedagógica do IAC e na visão de seus idealizadores, o casal Bardi.

No Rio de Janeiro, no decorrer do desenvolvimento do projeto e da construção do MAM, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy foi, como já apresentado, premiado na Bienal

---

<sup>56</sup> Em São Paulo, a consolidação do ensino formal e superior de design ocorreu dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde, em 1959, a disciplina de Composição Decorativa passou a abordar questões relacionadas ao projeto. Com a reforma curricular do curso de Arquitetura e Urbanismo em 1962, foram incorporadas áreas de formação voltadas para o Desenho Industrial. No ano seguinte, em 1963, o departamento responsável por essa formação passou a se chamar Departamento de Projeto, refletindo uma abordagem mais alinhada às novas diretrizes do campo. Em 1967, o currículo foi ampliado para incluir disciplinas específicas de desenho industrial, abordando o estudo dos objetos e sua utilização, bem como conteúdos relacionados à comunicação visual. Essas transformações resultaram na formação de designers dentro da estrutura dos cursos de arquitetura, estabelecendo um modelo de ensino que integrou o design ao campo da arquitetura e urbanismo (Moura, 2022).

de São Paulo com o Conjunto Residencial do Pedregulho. O júri incluía o arquiteto suíço Max Bill, com quem Reidy e, posteriormente, a direção do MAM dialogaram sobre a criação de uma escola avançada de arte, centrada no ensino do design, alinhada às propostas inovadoras do novo museu. Dessa forma, as ideias para uma escola de design no Rio de Janeiro surgiram quase simultaneamente à fundação da *Hochschule für Gestaltung-Ulm*, cujos planos começaram em 1947, foram consolidados entre 1953 e 1954, e a escola foi efetivamente inaugurada em 1955. Em 1956, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, então diretora-executiva do MAM, reuniu-se com Max Bill na Europa, reafirmando o desejo de criar a Escola Técnica de Criação, como seria chamado o curso idealizado. Nesse período, Maldonado, que começava a delinear suas divergências com a orientação pedagógica de Max Bill em Ulm, foi convidado para desenvolver um currículo para a instituição. Foi a partir da experiência da *HfG-Ulm*, que foi percebida a necessidade de modificar o projeto original do bloco-escola, destinado às atividades pedagógicas do MAM. Maldonado propôs uma nova organização espacial, apresentando uma lista detalhada de materiais e equipamentos gráficos e tipográficos, com a expectativa de iniciar a escola por meio dessas áreas, consideradas autossustentáveis (Souza, 1996).

Ainda no ano de 1953, nas dependências do MAM-RJ, foi então idealizada a Escola Técnica de Criação. A partir da proposta de Max Bill em oferecer também uma Escola de Design seguindo os padrões da Escola de Ulm, a instituição teria como objetivo o desenvolvimento de qualidades artísticas nos alunos, tornando-os capazes de lidar com problemas e necessidades da época. Matérias como Economia, História da Cultura, Antropologia, Sociologia, Teoria da Percepção, Psicologia Social, etc. compunham a estrutura curricular proposta por Tomás Maldonado, a partir do projeto solicitado por Niomar Moniz Sodré.

A idéia de fundar no Rio, uma Escola de Desenho Industrial surgiu há 8 anos, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aproveitando a vinda de Tomás Maldonado, reitor da *Hochschule für Gestaltung*, de Ulm, e sob a sua influência de Niomar Moniz Sodré e Carlos Flexa Ribeiro, diretores do MAM, programaram os currículos; e o próprio projeto do Museu, elaborado por Affonso Eduardo Reidy, foi a isso adaptado. Razões econômicas não permitiram levar a idéia à frente (Aquino, 1963, p.33).

Sabrina Parracho Sant'Anna (2012) aponta que o modelo apresentado por Max Bill apareceu pela primeira vez nos Boletins do Museu em julho de 1953. O início da relação do escultor modernista com o contexto brasileiro data, entretanto, do começo dos anos de 1950:

Max Bill já havia exposto e dado conferências em São Paulo, a convite de Pietro Maria Bardi, em 1950; já havia sido premiado na I Bienal de São Paulo em 1951, e uma de suas esculturas estampava a capa do catálogo da *Exposição permanente*, de 1953, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Sant’Anna, 2012, p.191)

O Boletim referenciado, de julho de 1953, anunciou o convite feito pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores de trazer Max Bill e a esposa para o Brasil, por três semanas. Duas conferências são descritas: uma no dia 30 de maio, no Salão de Exposições do MAM Rio e outra dia 03 de junho, no mesmo espaço. O arquiteto suíço respondeu diversas perguntas e dúvidas, dentre elas, uma sobre a arquitetura brasileira:

Do ponto de vista urbanístico a arquitetura brasileira é catastrófica. E isto não pode ser remediado com nenhuma obra de arquitetura moderna, por mais alta qualidade que tenha, se não fôr estabelecida sôbre um plano social. Mas vi o conjunto residencial de Pedregulho e tenho uma pequena esperança. Ele é uma das realizações mais humanas e mais avançadas que já tive oportunidade de ver até o presente. Podem se orgulhar desta realização, aqui, no Rio, e devo felicitar uma comunidade que tem funcionários lutando pelo futuro e o presente. Pedregulho é um triunfo urbanístico, arquitetural e social (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho de 1953, p.7)

O projeto habitacional de Reidy e Carmen Portinho já chamava atenção de Max Bill e, mais tarde, Portinho comentaria como ela e o marido, assim como a diretoria do Museu, se interessaram pelas ideias do suíço:

Toda a diretoria estava envolvida, porque houve uma bienal em São Paulo, em que apareceu aqui o Max Bill, que estava fundando a Escola de Ulm. E ele, que também é arquiteto, apareceu com um projeto de Arquitetura, que mostrou para o Reidy e para mim. Ele nos disse: “-Estou projetando e vamos fazer em Ulm uma escola”. Naturalmente, logo ficamos com vontade de fazer o mesmo lá no MAM. Ele fez, foi diretor de Ulm, trabalhou três ou quatro anos. Nós estávamos trabalhando na construção do MAM. Quando o MAM já estava com aquele bloco-escola pronto, voltamos à carga. Aí veio o Maldonado. O Max Bill já tinha deixado a direção e veio o Maldonado, que era argentino. Passou pelo Rio e nós o pegamos (Portinho, 1983).

Em 1959, ao descrever o projeto da sede do Museu, Reidy explica o esquema da Escola Técnica de Criação: “Suas instalações compreendem, além dos locais destinados aos serviços administrativos, salas de aula e *ateliers* diversos, laboratório fotográfico, tipografia, clichéria, encadernação, cantina para os estudantes, etc.” (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959, p.19). De acordo com o arquiteto, o segundo pavimento

seria dedicado ao restaurante e terraço-jardim, em comunicação com a galeria de exposições.

Ainda no mesmo Boletim, um discurso do Professor Carlos Flexa Ribeiro de setembro de 1958 explicou o motivo principal de incluir a Escola no programa do Museu, assim como sua doutrina e proposta organizacional. Com objetivo de “favorecer a atividade criadora do homem moderno” (Ribeiro, 1958, p.25), a razão da atualização do programa do MAM Rio a partir da inclusão da Escola Técnica de Criação se dava:

em primeiro lugar, porque pensamos que no Brasil de hoje é urgente preparar um grupo de artistas de um nível superior, digamos universitário, para encarregar-se da concepção das formas novas que serão utilizadas pela indústria nascente do país. É necessário ir ao encontro da indústria que há alguns anos se desenvolve no Brasil e que não pode progredir desamparada no plano artístico. Para isso é necessário formar equipes de homens capazes pelas suas qualidades imaginativas e pela preparação técnica, de criar formas novas que sejam socialmente eficazes e adaptadas às condições nas quais se desenvolve a vida hoje (Ribeiro, 1958, p.25)

A doutrina da Escola é explicada pelo professor enquanto um movimento radical de abandono da concepção de ensino artístico relacionada às Belas-Artes. Sobre um plano pedagógico de nível superior e tendo como contexto-base a revolução tecnológica do mundo inteiro, o novo projeto de Museu se desenvolve na urgência de preparar “novas personalidades criadoras, com novos conhecimentos técnicos, e novos modos de pensar” (Ribeiro, 1958).

Dois departamentos foram previstos na dinâmica de organização da Escola: um de comunicação visual, informação e edição e outro de desenho industrial e construção. O curso teria a duração de quatro anos: dois anos de ensino fundamental unificado e, a partir do terceiro ano, a especialização escolhida pelo aluno.

Toda a diretoria entusiasmou-se, mas havia um empecilho que considerávamos intransponível: para instalarmos uma escola tal qual Max Bill sugerira, teríamos que gastar muito e, naquele momento, tudo o que conseguíamos estava destinado às obras de construção do MAM. Mesmo assim, ficamos tocados pela ideia (Portinho, 1999, p.153)

Em 1958, quando o MAM foi inaugurado, apenas o bloco-escola estava pronto para ser utilizado. Desta forma, ali foram instalados os setores administrativos e os espaços reservados para as salas de aula foram temporariamente usados para exposições. Embora o projeto da escola tenha sido adiado, a ideia não havia sido abandonada. Flexa

Ribeiro e o presidente Kubitschek ressaltavam a relevância de uma civilização técnico-industrial que se desenvolvesse junto a uma intensa atividade artística (Souza, 1996).

No final dos anos de 1950 foram realizadas obras de acabamento no bloco-escola. O Museu funcionava de forma limitada, e não havia recursos suficientes para concluir o bloco de exposições em um período próximo. A finalização desse bloco só ocorreu em 1967.

No final de 1959 e início de 1960, foram desenvolvidos alguns cursos por Tomas Maldonado e Otl Aicher, que seria diretor da HfG-Ulm em 1962. O curso foi sobre comunicação visual e, posteriormente, Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner realizaram outros sobre gráfica experimental. Pouco se fez depois disso no MAM em relação à criação da escola. Restou o plano geral delineado por Maldonado e algumas idéias sobre seu funcionamento e objetivos (Souza, 1996, p.6)

O projeto da escola do MAM, sem recursos financeiros, não se estruturou. Entretanto, os estudos realizados para sua criação colaboraram para a constituição da Escola Superior de Desenho Industrial (Hatadani; Andrade; Silva, 2010). O professor e membro da direção do MAM, Flexa Ribeiro, em conexão política com Carlos Lacerda como Secretário de Educação, conseguiu o financiamento do Estado para o novo projeto.

Criada a partir do Decreto 1.443, de 25 de dezembro de 1962, publicado no *Diário Oficial* do Estado da Guanabara em 4 de janeiro de 1963, durante o mandato do governador Carlos Lacerda (1914 – 1977), a ESDI foi estabelecida na rua Evaristo da Veiga 95, estendendo-se até a Rua do Passeio. A instituição iniciou suas atividades de ensino em 1963, como instituição isolada, pertencente à estrutura da Secretaria de Educação e Cultura da Guanabara (*Diário Oficial*, 1963).

O grupo responsável pela criação da escola contou com a participação de profissionais como Alexandre Wollner<sup>57</sup>, Karl Hans Bergmiller<sup>58</sup> e Aloísio Magalhães<sup>59</sup>, entre outros. Suas contribuições foram fundamentais para o desenvolvimento do desenho industrial naquela época.

A Escola contava com um corpo docente composto, em grande parte, por profissionais formados em escolas de design internacionais, especialmente no que diz respeito às disciplinas específicas. Seu funcionamento se dava por meio de um sistema colegiado, com um Conselho Consultivo responsável pela orientação pedagógica do curso. Análises sobre os primeiros anos da ESDI (Niemeyer, 1998) destacam as dificuldades enfrentadas nesse processo de adaptação de modelos educacionais estrangeiros à realidade brasileira. Essas dificuldades incluíam desafios financeiros, burocráticos e as consequências de mudanças políticas profundas no país, já que o contexto liberal que havia impulsionado a criação da ESDI foi drasticamente alterado em março de 1964 com a instalação do governo militar, afetando diretamente as instituições de ensino e a situação socioeconômica do país.

---

<sup>57</sup> Alexandre Wollner, paulistano, ingressou no IAC em 1951, onde passou a enxergar o design como um meio de participação social e cultural, ampliando sua visão além da arte intuitiva. Após estudar na Escola de Ulm, retornou ao Brasil em 1958 e fundou o Forminform com Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo. No mesmo ano, ajudou Karl Bergmiller a obter uma bolsa da CAPES para vir ao Brasil. Em 1962, começou a lecionar nos cursos livres de tipografia do MAM-RJ, ao lado de Aloísio Magalhães. Esses cursos já haviam promovido workshops com designers influentes, como Tomás Maldonado e Otl Aicher, que impactaram diversos profissionais brasileiros. Pouco depois, Bergmiller, Magalhães e outros especialistas estruturaram o currículo da ESDI. Wollner via o design industrial como um processo de planejamento e organização voltado à aceitação do público, considerando função, utilidade e estética antes da produção, a fim de antecipar desafios e otimizar o desenvolvimento industrial (Ferreira, 2018).

<sup>58</sup> Karl Heinz Bergmiller, nascido na Alemanha em 1928, estudou na Escola de Ulm entre 1951 e 1953, período em que Max Bill ainda estava à frente da instituição. Em 1958, graças à intermediação de Alexandre Wollner, mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo. No país, atuou profissionalmente na Forminform e em outras empresas. Para Bergmiller, o desenho industrial é uma área especializada com uma atuação bem definida, diretamente associada à indústria. Ele defende que a estruturação do ensino dessa disciplina deve partir das necessidades industriais, garantindo que os profissionais formados estejam alinhados às demandas do setor produtivo (Ferreira, 2018).

<sup>59</sup> Aloísio Magalhães, natural de Recife e formado em direito, começou sua trajetória como artista plástico no final da década de 1940. Entre 1951 e 1953, estudou em Paris com uma bolsa do governo francês. Em 1954, fundou “O Gráfico Amador”, uma oficina voltada para a arte do livro, criada por intelectuais nordestinos. Em 1957, nos Estados Unidos, trabalhou com Eugene Feldman, onde teve contato com o Estilo Internacional de diagramação e tipografia. De volta ao Brasil em 1960, abriu seu primeiro escritório de design no Rio de Janeiro, o MNP – Magalhães + Noronha + Pontual. Três anos depois, passou a atuar individualmente e assumiu projetos de grande porte, como o concurso da Light, em 1966, e o programa de design da Petrobras, em 1970. Além disso, participou da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI), onde também foi professor desde o início. Durante a década de 1960, há poucos registros de seus textos, mas, nos anos 1970, consolidou seu pensamento sobre o design (Ferreira, 2018).

O problema da falta de consistência nos métodos e abordagens era frequentemente destacado nas reuniões do Conselho, assim como apontado pela bibliografia. Alguns professores responsáveis pelas disciplinas teóricas, que vinham de outras universidades estaduais, não compreendiam completamente os objetivos da escola e tinham uma visão ainda superficial sobre design, gerando uma defasagem no tratamento das disciplinas, com uma falta de integração entre as aulas práticas e teóricas. Embora tenham ocorrido algumas tentativas de unir teoria e prática, essas iniciativas eram limitadas a aspectos mais operacionais, sem buscar uma metodologia que realmente conectasse os saberes de forma mais profunda e criativa. Nesse cenário, era difícil adotar abordagens interdisciplinares que pudessem enriquecer a integração do conhecimento, culminando em mudanças regulares nas estruturas do curso (Oliveira, 2009).

Apesar das críticas e das questões teóricas levantadas, o curso continuou seguindo a abordagem técnico-produtiva promovida por Karl Heinz Bergmiller, professor de Projeto que havia trabalhado com Max Bill em Ulm. Nos primeiros anos, a direção pedagógica combinou a abordagem estética de Max Bill com o racionalismo científico de Tomás Maldonado, além de influências de Johannes Itten e Josef Albers, da Bauhaus. Nessa proposta, os alunos eram incentivados a experimentar e, em seguida, a analisar e discutir os resultados de suas produções (Oliveira, 2009).

A principal consequência dos conflitos na ESDI foi a crise interna de 1968, quando alunos e professores se reuniram diversas vezes para discutir a estrutura curricular. Esse intenso processo refletia também a situação política do Brasil na época. Pedro Pereira de Souza (1996) explica que a "Assembleia Geral" da escola não se limitava apenas às reuniões convocadas pelo Conselho Consultivo, mas englobava o período entre junho de 1968 e agosto de 1969, meses em que a ESDI passou por um processo turbulento e doloroso de revisão, no qual surgiram desde ideias criativas até propostas incoerentes.

A instituição começou a perceber que não era mais viável manter uma formação elitista, desconectada das realidades do mercado e da sociedade. Os alunos sentiam cada vez mais a necessidade de sair dos limites acadêmicos e se envolver diretamente com as indústrias. Embora o foco principal fosse nos projetos de produtos, também se passou a valorizar o entendimento dos processos produtivos da indústria gráfica, impulsionados pelos trabalhos desenvolvidos pelos profissionais da área de programação visual. Com o tempo, a ênfase no desenho industrial começou a se modificar, pois ficou claro que o mercado de trabalho voltado para produtos não era tão promissor quanto se imaginava.

As várias instituições públicas na região ofereciam muito mais oportunidades no campo da programação visual do que as indústrias de bens de consumo (Vieira, 2008).

Em 1967, Carmen Portinho foi convidada por Francisco Negrão de Lima, então governador da Guanabara, para o cargo de diretora da Escola Superior de Desenho Industrial, substituindo Flávio de Aquino (*O Jornal*, 1967).

Imagem 19 – Carmen Portinho na posse da diretoria em 1967



Fonte: Portinho, 1999, p.155

No ano de 1967, marcando três anos da instalação da ditadura militar no país, o governo de Castelo Branco continuava o processo de institucionalização do regime. Já com quatro Atos Institucionais instalados, foi criado o Conselho de Segurança Nacional - a partir de uma nova Lei de Segurança, uma nova Constituição foi imposta e novas estratégias de governo foram instauradas para aprofundar as estruturas autoritárias que marcaram aqueles anos (Napolitano, 2014).

Podemos afirmar que o período em que a ESDI foi dirigida por Carmen, de 1967 a 1988, foi o mais conturbado da história da instituição, no qual, inclusive, a sua sobrevivência foi seriamente ameaçada (Camp, 1999, p.148).

Paralelamente e concomitantemente a seu período dedicado à Escola de Desenho Industrial, Portinho compôs, cada vez mais, juris de exposições. Foi também em 1967 que Portinho ingressou na Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Em 1969, o *Jornal do Brasil* divulgou a reunião de 30 de setembro que cobriu o encerramento do mandato da então diretoria da ABCA. Na mesma publicação Mario Pedrosa indicava uma chapa: Quirino Campo Fiorito, José Roberto Teixeira Leite, Pedro Manuel, Frederico Moraes e Pfeiffer. A outra chapa foi apresentada “por um grupo de críticos do Rio de Janeiro: José Roberto T. Leite, Carmen Portinho, Edila Mangabeira Unger, e o redator



desta coluna(...)” (Ayala, 1969, p.5). Os membros da chapa eram: Antônio Bento, José Roberto Teixeira Leite, Walter Zanini, Roberto Pontual e Rute Laus.

No mesmo periódico Portinho ainda publicaria textos de sua autoria, exercendo seu papel enquanto crítica de arte, como o caso impresso no dia 27 de setembro de 1969, em que a nova diretora da ESDI analisou os trabalhos apresentados por Mavignier na X Bienal de São Paulo:

Os trabalhos a óleo que Mavignier apresenta na X Bienal de São Paulo constituem uma série de pesquisas da divisão do espaço, do quadrado e do retângulo, onde ele reduz a sua paleta de cores a apenas duas: o amarelo e o preto. Para essas pesquisas, Mavignier precisava de um maior contraste entre o preto e o branco. Sentindo que este contraste branco-preto estava sendo explorado exageradamente pela *op-art*, procurou a cor mais próxima, e que mantivesse o contraste: o amarelo, que passou a ser empregado como consequência e não como inspiração. Quanto mais escura a cor, menos convexo o efeito (Portinho, 1969, p.5)

O conhecimento técnico de Portinho sobre o trabalho do artista – evidenciado a partir da análise do uso das cores, do contraste e da composição espacial – sugerem seu domínio de princípios estéticos e artísticos. A referência à *op-art* e a escolha pelas obras que foram expostas na instituição Bienal de São Paulo oferecem ainda outros aspectos para a análise: o enquadramento do trabalho de Mavignier em um contexto artístico mais amplo e a partir de uma organização legitimadora e de destaque para o cenário artístico brasileiro.

A Escola Superior de Desenho Industrial, “única do gênero da América do Sul” (Campofiorito, 1968, p.2), a partir da posse de Portinho, passou a ser reorganizada: “um largo programa está sendo elaborado a fim de que a ESDI possa atingir as finalidades exatas para que foi criada” (Campofiorito, 1968). Um dos primeiros objetivos da nova diretoria foi criar um plano de divulgação da Escola, tornando-a conhecida no Brasil e na América Latina, além de promover novas conexões com as indústrias, buscando ampliar o campo de trabalho para os estudantes e gerar futuras melhorias aos profissionais. Dentre as estratégias praticadas, a ESDI organizou algumas exposições, como “O artista brasileiro e a iconografia de massa”, de 1968, “sob a coordenação do crítico Frederico de Moraes, professor de Cultura Contemporânea, e do Diretório Acadêmico da ESDI, com apoio da diretora D. Carmen Portinho” (O artista (...), 1968, p.3).

Nos últimos anos da década de 1960, a profissão do desenhista industrial ainda não era reconhecida oficialmente no Brasil pelo Ministério da Educação. Embora a ESDI tenha sido criada pela Secretaria do Estado da Guanabara, se configurando até aquele

momento como a única instituição do país e da América Latina a formar desenhistas industriais e programadores visuais, e seu caráter essencial à Indústria Brasileira não fosse mais questionado, Carmen Portinho, diretora da Escola, apontava nas páginas do *Jornal dos Sports* a “falha inadmissível” (ESDI [...], 1969, p. 1) do órgão governamental.

Independente do alto nível do ensino que é dado na ESDI e do respeito que lhe é atribuído pelas firmas e pelos organizadores de concursos, que convidam constantemente membros da ESDI para participarem de suas Comissões Julgadoras, há que se considerar pelo menos, os estudantes estrangeiros que ganham bolsas de estudo, dadas pelo Itamarati, para estudarem numa escola que, lamentavelmente, não é reconhecida pelo Ministério da Educação (ESDI [...], 1969, p. 1)

A representação da ESDI nos concursos era feita através da participação de seus colaboradores e alunos. Portinho, como ainda apontado pelo periódico carioca a título de exemplificação, acabava de representar a instituição em São Paulo, como parte do júri no concurso Roberto Simonsen (ESDI [...], 1969, p. 1). A consolidação da reputação e da influência da ESDI na área cultural e educacional era ainda afirmada pela presença de Portinho como, por exemplo, parte do conselho de cultura da Revista GAM, ao lado de figuras como: Gilberto Chateaubriand, Pascoal Carlos Magno, Juscelino Kubitschek, Oto Maria Carpeaux, Antônio Vieira de Melo, José Carlos Leal, Madeleine Archer, Váler Moreira Sales, Sérgio Rodrigues, Antônio Houaiss, Augusto Rodrigues, entre outros (GAM [...], 1969, p. 2). O nascimento da revista ocorreu a partir do deslocamento de Claudir Chaves para o Rio de Janeiro, em 1964. O jornalista passou, a partir de então, a fazer crítica de arte em periódicos cariocas. Deste movimento surgiu seu desejo de fundar uma publicação dedicada às artes plásticas, “que também colocasse seus leitores a par do que está acontecendo com a arte moderna internacional” (GAM [...], 1969, p. 2).

Baseada na publicação francesa *Le Nouvel Observateur*, a Revista GAM – Galeria de Arte Moderna tinha, em 1969, uma tiragem de 20 exemplares e, já visando ampliar suas atividades, lançava números especiais, como o caso daqueles referentes à Bienal do Desenho Industrial e Bienal da Bahia. Além dos cargos de diretor de arte, diagramador e outros funcionários que se dedicavam ao funcionamento da revista, GAM contava ainda

com a colaboração de praticamente todos os críticos de arte brasileira, cujos artigos são solicitados pelo diretor. Há também um conselho de cultura que não se reúne, como os outros, mas cujos integrantes são sempre consultados. São intelectuais, colecionadores, gente de bom gosto (GAM [...], 1969, p. 2)

Imagem 20 – Revista GAM



Fonte: (GAM [...], 1969, p. 2)

Com a ditadura civil-militar compulsória de 1964 o Brasil passou a manter-se segundo uma situação de completa violência sistemática. Os estudantes passaram, sobretudo a partir de 1967, a reivindicar-se contra as injustiças sociais e à censura dos meios de informação e expressões culturais. Em 1968, especialmente com a edição do Ato Institucional número 5, o início dos “anos de chumbo” marcaram o fechamento da esfera pública e o ponto máximo do cerceamento do debate político-cultural, da tortura, da censura e do desaparecimento de presos políticos (Napolitano, 2014).

Como não poderia deixar de ser, a ESDI teve uma posição-chave, pois estava localizada perto da Cinelândia, nas proximidades da Escola Nacional de Belas-Artes e da Faculdade de Filosofia, em pleno centro do Rio e onde aconteciam as grandes manifestações estudantis contra a ditadura (Portinho, 1999, p.161).

Ainda neste período conturbado, a ESDI foi reconhecida pelo Conselho Estadual de Educação. Em 20 de maio de 1970, o *Jornal dos Sports (RJ)* noticiava o entusiasmo dos alunos com a oficialização da instituição depois de seus oito anos de funcionamento. Dois problemas eram elencados, entretanto, como uma preocupação ainda vigente: a não oficialização da profissão de desenhista industrial e o mercado de trabalho, ainda restrito (ESDI [...], 1970, p. 11). O moderno sistema de ingresso na Escola foi também mencionado pelo periódico carioca, assim como a viagem da diretora Carmen Portinho à Alemanha (Imagem 21), “a convite do Govêrno daquêlê país, observando o funcionamento das escolas congêneres” (ESDI [...], 1970, p. 11).

Não havia uma só entrevista que concedia em que não citasse minha ligação com Max Bill, Tomas Maldonado e a Escola de Ulm que, naquela época, passava por sérias dificuldades. Fiquei encantada, mas respondi que gostaria de fazer uma viagem completa. Eles então me pediram para apresentar um programa com tudo o que queria visitar. Não tive dúvida, recorri ao professor Bergmiller que tinha se formado em Ulm e conhecia bem seus meandros. Foi uma viagem maravilhosa. Como não domino o idioma alemão, eles puseram um intérprete à minha disposição. Fui muito bem recebida por toda a administração da Escola de Ulm, visitei tudo o que quis visando principalmente trazer subsídios para a ESDI. Lá, encontrei Almir Mavignier, um brasileiro que conhecera como artista plástico nos tempos do MAM, e a mineira Mary Vieira, outra excelente artista de tendência construtivista, que tem, inclusive, escultura numa praça de Zurique, Suíça, onde radicou-se (Portinho, 1999, p.166).

Imagem 21 – Carmen Portinho e sua acompanhante em Berlim



Fonte: Portinho, 1999, p.167

A partir de seu amplo conhecimento no mundo das artes e fortes conexões com os meios diplomático e jornalístico, Portinho colaborou na organização de eventos importantes na ESDI, abrangendo tanto o campo cultural quanto aspectos técnicos específicos da área, ajudando a reforçar a reputação da escola como uma instituição de destaque. Entre eles, destacam-se a exposição "O artista brasileiro e a iconografia de massas", já mencionada anteriormente, a exposição de Design Finlandês, além de diversas conferências com figuras influentes e renomadas, como Aluisio Biondi, Hélio Oiticica, Anatol Rosenfeld, Willem Flusser, Haroldo de Campos, Arno Votteler, Pierre Cardin, Vitorio Gregotti, Umberto Eco, Abraham Moles, entre outros (Van Camp, 1999).

Portinho também teve apoio decisivo nas participações da ESDI nas bienais de Desenho Industrial, em 1968, 1970 e 1972. É importante considerar a relevância de determinadas exposições para a inserção do campo do design no Brasil, como as exposições de design centradas no MASP e em seu Instituto de Arte Contemporânea – IAC (1951-1953), além daquelas promovidas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, que abrigou o Instituto de Desenho Industrial – IDI (1968-1978), como o caso das três edições citadas da bienal.

O Instituto de Desenho Industrial – IDI (1968 – 1978) foi um órgão dedicado à pesquisa, divulgação e consultoria em design situada no MAM-RJ. O arquiteto Maurício Roberto, então diretor do museu carioca e primeiro diretor da ESDI, convidou Karl Heinz Bergmiller para estruturar o IDI. Bergmiller, formado pela *Hochschule für Gestaltung Ulm*, em 1958, e com experiência no estúdio de Max Bill, desenvolveu um sistema de montagem para o MAM-RJ e coordenou suas exposições entre 1968 e 1977 (Cossio & Schiavoni, 2016). O IDI foi responsável pela organização das bienais internacionais de desenho industrial realizadas em 1968, 1970 e 1972. Nas exposições organizadas pelo IDI/MAM-RJ, particularmente nas mostras da ESDI nas bienais em destaque, havia uma forte crítica ao consumismo e ao modo de pensar o design de forma universal, sem levar em consideração as realidades específicas do Brasil (Cossio & Schiavoni, 2016).

Com objetivo de formar profissionais para o mercado industrial, mantendo parcerias com empresas e convênios com universidades internacionais, promovendo intercâmbios entre alunos e professores e objetivando ampliar o diálogo internacional no campo do design, em 1972, Portinho filiou a ESDI ao International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). De acordo com Freddy Van Camp, “esta conquista foi conseguida por sua amizade pessoal a Josine des Cressonieres, na época secretária geral da entidade” (Van Camp, 1999, p.150).

É ainda em 1972 que, em matéria de página inteira, Jayme Maurício analisou a primeira década de existência e funcionamento da ESDI. Os aspectos relativos à universalização da Escola também foram pontos de apoio na argumentação do crítico, que, nas páginas do *Correio da Manhã*, apontava a relevância do programa de seminários e conferências promovido pela instituição, que já havia contado com a presença de personalidades como Abraham Moles (diretor do Instituto de Psicologia Social da Universidade de Estrasburgo), Max Bense (da Escola Técnica Superior de Stuttgart), Quentin Fiore (colaborador de McLuhan em projetos inovadores de combinação imagem-texto), Arno Vottler (da Escola Superior de Artes Visuais de Braunschweig), Mildred Constantine (do Departamento de Arquitetura e Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna de Nova York) — além, naturalmente, de importantes autoridades nacionais em áreas afins, muitas das quais fazem parte do corpo docente permanente da ESDI (Maurício, 1972, p.1).

Os anos de 1970 foram impactantes na história da ESDI e na trajetória de Portinho enquanto diretora da Instituição. Além da atuação de Portinho na renovação do corpo docente da escola - que convidou e selecionou ex-alunos para se tornarem professores -, no ano de 1974, os estados do Rio de Janeiro e da Guanabara se fundiram. No campo educacional, constatou-se que a ESDI, por ser uma instituição de ensino superior, não poderia continuar sob a Secretaria de Educação. Assim, devido à existência da UERJ como universidade estadual, a ESDI foi integrada a ela por meio do Decreto-Lei nº 67, de 11 de abril de 1975.

Os relatos da diretoria apontam o processo de transição da ESDI para a UERJ como um momento conturbado. Inicialmente, professores e alunos se opuseram à mudança, preocupados, sobretudo, em deixar as instalações centrais da escola no Rio para ir ao campus no Maracanã, além de perder o vestibular isolado que organizavam. A UERJ, em medida de cooperação, optou por manter Portinho no cargo de diretora e formou uma comissão de transição, que discutiu questões como currículo e o status da escola. Portinho foi destaque na luta pela preservação da identidade da Escola e lutou, também, para vincular a ESDI ao Centro de Tecnologia e Ciência, mantendo o regime seriado da instituição.

Em 1986, outro desafio surgiu envolvendo a ESDI: a apresentação de um documento que relatava a transferência do terreno da escola para a Academia Brasileira de Ciências por decreto presidencial de João Figueiredo, com apoio do governador Leonel Brizola. A mobilização de alunos, ex-alunos, professores e funcionários, junto com o

apoio da UERJ, foi crucial para sensibilizar autoridades e o público sobre a importância da ESDI para o campo cultural. Maria Helena de Brito Rodrigues, engenheira, professora e assessora da UERJ, realizou uma investigação sobre a origem do terreno da ESDI, que até então era desconhecida, concluindo, após pesquisa no Patrimônio Federal e Estadual, que o terreno não era da prefeitura, mas sim do Estado. Com a incorporação da ESDI à UERJ, a universidade passou a ser a legítima proprietária, o que impossibilitava o Governo Federal de cedê-lo a outra instituição. Com o auxílio do vereador Emir Ahmed, que propôs um projeto declarando a área da ESDI como de preservação ambiental, a diretoria da Escola conseguiu, em uma sessão da Câmara dos Vereadores, derrubar o veto do prefeito Saturnino Braga a esse projeto.

Em 1988, Pedro Luiz Pereira de Souza foi eleito como novo diretor da ESDI (Souza, 1996). Portinho, por sugestão da professora Maria Helena de Brito Rodrigues, passou a ser assessora do Centro de Tecnologia e Ciência<sup>60</sup> da UERJ, tendo sua contribuição reconhecida pela universidade com a criação do Prêmio Carmen Portinho, em 1986, e, ainda no mesmo ano, com a organização de uma mostra dedicada às suas atividades profissionais.

A gestão de Carmen Portinho na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) foi um período determinante para a consolidação e a manutenção da instituição, especialmente diante das dificuldades impostas pelo cenário político e por desafios estruturais. À frente da direção, Portinho não apenas resistiu às ameaças do regime militar que colocavam em risco a continuidade da escola, mas também teve um papel decisivo na sua reestruturação, no fortalecimento de suas articulações institucionais e na ampliação de sua projeção tanto no Brasil quanto no exterior.

Comprometida com a preservação da identidade da ESDI, Portinho adotou estratégias voltadas à construção de uma ampla rede de contatos, envolvendo intelectuais, designers, artistas e instituições nacionais e internacionais. Sua participação como jurada e crítica de arte, aliada a viagens ao exterior, foi essencial para viabilizar a troca de conhecimento e a captação de recursos que contribuíram para o fortalecimento da escola. Durante os anos de repressão política, a escola esteve sob ameaça de fechamento, exigindo esforços contínuos de reorganização interna. Portinho foi uma das responsáveis por essas reestruturações, garantindo, muitas vezes, a continuidade das atividades acadêmicas e promovendo um plano de divulgação que inserisse a ESDI no campo das

---

<sup>60</sup> O CTC é um órgão com função deliberativa e executiva destinado a coordenar e integrar as atividades afins de ensino, pesquisa e extensão nas suas áreas de atuação.

artes e do design industrial. A participação nas Bienais de Desenho Industrial, por exemplo, foi uma das estratégias adotadas para reforçar a visibilidade da instituição e demonstrar sua relevância para o desenvolvimento do design no Brasil.

Outro aspecto crucial de sua gestão foi a busca pela universalização da escola. Portinho organizou seminários e conferências que trouxeram personalidades influentes do campo do design e da arte para um intercâmbio com os estudantes e professores da escola. Essa iniciativa não apenas fortaleceu os laços institucionais da ESDI, mas também ajudou a consolidar sua reputação como um centro de formação no Brasil.

A trajetória de Carmen Portinho na ESDI deve ser analisada dentro de um contexto mais amplo de institucionalização do design no Brasil e de sua interseção com o campo artístico. Sua atuação foi fundamental para a consolidação da escola, e um dos principais fatores que garantiram sua continuidade foi a construção de redes de sociabilidade e cooperação intelectual. Essas conexões não apenas fortaleceram a ESDI internamente, mas também ampliaram seu reconhecimento e legitimidade no cenário acadêmico e profissional.

A influência do modelo internacional da *Hochschule für Gestaltung de Ulm (HfG)*, que se fundamentava nos princípios da Bauhaus, desempenhou um papel central na configuração do ensino de design no Brasil. A adoção desse referencial contribuiu para a consolidação de um discurso hegemônico na área, estabelecendo cânones e diretrizes pedagógicas amplamente reproduzidas, especialmente nos anos iniciais da institucionalização do design no ensino superior. Como apontam Niemeyer (1998) e Souza Leite (1996), a estrutura educacional da ESDI foi determinante na conformação do campo do design no país, orientando a formação dos primeiros profissionais e influenciando a expansão dos cursos acadêmicos voltados para a área.

Dessa maneira, a atuação de Carmen Portinho deve ser compreendida em estreita relação com as redes que ela articulou e com as influências internacionais que contribuíram para a configuração da escola. No capítulo seguinte, serão traçadas cartografias que buscam também delinear de que forma sua trajetória e suas estratégias foram importantes para a consolidação do campo artístico/cultural no Brasil.



## 5. A CONSTRUÇÃO CARTOGRÁFICA DO MODERNO NO CONTEXTO CARIOCA

A construção cartográfica do moderno no contexto carioca a partir do perfil, trajetória e conjunto de atividades de Carmen Portinho estabelece a necessidade de apresentação e delimitação de alguns conceitos como ponto nevrálgico para esta pesquisa, assim como a análise e relação entre estes, evidenciando as particularidades do caso brasileiro. Para tanto, este capítulo propõe, em primeira instância, uma discussão acerca da abordagem cartográfica aqui proposta para, em seguida, delinear um mapa simbólico, capaz de organizar e visualizar as relações, influências e dinâmicas no processo de criação de um Rio de Janeiro cosmopolita e moderno, revelando o papel relevante de Portinho.

A proposta de construir diferentes cartografias com Carmen Portinho como eixo central visa revelar suas redes de sociabilidade e as dinâmicas que moldaram sua trajetória. Essas cartografias, apresentadas ao longo desta tese e, no caso deste capítulo, resumidas através de três diagramas, não se limitam apenas a uma representação espacial de conexões e influências, mas buscam também ilustrar a complexidade das relações afetivas e simbólicas que permeiam a atuação de Portinho. Para tanto, recorreremos a três conceitos, desenvolvidos a partir do contexto de mídias digitais e culturais por Mads Krogh em *Affective Landscapes, Scenes, and Arrangements* (2023), sendo eles: *affective landscapes* (paisagens afetivas), *affective scenes* (cenas afetivas) e *affective arrangements* (arranjos afetivos), conforme definidos por Taina Bucher (2018), Andy Bennett (2013) e Jan Slaby (2019), respectivamente. Tais conceitos ajudam a articular as relações entre Carmen Portinho e os diferentes contextos, agentes e espaços com os quais interagiu, ampliando a compreensão da sua trajetória como um processo contínuo de construção de sentidos, afetos e redes.

As emoções e os afetos desempenham um papel fundamental na construção de espaços culturais, educacionais e institucionais, influenciando os indivíduos diretamente envolvidos e também o ambiente mais amplo no qual estão inseridos. No caso de Portinho, suas ações e sua visão moderna não apenas moldaram as instituições com as quais esteve conectada, mas também reverberaram em uma esfera mais ampla, influenciando a criação de um imaginário coletivo em torno da arte moderna e da modernização do país. Essas dinâmicas emocionais podem ser compreendidas através do conceito de *affective landscapes* (paisagens afetivas), conforme proposto por Taina Bucher (2018). Segundo Bucher, os afetos não surgem apenas de encontros individuais, mas se configuram como uma dinâmica micropolítica mais ampla, formando uma

"paisagem" emocional que influencia diversas esferas da sociedade (Bucher, 2018). Assim, as paisagens afetivas geradas por Portinho não se restringem às suas interações diretas, mas se manifestam na maneira como sua visão permeou as instituições e inspirou diferentes agentes sociais, políticos e culturais. As cartografias de suas redes revelam essa interseção entre política, cultura e afetividade, evidenciando seu papel na construção de um cenário moderno e cosmopolita.

Além da influência exercida por meio das instituições, Portinho também participou ativamente de encontros e eventos que promoviam a troca de ideias e fortaleciam laços entre intelectuais, artistas e políticos. Conferências, *vernissages*, seminários e exposições foram espaços fundamentais para a difusão de sua visão e para a consolidação de um sentimento de pertencimento a um projeto coletivo maior. Essas interações, as *affective scenes* (Bennett, 2013), revelam-se através dos eventos nos quais um grupo de pessoas compartilha sentimentos e experiências de forma intensa, transcendendo classificações convencionais. No caso de Portinho, esses encontros não apenas fortaleceram redes de colaboração, mas também ajudaram a estruturar um movimento cultural mais amplo, conectando diferentes agentes em torno de um ideal comum. A cartografia desses momentos evidencia a importância desses encontros para a consolidação do Rio de Janeiro como um polo de produção do moderno.

Por fim, para que essas interações e espaços se mantivessem ao longo do tempo, foi necessário estabelecer estruturas organizacionais que garantissem sua continuidade e eficácia. A criação de redes institucionais, compostas por professores, alunos, agentes políticos e parceiros internacionais, foi essencial para sustentar projetos como o MAM-RJ e a ESDI. Essas dinâmicas se referem a arranjos estruturados e repetitivos de afetos que emergem de interações sistemáticas, os *affective arrangements* (Slaby, 2019). No contexto de Carmen Portinho, tais arranjos afetivos materializaram-se em estratégias institucionais que promoveram a inovação e a troca de saberes, garantindo que suas iniciativas não fossem apenas momentos efêmeros, mas sim parte de uma rede duradoura. Assim, sua atuação não se limitou ao presente de suas ações, mas deixou um legado que continuou a influenciar a cultura brasileira de maneira estruturada e permanente.

Ao integrar esses conceitos com as cartografias que mapeiam a trajetória de Carmen Portinho, busca-se não apenas entender suas redes de sociabilidade, mas também perceber como suas ações e relações afetivas ajudaram a constituir um Rio de Janeiro moderno e cosmopolita. As paisagens, as cenas e os arranjos afetivos se entrelaçam nas cartografias, revelando a complexidade de suas conexões e a forma como ela criou, ao

longo de sua carreira, um campo simbólico de transformações afetivas e sociais, ao mesmo tempo influenciado pelo local e pelas demandas mundiais. Estes mapas simbólicos, portanto, não são apenas representações gráficas, mas sim a materialização das dinâmicas que configuraram o trabalho e a vida de Portinho, oferecendo uma visão mais profunda de sua contribuição para a modernização carioca e para o fortalecimento das redes sociopolíticas e culturais no Rio de Janeiro.

### **5.1. A proposta cartográfica**

Uma das questões disparadoras que envolve a produção desta pesquisa se relaciona com a associação entre objeto de estudo e sua disposição. Ao considerarmos o contexto heterogêneo, de diferentes processos, conexões e redes que circunda a trajetória de Carmen Portinho, uma atitude faz-se necessária. Como investigar e estruturar os processos observando seu caráter de movimento e diversidade? Como encontrar uma abordagem que nomeie as estratégias da pesquisa e esclareça as escolhas adotadas considerando a subjetividade do objeto? Se os processos podem se expressar de múltiplas formas, para além da metodologia da pesquisa qualitativa e quantitativa, a proposta deste trabalho é construir uma cartografia que, no decorrer do desenvolvimento da escrita dos capítulos e através das escolhas da pesquisadora-cartógrafa, as redes, percursos, conexões pessoais e institucionais sejam apresentadas em suas diversas segmentações e arranjos, estabelecendo pistas para a discussão central desta investigação.

A cartografia configura-se como uma abordagem que considera uma perspectiva construtivista do conhecimento, evitando tanto o objetivismo quanto o subjetivismo. A partir desta abordagem construtivista, o cartógrafo direciona sua atenção para elementos processuais que emergem do território – materiais fluidos, forças em potencial, linhas em constante movimento – além de “fragmentos dispersos nos circuitos folheados da memória” (Kastrup; Barros, 2009, p. 49). Desta forma, o pesquisador-cartógrafo, a partir das exigências do objeto (matéria), guia seu trabalho, considerando as dinâmicas que envolvem o processo em estudo.

Diferente do método da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. (Kastrup & Barros, 2009, p. 57).

Na ciência moderna, o processo de pesquisa é composto por uma sequência de etapas distintas, que normalmente se distinguem em: coleta, análise e discussão de dados, caracterizando-se pela necessidade de conclusão de uma etapa para início da outra. Em contraste, na pesquisa cartográfica, os passos seguem em sequência, mas sempre interligados. Muitas são as possibilidades cartográficas (por isso o substantivo plural) a serem efetivadas em um domínio específico.

A cartografia é uma estrutura dinâmica, que inspirada pela geografia, busca capturar intensidades e revelar as relações de um campo social. Ela permite mapear experiências históricas, abordando formas coletivas de subjetividade, modos de existência, relações sociais e produção de subjetividade histórica, focando nas relações e nos processos, para além do indivíduo em si. A cartografia social expõe movimentos, jogos de poder e traça diagramas que revelam forças e intensidades. Tais diagramas, conforme Deleuze (1995), são multiplicidades espaço-temporais e variam conforme o contexto social. Eles representam agenciamentos, que em contato com forças e relações micropolíticas revelam as relações de poder (mesmo quando sutis) e a interferência ativa e passiva dos sujeitos. Esses diagramas não retratam um mundo já existente, mas criam novas realidades, produzindo significados e pontos de criatividade que podem dar uma nova interpretação ao objeto.

A aplicabilidade da abordagem cartográfica nesta pesquisa permite analisar os fluxos que atravessam e transformam os contexto e indivíduos referenciados, sobretudo Carmen Portinho. Para além de uma descrição dos eventos e atividades desenvolvidas como eixos isolados, cartografar e construir diagramas possibilita a captação de intensidades, afetos, subjetividades e influências que moldaram a atuação de Portinho enquanto feminista, engenheira, urbanista e agente cultural. Este processo evidencia a complexidade das conexões que sustentam sua trajetória, aproximando-se da visão de Manuel Castells (1999).

Castells (1999), em seu trabalho *A Sociedade em Redes*, apresenta uma visão das redes que, mesmo tratando de uma perspectiva mais contemporânea de uma sociedade global e mundializada, oferece uma rica base para pensarmos as estruturas que Carmen Portinho construiu. Para Castells, as redes são estruturas abertas, dinâmicas e expansivas, que funcionam como ferramentas econômicas, sociais e culturais, possuindo uma configuração própria que define distâncias e velocidades de interação, além de necessitar de suporte material, energético e informacional para operar corretamente. Castells também afirma que as redes não conseguem escapar completamente das abordagens

tradicionais, como as que se concentram em aspectos funcionais ou estruturais, mas para superá-las, é necessário ver as redes como um meio de integrar a diversidade. Ou seja, elas devem articular o local e o global, o específico e o universal, e a unidade e a diversidade, refletindo a pluralidade de identidades e conexões entre atores diferentes.

Tais estruturas, em vez de se conformarem em sistemas fechados ou homogêneos, são compostas por múltiplos conteúdos e formas, que podem variar de acordo com a escala (local, nacional, global). No fim, as redes se encontram no "ponto de interseção" entre essas diversidades, sendo uma nova forma de organização social e cultural que vai além das tradicionais formas de sistemas ou estruturas rígidas convencionais. Neste sentido, a construção das cartografias propostas nesta tese exemplificam a gestão de redes dinâmicas e interconectadas que apresentam Carmen Portinho como eixo central.

As construções cartográficas podem ser articuladas a partir da distinção feita por Yi Fu Tuan entre habilidade espacial e conhecimento espacial. Enquanto o primeiro conceito está ligado à interação física com o ambiente, o segundo envolve a capacidade de visualizar, representar e transmitir relações (Tuan, 1983). A trajetória de Portinho revela um movimento duplo: de um lado, a atuação prática e concreta na transformação do espaço sociocultural; de outro, a formulação simbólica e conceitual de um Rio de Janeiro moderno. Assim como a habilidade espacial precede o conhecimento espacial (Tuan, 1983), as intervenções de Portinho na cidade e nas instituições que geriu não se limitam à prática urbanística e cultural, mas estruturam – mesmo que em um momento posterior - um sistema de significados que pode ser cartografado.

Tuan discute em seu texto como a navegação oceânica do Pacífico não se baseou apenas em mapas físicos, mas na internalização de rotas e paisagens, convertendo o oceano em um espaço articulado de deslocamento e orientação (Tuan, 1983). Esse processo pode ser comparado à forma como Portinho concebeu a modernização urbana e o cenário institucional no Brasil. Seu projeto não foi apenas físico, mas simbólico: a cidade não era um espaço amorfo, mas um território onde se organizavam redes de influência, debates sobre arte moderna, design, planejamento e lutas políticas.

A concepção simmeliana a respeito dos círculos sociais (2009) e a interseção entre eles também oferece um referencial teórico relevante para a construção cartográfica aqui proposta. Os diagramas desenvolvidos nesta tese buscam representar Portinho como ponto de convergência entre diferentes círculos sociais, destacando sua atuação na articulação entre diferentes redes intelectuais, profissionais e institucionais.

Georg Simmel (2009) compreende a ampliação dos círculos sociais como um fenômeno fundamental para o desenvolvimento da liberdade e da individualidade. O autor sustenta que a evolução social segue um padrão no qual a expansão dos grupos está intrinsecamente relacionada ao processo de individualização e à crescente independência dos seus membros. Segundo Simmel, as sociedades emergem, em geral, a partir de pequenos grupos que mantêm seus integrantes em estreita conexão, assegurando um alto grau de homogeneidade. Contudo, à medida que esses grupos se ampliam, passam a conferir maior autonomia, liberdade e diferenciação recíproca entre os indivíduos.

Simmel estabelece um contraste entre a condição de um indivíduo vinculado a um único círculo social restrito e aquela na qual ele se posiciona na interseção de múltiplas redes. No primeiro caso, o meio social tende a ignorar a individualidade do sujeito, impondo-lhe uma identidade predeterminada por fatores como nascimento e localidade, sem que ele tenha autonomia para escolher suas relações. Em contraposição, as associações modernas possibilitam a inserção do indivíduo em diversos círculos sociais conforme seus interesses e aspirações. Essa multiplicidade de vínculos impede que o sujeito seja integralmente absorvido por qualquer um deles, promovendo, assim, o fortalecimento de sua individualidade (Simmel, 2009).

No contexto da modernidade, a individualidade não se estabelece pela possibilidade de escolha em relação aos grupos aos quais se deseja pertencer. Diferentemente dos vínculos compulsórios, as associações modernas se fundamentam na adesão voluntária dos sujeitos, estruturando-se a partir de seus interesses e motivações pessoais. Para Simmel (2009), os círculos sociais operam como um sistema de coordenadas que delimita e especifica a individualidade de cada sujeito: a inserção de Portinho em distintas esferas ampliou, portanto, sua autonomia e reforçou sua individualidade, permitindo que transitasse entre diversas influências.

A cartografia, nesse contexto, se torna uma ferramenta potente de análise: mapear a trajetória de Carmen significa não apenas localizar fisicamente suas intervenções, mas compreender a forma como suas ações construíram novas relações espaciais e culturais. Assim como Tuan argumenta que os mapas são essenciais para transmitir conhecimento espacial quando a linguagem verbal se mostra limitada (Tuan, 1983), as cartografias propostas permitem revelar conexões que, muitas vezes, não são imediatamente visíveis. A espacialização das redes de sociabilidade de Portinho, seus deslocamentos e suas estratégias institucionais ajudam a compreender como a arte moderna foi

institucionalizada no Rio de Janeiro, transformando o espaço em um lugar carregado de significados.

## **5.2. Carmen Portinho: cartografias do moderno**

A participação de Carmen Portinho na luta feminista do início do século XX foi apresentada no capítulo 1 desta tese a partir de uma construção que procurou mapear suas respectivas influências, conexões e principais atividades. Esta concepção cartográfica, que se estende ao longo do texto, demonstra como o engajamento de Portinho, para além da luta pelo direito das mulheres, também se alinhou de maneira relevante à construção de um Rio de Janeiro moderno, simbolizado, no recorte proposto, a partir também da criação da “mulher-moderna” e das ideias de emancipação feminina, como consequência do avanço urbano e cultural da cidade.

A construção da modernidade e do movimento modernista brasileiro foi, como visto, um processo tardio de incorporação crítica e seletiva de influências estrangeiras. Os elementos externos foram não só importados pelos intelectuais e artistas, mas, também, adaptados, em um processo de fusão com as características locais. Tal assimilação foi crucial na formação de um país moderno, que refletia uma reinterpretação da cultura nacional em comunicação com tendências externas (Ianni, 2006).

Conforme discutido anteriormente nesta tese, diversos autores, como Canclini (1989), Bueno (1990), Ortiz (1988), Rafael Cardoso (2022), Durand (1985), Bulhões (1993), entre outros, analisam a construção da modernidade brasileira, evidenciando as tensões entre tradição e inovação, as dinâmicas de negociação cultural e a influência de modelos estrangeiros. Nesse contexto, Octavio Ianni (2006) também contribui para essa reflexão ao examinar a modernização como um projeto cultural e sociopolítico voltado à industrialização e à formulação de uma identidade nacional. Em *A ideia de Brasil Moderno* (2006), o autor investiga as diferentes etapas desse processo, destacando os desafios políticos, econômicos e culturais envolvidos na busca por um equilíbrio entre inovação e herança histórica, considerando tanto as contradições internas do país quanto a influência de referenciais externos.

Segundo Ianni, o ano de 1922 é uma data simbólica para o contexto brasileiro, já que “parece que o país começa a ingressar no século XX nesse ano” (Ianni, 2006, p.26). Ainda em 1922 surge o tenentismo, um movimento tanto civil quanto militar que buscava modificar as estruturas oligárquicas predominantes; é criado o Centro Dom Vital, reunindo católicos empenhados em manter a civilização ocidental e cristã no Brasil; o

Partido Comunista Brasileiro é fundado, originado em grande medida do anarco-sindicalismo e comprometido com a luta pelo socialismo, e realiza-se a Semana de Arte Moderna em São Paulo, que propõe novas abordagens e formas de expressão para as artes e o pensamento social no país (Ianni, 2006).

As principais formulações e interpretações de um Brasil Moderno são efetivadas, entretanto, na década de 1930, quando vários princípios do pensamento social brasileiro são formulados, como:

a vocação agrária e as possibilidades da industrialização, o capitalismo nacional e associado, o federalismo e o centralismo, o civilismo e o militarismo, a democracia e o autoritarismo, a região e a nação, a multiplicidade racial e a formação do povo, o capitalismo e o socialismo, a modernidade e a tradição (Ianni, 2006, p.28).

O mundo urbano-industrial se consolidou, portanto, no Brasil após a Revolução de 1930, introduzindo valores democráticos, como a reformulação das leis trabalhistas e eleitorais, além do processo de racionalização típico de uma “sociedade inclusiva”. No entanto, Ianni destacou que a industrialização foi um processo econômico que ainda mantinha fortes características da estrutura política, econômica e social do período escravista, quando o Brasil era majoritariamente agrário e voltado para exportação.

Ianni aponta que a história do pensamento brasileiro no século XX pode ser entendida como um esforço contínuo e repetido para compreender e promover as condições de modernização da sociedade nacional. Em primeira instância, busca-se que a sociedade e o Estado (e as instituições sociais, econômicas, políticas e culturais) se alinhem aos padrões dos países capitalistas mais avançados. Em segundo lugar, há um esforço para conhecer, valorizar ou superar as particularidades da formação social brasileira, como os séculos de escravidão, a diversidade racial, a mestiçagem, o ambiente tropical, a influência lusitana e o europeísmo (Ianni, 2006).

Teixeira Coelho, na obra *Moderno e Pós-moderno*, argumenta que “o moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade” (Coelho, 1995, p.17), ou seja, as tensões, complexidades e ansiedades da modernidade delimitam e caracterizam a experiência moderna. O modernismo, como estilo, sugere um sistema ou conjunto de signos, com suas respectivas leis e unidades de significação. A modernidade, por fim, se enquadraria como a percepção que uma época tem de sua própria identidade.

A modernidade é uma ação. Tem um ponto de partida e um programa de trabalho; seu ponto de chegada, porém é incerto e não sabido e o percurso não resulta do projeto individual de uma única personalidade,



mas da somatória ocasional, por acaso e escolha, de variados projetos (Coelho, 1995, p.17)

Renato Ortiz (1988) argumenta que, ao longo do século XX, a modernidade na América Latina deixou de ser uma promessa futura para se tornar uma realidade concreta e um elemento estruturante da vida social. O autor ressalta que esse processo não ocorreu de forma homogênea ou linear, mas se manifestou de maneira complexa, marcado por tensões e contradições. A modernidade foi sendo delineada por meio da incorporação de padrões técnicos e sociais que orientavam tanto as aspirações quanto os comportamentos individuais e coletivos.

Este processo de construção da modernidade brasileira efetuou-se, concomitantemente, com a concepção da noção de “mulher moderna”, compreendendo uma identidade feminina múltipla, complexa, e, muitas vezes, paradoxal. Para além de uma distinção binária entre masculino e feminino, tradição e modernidade, os princípios norteadores desta nova formulação de mulher se relacionavam, também, a uma distinção de estratos sociais: um novo indicador para as brasileiras pertencentes às classes altas.

Após a Primeira Guerra Mundial, as mulheres começaram a frequentar as páginas da imprensa brasileira. Os periódicos e revistas ilustradas se dedicavam a estampar a moda importada e a publicizar o corpo feminino na promoção de produtos. Difundiam-se os novos “deveres” e comportamentos das mulheres “modernas”, que a partir de instruções minuciosas derivadas nas crescentes demandas sociais, reforçavam ainda seus papéis enquanto donas de casa, mães e esposas (Besse, 1999).

No caso brasileiro, as características que identificavam uma mulher como moderna eram valores apropriados por uma elite econômica. Esta elite tinha seus maiores representantes nas capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo, que apesar do desejo inflamado pelo progresso e por usufruir os benefícios da modernidade, promovia mais continuidades do que rupturas com o passado (Dourado, 2005, p. 63)

Nas décadas de 1920 e 1930 o conceito de “mulher moderna” – noção sociocultural que ganha novos significados ao longo do tempo – foi delineado por valores e padrões específicos da época, visíveis no corpo, no comportamento, nas representações visuais e textuais e na vida pública. Esse processo de reformulação da imagem da mulher brasileira marcou a continuidade ao processo de construção da modernidade, acelerado com a rápida expansão da economia urbano-industrial. Neste contexto, aquelas que pertenciam às classes urbanas abastadas “aproveitavam rapidamente as novas

oportunidades dentro de uma sociedade em mudança contínua para ampliar sua própria participação social” (Besse, 1999, p.2).

As mudanças nos valores, na sociabilidade, nos projetos políticos e estéticos que eram cada vez mais impulsionados pelas novas técnicas, tecnologias e formas de representação visual baseavam a construção ideológica e simbólica da modernidade brasileira e, também, a concepção de um novo modelo feminino. Os principais centros urbanos, com destaque para a capital federal, o Rio de Janeiro, vivenciavam o esforço para inserir o Brasil na modernidade e no modernismo.

Assim como esclarece Dourado (2005), as ideias da mulher moderna estavam conectadas com o conceito de modernidade, se relacionando à aspectos concretos e subjetivos. Os discursos sobre a modernidade brasileira e a influência estética moderna conectam-se, por exemplo, à noção de modernidade do poeta e crítico Charles Baudelaire. A Paris do século XIX, imersa em um contexto de progresso industrial, transformações urbanas e avanços tecnológicos, foi o pano de fundo para a gênese do pensamento de Baudelaire, que entendia a modernidade como “o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (Baudelaire, 1993, p.24). Cada época, de acordo com o crítico, possuiu sua própria modernidade, que manifestada em características como gestos, olhares e posturas, refletiam códigos de aparência e convivência de cada tempo.

O pensamento de Baudelaire influenciou, no início do século XX, intelectuais brasileiros, escritores e jornalistas. Este interesse, para além de forma de admiração, se conectava a um contexto de mudanças modernizantes que circundavam cidades como o Rio de Janeiro.

A modernidade brasileira foi sendo construída, em parte, enquanto projeto político, cujas construções físicas instauraram uma nova rede simbólica, na primeira década do século XX, visivelmente na cidade do Rio de Janeiro, a então capital, a partir dos planos republicanos comandados pelo presidente Rodrigues Alves, desenvolvidos pelo prefeito e engenheiro Pereira Passos (urbanização e saneamento público), executados por arquitetos, dentre eles Rodolfo Morales dos Rios (responsável pelos projetos da Avenida Central e de várias fachadas de prédios comerciais) e pelo sanitarista Oswaldo Cruz (saúde pública). A construção da modernidade se fazia nos espaços, na arquitetura, mas ainda nas pessoas, na cultura e na sociedade, ou seja, moldava-se simbólica e imaginariamente, de modo a despertar a sensação de um novo tempo, principalmente, aos mais entusiasmados com os “benefícios” do progresso (Dourado, 2005, p. 23)

O projeto simbólico e iconográfico desta nova sociedade carioca, cosmopolita e moderna também foi, concomitantemente, sendo construído nas páginas da imprensa da época: novos códigos de convivência e de aparência eram apresentados. A capital federal era construída como a primeira vitrine moderna do Brasil, remoldada por projetos de modernização a partir de uma nova imagem urbana. Estes projetos modernizadores e o modernismo das formas criavam novos signos, simbolizando o esforço de uma rede complexa (para além da simples importação de modelos internacionais) em estabelecer uma nova identidade e memória para o país. Tais propostas forneceram recursos para a criação de um novo sujeito: o homem moderno e, similarmente, a mulher moderna.

O passado colonial, patriarcal, escravocrata e socialmente estratificado ainda deixava profundas consequências no “tornar-se moderno” da sociedade brasileira. A ordem tradicional foi articulada (e não eliminada) com as novas ideias modernas, preservando antigos costumes, conflitos, limitações e, conseqüentemente, gerando inconformidades e paradoxos. As inovações ajudaram a criar uma imagem de modernidade cuidadosamente elaborada, mas essa representação foi fragilizada pela influência deixada pelo passado colonial, que permeou e interferiu no cenário idealizado (Ortiz, 1989).

Os estudos de Marshall Berman (1986) e Perry Anderson (1984) corroboram para a exploração da modernidade como um processo dinâmico complexo, paradoxal e inscrito em seu contexto histórico. Enquanto Berman destaca o constante estado de transformação da modernidade, as incertezas geradas e a modificação (ou destruição) de estruturas tradicionais em concomitância com os avanços tecnológicos e culturais, Anderson enfatiza as dimensões revolucionárias, políticas e sociais da modernidade, que se constrói a partir de rupturas históricas e disputas sociais. No contexto brasileiro, a concepção da modernidade reflete especificidades locais e tendências internacionais, resultando em um processo irregular e de tensionamentos, onde a industrialização e o progresso caminharam ao lado de desigualdades estruturais e políticas.

Articulada a este projeto de modernidade, às mudanças sociais, culturais e políticas e à construção da figura da “mulher moderna”, a luta feminista brasileira dos anos de 1920 e 1930 contribuiu diretamente para a construção desse novo ideal de nação, através da emergência de novos papéis femininos, da redefinição das dinâmicas sociais e do desvanecimento de fronteiras entre os espaços públicos e privados.

De acordo com Susan Besse (1995), as três primeiras décadas do século XX foram marcadas por dois claros movimentos relacionados ao papel das mulheres brasileiras e

sua inserção social: o primeiro se refere ao aumento da integração feminina na sociedade, impulsionado pelo acesso ao espaço público enquanto consumidoras, possibilitado pela ampliação ao acesso à educação e trabalho remunerado, assim como por suas respectivas organizações em movimentos feministas. O segundo movimento se conecta, por um lado, a uma visão racionalista e secular da eugenia e, por outro, às crenças da Igreja Católica, que defendia o progresso do país a partir da manutenção da saúde física e moral das famílias, papel atribuído às mulheres, enquanto mães e esposas (Besse, 1995).

Os novos papéis das mulheres passaram a ser anexados às relações patriarcais, desde que justificados como uma ampliação de suas capacidades inatas à esfera pública, mantendo a esperada subordinação aos homens (Besse, 1995). No entanto, como já discutido nesta tese, muitas mulheres se articularam nas lutas feministas e incorporaram as estruturas vigentes como estratégia na reivindicação por maior participação nas esferas políticas e sociais, pela inclusão das mulheres nos processos eleitorais, pelo direito à educação, à participação em cargos públicos e a melhores condições no mercado de trabalho.

O diagrama apresentado a seguir (Diagrama I) procura, baseado no paradigma cartográfico, fornecer uma ferramenta visual e dinâmica que elucide as conexões humanas e sociais que constituíram uma das muitas redes de influência, colaboração e poder do começo do século XX, no Rio de Janeiro. A proposta é, a partir do posicionamento de Carmen Portinho, registrar as relações simbólicas, políticas e históricas, para além do espaço geográfico, que estruturaram o contexto social da luta feminista dos anos de 1920 e 1930.

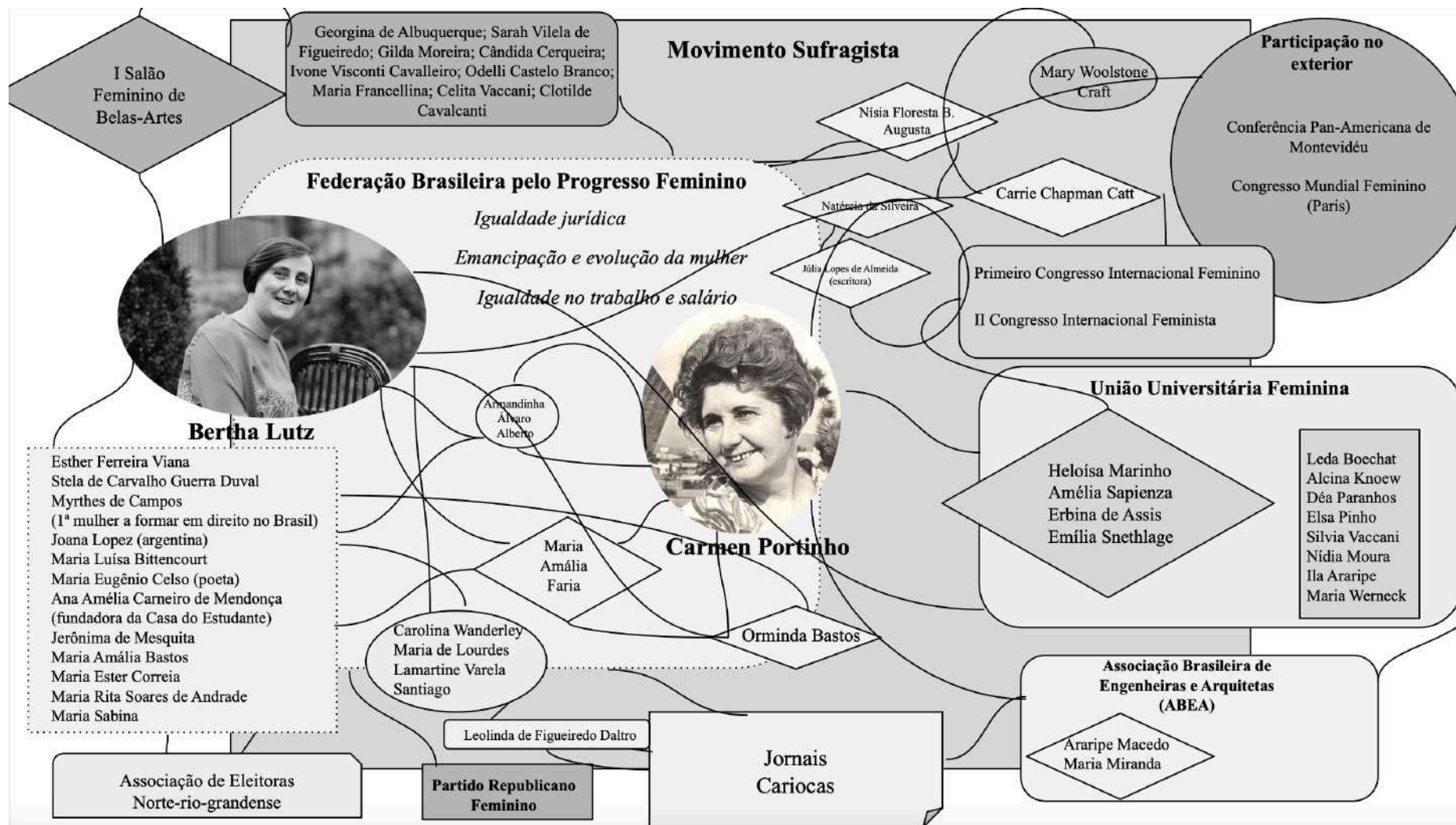


Diagrama I – A luta feminista  
Fonte: Autoria própria.

A proposta do diagrama é fornecer um aparato imagético que possa realçar o fluxo de influências e a complexidade das relações que envolvem Carmen Portinho e seu contexto histórico. Este recurso visual não sugere uma leitura linear do período em estudo. Essa abordagem já foi explorada nesta tese; portanto, o objetivo aqui é incentivar o engajamento na análise das inter-relações que, na leitura proposta, destacam Portinho como articuladora significativa de diversos movimentos, pessoas e ideias ao seu redor. Essas mulheres representam o modelo moderno da mulher intelectual, que reivindicou a emancipação feminina e atuou nas lutas de seu tempo.

Essas mulheres letradas e educadoras, que se posicionavam como "guardiãs da moral" refutavam as representações que consideravam pejorativas da "mulher moderna", pois, para elas, a "verdadeira mulher moderna" era colaboradora dos homens, participava do sustento familiar e lutava pelo progresso intelectual do país (Dourado, 2005, p. 44).

As feministas que integram a cartografia apresentada refletem ainda dois outros aspectos importantes: a presença das mulheres nas ruas e o acesso à educação, que ajudou a destacar a individualidade feminina e a criar oportunidades para sua inserção na vida cultural e política do país. Muitas destas personagens seguiram ativas nos anos seguintes, contribuindo para a solidificação de um país nas premissas modernas. Portinho, ainda alinhada às causas feministas, deu continuidade em seu projeto profissional e de transformação social, através de sua contribuição nos campos da engenharia e do urbanismo e sua atuação no poder público, como será discutido a seguir.

Como exemplificado, a luta feminista insere-se em um projeto de modernidade que se constrói não apenas por meio de reivindicações formais, mas também pela criação de redes e espaços de troca afetiva. As interações de Carmen Portinho com organizações femininas e a imprensa carioca não foram apenas estratégias políticas, mas também formas de construir um imaginário coletivo sobre os direitos das mulheres. Sua atuação ajudou a fomentar um ambiente no qual novas ideias pudessem circular e ganhar legitimidade, fortalecendo a presença feminina na esfera pública e na construção de um Brasil moderno. São essas paisagens afetivas (Bucher, 2018) que evidenciam como as dinâmicas emocionais e políticas reverberam para além das interações individuais, moldando um cenário sociopolítico mais amplo.

As conferências, reuniões, seminários e congressos internacionais reuniam Portinho e outras ativistas, intelectuais e políticos em momentos de intensa troca e articulação. Mais do que espaços de debate, esses encontros fortaleciam um sentimento

de pertencimento e um engajamento compartilhado em prol da emancipação feminina, reforçando a identidade coletiva das mulheres que lutavam pela modernização do país e por sua inserção ativa na sociedade. É a partir destas cenas afetivas (Bennett, 2013) que as mulheres buscavam a criação de um senso de unidade e comunhão capaz de nutrir e impulsionar a causa feminista brasileira do início do século XX.

Essa luta se estruturou, como visto, em organizações que garantiam sua continuidade e institucionalização. Portinho teve um papel fundamental nesse processo ao também fortalecer espaços como a Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas (ABEA) e o Salão Feminino de Belas-Artes, iniciativas que não apenas trouxeram a presença das mulheres em campos historicamente masculinos, mas também anteciparam a futura atuação de Portinho na Prefeitura do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna (MAM). A repetição sistemática de interações e estratégias organizacionais, os chamados arranjos afetivos (Slaby, 2019), garantiu que, nos anos que se seguiram, a presença feminina se estendesse à política, à cultura e à educação, exemplificando a participação das mulheres, mesmo que ainda restrita, na construção de um Brasil moderno.

### **5.3. Construindo a cidade moderna**

As primeiras décadas do século XX, em especial os anos de 1930 e 1940, também marcaram uma longa discussão a respeito da forma urbana e da arquitetura da cidade do Rio de Janeiro. As vindas de Le Corbusier ao Brasil, nos anos de 1929 e 1936, assinalaram um movimento de debates e elaboração de projetos voltados para a cidade, que era construída enquanto metrópole moderna, envolvendo “em maior ou menor grau, alguns dos mais reputados profissionais brasileiros e estrangeiros” (Pereira, 1996, p.363). Institucionalizou-se também a prática do urbanismo, estabelecendo um novo padrão para os profissionais que começaram a atuar na organização e planejamento de várias cidades brasileiras.

As inúmeras reformas urbanas que tiveram início na gestão do prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945) consolidaram a renovação da capital federal, que no início do século já tinha sido alvo de importantes intervenções do poder público. Tais medidas, referência nas administrações de Pereira Passos e Lauro Muller, não foram capazes de abarcar, entretanto, os novos desafios do crescimento urbano.

Os administradores e técnicos olhavam com certeza para Chicago, Londres e, particularmente, para Paris, mas acompanhavam apenas de passagem os debates que começavam a desenhar progressivamente uma

nova maneira de olhar a cidade, uma nova disciplina e um novo profissional: o urbanista (Pereira, 1996, p.364).

O grupo de técnicos e políticos do início do século consideraram vagamente questões que, nas décadas seguintes, marcariam as novas necessidades do espaço urbano, enquanto um sistema de fluxo de pessoas, máquinas, mercadorias, além de serviços e equipamentos. Nos espaços deixados entre as ações e omissões governamentais do início do século, a iniciativa privada desenhava uma nova estrutura física e social para a cidade, que passaria a definir o Rio como “Cidade Maravilhosa”, mesmo diante de seus problemas. Com base nessa construção emblemática, o poder público buscou, ao longo do século XX, legitimar suas ações, dando origem às propostas dos “novos urbanistas”, dentre eles, Le Corbusier (Pereira, 1996).

Desde o final da década de 1900 certos temas passaram a preocupar alguns profissionais brasileiros, como a expansão da função balneária, a divisão da cidade em Norte e Sul, o aumento da desigualdade, os problemas habitacionais, o surgimento das primeiras favelas, a pressão imobiliária, entre outros (Pereira, 1996). Ao longo dos anos de 1920 a imprensa carioca começou a divulgar as questões urbanas não resolvidas, sobretudo após o desmonte do Morro do Castelo, em 1922, promovido pelo prefeito Carlos Sampaio. A demolição da colina onde a cidade nasceu, indicava a modernização e expansão da cidade, apoiada “na crítica higienista que, desde o século XVIII, havia defendido essa iniciativa” (Pereira, 1996, p. 366).

Desde o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com a análise e crítica das cidades que ganhava mais destaque e complexidade a partir, sobretudo, das propostas de reconstrução das cidades europeias destruídas, novas demandas surgiram, assim como uma nova disciplina e uma nova identidade profissional. Os urbanistas apareciam para elaborar planos que remodelassem o espaço urbano considerando, entre outros fatores, sua expansão.

É surpreendente observar que, no caso do Rio de Janeiro, alguns profissionais – particularmente médicos, engenheiros e arquitetos – se mostrassem, embora com uma pequena defasagem, desde meados dos anos de 1910, rapidamente informados e engajados num mesmo esforço de reflexão sobre a cidade que seus colegas ingleses, franceses ou norte-americanos (Pereira, 1996, p.367).

Na década de 1920, arquitetos, engenheiros e sanitaristas latino-americanos já se organizavam para o primeiro congresso pan-americano em Montevideu, onde o tema “transformações nas cidades” seria discutido. Muitos países se envolveram, portanto, nas



discussões a respeito das questões necessárias para executar os planos urbanos que se faziam essenciais. Foi a França que mais influenciou a internacionalização dos debates no Rio de Janeiro a partir dos anos de 1920, principalmente por meio das figuras de Donat Alfred Agache e Le Corbusier.

Segundo Catherine Bruant (1996), Agache foi uma figura essencial no movimento de institucionalização do urbanismo na França, do começo do século XX até a Segunda Guerra Mundial. A trajetória do arquiteto francês no Brasil, com sua vinda em 1927, e a elaboração de um plano para a cidade do Rio de Janeiro em 1930, marcaram significativamente a consolidação do urbanismo como novo campo de conhecimento (Silva, 1996).

Até 1925, as questões a respeito da remodelação da capital estavam ainda restritas às instituições da área em seus veículos oficiais de comunicação: suas respectivas revistas, como o caso da *Architettura no Brasil*, publicação oficial do Instituto de Arquitetos do Brasil, que desde 1923 já discutia a reestruturação da cidade (Silva, 1996).

Em 1926, quando Prado Júnior assumiu a prefeitura, uma comissão foi formada na intenção de que o novo prefeito contratasse um estrangeiro para guiar a confecção de um plano de remodelação para o Rio de Janeiro. Em janeiro de 1927 Antônio Prado Junior convidou Agache para conferir uma série de palestras sobre o urbanismo, logo se confirmando como líder da missão francesa responsável pelo plano (Silva, 1996).

Com escritório no Teatro Municipal, Agache montou uma equipe formada pelos arquitetos E. Groer e W. Palanchon, responsáveis pelas questões de urbanismo; A. Duffieux, engenheiro encarregado dos problemas de saneamento; Arnaldo Gladosch para as questões de instalações industriais e, por fim, como auxiliares, os arquitetos D. Albuquerque, Santos Maia, M. Barroso, H. Pelagion, Atílio Corrêa Lima e Affonso Eduardo Reidy (Silva, 1996). O fim da gestão de Prado Júnior possibilitou a manifestação aberta dos profissionais descontentes com as propostas de Agache, culminando na implementação parcial de seu plano, “críticável em muitos dos seus aspectos pelo seu esquematismo, pela rigidez que introduz no zoneamento e pela segregação dos grupos sociais que assume e fomenta” (Pereira, 1996, p.369).

A relação de Le Corbusier com a cidade, por outro lado, assumiu uma perspectiva completamente diferente. Para ele, o Brasil começou a representar, em 1926, uma oportunidade concreta de aplicar suas ideias urbanísticas. Naquele ano, o arquiteto franco-suíço, através de seus amigos Blaise Cendrars e Fernand Léger, tomou

conhecimento de que o governo brasileiro planejava construir uma nova capital: Planaltina, na década de 1920, e futuramente Brasília, cerca de quarenta anos depois.

Em 1929, Le Corbusier fez sua primeira viagem à América do Sul. Após visitar a Argentina e o Uruguai, dirigiu-se a São Paulo e, posteriormente, ao Rio de Janeiro, onde proferiu várias palestras aos profissionais da capital federal. Mindlin (1956) ressaltou o cenário receptivo para as difusões das ideias de Le Corbusier na cidade do Rio de Janeiro, haja visto que o país já estava experimentando outras iniciativas modernistas, como as residências projetadas por Gregori Warchavchik e o plano para o Palácio do Governo de São Paulo, de Flávio de Carvalho.

Yves Bruand, em *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (2012), destaca a importância do ano de 1936 para a história da arquitetura brasileira. Enquanto a primeira estadia de Le Corbusier no Brasil, em 1929, teve consequências indiretas para o campo, sua segunda visita apresentou repercussões profundas. Convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para assessorar a equipe de arquitetos encarregada do projeto do edifício do ministério, a experiência transmitida pelo mestre franco-suíço influenciou intensamente os jovens brasileiros, marcando um momento de transformação decisiva.

Os princípios, que sistematicamente defendia e que há vários anos os arquitetos de vanguarda haviam adotado sem reservas, não se reduziram a um conjunto de ideias essencialmente abstratas; adquiriram vida nova e uma flexibilidade até então desconhecida, quando o autor levou à prática as inúmeras aplicações que deles se podia fazer (Bruand, 2012, p.89)

As contribuições de Le Corbusier, tanto a partir de um ponto de vista geral, quanto sob as especificidades do projeto do Ministério da Educação e Saúde, permitiram extrair três pontos básicos na afirmação deste novo movimento, que se desenvolvia em profundidade no Brasil: 1) Seu método de trabalho: o arquiteto não visava aplicar os cinco pontos da arquitetura nova – pilotis, terraço-jardim, planta livre, fachada livre, janelas na horizontal – mecanicamente. Para Le Corbusier, a análise das condições que orientariam a solução arquitetônica pretendida se fazia a partir de duas abordagens simultâneas e indispensáveis: uma intelectual e outra manual; 2) A preocupação com os problemas formais: Le Corbusier era, além de arquiteto, pintor e escultor, desta forma, as preocupações estéticas assumiam papel importante em sua obra; 3) Valorização dos elementos locais: a utilização de elementos locais naturais ou históricos, como uso da

natureza tropical como complemento da arquitetura e o emprego do granizo cinza e rosa, extraído das montanhas nos arredores do Rio de Janeiro (Bruand, 2012).

A arquitetura brasileira contemporânea deriva inteiramente da doutrina funcionalista definida pelos grandes mestres europeus das décadas de 1910-30 e, principalmente, da interpretação pessoal que lhe foi dada por Le Corbusier (Bruand, 2012, p.223).

Affonso Eduardo Reidy, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer se destacaram por incorporar e reinterpretar os princípios difundidos por Le Corbusier. Reidy foi, entretanto, aquele que “permaneceu mais fiel ao espírito de Le Corbusier” (Bruand, 2012, p.223). Em 1930, ao concluir seus estudos na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Reidy foi rapidamente contratado por Lúcio Costa, então novo diretor da instituição, para atuar como assistente de Warchavchik no curso de arquitetura. No entanto, com o fracasso da reforma proposta, acabou sendo afastado junto com toda a nova equipe. Determinado a continuar promovendo o movimento racionalista e pouco disposto a comprometer seus ideais ao atuar como profissional independente, ingressou em 1932 nos serviços de arquitetura e urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde já havia trabalhado, em 1929, ainda como estudante, auxiliando o arquiteto francês Alfred Agache, responsável por elaborar o plano piloto da cidade a pedido do Prefeito Antônio Prado Junior (Bruand, 2012).

A ligação pessoal e profissional de Carmen Portinho com Affonso Eduardo Reidy era um dos vários eixos de conexão da primeira urbanista formada do Brasil com os princípios da arquitetura moderna. A trajetória de Portinho será utilizada aqui como indicador do rápido processo de internacionalização das discussões a respeito das novas concepções arquitetônicas modernas, além de ponto sinalizador de uma abordagem proativa e internacionalista em relação ao planejamento urbano. A construção cartográfica proposta busca evidenciar a importância de Carmen como (também) sujeito precursor da ideia de construir uma cidade moderna no Brasil.

Portinho recebeu o título de urbanista pela Universidade do Distrito Federal (UDF), precursora da atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em 1936, foi criado o Curso de Urbanismo da UDF como uma pós-graduação com duração de três anos, momento em que nem a Escola Politécnica e nem a Escola de Belas-Artes ofereciam a disciplina de urbanismo. O grupo dos primeiros alunos inscritos no curso era composto por Carmen Portinho, Déa Paranhos (que se inscreveu, mas não frequentou as aulas),

Albino Froufe, Dante de Albuquerque, Ricardo Antunes Júnior, Paulo de Camargo e Almeida, João Lourenço da Silva e Ademar Marinho da Cunha (Portinho, 1999).

Foi na Universidade do Distrito Federal - onde mais tarde funcionaria a Faculdade de Direito da Universidade do Estado da Guanabara (UEG) e, posteriormente, a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) - que Portinho teve aulas de história da arte com Mário de Andrade; onde reencontrou o amigo Cândido Portinari, que dava aulas de pintura; onde estudou escultura com Celso Antônio e, também, onde conheceu Edith Behring, que mais tarde se destacaria como uma das maiores gravadoras do Brasil e coordenadora do Ateliê de Gravura do MAM-RJ, projeto apoiado por Portinho durante seu desenvolvimento (Portinho, 1999).

Para conquistar o título de urbanista, era requisito da UDF a apresentação e defesa de uma tese. Portinho escolheu o tema "Anteprojeto para a Futura Capital do Brasil no Planalto Central", duas décadas antes de Juscelino Kubitschek iniciar, de fato, a construção de Brasília nos anos 1950<sup>61</sup>.

Em 1939, a tese de Portinho foi publicada na *Revista da Prefeitura do Distrito Federal* (PDF), o mais relevante periódico da época dedicado a arquitetura, engenharia e urbanismo (Imagem 22). Essa publicação garantiu sua ampla visibilidade no meio técnico brasileiro, transformando-se em referência para a introdução do discurso moderno sobre cidades funcionalistas no Brasil e antecedendo em quase duas décadas o concurso realizado em 1956 para o projeto de Brasília, vencido por Lúcio Costa (Caixeta, 2012).

Carmen Portinho foi, portanto, a primeira a assumir, de forma decisiva, o desafio de enfrentar o problema da construção de uma nova capital para o país. Reconhecer sua importância como pioneira na proposta de edificar uma cidade completamente moderna no Brasil é um tributo ainda necessário, como aponta Eline Caixeta (2012)<sup>62</sup>, considerando seu espírito visionário e sua atuação vanguardista em todos os sentidos.

---

<sup>61</sup> Vale destacar que a ideia de transferir a capital para o Planalto Central não foi criada por Juscelino Kubitschek, como muitos acreditam. Esse projeto já estava previsto no artigo 3º da Constituição de 1891: a transferência para o Planalto Central da capital do Brasil.

<sup>62</sup> Eline Caixeta, em "Brasília: a cidade dos desejos. Reflexões acerca das cidades projetadas por Carmen Portinho e Lúcio Costa" analisa em detalhes as propostas de Carmen Portinho e Lúcio Costa para a construção da nova capital Federal. Ver: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18006/10734>



Fonte: Portinho, 1999, p.77

A proposta de Portinho, realizada no Estado Novo, e a de Lúcio Costa, no governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, procuram analisar a cidade contemporânea com base nos princípios estabelecidos por Le Corbusier para a cidade funcional.

Além dos notórios vínculos com as propostas de Le Corbusier para a cidade moderna, a visão urbanística que apresenta Carmen possui pontos de contato com o urbanismo defendido por Alfred Agache e pela *Société Française d'Urbanistes*; na concepção de cidade moderna sintetizada por Werner Hegemann e Elbert Peets, em *“The American Vitruvius. An Architects’ Handbook of Civic Art”* (1922), bem como nas teorias das *Gardens-Cities*; neste momento o elenco teórico que representava as visões de modernidade presentes no meio técnico brasileiro (Caixeta, 2012, p. 205)

As redes de cooperação e a interação entre pares são elementos essenciais para a produção cultural e o desenvolvimento das "carreiras artísticas", como destaca o sociólogo Howard Becker. Desta forma, nenhum artista ou profissional atua de maneira completamente independente, já que seu trabalho se vincula a uma rede de pessoas que participam de diversos processos, seja de forma direta, como colaboradores, ou indireta, como forma de suporte técnico e institucional (Becker, 2008).

Carmen Portinho, desde a primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, esteve presente em todas as suas conferências e, ao longo dos anos, estabeleceu contato direto com os profissionais de tendências modernistas no Brasil (Imagem 23), como

Warchavchik, Lúcio Costa, Flávio de Carvalho, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer. A engenheira foi fundamental nos debates sobre a realização de intervenções urbanas no país, por meio de sua rede de relações e por seu trabalho na *Revista da Diretoria de Engenharia*, periódico especializado criado pelos engenheiros da Secretaria de Viação e Obras da Prefeitura, onde Portinho já se destacava, e um dos principais mecanismos de divulgação dos debates sobre planejamento urbano (Silva, 2019).

Imagem 23 – Reidy, Lúcio Costa, Carmen Portinho e Charlotte



Fonte: Portinho, 1999, p.79

A revista se propunha a contribuir para o desenvolvimento das questões técnicas e teóricas da administração e engenharia municipais, por meio da divulgação de artigos, projetos e relatórios. Diante da resistência do Prefeito Pedro Ernesto em dar continuidade aos projetos de obras aprovados pela Comissão do Plano da Cidade, o periódico defendeu a implementação de medidas de planejamento urbano, demonstrando o interesse do corpo de engenheiros municipais em prosseguir com os debates sobre urbanismo.

Portinho foi fundadora, secretária, redatora-chefe e depois diretora da revista, estando à frente do periódico até o final de 1937, momento em que a revista passou por uma reformulação, coincidente com as mudanças na Secretaria de Viação e Obras. As

novas orientações definiram que a revista seria gerida por um Diretor-Gerente e um Redator-Gerente, ambos nomeados diretamente por Edison Passos, o Secretário de Viação (Silva, 2019). Desde julho de 1939, as edições da revista começaram a apresentar um resumo anual das obras realizadas pela Secretaria Geral de Viação e Obras da Prefeitura. Nesse momento, o periódico deixou de ser um espaço para discussões teóricas sobre intervenções urbanas e se transformou em um veículo oficial para a divulgação das obras realizadas pela Prefeitura (Silva, 2019).

A construção do Ministério da Educação, já referenciada neste texto como exemplo do emprego das teorias de Le Corbusier e dos elementos que direcionariam a arquitetura moderna brasileira ao reconhecimento mundial como uma das maiores práticas artísticas do país, também foi um projeto que Portinho acompanhou e se envolveu: foi Portinho quem entregou, pessoalmente à Le Corbusier, na França, as transparências e as plantas do MEC, já que o arquiteto estava confinado em seu país que, nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, sofria com a ameaça nazista, impedindo seu contato com os arquitetos brasileiros, para acompanhamento da obra (Portinho, 1999).

O papel decisivo de Portinho na difusão da arquitetura moderna, exemplificado a partir do Diagrama II, se estende também – em complemento aos aspectos já apresentados – à sua atuação como Diretora do Departamento de Habitação Popular. Foi a partir de sua experiência na Inglaterra do pós-guerra que Carmen viabilizou no país uma ideia de habitação pensada como um serviço social e não como mercadoria. Os conjuntos Habitacionais (de Pedregulho e da Gávea) representaram

um projeto social onde ocorre uma síntese das artes: a arquitetura inovadora de Reidy, os painéis de Portinari e Anísio Teixeira, os jardins e mosaicos de Burle Marx, a lavanderia mecanizada para retirar as mulheres da escravidão do trabalho doméstico. Carmen foi o maestro desta sinfonia, que pensou a morada do trabalhador com dignidade (Bonduki, 1999).

Em *Simmel: a Estética e a Cidade* (2010), Georg Simmel propõe uma abordagem original ao considerar a cidade como um objeto estético. Diferentemente de análises tradicionais que privilegiam monumentos, esculturas ou pinturas como expressões artísticas isoladas, Simmel enxerga a cidade em sua totalidade como uma obra de arte. Essa escolha está alinhada com sua filosofia, que atribui ao espaço urbano um papel fundamental na compreensão da complexidade da vida humana. Para Simmel, a cidade não pode ser reduzida a elementos individuais, pois seu significado estético emerge das

interações entre seus diversos componentes. A experiência estética urbana, portanto, não está apenas na arquitetura ou no planejamento urbano, mas na maneira como esses aspectos se interligam e formam um todo coerente e dinâmico (Fortuna, 2010).

Ao analisar cidades como Roma, Florença e Veneza, Simmel não apenas destaca suas características visuais e históricas, mas as interpreta como alegorias da sociedade: tanto as cidades históricas quanto as metrópoles modernas se caracterizam como símbolos da experiência humana e das dinâmicas sociais que moldam o espaço urbano. Essa concepção de cidade como elemento estético permite compreender a vida urbana para além de suas funções pragmáticas, reconhecendo-a também como fenômeno cultural (Fortuna, 2010).

Esta concepção do espaço urbano enquanto estatuto singular dentro do pensamento estético e sociológico dialoga diretamente com a atuação de Portinho enquanto engenheira, urbanista e defensora da habitação social. Assim como Simmel propõe que a cidade não pode ser compreendida isoladamente, mas sim pelas relações dinâmicas que estruturam o espaço, Portinho, ao longo de sua trajetória profissional, defendeu uma visão integrada da cidade, que combinava planejamento técnico, funcionalidade e impacto social. Como engenheira da Prefeitura do Distrito Federal, esteve envolvida no processo de modernização do Rio de Janeiro, atuando na reconfiguração da cidade para torná-la mais eficiente e adequada às demandas de uma metrópole moderna. Tais transformações remetem à concepção simmeliana da cidade como um organismo vivo, onde fluxos e interações moldam o espaço. No entanto, sua atuação não se limitava ao ideal técnico de ordenamento urbano; ela compreendia que a cidade era também um espaço de experiência coletiva, o que se reflete em sua defesa da habitação social e em sua luta por moradias dignas para a população trabalhadora.

Dessa maneira, a atuação de Portinho ressoa com a perspectiva simmeliana ao enxergar a cidade para além de sua funcionalidade imediata, reconhecendo-a como um fenômeno estético, social e cultural. Sua trajetória profissional demonstra como o urbanismo moderno pode ser entendido como uma forma de arte aplicada, na qual a organização dos espaços influencia diretamente a experiência dos indivíduos e a construção de uma identidade coletiva.





O surgimento da habitação como uma questão social representou a criação de uma nova abordagem não apenas para a arquitetura e o urbanismo, mas também para a produção, integrando os princípios do movimento moderno. Esse movimento defendia a construção em série, com padronização e pré-fabricação, como ferramentas para atender às grandes demandas nas cidades contemporâneas, caracterizadas pela presença significativa da classe operária (Bonduki, 2004).

Portinho, entre outros profissionais envolvidos no desenvolvimento da ideia de habitação social, enfatizou a necessidade da integração entre técnica, estética, funcionalidade e economia, visando garantir o atendimento aos trabalhadores de baixa renda (diretrizes do Movimento Moderno). Adaptando os modelos europeus à realidade brasileira, estes profissionais desenvolveram a ideia de unidades habitacionais e, nas décadas de 1940 e 1950, foram responsáveis por uma importante produção de habitação social que marcou a construção das grandes cidades modernas brasileiras (Bonduki, 2004).

No contexto da habitação social e do urbanismo, a visão de Gaston Bachelard (2008) sobre o espaço, especialmente no primeiro capítulo de *Poética do Espaço*, oferece artifícios para refletir o modo como Carmen Portinho entendia o espaço urbano. Bachelard (2008) propõe uma analogia com a ideia de casa, não vista apenas como um objeto funcional, mas como um "corpo de imagens", um espaço simbólico e emocional que reflete as experiências e as memórias de seus habitantes. O autor argumenta que "todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa" (Bachelard, 2008, p. 358), significando que a casa, além de sua função prática, é um lugar de significados profundos, de vivências e de identidade.

Essa concepção do espaço como um lugar que vai além da materialidade e da utilidade pode ser associada à forma como Portinho entendia a cidade, e especialmente as questões relacionadas à habitação social. Para Portinho, a cidade não deveria ser apenas um amontoado de edifícios e infraestruturas, mas um lugar simbólico e emocional que promovesse um sentimento de pertencimento e identidade para os seus habitantes. Assim como a casa de Bachelard se torna um refúgio psicológico e simbólico para quem a habita, Portinho via a cidade como um espaço que deveria acolher e integrar os indivíduos, oferecendo não apenas abrigo físico, mas também uma conexão emocional com o ambiente urbano.

Ao pensar as habitações sociais, Portinho buscava criar espaços que fossem mais do que simples construções. A arquitetura e o urbanismo tinham o poder de configurar

percepções emocionais e psicológicas dos habitantes, oferecendo um espaço onde a funcionalidade se aliava ao simbólico e ao afetivo. Esse olhar para a habitação social vai além da simples necessidade de atender à demanda por moradia, buscando também proporcionar uma qualidade de vida que envolvesse a experiência humana de pertencimento e memória, tão presentes na ideia de casa de Bachelard. Este ideário se refletiu diretamente na gestão de Portinho no MAM-RJ, onde Portinho daria início a um novo e importante capítulo de sua história, comprovando seu papel fundamental na construção do “projeto moderno carioca”, através, sobretudo de seus anos subsequentes como gestora cultural.

#### **5.4. Gestão cultural: uma prática em rede**

Todo gestor, seja qual for sua área de atuação, lida com diversas questões e desafios. A gestão cultural envolve a administração de recursos financeiros, humanos, materiais, infraestruturais e de espaços. No entanto, seu diferencial está, sobretudo, na coordenação e no planejamento das atividades culturais sob sua responsabilidade. A complexidade da gestão cultural torna-se ainda mais evidente ao considerar que a cultura, por natureza, constitui um universo vasto e complexo. Trata-se da reunião de múltiplos agentes, tanto amadores quanto profissionais, envolvendo diferentes questões institucionais e uma ampla gama de manifestações e expressões (Rubim, 2019).

No início do século XX, a política cultural que começava a se manifestar no país reverberou em novas características para a gestão cultural. Gustavo Capanema, por exemplo, Ministro da Educação e Saúde, estabeleceu os primeiros órgãos governamentais de cultura destinados a implementar a política cultural federal em áreas específicas, como a Superintendência de Educação Musical e Artística, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Serviço de Radiodifusão Educativa, criados em 1936, além do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Serviço Nacional de Teatro e o Instituto Nacional do Livro, instituídos em 1937. Mário de Andrade também foi um nome importante no período, ao fundar e comandar o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, de 1935 a 1937 (Fernandes, 2019).

Simon Schwartzman (1984), na obra intitulada *Tempos de Capanema*, destaca a relevância de Gustavo Capanema no cenário da educação e cultura no Brasil, enfatizando seu papel durante o governo de Getúlio Vargas (1934-1945). O autor ressalta que o edifício do Ministério da Educação, construído sob sua gestão seguindo os princípios modernistas de Le Corbusier, consolidou a imagem de Capanema como um ministro

esclarecido, comprometido com a cultura, as artes e a educação. Pedro Nava (1983 apud. Schwartzman, 1984) reforça essa visão ao afirmar que a construção do edifício possibilitou a projeção de arquitetos e artistas como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão e Cândido Portinari, além de influenciar diretamente projetos como a Pampulha e, posteriormente, Brasília. Para Nava, a inteligência e a visão de Capanema e sua equipe, que incluía nomes como Drummond, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade, foram determinantes para esses desdobramentos históricos.

Schwartzman (1984) insere as transformações na educação e na cultura durante a gestão de Capanema em um contexto mais amplo de mudanças no Brasil, caracterizado como um processo de "modernização conservadora". Esse fenômeno não seguiu um plano preestabelecido nem uma ideologia única, mas promoveu a introdução gradual de princípios de racionalidade, modernidade e eficiência em um cenário de forte centralização do poder. Nesse contexto, houve uma substituição progressiva das elites políticas tradicionais por uma nova geração, mais jovem e tecnicamente qualificada, que, ao mesmo tempo em que se beneficiava do novo regime, também reconhecia e, em alguns casos, criticava suas limitações. Essa ambiguidade explica a dualidade presente na era Capanema, marcada tanto pelo incentivo à arte moderna quanto pela imposição da educação moral e cívica, pela fundação da Universidade do Brasil ao mesmo tempo em que se fechava a Universidade do Distrito Federal, pelo estímulo ao ensino industrial e pela prevalência da cultura clássica sobre a científica nas escolas. Além disso, o período foi caracterizado pela organização nacional da juventude, pelo apoio ao rádio e ao teatro, mas também pela censura ideológica. Esse contraste reflete a complexidade daqueles anos, em que avanços e restrições coexistiram em um cenário de intensas transformações políticas e culturais.

Taiane Fernandes, em *Histórico da gestão cultural no Brasil* (2019), pontua que a partir da década de 1930, a institucionalização da cultura estabeleceu um espaço formal para a gestão cultural dentro do estado republicano, embora autoritário. A cultura era, essencialmente, vista como arte e patrimônio, e a política cultural estava vinculada à política educacional, com a missão de desempenhar um papel civilizador e contribuir para a construção da nação.

Muitos artistas e intelectuais foram cooptados pelo estado varguista para colaborar com a gestão cultural, a exemplo do próprio Mário de Andrade, que elaborou o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o músico e compositor Heitor Villa-Lobos que criou e dirigiu a Superintendência de Educação

Musical e Artística, ou mesmo o poeta Carlos Drummond de Andrade, que exerceu a função de chefe de gabinete de Gustavo Capanema (Fernandes, 2019, p. 38).

A gestão de espaços destinados à cultura envolve dinâmicas específicas que englobam processos relacionados à organização de programação, mediação de público, comunicação, além da administração de pessoal, recursos e manutenção, entre outros. Em outras palavras, por um lado, tem-se o aspecto simbólico da produção artística e cultural; por outro, desenvolve-se uma série de procedimentos administrativos, operacionais, criativos e inovadores para a administração desses espaços (Kauark & Leal, 2019).

A gestão cultural demanda, por parte de seus principais agentes, um foco na criação de conexões com diferentes organizações e pessoas, capazes de expressar as necessidades e opiniões de diversos sujeitos. Reuniões regulares e abertas com grupos, a criação de redes interpessoais, associações e o diálogo com outras instituições devem ser promovidos, permitindo tanto acordos quanto divergências. É essencial criar, expandir, fortalecer e incentivar canais de comunicação e diálogo, como encontros, conselhos, reuniões, colegiados e conferências, que surgem a partir dessas interações (Rubim, 2019).

No decorrer desta tese foi analisada a atuação de Carmen Portinho enquanto agente cultural no MAM-RJ, a fim de entender sua contribuição na construção de uma instituição moderna, fomentadora de trocas culturais e diálogos artísticos. Os 15 anos de Portinho dedicados à gestão cultural enquanto diretora executiva adjunta do museu e seus anos dedicados à Escola Superior de Desenho Industrial corroboram com a afirmação de que a produção cultural é responsável por movimentar uma série de atores e redes, que organizadas, produzem um sistema com suas próprias lógicas de funcionamento.

A criação das redes interpessoais é, portanto, de extrema importância para o trabalho de um agente cultural que exerce a função de gestor de instituições, como o caso de Portinho. Em um campo baseado em colaborações, parcerias e trocas, o estabelecimento de conexões sólidas com artistas, instituições, financiadores, integrantes da comunidade e outros agentes culturais é indispensável. Para além da função de organizar eventos e exposições, o gestor cultural desempenha o papel de mediador, promovendo a convergência de diferentes interesses em torno de um propósito. Os laços interpessoais são responsáveis por ampliar sua rede de contatos, criando novas oportunidades, garantindo suporte para a realização de iniciativas e contribuindo para a relevância contínua da instituição no meio cultural. Desta forma, a capacidade de construir e manter relações interpessoais eficazes é, para além de uma competência

profissional, um diferencial estratégico que favorece o êxito e a permanência das instituições culturais ao longo do tempo.

Após analisar o papel do MAM-RJ e da ESDI no cenário carioca a partir, sobretudo, dos anos que Portinho dedicou às respectivas instituições, é importante estender o escopo bibliográfico desta pesquisa para incluir aspectos relevantes de sua biografia, autobiografia e de entrevistas realizadas por diversos atores ao longo dos anos. Objetiva-se aqui a inclusão de dados agregadores para uma das cartografias propostas, inserindo personagens do campo cultural que, em contato com Portinho, foram cruciais para seus anos de gestão.

A escolha por recorrer aqui, em um momento de lapidação final, à biografia e autobiografia de Portinho como base de dados é, sem dúvidas, intencional. Após percorrer e analisar diversas fontes primárias, sobretudo os periódicos cariocas escolhidos, e, através de teorias do campo das artes e sociologia das artes, propor as diferentes cartografias apresentadas, é possível caminhar na pesquisa sem criar o que Pierre Bourdieu (1986) chamou de “ilusão biográfica”.

Bourdieu estabelece uma crítica à ideia de que a vida de um indivíduo possa ser revelada como um conjunto coerente, linear e orientado. O real é, para o autor, fragmentado, constituído por elementos justapostos sem uma lógica aparente, todos singulares e ainda mais desafiadores de serem compreendidos, pois se manifestam de maneira constante e imprevisível, sem propósito claro e de forma aleatória (Bourdieu, 1986).

Entende-se, portanto, que a biografia e a autobiografia podem, se não tratadas com cautela, impor uma linearidade retrospectiva capaz de mascarar a complexidade das experiências do sujeito e as influências sociais que o abarcam, transformando o agente em personagem dotado de plena intencionalidade e consciência sobre sua trajetória (Bourdieu, 1986). Desta forma, a apresentação dos agentes que integram a rede de conexão de Portinho no campo cultural é baseada em uma abordagem que analisa criticamente a narrativa biográfica, capaz de identificar, em diálogo com as outras fontes consultadas, contradições, possíveis omissões e aspectos subjetivos dos relatos.

O interesse de Portinho pelas artes, aspecto decisivo para sua atuação enquanto agente cultural e gestora de instituições, remonta a seus anos de estudo para os exames preparatórios para ingressar nos cursos profissionalizantes. Segundo Portinho, na entrevista de 07 de abril de 1983 para o “Projeto Portinari”, durante este momento, Portinho optou por começar os estudos na Escola de Belas-Artes por se interessar pelo

ambiente e pela Escola exigir apenas oito créditos para a matrícula, enquanto a Politécnica exigia 12. Seu interesse era, após os três anos de curso geral, escolher estudar Arquitetura e conciliar o curso com a Engenharia, na Politécnica. Após um tempo nas duas escolas, Portinho optou por se dedicar apenas à Engenharia. Neste período na Belas-Artes, Carmen conheceu Portinari e, como descrito, nasceu uma amizade que reverberou pelos anos seguintes, inclusive durante sua gestão no MAM-RJ (Portinho, 1983).

Os anos que Portinho dedicou à especialização em Urbanismo na Universidade do Distrito Federal (UDF) também foram fundamentais para o estabelecimento de relações importantes para o campo cultural. Segundo Portinho, a UDF “marcou uma época na cultura brasileira e nas artes, sobretudo” (Portinho, 1983).

Por exemplo, entre os professores que eu tinha, naturalmente naquela parte teórica do Instituto de Arte, estava o Mário de Andrade, que dava aula de Filosofia da Arte para todo o pessoal do Instituto: o pessoal do Portinari, o pessoal do Celso Antônio, para todos. Mas nós tínhamos aulas específicas e uma delas era com o Lucio Costa (Portinho, 1983).

A fundação da Universidade do Distrito Federal em 1935 por Anísio Teixeira, objetivava transformar a instituição em um centro de produção de uma ciência e cultura genuinamente brasileiras, propondo um modelo de universidade distinto do padrão adotado pelo Governo Federal da época. Composta por várias escolas e institutos, como a Escola de Filosofia e Letras, a Escola de Ciências, a Escola de Economia e Direito, o Instituto de Educação e o Instituto de Artes, que se destacava por oferecer cursos voltados ao magistério das Artes e pela formação de profissionais nas áreas de Arquitetura e Urbanismo, a UDF tinha, como foco principal, a formação de professores (Peres, 2023).

A criação de uma instituição dedicada à liberdade no campo artístico despertou o interesse de artistas ligados ao movimento modernista. Esses artistas, na época, buscavam construir e consolidar a identidade cultural do Brasil, como Mário de Andrade, Candido Portinari, Alberto da Veiga Guignard e Georgina de Albuquerque, que se tornaram professores do Instituto de Artes da UDF (Peres, 2023).

A Universidade do Distrito Federal se configurava como a instituição ideal para impulsionar o conhecimento da Arte Moderna, porque a sua principal finalidade era formar professores para os diversos graus de ensino. E formar docentes de maneira diferenciada dos padrões vigentes seria um modo de se construir uma nova cultura pedagógica no campo das artes, bem como seria a possibilidade de conquistar novos públicos para fruir dessa nova arte que seria difundida nas escolas regulares. Invertia-se, assim, a lógica da arte restrita a uma elite (Peres, 2023, p.2).

Os anos seguintes foram, como já apresentado, dedicados por Carmen a seu trabalho na Prefeitura do Distrito Federal. Quando Portinho assumiu o cargo de direção no MAM-RJ seu contato com o campo artístico foi ampliado, sobretudo por sua dedicação em gerir a instituição. Fayga Ostrower, artista plástica e professora do Museu entre os anos de 1950 e 1970, em entrevista concedida a Ana Luiza Nobre e Alfredo Britto, relata:

Carmen conseguiu resolver todos os problemas estruturais e administrativos, e o museu tornou-se de fato um empreendimento coletivo. Nos sentíamos participantes de algo que estava sendo construído. O MAM transformou-se no centro cultural do Rio de Janeiro (Ostrower, 1999, p.145).

Segundo a artista, Portinho era a responsável por articular com o Conselho dos professores o convite para artistas realizarem suas exposições na instituição e pela discussão de suas obras perante o público. Ostrower, Zélia Salgado, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Edith Behring, Rossini-Perez, entre outros, estabeleciam também, junto à Portinho, as diretrizes para os cursos do Museu (Ostrower, 1999).

A seleção das obras do acervo do MAM-RJ eram, segundo Fayga, de responsabilidade de Niomar, que comprava obras apenas de artistas estrangeiros, já que as obras dos artistas brasileiros eram doadas. Fayga, em seu relato, atesta a importância de Niomar para a instituição, mas atribui à Carmen o sucesso em administrar o museu: “mas ela (Niomar) não conseguia administrar o museu. Por isso o MAM teve um período áureo com a Carmen. Ela fez uma biblioteca fantástica, fez exposições, cursos, ativou o meio artístico carioca” (Ostrower, 1999, p.146).

Embora no decorrer dos anos de 1950 e 1960 não existisse ainda a figura do curador (Reinaldim, 2015), Ostrower atesta que o que hoje entendemos como “função da curadoria” era executada pelo Conselho dos professores em consonância com a diretoria. Mais uma vez, Portinho se tornava primordial para o funcionamento da instituição, ao criar espaços para discussão de questões artísticas e ensino da arte (Ostrower, 1999).

Das ações de Carmen no MAM muito se diz; foram muitas, e tantos também os desdobramentos a partir dali. Figura ágil e segura de si, a quem não faltava formação artística nem informação sempre atualizada, Carmen Portinho avançava pelo terreno ainda quase intocado das artes plásticas plenamente consciente do seu papel no alargamento do circuito de arte local. No conjunto de espaços e personagens que constituem o campo artístico - escolas e academias, galerias e museus, salões e bienais por onde transitam marchands, colecionadores, críticos, investidores, artista e público - Carmen representava, na virada dos anos 50, o olhar da própria instituição legitimadora da arte moderna na capital (Nobre, 1999, p.108).



Portinho, como diretora executiva adjunta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), desempenhou um papel fundamental na consolidação e disseminação das novas linguagens artísticas no Brasil, especialmente no que tange ao movimento concreto. Seu trabalho no MAM, que teve grande destaque na década de 1950, coincidiu com o fortalecimento do movimento concreto, que buscava uma arte pura e objetiva, desvinculada das tradições figurativas, pautada pela experimentação e inovação formal. O movimento, que ganhou notoriedade através de nomes como Waldemar Cordeiro, Lygia Clark e Hélio Oiticica, foi amplamente discutido e exposto no MAM, e Carmen Portinho, ao integrar sua equipe executiva, contribuiu para criar um ambiente fértil para o desenvolvimento dessa corrente. Sua atuação foi marcada pela articulação entre artistas, intelectuais e instituições culturais, o que foi essencial para a difusão das ideias concretas e para a construção de uma base sólida para a arte contemporânea no Brasil.

Como aponta Maria Amélia Bulhões (1993) o Brasil atravessava nos anos 1960 uma crise no processo de modernização iniciado na década anterior. As transformações estruturais impulsionadas pelo crescimento industrial a partir dos anos 1950 começaram a enfrentar resistência logo no início da nova década. No campo cultural, enquanto setores como o cinema, a música e o teatro se engajavam em movimentos de conscientização e democratização, as artes plásticas mantinham uma postura elitista e distante das mobilizações sociais. O circuito artístico continuava restrito a grupos privilegiados, e não havia mudanças significativas em sua estrutura que apontassem para um direcionamento mais popular. A exclusão do público no ambiente artístico era evidente: até o início dos anos 1960, o acesso ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro exigia convite, terno e gravata. As elites, em sua maioria, viam com desconfiança os movimentos populares em ascensão, e as artes plásticas refletiam essa postura ao se manterem afastadas das radicalizações políticas. O sistema artístico, dominado por nomes consagrados como Di Cavalcanti, Portinari e Anita Malfatti, além de alguns artistas primitivistas e de um grupo de abstracionistas, não apresentava grandes conflitos internos.

Segundo Ana Luiza Nobre (1999), com a transferência do centro artístico de Paris para Nova York e o surgimento de um mercado internacional sem precedentes dominado pelo país mais poderoso no cenário econômico mundial, o circuito local permanecia ainda limitado e em seus estágios iniciais, porém Carmen Portinho não hesitava em promover artistas selecionados em exposições realizadas tanto no próprio museu quanto enviadas para instituições no exterior, como o caso de Ivan Serpa, Lygia Clark e Arthur Luiz Piza.

Quando Hélio Oiticica irrompeu com seus "parangolés" na exposição *Opinião 65*, o museu era dirigido por Carmen Portinho e pelo médico e colecionador Aloysio de Paula. Niomar Moniz Sodré havia se afastado, por motivos de saúde. O Bloco de Exposições não estava concluído ainda, embora sua estrutura já marcasse presença na paisagem carioca. As exposições, bem como os cursos, cinemateca e administração, lotavam o Bloco Escola — e isso até 67, quando as obras de acabamento do bloco de exposições ganharam novo impulso visando dar abrigo à reunião do Fundo Monetário Internacional no Rio (Nobre, 1999, p.110).

O Ateliê Livre de Gravura do MAM-RJ, inaugurado em 6 de maio de 1959, fez parte da proposta essencial de criação do Museu de Arte Moderna na então capital do país. Segundo Maria Luiza Luz Tavora (2022), a criação e a estruturação deste ateliê foram profundamente relacionadas a Carmen Portinho, que foi a Paris para obter diretamente com o gravurista Friedlaender as informações necessárias para a montagem do ateliê. Portinho, em seu relato autobiográfico, credita à Niomar, que estava em Paris, a visita ao ateliê de Friedlander e os contatos iniciais com Edith Behring, convidando-a para organizar o novo ateliê quando esta retornasse ao Brasil. Portinho, que já conhecia Behring desde os tempos de UDF tratou diretamente com Edith, em um momento posterior em que esteve na capital francesa, todos os detalhes para o começo do projeto (Portinho, 1999).

Concomitantemente às questões pertinentes à gestão do MAM-RJ, Portinho construiu também uma outra trajetória: a de crítica de arte. É importante salientar que é a própria Carmen Portinho que se identifica como crítica, mas a análise das fontes sugerem que sua atuação se relacionasse, para além do ingresso em 1967 na Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e, em 1972, na Association Internationale des Critiques d'Art, com a prática do jornalismo cultural.

Após deixar a direção do museu e assumir o cargo de diretora da ESDI, Portinho foi convidada pelo amigo e crítico Mário Pedrosa para fazer parte da Associação Brasileira de Críticos de Arte, que, por coincidência, tinha sua sede na própria Escola Superior de Desenho Industrial (Portinho, 1999).

Mário Pedrosa tinha uma ligação muito especial comigo. Éramos colegas de ideologia política, repudiávamos o stalinismo, mas tínhamos nossas simpatias por Trotsky, ele mais do que eu, além das afinidades culturais e estéticas, pois ambos apoiávamos a arte contemporânea. Lutávamos cada um a seu modo para divulgá-la, ele como crítico de arte atuante em jornais e revistas, eu como incentivadora da sua integração à arquitetura desde a construção do Pedregulho e, sobretudo, como diretora do MAM. Então, a gente se dava muito bem (Portinho, 1999, p.131)

Na ABCA, Portinho assumiu a presidência, sucedendo nomes de destaque como Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Carlos Flexa Ribeiro e José Simeão Leal, pouco após ser agraciada com o Prêmio “Gonzaga Duque”, concedido anualmente pela associação (Nobre, 1999).

Ainda em 1967, o *Jornal do Brasil* convocou um Conselho de Artes (Imagem 24) que visava fazer uma avaliação da Bienal de São Paulo. Formado por Clarival do Prado Valadares, Mário Barata, Carmen Portinho e José Roberto Teixeira Leite, o Conselho objetivava, segundo o periódico, “ainda antes da inauguração oficial e tão logo o júri internacional tivesse terminado seu trabalho, percorrer detidamente a grande exposição das artes contemporâneas do mundo” (Conselho [...] 1967, p.4).

Segundo o jornal carioca, Clarival do Prado Valadares seria responsável por uma análise global da IX Bienal de São Paulo; Mario Barata, Carmen e José Roberto Teixeira Leite avaliariam as manifestações internacionais e, por fim, a presença de artistas nacionais seria “apreciada, em igual critério” (Conselho [...] 1967, p.4), por Portinho e Teixeira Leite.

Imagem 24- O Conselho de Artes do JB (1967)



Fonte: (Conselho [...] 1967, p.4)

Portinho destacou, entre os artistas brasileiros, nomes como Ana Letycia, Wesley Duke Lee, Roberto Delamonica, Artur Luiz Piza, Mira Schendel, Amélia Toledo e Edith Bering. Entre os estrangeiros, os mais valorizados por ela foram Le Parc (Argentina), Carlos Cruz-Diez (Venezuela), Rauschenberg e James Rosenquist (EUA). No entanto, "o marselhês César" foi quem recebeu os maiores elogios (Nobre, 1999). Carmen encerrou o artigo com uma crítica mordaz à Bienal: "o público, nervoso e descontente, constatou que, apesar de todas as reformulações, das assessorias técnicas e outras badalações, a política dos prêmios continua atrás dos bastidores, como sempre. E a Bienal também continua..." (Nobre, 1999, p. 134; Conselho [...] 1967, p.4).

Como aponta Ivair Reinaldim (2017), para muitos intelectuais brasileiros, o auge da crítica de arte no país está intimamente associado à trajetória de seu mais renomado representante: Mário Pedrosa (1900-1981). Diversas coletâneas de seus escritos, organizadas por Aracy Amaral, Otília Arantes, Lorenzo Mammì e Guilherme Wisnik, Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff, contribuíram para dar ampla visibilidade a sua extensa produção textual. Tais publicações viabilizaram o acesso direto a diferentes abordagens do fenômeno artístico elaboradas por Pedrosa ao longo de seu percurso crítico, fortalecendo a narrativa historiográfica que consagra sua obra como um referencial teórico, político e ético para a crítica de arte no Brasil (Reinaldim, 2017).

O surgimento do concretismo no Rio de Janeiro foi resultado de uma complexa rede de colaborações artísticas e intelectuais, que ultrapassou os limites do Ateliê do Engenho de Dentro e da influente crítica de arte de Mário Pedrosa. Em 1952, com a dispersão do grupo que frequentava o Ateliê, a rica rede de sociabilidade formada no hospital psiquiátrico se deslocou para o Museu de Arte Moderna, onde assumiu novas características e continuou a impulsionar o movimento concretista (Villa Bôas, 2022).

Segundo Villas Bôas (2022), o Ateliê do Engenho de Dentro, criado em 1946 por Nise da Silveira, foi fundamental para o surgimento do concretismo carioca, ao proporcionar um espaço de experimentação artística que aproximou diferentes agentes culturais. Inicialmente voltado à terapêutica ocupacional, o Ateliê tornou-se um centro de produção plástica singular, onde a interseção entre arte e psiquiatria abriu caminho para novas concepções estéticas. Almir Mavignier, ao se tornar monitor do Ateliê, conectou o trabalho dos artistas internos com Mário Pedrosa, cuja influência teórica, baseada na Gestalt, ajudou a moldar a linguagem formalista do concretismo. A presença de artistas como Abraham Palatnik e Ivan Serpa, cujas trajetórias foram profundamente transformadas pela experiência no Ateliê, consolidou esse espaço como um dos pilares

da arte abstrata geométrica no Rio de Janeiro, preparando o terreno para as futuras inovações do movimento concretista.

Sabrina Sant’Anna (2004 apud. Villas Boas, 2022) mostra que jovens de classe média do Rio de Janeiro e de outras partes do Brasil, com o desejo de se tornarem artistas, formaram um círculo próximo e acolhedor no Museu de Arte Moderna, na casa de Ivan Serpa e na de Mário Pedrosa. Nesse ambiente, passaram a compartilhar valores estéticos próprios e, gradualmente, adotaram o abstracionismo geométrico, então inovador no cenário artístico. Conhecidos como o “grupo do MAM” ou o “grupo do Serpa”, eles construíram uma identidade distinta, fortalecida pelo contato com outros artistas, seja por rivalidade ou cooperação. Durante quase uma década, encontraram seu espaço entre a tradição acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes, o modernismo figurativo brasileiro e o abstracionismo informal, que também ganhava força no país (Villas Bôas, 2022).

No MAM do Rio, Ivan Serpa teve um papel central, dando continuidade à experiência do Ateliê do Engenho de Dentro e às influências de Mário Pedrosa. Incentivado por Pedrosa, que o apoiava desde a conquista do Prêmio Pintor Jovem Nacional na I Bienal de São Paulo, Serpa se destacou entre os artistas e professores do museu. Seus cursos formavam regularmente jovens artistas, promovendo a arte geométrica abstrata.

Fechava-se, portanto, mais um círculo social, voltado para a prática da arte concreta, com a liderança de Ivan Serpa à frente do curso para crianças e adolescentes, do Ateliê Livre de Pintura e do Grupo Frente (Villas Bôas, 2022, p.81)

Embora o Ateliê do Engenho de Dentro tenha recebido diversas visitas ilustres, foi no MAM-RJ que a pintura concreta atraiu a atenção da sofisticada elite carioca. Sob a liderança de Niomar Moniz Sodré e a direção de Carmen Portinho, as *vernissages* organizadas pelo museu reuniam esse público seletivo, incluindo as exposições dos trabalhos das crianças e adolescentes que eram alunos de Serpa (Villas Bôas, 2022).

Tarcila Formiga (2020) argumenta que, para compreender a atuação de Mário Pedrosa é fundamental ampliar as funções atribuídas à crítica, considerando e incorporando a ideia de mediação. Enquanto um segmento dos críticos de arte se alinhava ao repertório realista/naturalista, com destaque para Mário de Andrade, Pedrosa desempenhou um papel decisivo na legitimação e formação do movimento concretista no Rio de Janeiro, que, na década de 1950, originaria o Grupo Frente. Em meio às intensas discussões sobre as diversas vertentes da arte moderna, a arte concreta foi alvo de debates,

sendo considerada por seus detratores como impessoal e desvinculada da realidade brasileira. Nesse contexto, o papel do crítico consistia em justificar a inserção desse movimento no Brasil, estabelecendo as relações necessárias entre seu surgimento e o contexto social vigente. O crítico de arte assume, portanto, a função de mediador, atuando em múltiplas esferas e buscando tanto integrar a arte à sociedade quanto estabelecer um elo entre o artista e o público. Pedrosa exerceu essa função de maneira destacada a partir da década de 1940, quando passou a colaborar com o jornal *Correio da Manhã*, publicando ensaios, liderando a formação do grupo de artistas concretistas e se envolvendo ativamente em museus e instituições voltadas à legitimação da crítica de arte, como o caso do MAM-RJ.

Na década de 1950, as reuniões promovidas por Mário Pedrosa em sua residência constituíram um espaço de relevância para a formulação de um projeto artístico, articulado em conjunto com as aulas ministradas por Ivan Serpa em seu ateliê de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: os encontros desempenharam papel crucial no surgimento do Grupo Frente, núcleo do concretismo carioca, já que a sociabilidade gerada por Pedrosa assumiu uma dimensão quase institucional (Oliveira, 19995 apud. Formiga, 2020).

A atuação de Mário Pedrosa como mediador cultural, aliada à sua militância política, desempenhou um papel crucial na construção de significados dentro do campo artístico. Sua inserção em uma rede de sociabilidade intelectual e artística, especialmente em relação aos artistas, foi essencial para o desenvolvimento de um projeto coeso e para a construção de uma trajetória intelectual que se interliga com sua prática crítica. A mediação de Pedrosa se configurou, portanto, como um processo fundamental na articulação de ideias e no impulso à arte moderna no Brasil, consolidando sua importância como um elo entre artistas, público e o contexto social.

É importante creditar, para além da conexão pessoal entre Portinho e Pedrosa, o interesse do crítico pela produção de Carmen Portinho à sua experiência colecionada, ao longo dos anos, no circuito artístico e cultural do país. Entre exposições, salões e bienais, Carmen se tornou um agente visto com frequência na cena artística, destacando-se, por exemplo, como membro constante de comissões julgadoras de concursos e salões, como observado na tabela a seguir:

Tabela 5 – Participações de Carmen em comissões julgadoras

| <b>Ano</b>  | <b>Evento</b>                                                                                                                                   |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1963</b> | Membro do juro da I Bienal de Santiago                                                                                                          |
| <b>1966</b> | Membro do júri internacional da III Bienal Americana de Arte em Córdoba<br>Membro do júri do II Salão Universitário de Gravura, em Buenos Aires |
| <b>1967</b> | Membro do júri internacional do XIX Salão de Artistas Nacionais de Bogotá, Colômbia                                                             |
| <b>1971</b> | Membro do júri do Salão Nacional de Arte Moderna                                                                                                |
| <b>1972</b> | Membro do júri do Salão Nacional de Arte Moderna                                                                                                |
| <b>1975</b> | Membro do júri para indicar um artista plástico para ilustrar os bilhetes da Loteria Federal                                                    |
| <b>1977</b> | Membro do júri do anteprojeto para o Edifício Operacional da Radiobrás em Brasília                                                              |
| <b>1978</b> | Membro do júri que escolheu o cartaz da I Bienal Latino-Americana de São Paulo                                                                  |
| <b>1979</b> | Indicada como membro do júri do II Salão Nacional de Artes Plásticas<br>Membro do júri do Salão Nacional de Arte Moderna                        |
| <b>1982</b> | Membro do júri do Concurso Nacional do Símbolo do Bicentenário da Escola Naval                                                                  |
| <b>1983</b> | Membro do júri do VII Salão Carioca de Arte                                                                                                     |
| <b>1984</b> | Membro do júri do Prêmio Gonzaga Duque, da ABCA                                                                                                 |

|             |                                                                                               |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1986</b> | Membro do júri do Prêmio Orlando Dasilva                                                      |
| <b>1987</b> | Membro do júri da seleção e premiação do II Salão Municipal de Artes Plásticas de João Pessoa |
| <b>1991</b> | Membro do júri de premiação da 21ª Bienal Internacional de São Paulo                          |

Fonte: Portinho, 1999; Nobre, 1999; Correio da Manhã

O trânsito de Portinho, acima referenciado a partir de suas participações como jurada de concursos e salões, é exemplo de como seu papel enquanto agente cultural foi ampliado a partir do estabelecimento de conexões e parcerias (Diagrama III), fator determinante para o alargamento de sua rede de contatos e fortalecimento de intercâmbios culturais. Seu envolvimento nos salões, por exemplo, viabilizou seu contato com novas produções artísticas, linguagens e tendências, culminando em uma visão mais abrangente a respeito do cenário artístico. A circulação de Portinho contribuiu significativamente para a construção de sua credibilidade e autoridade no campo.

O caminho percorrido por Portinho no campo cultural pode ser compreendido a partir da teoria dos campos de Bourdieu (1996), especialmente no que diz respeito à construção da autoridade simbólica e do reconhecimento artístico. Sua atuação como jurada em concursos e salões, por exemplo, não apenas ampliou sua rede de contatos, mas também fortaleceu sua posição dentro do campo artístico, evidenciando como as relações entre agentes culturais são fundamentais para a legitimação de valores estéticos e simbólicos.

Para Bourdieu (2003c), o valor da arte não pode ser entendido de maneira isolada, seja pela análise exclusiva da obra, seja pela consideração apenas do artista. O que define a legitimidade artística são as relações estabelecidas entre os diferentes agentes do campo — artistas, críticos, galeristas, diretores de museus, professores e consumidores — e as instituições que mediam a produção e a recepção cultural. Nesse sentido, o trânsito de Portinho entre diferentes espaços de consagração reflete a lógica de funcionamento do campo artístico, onde o reconhecimento é um processo relacional e depende da interação entre aqueles que criam e aqueles que validam a produção artística.

Além disso, a participação ativa de Portinho nesses espaços pode ser vista como uma estratégia que contribuiu para consolidar sua própria posição dentro do campo.



Como argumenta Bourdieu (1992a, p. 72), a posição ocupada por um agente influencia diretamente suas escolhas estéticas e estratégias de ação. No caso de Portinho, sua atuação como mediadora cultural demonstra como suas interações no campo não apenas ampliaram seu repertório estético, mas também reforçaram sua influência nas definições de valor e gosto cultural.

Outro aspecto central na teoria de Bourdieu é o caráter estruturado, mas dinâmico, dos campos culturais. Embora possuam uma lógica interna que regula a inclusão e a hierarquização dos agentes, esses campos não existem de forma isolada. Pelo contrário, estão em constante relação com outros campos, como o político e o econômico (Bourdieu, 2003c). O percurso de Portinho entre diferentes instâncias — da direção do MAM à participação em eventos e construção de redes de sociabilidade — reflete esse caráter dinâmico, evidenciando como a autoridade cultural não é fixa, mas construída e negociada continuamente. Assim, sua atuação exemplifica de maneira prática os princípios da sociologia da arte de Bourdieu, demonstrando como a inserção e o reconhecimento no campo artístico dependem da articulação entre redes, instituições e disputas simbólicas.

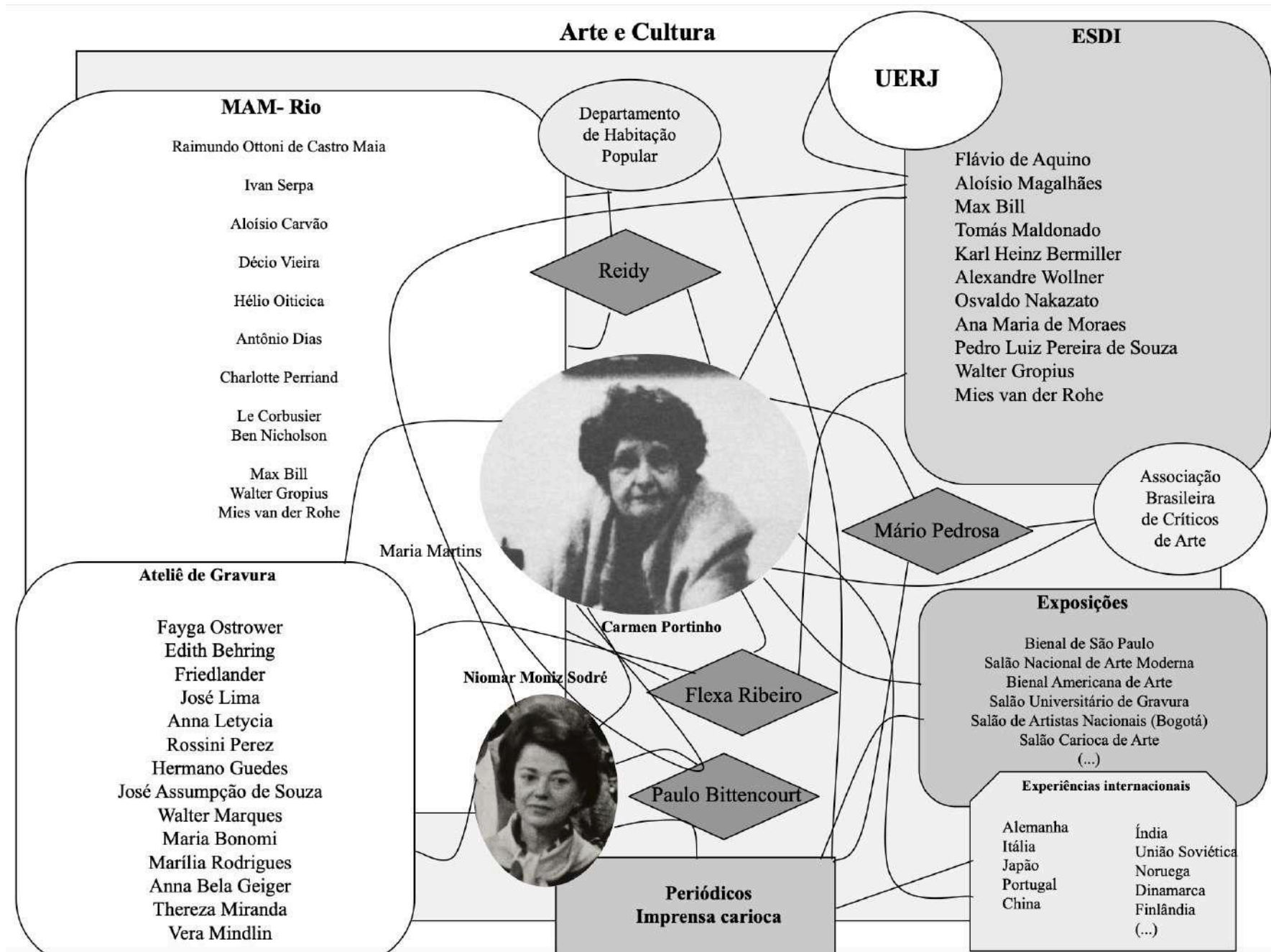


Diagrama III – A cena cultural - Fonte: Autoria própria

A movimentação sempre foi uma característica da atuação de Portinho, que transitava nacional e internacionalmente. Desde os tempos de luta feminista Portinho se preocupava em conhecer diferentes contextos, absorver novas experiências e tendências e, claro, estabelecer colaborações com outros agentes. Em 1966, por exemplo, convidada pelo jornalista Alberto Dines, atuou como correspondente do *Jornal do Brasil*, escrevendo a respeito de mostras como a Bienal Internacional de São Paulo, a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza (Portinho, 1999). Portinho creditou seu êxito na empreitada jornalística proposta à sua longa experiência como fundadora, diretora e redatora da *Revista de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* (Portinho, 1999).

Portinho visitou a Alemanha, à convite do governo, para conhecer o desenvolvimento do desenho industrial no país; o Japão, para a mostra *Expo 70* em Osaka; representou o Brasil no Seminário de Desenho Industrial em Helsink, Finlândia; conheceu a Suécia, Noruega e Dinamarca para estabelecer contatos com centros culturais e designers estrangeiros; visitou Portugal, a partir de um convite da Fundação Calouste Gulbenkian para conhecer o meio artístico local; viajou até a União Soviética para visitar museus e monumentos históricos, assim como China, Índia e Israel (Portinho, 1999). Uma trajetória complexa que lhe rendeu algumas homenagens, como o título, em 1989, de “Personalidade do ano” pelo Instituto de Arquitetos do Brasil; a escolha como “símbolo de qualidade, profissionalismo e integridade” e a instituição do “Prêmio Carmen Portinho para Ciência e Tecnologia” pela UERJ; o diploma de Honra ao Mérito da Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas; a medalha do mérito pelo Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia; homenagem do Conselho Nacional de Mulheres do Brasil e, por fim, a publicação de uma biografia e de uma autobiografia, em 1999 (Nobre, 1999; Portinho, 1999).

Como desenvolvido, no decorrer do século XX, as teorias das artes visuais e do design exerceram uma influência significativa no surgimento do Movimento Concreto no Brasil. Para compreender esse fenômeno, as contribuições das correntes construtivistas e concretas que emergiram nas artes visuais durante a primeira metade do século passado foram examinadas. Entre essas influências destacaram-se o Construtivismo, o *De Stijl* e o Suprematismo, movimentos que promoveram a abstração geométrica e a busca por uma linguagem visual universal.

Paralelamente, o campo do design foi profundamente marcado pelos princípios desenvolvidos por importantes instituições europeias, como a Bauhaus, de Walter

Gropius, e a Escola de Ulm, onde atuaram figuras de destaque como Max Bill e Tomás Maldonado. As contribuições teóricas de figuras como Max Bill, Max Bense, Mies van der Rohe e Abraham Moles se mostraram decisivas para o florescimento do Movimento Concreto no Brasil. O design, concebido então como uma forma de arte aplicada às demandas sociais, desempenhou um papel relevante ao possibilitar que os artistas do Movimento Concreto se aproximassem da arte tecnológica e industrial. Essa articulação proporcionou uma metodologia de projeto que lhes permitiu intervir de maneira mais direta e crítica na sociedade, promovendo transformações inovadoras.

Neste cenário, o fluxo de ideias em território brasileiro foi intensificado por personalidades como Flávio de Aquino, Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner, Maldonado e o próprio Max Bill, cujas experiências internacionais e contribuições locais ajudaram a moldar a identidade do design moderno brasileiro. Este período foi caracterizado por transformações sociais e culturais significativas, que proporcionaram as condições ideais para o estabelecimento das teorias concretistas no país. O eixo Rio de Janeiro-São Paulo exerceu um papel central nesse processo, com artistas e teóricos desenvolvendo posturas distintas em relação aos ideais do Movimento Concreto Internacional, adaptando-os à realidade local e contribuindo para a formação de uma identidade artística singular.

O diálogo cultural e artístico refletiu-se de maneira expressiva na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), que, inspirada nos princípios da Escola de Ulm, tornou-se um polo fundamental na formação de designers brasileiros. Mais do que assimilar essas influências, a ESDI desempenhou um papel ativo na difusão de um pensamento projetual crítico e inovador, consolidando a conexão entre arte, indústria e sociedade no Brasil.

Durante sua direção na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), Carmen Portinho articulou suas redes com objetivos claros e estratégicos. Em um contexto particularmente desafiador (a Assembleia Geral de 1968 e os anos mais críticos da ditadura militar), a ESDI viveu um período de intensa instabilidade. Diante dessa conjuntura, a principal preocupação de Carmen era assegurar a sobrevivência da escola. Portinho promoveu uma série de eventos significativos, tanto de natureza cultural quanto técnica, que frequentemente funcionaram como estratégias de visibilidade e fortalecimento institucional. Esses eventos não apenas posicionavam a ESDI no cenário acadêmico e profissional, mas também atuavam como uma forma de “marketing”, essencial para uma escola que se encontrava fragilizada. Havia, ademais, a clara intenção

de enfrentar a incompreensão generalizada em torno do campo do desenho industrial, um fator que dificultava a inserção imediata dos diplomados no mercado de trabalho.

Nesse sentido, a luta de Portinho pelo reconhecimento oficial das profissões de desenhista industrial e comunicador visual junto aos órgãos competentes foi uma dimensão fundamental de sua gestão. Essa batalha não se limitava ao campo burocrático, mas fazia parte de uma visão mais ampla, que buscava consolidar a formação de profissionais capacitados e conscientes da realidade brasileira. Assim, ao se articular com as questões econômicas, administrativas e pedagógicas, Portinho visava construir uma escola internamente coesa, academicamente respeitada e sintonizada com as demandas do mercado, promovendo uma resposta criativa e inovadora às necessidades do país.

Portanto, a habilidade de Carmen Portinho em mobilizar sua rede transcendeu o aspecto meramente institucional: foi uma ação estratégica que garantiu não apenas a sobrevivência da ESDI durante seu período mais conturbado, mas também sua afirmação como um centro importante no ensino do desenho industrial. A integração entre formação técnica, compreensão da realidade nacional e projeção internacional atestam que, para Portinho, a educação em design não se limitava a um ofício, mas a uma ferramenta de transformação social e cultural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema dedicado ao Museu de Arte Moderna (MAM)<sup>63</sup>, cujo trecho final constitui a epígrafe desta tese, estabelece uma interseção entre arquitetura, arte e o tempo: o poema celebra a construção do museu como uma expressão pura e moderna frente à imensidão do mar, conferindo-lhe uma dimensão quase metafísica. Através de imagens poéticas, Drummond enfatiza a dinâmica entre o antigo e o novo, entre a materialidade concreta e a efemeridade do tempo.

O poeta sugere uma interação entre a construção e os elementos naturais, como o vento e o mar: a forma do museu não é apenas um objeto arquitetônico, mas também um diálogo com o mundo circundante. Drummond aprofunda a relação entre a arquitetura e a existência, descrevendo a construção como uma "concreção do mistério prístino", evocando a ideia de que a matemática e o espaço se encontram para formar algo que ultrapassa a mera funcionalidade. O MAM não se constitui apenas como um prédio, mas uma "flor do tempo isenta da usura do tempo": uma referência à capacidade da arte e da arquitetura de transcender a efemeridade e capturar a essência do humano.

A parte final do poema, com ênfase ao trecho "à traça de Reidy/ ao gesto de Carmen/ à voz de Niomar", enaltece três sujeitos essenciais para a construção e institucionalização do MAM: Affonso Eduardo Reidy, Carmen Portinho e Niomar Moniz Sodré. Drummond finaliza exaltando o MAM como "uma coisa pura, linha luz e ar, pausa em frente ao mar". O museu, como expressão do movimento moderno, é descrito como um elemento etéreo, integrado ao ambiente e à paisagem, mas também como uma

---

<sup>63</sup> Uma coisa pura/ em face do mar/ Uma forma nova/ ante o mar antigo/ Que lhe diz a onda,/ que lhe informa o vento?/ Que a vida circula/ como pensamento/ e que há nos navios/ o antes-do-navio/ e uma graça oclusa/ seio sob a blusa/ disciplina as coisas/ à flor dos sentidos/ e os saís e as estrelas/ traçam planos sábios/ para a astuciosa/ colheita do acaso/ que os gregos deitados/ em tumbas de mármore/ nos piscam, sorriem/ e dizem: Cansados?/ Isso conta o mar,/ o vento assim diz/ E o mar que lhe ensina/ a forma feliz?// MAMAM// Uma concreção/ do mistério prístino/ feito matemática/ e a figuração/ inerente ao espaço/ que as condensa todas/ e correspondendo/ sem gula de abraço/ ao cortante anseio/ ao gaio saber/ à longa procura/ ao verde começo/ de cada criatura/ aos sonhos meninos/ ao claro traçado/ da avenida real/ que vai de nós mesmos/ à flor dos objetos/ Conta-lhe segreda/ o que uma coluna/ encerra de música/ o que há num vão/ num ritmo na linha/ posta no papel/ plantada no chão/ e crescendo ao sol/ como uma palmeira/ floresta de palmas/ nativas? criadas?/ que se organizaram?/ em paz de rebanho/ e na tranqüilidade/ de seu existir/ dão-nos a saudade/ do que ainda há de vir/ dentro dessa forma/ concha de surpresas/ A noite se acende/ Brotando da terra/ dançam no verão/ as livres argilas/ os volumes leves/ os vidros as cores/ flor do tempo isenta/ da usura do tempo/ flor em movimento// MAMAM// À traça de Reidy/ ao gesto de Carmen/ à voz de Niomar/ uma coisa pura/ linha luz e ar/ pausa em frente ao mar // MAM MAM MAM (Andrade apud. Nobre, 1999, p.103-104).

construção perene que dialoga com a história, com a arte e com a sociedade. O reconhecimento dessas três figuras sugere ainda que a arquitetura e a arte não surgem isoladamente, mas são fruto de colaborações e de um compromisso coletivo com a cultura.

As palavras de Drummond, que em primeira instância parecem celebrar o projeto moderno como algo puro e matematicamente ordenado - mesmo que impregnado de mistério e surpresa, revelam aspectos importantes da discussão crítica que costura toda esta pesquisa: o poeta era parte da rede que pensava a precária modernidade brasileira e o projeto modernista.

Drummond participou do projeto modernista promovido pelo Estado nos anos 1930, como chefe de gabinete do Ministro Gustavo Capanema (Schwartzman, 1984). Neste processo o Ministério da Educação desempenhou um papel central, sendo o principal responsável pela iniciativa. Além de atuar na formação de mentalidades, sua influência também se estendeu, em menor escala, a áreas simbólicas como a arquitetura, as artes e o folclore. Foi justamente nesses campos que os modernistas mineiros, paulistas e cariocas se reuniram e encontraram um espaço de atuação relevante, especialmente após 1934, durante a gestão de Capanema. Nomes como Rodrigo Mello Franco de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Villa-Lobos estiveram ligados à instituição governamental, utilizando essa conexão para promover e consolidar seus ideais (Schwartzman, 1984).

O contexto que fundamentou esta tese está diretamente relacionado com o processo de construção da modernidade brasileira e com a trajetória da arte moderna no país. Como vimos, o modernismo brasileiro dos anos 1920 esteve focado na ruptura estética, sem grande engajamento político ou social. A partir dos anos 1930, os esforços se voltaram para a construção de uma base institucional para a arte moderna—exposições, salões, prêmios, escolas, bolsas—com o Estado assumindo um papel central nesse processo. Essa estruturação, no entanto, ocorreu de forma fragmentada e enfrentou obstáculos econômicos, consolidando-se apenas após a Segunda Guerra Mundial, quando o mecenato privado começou a substituir progressivamente o protagonismo estatal (Bueno, 1990). Entre os anos 1950 e 1960, o Brasil passou por uma urbanização acelerada, e a arte moderna ganhou força como elemento de identidade nacional. Museus e bienais foram estabelecidos, ampliando o diálogo com a cena artística internacional. Paralelamente, o Brasil vivia transformações estruturais: crescimento industrial, expansão

do mercado cultural e maior acesso à educação (Ortiz, 2000). Este cenário, cheio de avanços e contradições, permeou os capítulos apresentados, possibilitando maior entendimento a respeito da construção do campo artístico moderno e das dinâmicas institucionais envolvidas na definição dos rumos da arte no Brasil.

No primeiro bloco de análise desta pesquisa a atuação de Carmen Portinho na luta feminista do início do século XX foi discutida, destacando como Carmen e as outras feministas liberais não romperam radicalmente com a estrutura social patriarcal, mas sim modernizaram e ajustaram as relações de gênero dentro de um contexto ainda muito tradicionalista e contraditório. Sua atuação, alinhada com a nova ordem burguesa, procurava a integração das mulheres - da elite - na vida política e a valorização de sua função social como mães e cuidadoras, pilares da estabilidade familiar e social. Essa postura moderada reflete uma abordagem que se aliou ao Estado e à classe dominante para avançar em suas propostas, configurando-se como um movimento de "modernização das relações de gênero" sem colocar em risco as fundações sociais de poder (Soihet, 2000). É nessa contradição que as sufragistas brasileiras deram o primeiro passo na possibilidade de admissão dos direitos das mulheres na agenda pública do país.

No segundo capítulo da tese, foi analisada a atuação de Carmen Portinho como engenheira e urbanista, com foco em sua concepção do espaço urbano como um elemento essencial nas relações sociais e nas dinâmicas cotidianas. Seu trabalho esteve intimamente vinculado ao serviço público, sendo sua carreira marcada pelo compromisso com a modernização do país. Portinho, enquanto figura cosmopolita, utilizou as atualizações internacionais como ferramentas para implementar suas ideias no contexto carioca, aproveitando as possibilidades oferecidas pelo Estado e pelas redes de sociabilidade das quais fazia parte. Semelhante a muitos intelectuais e artistas modernistas, Portinho buscou integrar as tendências internacionais ao Rio de Janeiro, procurando trazer novas perspectivas e soluções urbanísticas para a cidade. Sua candidatura à bolsa de estudos do Conselho Britânico, voltada ao estudo da reconstrução das cidades europeias devastadas pela Segunda Guerra Mundial, exemplifica como ela se engajou ativamente em um processo de troca de informações e absorção de novas práticas urbanísticas e de engenharia. Ao se aprofundar no estudo da reconstrução das cidades europeias, Portinho não apenas atualizou seu repertório técnico, mas também incorporou uma visão de modernização que foi adaptada e integrada às transformações urbanas necessárias e possíveis para o Rio de Janeiro.



Assim como os artistas modernistas latino-americanos, que utilizaram o modernismo europeu como ferramenta para compreender melhor as especificidades da América Latina, Carmen também soube articular suas experiências internacionais e sua inserção no serviço público para implementar projetos urbanos que dialogassem com as transformações sociais e culturais em curso no Brasil. A interação entre os princípios modernos, o apoio do Estado e sua experiência técnica proporcionou a Portinho uma posição privilegiada para atuar na descontínua modernização da cidade do Rio de Janeiro.

Avançando na análise das atividades de Portinho, o capítulo três foi desenvolvido em torno da atuação de Carmen Portinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, na Escola Superior de Desenho Industrial. Conforme apresentado, a criação de instituições artísticas no Brasil no pós-guerra foi impulsionada por transformações internas e externas: nacionalmente, a democratização, industrialização e urbanização ampliaram a diversidade social e fortaleceram o setor cultural; internacionalmente, a migração de artistas para as Américas e a ascensão de Nova York como centro artístico estimularam esse processo. Além disso, o apoio da nova elite empresarial, que substituiu o mecenato aristocrático das décadas anteriores, teve um papel fundamental na viabilização de grandes projetos culturais, especialmente em São Paulo. No Rio de Janeiro, o mecenato público continuou a ser o principal impulsionador da cultura.

Portinho desempenhou um papel importante na gestão e condução do MAM-Rio, conforme evidenciado na carta<sup>64</sup> enviada por Niomar Moniz Sodré em 1953<sup>65</sup>. O conteúdo da correspondência revela que Portinho era uma referência administrativa e organizacional, sendo responsável por coordenar diversas atividades e garantir a continuidade dos projetos institucionais. A confiança depositada por Niomar em sua atuação sugere que a engenheira possuía ampla autonomia na tomada de decisões, o que demonstra sua relevância tanto na supervisão de tarefas operacionais quanto na formulação de estratégias de longo prazo.

Além de suas responsabilidades administrativas, Carmen Portinho exercia um papel fundamental na articulação política e institucional. A carta menciona sua

---

<sup>64</sup> As cartas de Niomar Moniz Sodré para Carmen Portinho, localizadas no arquivo do MAM-Rio, são poucas em número. No entanto, as que foram encontradas foram cuidadosamente analisadas e incorporadas ao longo desta tese. Destacamos, a título de conclusão, uma delas datada de 4 de novembro de 1953.

<sup>65</sup> SODRÉ, Niomar Moniz. Carta enviada a Carmen Portinho. Nova York, 4 nov. 1953. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

interlocução com figuras influentes da época, incluindo políticos, intelectuais e artistas, o que indica sua capacidade de mobilização e influência em redes estratégicas. Tal habilidade era essencial para a viabilização de projetos e para a obtenção de apoio financeiro e institucional. A própria Niomar solicita que Carmen tome providências junto a diferentes setores, evidenciando o reconhecimento de sua competência e autoridade dentro da instituição.

Outro aspecto relevante diz respeito à atenção de Portinho à modernização e inovação no campo do design e da arquitetura. Niomar faz referência à arquitetura mexicana, destacando sua simplicidade e eficiência em comparação com os modelos brasileiros, observação que sugere que tanto Niomar quanto Carmen Portinho estavam atentas às tendências internacionais e interessadas em incorporá-las ao contexto nacional, reforçando a vocação modernizadora da instituição.

A importância de Portinho na sustentação financeira e na projeção institucional do museu é clara: Niomar enfatiza a necessidade de articulação com a imprensa e a organização de campanhas estratégicas, áreas nas quais Portinho exercia papel ativo. Sua atuação ia além da administração interna, abrangendo também esforços de divulgação e captação de recursos. A menção ao planejamento de exposições e à produção de catálogos indica seu comprometimento com a visibilidade e consolidação da instituição.

A carta revela como as funções no MAM-RJ, embora diferenciadas, eram muitas vezes acumuladas por um mesmo indivíduo, refletindo uma fase inicial de especialização e profissionalização das instituições, característica da sociedade da época. Nesse contexto, Carmen Portinho exercia múltiplas funções, desempenhando papéis administrativos, de relações públicas, de direção, etc. Essa incipiência das especializações (Ortiz, 1988) se associa diretamente à precariedade que marcou a grande parte dos anos de atuação de Portinho: um trabalho no hiato entre os objetivos das instituições e as dificuldades de realizá-los. A estrutura social da época mostra como a presença de instituições culturais refletiam o avanço da urbanização e o início da modernização nos anos 1940. Entretanto, limitações financeiras, tecnológicas e materiais impediam que esse processo se consolidasse plenamente, criando desafios para o desenvolvimento do cenário moderno.

Esse período específico da sociedade é marcado por tantas falhas estruturais que não podem ser consideradas meros incidentes isolados, mas sim características intrínsecas do momento histórico. Nesse contexto, a ação individual desempenha um papel essencial,

tornando-se parte do próprio funcionamento precário das estruturas. A improvisação, portanto, não é apenas uma solução ocasional, mas uma necessidade inerente à época (Ortiz, 2001). É desta forma que pensamos a trajetória de Portinho: em um momento de relações institucionais frágeis e relações pessoais fortes (Durand, 1989; Bueno, 1990; Ortiz, 1988; Bulhões, 2000)

O trabalho de Portinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) e na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) apresentam notáveis pontos de convergência, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de articulação e gestão em momentos críticos. Carmen Portinho foi um agente importante no processo de institucionalização da arte moderna e na sustentação e projeção do MAM, desempenhando um papel ativo na organização de eventos, na captação de recursos e na interlocução com figuras políticas e culturais. Esse perfil de gestora cultural cosmopolita e articuladora se mantém e se intensifica anos depois, quando assume a direção da ESDI, enfrentando desafios distintos, mas recorrendo a diretrizes semelhantes.

São essas relações que são trabalhadas no último capítulo desta tese, através da construção cartográfica proposta. Mais do que mapear trajetórias geográficas ou institucionais, a cartografia, em diálogo com as fontes primárias e a bibliografia analisada, possibilitou uma compreensão profunda dos deslocamentos simbólicos, culturais e políticos de Portinho. Essa abordagem cartográfica revelou como sua contribuição não se limitou a projetos isolados, mas se deu de forma estratégica e sistêmica. A partir destas redes foi possível perceber como essas frentes não eram paralelas, mas profundamente imbricadas.

Aqui um cuidado se faz necessário. Ao longo desta pesquisa, a tentação de situar Portinho em um lugar de excepcionalidade revelou-se sedutora, quase natural. No entanto, o que buscou-se demonstrar não é um percurso singular e apartado, mas sim a forma como sua atuação se insere no fluxo contraditório da modernidade nacional. Como aponta Ortiz (2001), a precariedade que caracterizava esse período não era apenas um entrave, mas também um motor de inovação. As dificuldades materiais e estruturais exigiam soluções improvisadas, mas essa improvisação não se resumia à carência: era, sobretudo, um exercício de criatividade.

Nesse contexto, Carmen Portinho emerge não como uma figura excepcional, mas como alguém que soube ocupar os interstícios desse sistema em construção. Sua trajetória reflete precisamente essa tensão: em meio às falhas, lacunas e peculiaridades do cenário

institucional e cultural, sua engenhosa atuação soube transitar entre os desafios e as oportunidades da modernização desigual do Brasil. Assim, sua presença não contradiz o descompasso do período, mas ilustra como essa mesma precariedade foi, paradoxalmente, um estímulo para novas formas de ação e produção cultural.

## REFERÊNCIAS

- ABLA, Marcela Marques. Gênero e produção de habitação social: uma perspectiva para o planejamento urbano a partir do pensamento de Elizabeth Denby, Carmen Portinho, Margarete Schütte-Lihotzky e Catherine Bauer. 2017. 437f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- ALPERS, Svetlana. Art history and Its Exclusions: The Example of Dutch Art. In: Broude, Norma & Garrard, Mary (orgs). *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York, Harper & Row Publishers, 1982.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ANDERSON, P. Modernidade e revolução. *New Left Review*, n. 144, mar./abr. 1984. In: MONTES, Maria Lúcia (Tradução). *Novos Estudos*, São Paulo, n. 14, fev. 1986.
- ANDRADE, Julia Ferraz. Habitação popular em foco: as nuances do discurso de Carmen Portinho (1946-1951). 2023. Monografia – Graduação em História, Pontifícia Universidade católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, jun. 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BASSO, Cláudia Rafaela; STAUDT, Daiana. A influência da Escola de Ulm e Bauhaus na estrutura curricular das escolas. *Revista Conhecimento Online*, ano 2, vol. 2. Setembro, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna In: \_ *Filosofia da Imaginação Criadora*, cap. IX, Coleção Estética. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BECK, U. The cosmopolitan society and its enemies. *Theory, Culture and Society*, v. 19, p. 17-44, 2002
- BECKER, Howard S. *Mundos da arte: a sociologia da arte e suas implicações*. Tradução de Álvaro D. F. M. P. Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2008.
- BECKER, Howard S. *Mundos da arte: o mercado de bens simbólicos*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- BENNET, A; PETERSON, R. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

- BENNET, A. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. London: Macmillan, 2000.
- BENNETT, Andy. *Music, Style, and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press, 2013.
- BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização. In: \_\_\_\_\_. Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BESSE, Susan K. Reestructuring patriarchy. The modernization of gender inequality in Brazil, 1914-1940. USA: The University of North Carolina Press, 1996.
- BONDUKI, Nabil. *Origens da Habitação Social no Brasil*. 4ª edição. São Paulo: Estação
- BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é apenas uma palavra. In: Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. A Metamorfose dos gostos. In: Questões da sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. L’ illusion biographique. Actes de la Recherche en Sciences Sociales (62/63):69-72, juin, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992a. p. 59-73.
- BOURDIEU, Pierre. Mas quem criou os criadores? In: \_\_\_\_\_. *Questões de Sociologia*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003c. p. 217-231.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 1999
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BRUANT, Catherine. Donat Alfred Agache: urbanismo, uma sociologia aplicada. In RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMANN, Robert (orgs.). Cidade, Povo e Nação. Gênese do Urbanismo Moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 167-202.
- BUCHER, Taina. *If...Then: Algorithmic Power and Politics*. New York: Oxford University Press, 2018.
- BULHÕES, Maria Amélia. *Artes plásticas no Brasil: vanguardas e internacionalização nos anos 60*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 51-63, maio 1993.
- BULHÕES, Maria Amélia. Saudáveis oportunismos ou reflexões sobre a modernidade e pós-modernidade na América Latina. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. 26, n. 2, p. 151-168, dez. 2000.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP, Brazil: Editora da Unicamp; Hucitec, 1999.
- BUENO, Maria Lúcia. As transformações da condição de artista plástico na modernidade. Uma perspectiva de análise a partir do espaço do ateliê do artista. *Proj. História*, São Paulo, n. 24, jun. 2002. p. 225.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)*. 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de SP, 1990.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAETANO, Ivone F. O feminismo brasileiro: uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da interseccionalidade. Rio de Janeiro, EMERJ, 2017.

CAIXETA, E. M Moura Pereira. Brasília: a cidade dos desejos - reflexões acerca das cidades projetadas por Carmen Portinho e Lúcio Costa - DOI 10.5216/vis.v4i1ei2.18006. *Visualidades*, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, 2012. DOI: 10.5216/vis.v4i1ei2.18006. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18006>. Acesso em: 6 jan. 2025.

CAMP, Freddy Van. Carmen Portinho e a ESDI. In: PORTINHO, Carmen. Carmen Portinho: *Por toda minha vida*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 148-151.

CAMP, Freddy Van. Carmen Portinho e a ESDI. In: *Por toda minha vida*, 1999 .p.148-151

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHANEY, D. Cosmopolitan art and cultural citizenship. *Theory, Culture and Society*, v. 19, n. 1-2, p. 157-174, 2002.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 372 p.

COELHO, José Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995

COHEN, S. Scenes. In: HOMER, B.; SWISS, T. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Malden, MA: Blackwell, 1999, p.239-50.

CORREIA, Clecius Campos; BUENO, Maria Lúcia. ARTE E MODERNIZAÇÃO NA IMPRENSA CARIOCA NOS ANOS 1960:: A MODA NAS PÁGINAS DO CORREIO DA MANHÃ E DO JORNAL DO BRASIL. *Todas as Artes*, Porto, v. 5, n. 3, p. 1-25, 20 mar. 2023.

CORREIA, Clecius Campos. Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Língua-gens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016

COSSIO, Gustavo; SCHIAVONI, Alexandre. As exposições do IAC/MASP (1951-1953) e do IDI/MAM-RJ (1968-1978): institucionalização do design e industrialização. *História Unicap*, Recife, PE, v. 3, n. 6, p. 463-481, jul./dez. 2016. ISSN 2359-2370. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/901>. Acesso em: 24 maio 2022. DOI: <https://doi.org/10.25247/hu.2016.v3n6.p463-481>

DA SILVA, Pedro Sousa. A trajetória da revista municipal de engenharia, o planejamento urbano e a Circulação de Novas Ideias Urbanistas no Rio de Janeiro (1930-1945). *Revista Cantareira*, n. 26, 2017, p.115.

- DELEUZE, G. (1995). *Foucault* (2a. ed.). São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs*. v.1. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1995.
- DOESBURG, Theo Van. Arte Concreta. In: AMARAL, Aracy. O projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977
- DOURADO, Rosiane de Jesus. *As formas modernas da mulher brasileira (1920-1939)*. 2005. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/8649/8649\\_1.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/8649/8649_1.PDF). Acesso em: 5 nov. 2024.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DURAND, José Carlos Garcia. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dominante no Brasil, 1855/1985 (Da academia ao mercado)*. 1985. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schröter. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.
- FERNANDES, Taiane. Histórico da gestão cultural no Brasil. In RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Gestão cultural*. Salvador: EDUFBA, 2019, pp 33-48
- FERRARI, Camila; NEGRELOS, Eulalia Portela. O conjunto habitacional na produção da metrópole na América Latina entre as décadas de 1930 e 1970: um olhar a partir de São Paulo. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 34, p. 186-213, ago./dez. 2022.
- FERREIRA, Eduardo Camillo Kaspereviciis. Os currículos mínimos de desenho industrial de 1969 e 1987: origens, constituição, história e diálogo com o campo do design. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- FORTUNA, Carlos. *Simmel. A Estética e a Cidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- GALVÃO, Laila M. Os entrecruzamentos das lutas feministas pelo voto feminino e por educação na década de 1920. *Direito & Práxis*. Rio de Janeiro, Vol. 07, N. 13, 2016, p. 176-203, 2015.
- GUATTARI, F. *Les années d'hiver: 1980-1985*. Paris: Bernard Barrault, 1986.
- GUERRA, P. Costureiras, Modistas e Cosmopolitismo Estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras. *albuquerque: revista de história*, v. 15, n. 29, p. 84-104, 2 set. 2023.
- GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 193-217, 2016. URL: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/5684/4079>.
- GUERRA, Paula. Ninguém nos ensina como viver. Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 212-249, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671508. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671508>.



GUERRA, Paula. Quando a geografia afetiva e a cartografia sentimental se juntam. Uma leitura possível de Ulisses: entre o amor e a morte. In: LIMA, Márcia Edilene; TOPA, Francisco. (eds). *Ulisses entre o amor e a morte e seus vários temas*. São Paulo: Editora Horizonte, 2019. p. 127–158.

GUIMARÃES, Marta Cristina Ferreira Buarque. *Patrimônio Moderno e Delito: duas casas de Affonso Eduardo Reidy*. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/21/teses/839527.pdf>. Acesso em: 15 out. 2024.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

HAHNER, June E. A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937, 1981. São Paulo: Brasiliense. Tradução de Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira Costa.

HATADANI, P. S.; Andrade, R. R.; Silva J. C. P. Um estudo de caso sobre o ensino do Design no Brasil: A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010.

HECK, Marcia. *Casas modernas cariocas*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

HOOKS, bell. *Ensinando a Transgredir: a Educação como Prática da Liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do Passado-Presente: Modernismos, Artes Visuais, Políticas da Memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IANNI, Octavio. A Idéia de Brasil Moderno. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 19–38, 2006. DOI: 10.20396/resgate.v1i1.8645452. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645452>. Acesso em: 29 out. 2024.

JAREMTCHUK, Daria. *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

KARAWCZYK, Mônica. Os primórdios do movimento sufragista no Brasil: o feminismo “pátrio” de Leolinda Figueiredo Daltro. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 40, n.1, p. 64-84, 2014.

KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e*

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia; PASSOS, Eduardo. *Políticas da cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

KAUARK, Giuliana; LEAL, Nathalia. Camadas tangíveis e intangíveis da gestão de espaços culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Gestão cultural*. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 127-145

KERN, Maria Lúcia B. "Modernidade e modernismo". In: Estudos Ibero-Americanos, II PUC/RS, 1984.

KROGH, Maud. Affective Landscapes, Scenes, and Arrangements. *Journal of Extreme Anthropology*, v. 7, n. 1, p. 80–103, 2023.

LEFEBVRE, Henri. *Espacio y política: el derecho a la ciudad II*. Barcelona: Península, 1976.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1992.

LEON, Ethel. IAC. Instituto de Arte Contemporânea. Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953). Dissertação (Mestrado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MADEIRA FILHO, Acir Pimenta. *Instituto de cultura como instrumento de diplomacia*. Brasília: FUNAG, 2016.

MAFTEI, Stefan-Sebastian. Is cosmopolitanism a feasible paradigm for understanding modern art. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, v. 149, p. 513-517, 2014.

MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. Recôndito do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 368-421.

MARINHO, Nailda. A engenheira militante feminista Carmem Portinho: a atuação na União Universitária Feminina. Gasparello, Arlette Medeiros; Villela, Heloisa de Oliveira (orgs.). *Educação na história: intelectuais, saberes e ações instituintes*. Rio de Janeiro: Mauad X. p.215-232, 2016.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. Bertha Lutz [recurso eletrônico] / Teresa Cristina de Novaes Marques.– 2. ed.– Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara. – (Série perfil parlamentar ; n. 73 e-book), 2020.

MCROBBIE, Angela. *Feminism and Youth Culture: From 'Jackie' to 'Just Seventeen'*. Londres: Macmillan, 1991.

MCROBBIE, Angela. Post-Feminism and Popular Culture. In: *Feminist Media Studies*, vol. 4, nº 3. Londres: Taylor & Francis, p. 255–264, 2004.

McROBBIE, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres: SAGE Publications, 2008.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 280 p.

MINDLIN, H. E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1956.

MINDLIN, H. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, IPHAN/MINC, 2000.

- MOLZ, Jennie Germann. Cosmopolitanism and consumption. In: ROVISCO, Maria; NOWICKA, Magdalena (eds). *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing, 2011. p. 33-52.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988.
- MORETI, Franco. Atlas do romance europeu: 1800-1900. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MOURA, M. Arts And Crafts Movement (Inglaterra, 1861). In: *Design coletivo: grupos, movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 37-40. ISBN: 978-65-5714-296-7.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964 : História do Regime Militar Brasileiro / Marcos Napolitano. – São Paulo : Contexto, 2014.
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Entre a estética e o hábito**: o Departamento de Habitação Popular (Rio de Janeiro, 1946-1960). 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, University of São Paulo, São Carlos, 2004. doi:10.11606/D.18.2004.tde-01072021-152754. Acesso em: 2024-09-17.
- NIEMEYER, Lucy. Design no Brasil - origens e instalação. 2 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- NOBRE, Ana Luiza. Carmen Portinho: o moderno em construção. Rio de Janeiro: Relume Dumará/PCRJ, 1999.
- NOCHLIN, Linda. (1971) Why there be no great women artists?. In: \_\_\_\_\_. *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co., 1973, 2ª ed. (1ª ed.), 1971.
- NOVELLINO, Maria Salet. Movimento feminista no brasil no século xx. 6. 57-66, 2019.
- NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao "Popcreto"*. 2004. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas (SP), 2004.
- OLIVEIRA, Izabel Maria de. O ensino de projeto na graduação em design no Brasil: o discurso da prática pedagógica. Tese (Doutorado em Design)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- OLIVEIRA, Luciane Gonzaga de . Arquitetura moderna na Alemanha : no período de 1900 a 1933. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. 2004.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ORTIZ, Renato. Da modernidade incompleta à modernidade-mundo. *Revista Sociedade e Estado*, v. 15, n. 1, p. 1-15, jan./jun. 2000.
- OSTROWER, Fayga. Entrevista. In: NOBRE, Ana Luiza. *Carmen Portinho: o moderno em construção*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999. p. 144-147.
- PAPASTERGIADIS, N. Glimpses of cosmopolitanism in the hospitality of art. *European Journal of Social Theory*, v. 10, n. 1, p. 139-152, 2007.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEREIRA, Margareth S. Pensando a metrópole moderna: os planos de Agache e Le Corbusier para o Rio de Janeiro. In RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMANN, Robert (orgs.). *Cidade, Povo e Nação. Gênese do Urbanismo Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 363-376.

PERES, José Roberto Pereira. A extinção da Universidade do Distrito Federal (UDF/RJ): o fim da utopia de formar professores de artes modernistas (1935-1939). *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas, v. 23, p. 0-32, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbhe/a/yCqbMZVn53sCDSKkJWCWNKN/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

PERROTTA, Isabella. IDI/ BERGMILLER/ GOEBEL – uma escola de design: ou um laboratório avançado da ESDI. *Blucher Design Proceedings*. Outubro, 2016.

POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Historie.*, New York. Routledge, 1999.

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In. REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007

PONTES, Heloísa. Crítica de cultura no feminino. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 511-541, 2008.

PORTINHO, Carmen. *Por Toda a Minha Vida, Depoimento a Geraldo Edson de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora EdUERJ, 1999.

PORTINHO, Carmen. *Depoimento de Carmen Portinho*. [S.l.]: Projeto Portinari, 1983. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/32524/depoimento-de-carmen-portinho>. Acesso em: 8 jan. 2025.

RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*. v.11. p. 89-98, 1998.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, Gênero e História. *Santiago de Compostela: Cnt*

REGEV, M. Cultural uniqueness and aesthetic cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*, v. 10, n. 1, p. 123-138, 2007.

REINALDIM, Ivair. Mário Pedrosa e as práticas discursivas da crítica de arte no Brasil: apontamentos para 'uma' historiografia da arte, In *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.p.3554-3567.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. *Poiesis - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UFF*, Niterói, n. 26, p. 15-28, 2015. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p26/p26-3-dossie-2-ivair-reinaldim.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2025.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Gestão cultural*. Salvador: EDUFBA, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/30706/1/gestao-cultural-saladeaula13-RI.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2025.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Lugar de mulher: arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017. (Tese de livre docência).

- SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI Jr, J.; GOMES, I.M.M. (orgs). Comunicação e Estudos Culturais. Salvador, EDUFBA, 2011. pp147-162
- SCHNEIDER, Beat. Design – Uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Editora Blücher, 2010.
- SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Erico Vital (organizadores). Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- SCHWARTZMAN, S. (org) & BOMENY, H. & COSTA, V. M. : *Tempos de Capanema*. São Paulo, EDUSP, 1984.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul-dez/1995
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- SEVCENKO, Nicolau. Modernidade, cultura popular e táticas de preservação na alvorada republicana. *Revista de História*, v. 148, p. 205-220, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *The Hermeneutics of daily life*. Paper apresentado no Center for Latin American Cultural Studies, King's College, University of London, February, 1998.
- SILVA, Lúcia. A trajetória de Alfred Donat Agache no Brasil. In RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMANN, Robert (orgs.). Cidade, Povo e Nação. Gênese do Urbanismo Moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 397-410.
- SILVA, P. S. DA. A trajetória da revista municipal de engenharia, o planejamento urbano e a Circulação de Novas Ideias Urbanistas no Rio de Janeiro (1930-1945). *Revista Cantareira*, n. 26, 5 fev. 2019.
- SILVA, T. C. da. Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931. *Encontro De História Da Arte*, (13), 836–843, 2018 <https://doi.org/10.20396/eha.13.2018.4608>
- SIMMEL, Georg. *Georg Simmel Gesamtausgabe*. Vol. 11: Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt: Suhrkamp, (1908) 1992.
- SIMMEL, Georg. The intersection of social circles. In: SIMMEL, Georg. *Sociology: inquiries into the construction of social forms*. Boston: Brill, 2009.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 19-27, dez. 2018
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2022
- SKRBIŠ, Zlato; WOODWARD, Ian. Cosmopolitan openness. In: ROVISCO, Maria; NOWICKA, Magdalena (eds). *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing, 2011. p. 53-69.

- SKRBIŠ, Zlato; WOODWARD, Ian. The ambivalence of ordinary cosmopolitanism: Investigating the limits of cosmopolitan openness. *The Sociological Review*, v. 55, n. 4, p. 730–747, 2007. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467-9>>.
- SLABY, Jan. Affective Arrangement. In: SLABY, Jan; SCHEVE, Christian von (eds). *Affective Societies – Key Concepts*. New York: Routledge, 2019. p. 109-118.
- SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz. *Revista Brasileira de Educação*, n.15, p.97-117, 2000.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira. *ESDI biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: Ed UERJ. 1996
- STEPHAN, Arlindo Antônio. Entre as artes visuais e o design: O movimento concreto e o projeto na atualidade. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.
- STOLARSKI, André. Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STOLARSKI, André. Dentro e fora da arte. O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. “concreta ’56. a raiz da forma. São Paulo: MAM, 2006, p. 193-195.
- STRAW, W. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. in: DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.
- STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v.5, n.3, 1991, p.368-88.
- TOTA, Antonio Pedro. *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TRAMONTANO, M.; SOUZA, M. D. Encontros e desencontros: modernismo e conjuntos habitacionais na metrópole paulistana. In: I Seminário Docomomo São Paulo, 2004, São Paulo. *Anais do I Seminário Docomomo São Paulo*, 2004.
- TUAN, Yi Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.
- VAZ, Lilian Fessler. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamento – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*, vol. XXIX, 1994, p. 581-582.
- VELHO, Gilberto. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 16, n. 33, p. 15-23, jan./jun. 2010.
- VIANNA, Cynthia Semíramis Machado. *A reforma sufragista: marco inicial da igualdade de direitos entre mulheres e homens no Brasil*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Direito, 2016.
- VIEIRA, Thais Leticia Pinto. Imprinta : uma gráfica para designers. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. Rio de Janeiro, 2008.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ZAGO, Renata. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1980.

### **Referências de periódicos**

A DECLARAÇÃO dos direitos da mulher. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 10256, p. 15, 15 jun. 1928.

A FEDERAÇÃO Brasileira pelo Progresso feminino encerrou o seu anno social. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 11347, p. 6, 10 dez. 1931.

A QUINZENA feminista. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 10845, p. 7, 3 maio 1930.

A REUNIÃO da directoria da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 11246, p. 8, 14 ago. 1931.

ACONTECEU.: no dia em que nasceu Carmen Portinho. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 18968, 26 jan. 1955. 1º Caderno, p. 3.

AQUINO, Flávio de. *Escola Superior de Desenho Industrial*. Módulo 8 (34): 33, ago. 1963.

ASPECTOS da campanha eleitoral feminina: As actividades da Liga Eleitoral Feminina e as declarações de sua dirigente, a dra. Bertha Lutz. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 11747, p. 3, 22 mar. 1933.

ATOS do Poder Legislativo: LEI No 14.477, DE 15 DE DEZEMBRO DE 2022. *Diário Oficial da União*, [S. l.], n. 236, 16 dez. 2022. Seção 1, p. 4.

AYALA, Walmir. *Artes na Semana*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, out. 1969.

CAMPOFIORITO, Quirino. O artista brasileiro e a iconografia de massa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968, p. 2.

CARTA de Alforria para a mulher casada. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 0366, p. s/p, 25 abr. 1959.

CONGRESSO Feminista. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 11111, p. 5, 10 mar. 1931.

CONSELHO de artes – JB . *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1967. p. 4. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Conselho%20de%20Artes%22&pagfis=104513](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Conselho%20de%20Artes%22&pagfis=104513). Acesso em: 8 jan. 2025.

D. Maria Velasco Portinho. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 20032, p. 2, 17 jul. 1958.

ELEGANCIAS... *Jornal do Brasil* (RJ), [S. l.], n. 00050, 27 fev. 1929. *Notas Sociaes*, p. 10.

ENGENHEIRA e urbanista, mas também dona de casa, com uma visão aguda dos grandes e dos pequenos problemas presentes no dia-a-dia do povo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 53, 10 de fevereiro de 1968.

ENSINO Municipal - Universidade do Distrito Federal. *Jornal do Brasil* (RJ), Rio de Janeiro, n. 00183(1), p. 7, 7 ago. 1938.

ESCOLA Polytechnica: A cerimonia de hontem da colação de grao dos novos engenheiros. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 15167, p. 4, 30 abr. 1926.

ESDI é reconhecida depois de oito anos. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, n. 12928, p. 11, 20 maio 1970.

ESDI: Um mundo alegre onde o desenho é o rei. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, n. 12542, p. 1, 27 abr. 1969.

FUNDOU-SE a União Universitária Feminina. *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 06164(1), p. 8, 14 jan. 1929.

GAM - A arte divulgada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 00248, p. 2, 27 jan. 1969.

JOSETTI, Dyla. *A Noite*, 15 out. 1952. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Boletim do Museu de Arte Moderna*, n.2. Rio de Janeiro: MAM, 1952. p. 06.

JUSTIÇA à capacidade da mulher brasileira. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 23216, p. 1, 15 abr. 1928.

KENDALL, Marietta. A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. *Revista da Semana*, p.30, n. 00029, p. s/p, 2 jul. 1932.

KENDALL, Marietta. A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 00029, p. s/p, 2 jul. 1932.

KENDALL, Marietta. União Universitária Feminina. *Revista da Semana*, [S. l.], n. 00030, p. s/p, 9 jul. 1932.

MAURICIO, Jayme. Estdi e a tecnologia nacional: Dez anos de marginalização e os caminhos para o futuro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. A24248, p. 1, 30 abr. 1972.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM Rio). Estatuto. Rio de Janeiro: MAM, 1959. Disponível em: [https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/04/1959\\_MAM-Rio\\_1\\_Estatutos.pdf](https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/04/1959_MAM-Rio_1_Estatutos.pdf). Acesso em: 16 out. 2024.

O ARTISTA brasileiro e a iconografia de massa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1968, p. 3.

O VOTO feminino: Três diretoras da federação feminina voaram sobre a cidade fazendo propaganda. *Correio da Manhã* (RJ), [S. l.], n. 10227, p. 3, 12 maio 1928.

PORTINHO, Carmen. Depoimento de Carmen Portinho. 1983. Acervo Audiovisual Fundação Portinari. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/32524/depoimento-de-carmen-portinho> . Acesso em: 18 out. 2024.

PORTINHO, Carmen. Habitação Popular. *Jornal Correio da Manhã (RJ)*, Rio de Janeiro, 17 de março de 1946.

PORTINHO, Carmen. O Carioca Mavignier. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

QUEM é quem? Carmen Portinho. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 12579, p. 5, 17 maio 1962.



Relatório da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino 1922-1924. (1942). BR AN, RIO Q0.ADM, Subseção Estrutura e Organização. Série Diretoria. Dossiê Estatutos.

RIBEIRO, Flexa. Seminário de estudo da Unesco sobre a função educativa dos Museus. In: Museu de arte moderna do Rio de Janeiro. Boletim. Janeiro de 1959.

UNIÃO Universitária Feminina. Correio da Manhã (RJ), [S. l.], n. 12945, p. 6, 22 jan. 1937.

## **Anexo 1 – Cronologia/ linha do tempo Carmen Portinho**

Fonte: Portinho (1999) e autoria própria

**1903**

Nasce em Corumbá, Estado de Mato Grosso

**1911**

Mudança da família para o Rio de Janeiro, então Distrito Federal

**1912**

Início dos estudos no colégio Sacré Coeur de Jesus

**1920**

Ingressa na Escola Politécnica da Universidade do Brasil para cursar Engenharia.

Ingressa na Escola Nacional de Belas Artes

**1922**

Colabora com Bertha Lutz na fundação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

Participa do I Congresso Internacional Feminino

**1924**

Forma-se engenheira-geógrafa

**1925**

Leciona matemática no Colégio Pedro II.

Falecimento de Francisco Sertório Portinho (1871-1925), pai de Carmen.

Gradua-se como a terceira mulher engenheira civil do Brasil

**1926**

Colação de Grau - Recebe o título de engenheira civil.

Ingressa na Prefeitura do Distrito Federal, na Diretoria de Obras e Viação

**1928**

Intensifica, através da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, o movimento em prol do voto e da cidadania da mulher.

Nomeada para o cargo de auxiliar técnico da Diretoria de Obras da Prefeitura do Distrito Federal

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Voa sobre a cidade do Rio de Janeiro em ação de campanha ao voto feminino.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>1929</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>Representa o Estado do Rio Grande do Norte no Congresso Pan-Americano de Arquitetura e no 2º Congresso Pan-Americano de Estradas de Rodagem, ambos no Rio de Janeiro.</p> <p>Funda a União Universitária Feminina, da qual é a primeira presidente, com objetivo de defender os interesses femininos nas profissões liberais.</p> <p>Presença nas conferências realizadas pelo arquiteto francês Le Corbusier em sua primeira visita ao Rio de Janeiro.</p> |
| <b>1930</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>Representa o Estado do Rio Grande do Norte no 6º Congresso de Estados de Rodagem, realizado em Washington, EUA.</p> <p>Organiza, junto à União Universitária Feminina a Exposição Pintura, Escultura e Artes Aplicadas</p> <p>Funda a Associação de Engenheiras e Arquitetas Brasileiras</p>                                                                                                                                                                |
| <b>1931</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>II Congresso Internacional Feminino, promovido pela FBPF no Rio de Janeiro, com o comparecimento de 20 delegadas do exterior, no qual atuou como vice-presidente.</p> <p>Propõe a admissão de homens no quadro social da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino</p> <p>I Salão Feminino de Belas-Artes</p>                                                                                                                                            |
| <b>1932</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>Casa-se com o irmão de Bertha Lutz, Gualter Adolpho Lutz (1903-1969)</p> <p>Funda a Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, na qual ocupou a diretoria, secretaria e chefia de redação.</p> <p>Integra a comissão incumbida de inspecionar as obras contra as secas do nordeste.</p> <p>Foi capa da revista Brasil Feminino, na edição de novembro.</p>                                                                       |
| <b>1933</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Representa a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e a União Universitária Feminina na 7ª Conferência Pan-Americana, realizada em Montevideu, Uruguai.                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1934</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Foi uma das mulheres que enviou à Assembleia Nacional o pedido de voto para artigos da futura Constituição que contemplavam os direitos da mulher.</p> <p>Foi homenageada por sua nomeação como engenheira-chefe da Prefeitura</p> <p>Nomeada engenheira responsável pela construção do novo prédio da sede do Montepio dos Empregados Municipais.</p> |
| <b>1935</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Assina, com mais de 110 engenheiros, a ata de fundação da Sociedade de Arquitetos e Engenheiros do Rio de Janeiro.</p>                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>1936</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Ingressa na Universidade do Distrito Federal no curso de urbanismo, de pós-graduação.</p> <p>Pede exoneração do cargo de engenheira responsável pela construção do novo prédio da sede do Montepio dos Empregados Municipais</p> <p>Participa do III Congresso Internacional Feminino</p>                                                              |
| <b>1937</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Funda e é a 1ª presidente da Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas (ABEA) visando a entrosar mulheres formadas a ingressar no mercado de trabalho.</p>                                                                                                                                                                                     |
| <b>1938</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Eleita vice-presidente do Sindicato Nacional de Engenheiros</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>1939</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Obtém o título de urbanismo pela Universidade do Distrito Federal, defendendo a tese “A construção da Nova Capital do Brasil no Planalto Central”, se tornando a primeira mulher no Brasil a obter o título de urbanista.</p>                                                                                                                          |
| <b>1941</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Assume a vice-presidência do Sindicato dos Engenheiros do Rio de Janeiro.</p> <p>Vice-Presidente do I Congresso Brasileiro de Urbanismo</p>                                                                                                                                                                                                            |
| <b>1945</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Com bolsa do conselho britânico, viaja para Londres a fim de estudar planos e estagiar junto às equipes de recuperação e remodelação de cidades inglesas bombardeadas durante a Segunda Guerra. Com a vitória dos aliados, visita Paris pela primeira vez.</p>                                                                                         |
| <b>1946</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Escreveu no Correio da Manhã a série “Habitação Popular”</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                           |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Propõe a criação do departamento de Habitação Popular, da Prefeitura do Distrito Federal                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>1947</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p>Criação do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, sendo sua primeira diretora.</p> <p>Colabora com o arquiteto Affonso Eduardo Reidy no projeto e construção do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes - Pedregulho, no qual é responsável pela parte de engenharia civil, cujos primeiros blocos foram inaugurados em 1950.</p> <p>Representa o Brasil no Congresso Mundial Feminino Pró-Paz, realizado em Paris, França, no qual compareceram 52 nações.</p> |
| <b>1951</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Assume a diretoria executiva adjunta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, instalado provisoriamente nos pilotis do Edifício do MEC. Permanece no cargo por mais de 15 anos.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>1954</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Chefia as obras de engenharia civil da construção da nova sede do MAM, no aterro da Glória, projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>1958</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Inauguração do Bloco-Escola do MAM                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>1959</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p>Aposenta-se da Prefeitura do Distrito Federal - Rio de Janeiro, como engenheira-chefe e diretora do Departamento de Habitação Popular.</p> <p>Incentiva a criação do Ateliê de Gravura de MAM, de onde emerge uma nova geração de gravadores, sob a orientação de Edith Behring.</p>                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>1963</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Recebe homenagem do Ministério da Marinha na qualidade de "Amigos da Marinha", pela valiosa cooperação à Semana da Marinha.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <b>1965</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Organiza a Exposição da Arquitetura Moderna Brasileira para o Instituto Hispânico-Americano de Madri, Espanha. Apoia Ceres Franco e Jean Boghici na realização da mostra de vanguarda "Opinião 65", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>1966</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Visita, a convite do Departamento de Estado, os Estados Unidos da América, fazendo contatos com diretores de museus, escolas, galerias de arte e colecionadores.

Recebe o título de Cidadã Carioca da Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara. Organiza a representação brasileira à Bienal Americana de Gravura, em Santiago, Chile, bem como a mostra "Arte Brasileira Contemporânea", realizada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, Argentina.

Membro do júri internacional da III Bienal Americana de Arte de Córdoba, Argentina, bem como curadora da representação brasileira.

Atua também como correspondente do Jornal do Brasil.

## **1967**

Nomeada diretora da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

Membro do júri internacional do XIX Salão de Artistas Nacionais de Bogotá, Colômbia.

Ingressa na Associação Brasileira de Críticos de Arte, seção nacional da Association Internationale des Critiques d'Art.

## **1969**

Recebe o título de Benemérito concedido pelo Comitê Nacional de Urbanismo.

## **1970**

Visita, a convite do governo, a Alemanha, para conhecer o desenvolvimento do desenho industrial nesse país.

Aproveita a viagem e segue para o Japão, onde visita a Expo 70, em Osaka. Representa o Brasil no Seminário de Desenho Industrial em Helsink, Finlândia, designada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Na ocasião visita também a Suécia, Noruega e Dinamarca para contatos com designers e centros de desenho industrial.

## **1971**

Membro do júri do Salão Nacional de Arte Moderna. Representa, como jornalista, a Agência JB e o Jornal do Brasil na Bienal de Veneza, Itália e na Documenta de Kassel, Alemanha.

## **1972**

Admitida na Association Internationale des Critiques d'Art.

## **1974**

Integra a assessoria da Bienal Nacional junto à Bienal Internacional de São Paulo.

Visita Portugal a convite da Fundação Calouste Gulbenkian para entrar em contato com o meio artístico local.

|                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1975</b>                                                                                                                                                                |
| Participa da comissão julgadora para indicar um artista plástico para ilustrar os bilhetes da Loteria Federal, da Caixa Econômica.                                         |
| Homenageada com a medalha "Estado da Guanabara" por serviços prestados à cidade                                                                                            |
| <b>1977</b>                                                                                                                                                                |
| Integra a comissão julgadora do anteprojeto para o Edifício Operacional da Radiobrás, Brasília.                                                                            |
| <b>1978</b>                                                                                                                                                                |
| Membro do júri que escolheu o cartaz para a I Bienal Latino-Americana de São Paulo                                                                                         |
| <b>1979</b>                                                                                                                                                                |
| Indicada pela Funarte para o júri do II Salão Nacional de Artes Plásticas.                                                                                                 |
| <b>1980</b>                                                                                                                                                                |
| Representa a Associação Brasileira de Críticos de Arte na reformulação da Bienal Internacional de São Paulo.                                                               |
| Viaja à União Soviética para visitar museus e monumentos históricos.                                                                                                       |
| Indicada pela Fundação Casa de Rui Barbosa para integrar a comissão que julgou projetos para a exposição comemorativa ao Dia da Cultura e da Ciência.                      |
| Membro do comitê consultivo de arte para a escolha de cartões de Natal editados pela UNICEF.                                                                               |
| <b>1981</b>                                                                                                                                                                |
| Integra a comissão especial da mostra "Destaque Hilton de Gravura", promovida pela Cia. Souza Cruz.                                                                        |
| Visita a China como hóspede da Associação da Amizade do Povo Chinês pelo Estrangeiro. Visita à Índia.                                                                      |
| <b>1982</b>                                                                                                                                                                |
| Participa do júri do Concurso Nacional do Símbolo do Bicentenário da Escola Naval.                                                                                         |
| <b>1983</b>                                                                                                                                                                |
| Integra o júri do 7º Salão Carioca de Arte. Recebe medalha comemorativa aos 75 anos do Museu Nacional de Belas-Artes por serviços prestados à arte e à cultura brasileira. |
| <b>1984</b>                                                                                                                                                                |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Visita à Israel, onde realiza palestra no Centro Cultural Brasil-Israel. Na ocasião, recebe a medalha comemorativa da Paz.</p> <p>Participa da comissão julgadora do Prêmio Gonzaga Duque, da Associação Brasileira de Críticos de Arte</p>                                                                                                                                                     |
| <b>1985</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>Eleita membro suplente do Conselho Universitário da UERJ. Ministra palestra sobre arte brasileira no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, São Paulo.</p> <p>Distinguida com a medalha comemorativa do cinquentenário da fundação da Sociedade de Engenheiros e Arquitetos do Rio de Janeiro, na qualidade de ex-presidente.</p>                                                             |
| <b>1986</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>Integra o júri do Prêmio Orlando Da Silva, instituído pela Villa Riso.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>1987</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>Participa, como jurada, da seleção e premiação do II Salão Municipal de Artes Plásticas, João Pessoa, Paraíba.</p> <p>Participa, como conferencista, do ciclo de estudos de política e estratégia, da associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra, em Manaus, Amazonas. Entrega a Carta das Mulheres ao Presidente da Constituinte, Deputado Ulisses Guimarães, em Brasília, DF.</p> |
| <b>1988</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>Recebe o Prêmio Gonzaga Duque concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte por sua atuação nas artes plásticas nacionais.</p>                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>1989</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>Homenageada com o "Prêmio Manchete de Educação" - Tevê Manchete-Bloch Editores.</p> <p>Indicada "Personalidade do Ano" na 26ª Premiação do Instituto de Arquitetos do Brasil.</p> <p>Integra o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo como representante da Associação Brasileira de Críticos de Arte.</p>                                                                  |
| <b>1991</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>Participa do júri de premiação da 21ª Bienal Internacional de São Paulo.</p> <p>Homenageada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro com a instituição do Prêmio Carmen Portinho destinado a estimular e valorizar anualmente a produção científica na graduação dos seus alunos.</p>                                                                                                      |
| <b>1993</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |



Inaugura, na UERJ, a mostra "Carmen Portinho - Uma Homenagem" sobre sua trajetória profissional. A mesma exposição é montada no mesmo ano na Escola Superior de Desenho Industrial.

#### **1997**

Recebe o diploma de Honra ao Mérito da Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas em reconhecimento por sua participação efetiva na fundação e implantação da associação. Na mesma ocasião, recebe também diploma de Honra ao Mérito em reconhecimento por seu desempenho na presidência da ABEA.

Ministra palestra em Salvador, Bahia, sobre sua experiência profissional no II Seminário Docomo-Brasil (Documentation and Conservation of Building, sites and neighbourhoods of Modern Movement).

Distinguida com a medalha e o diploma de Mérito Profissional por relevantes serviços prestados à sociedade, outorgado pelo Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia do Estado do Rio de Janeiro/CREA-RJ.

#### **1998**

Outorgada com Medalha do Mérito concedida pelo Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia por ocasião da 55ª Semana Oficial de Engenharia, da Arquitetura e da Agronomia, realizada em Manaus, Amazonas.

#### **1999**

Recebe homenagem especial do Conselho Nacional de Mulheres do Brasil durante a solenidade de comemoração ao Dia Nacional da Mulher. Indicada pela UERJ para concorrer ao Prêmio Príncipe das Astúrias – Categoria Ciências, concedido anualmente pela Fundação Príncipe das Astúrias, da Espanha.

Orienta alunos da Faculdade Gama Filho na tese sobre o Conjunto Pedregulho, que conquista o Primeiro Lugar em concurso patrocinado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Recebe placa da Secretaria Municipal de Obras e Serviços Públicos da Prefeitura do Rio de Janeiro em agradecimento pela criação, há 67 anos, da Revista Municipal de Engenharia.

Homenageada com a publicação do livro *Por toda a minha vida*, segundo depoimento a Geraldo Edson de Andrade, edição EDUERJ.

## ANEXO 2

### Carmen Portinho – análise categorial

Fonte: autoria própria

|                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1. Feminismo</b>                                                                                                                                                                                                |
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. As organizações feministas: propósitos, agenda e atuação</li><li>2. Eventos e projetos</li><li>3. Presença pública relacionada à participação na luta feminista</li></ol> |
| <b>2. Sociabilidades e afirmações no espaço público</b>                                                                                                                                                            |
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. Presença em eventos (reuniões, almoços/jantares, etc)</li><li>2. Organizações</li></ol>                                                                                   |
| <b>3. Trajetória profissional no serviço público</b>                                                                                                                                                               |
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. O campo da engenharia</li><li>2. Arquitetura e Urbanismo e a luta pela habitação social no Brasil</li></ol>                                                               |
| <b>4. Cosmopolitismo estético</b>                                                                                                                                                                                  |
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. Instituições de Arte</li><li>2. Artes Plásticas</li><li>3. O Desenho Industrial e a Escola Superior de Desenho Industrial</li></ol>                                       |
| <b>5. Aspectos biográficos</b>                                                                                                                                                                                     |
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. Formação e informações biográficas gerais</li></ol>                                                                                                                       |

## ANEXO 3

### Análise categorial vertical

Fonte: autoria própria

#### A. FEMINISMO

##### 1. As organizações feministas: propósitos, agenda e atuação

| Título                                         | Código                    | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Resumo/Observações                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino | KENDALL, 1932, p. 30. (1) | <p>“A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, orientadora do movimento feminista no Brasil, (...) destina-se a coordenar e orientar os esforços de mulher no sentido de elevar-lhe o nível da cultura e tornar-lhe mais eficiente a actividade social, quer na vida doméstica, quer na vida pública, intellectual e política.”</p> <p>“Seus fins: 1º - Promover a educação da mulher e elevar o nível da instrução feminina; 2º - Proteger as mães e a infância; 3º Obter garantias legislativas e praticas para o trabalho feminino; 4º Auxiliar as boas iniciativas da mulher e orienta-la na escolha de uma profissão; 5º Estimular o espirito de sociabilidade e de cooperação entre as mulheres e interessa-las pelas questões sociaes e de alcance público; 6º Assegurar à mulher os direitos políticos que a nossa Constituição lhe confere e prepara-la para o exercício intelligente desses direitos; 7º Estreitar os laços de amizade com os</p> | <ul style="list-style-type: none"><li>- Matéria de página inteira</li><li>- Apresentação dos feitos realizados pela FBPF, entre eles a luta pelo sufrágio feminino</li><li>- Apresentação das vantagens que as mulheres associadas dispõem</li><li>- Lista das mulheres que integram a organização, desde a presidenta até a tesoureira (15 nomes no total)</li></ul> |

|                                  |                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                           |
|----------------------------------|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                  |                         | <p>demais paizes americanos, afim de garantir a manutenção perpetua da Paz e da Justiça no Hemispherio Occidental.”</p> <p>“A vice-presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que está actualmente na ausência da presidente ocupando o lugar desta, é a distinta engenheira dra. Carmen Portinho, presidente da União Universitária Feminina com sede no Edifício Odeon: é engenheira de primeira classe da Prefeitura e secretaria-redactora da REVISTA DE ENGENHARIA (que vae sahir breve).”</p>                                                        |                                                                                                           |
| União Universitária Feminina     | KENDALL, 1932, s/p. (2) | <p>“Porque é preciso que se saiba que na America do Sul só no Brasil havia uma instituição neste gênero...”</p> <p>“Os estatutos da União Universitária Feminina obrigam a seguir as mesmas normas das suas congêneres, não permitindo entre as suas socias senão mulheres formadas ou cursando as escolas superiores”</p> <p>“É sua presidente a drs. Carmen Portinho Lutz, 1ª vice-presidente, dra. Orminda Bastos; 2ª vice-presidente, dra. Maria Luiza Doria Bittencoutt; secretaria dra. Maria Lourdes Pinto Ribeiro; tesoureira d. Maria Luiz Werneck de Castro.”</p> | - Apresentação da UUF, de suas características gerais e de uma ideia de programa para o ano que seguiria. |
| O voto feminino – Três diretoras | CORREIO DA              | “A propaganda pelo voto feminino, já irradiada por todos os Estados do paiz,                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | - Ato realizado por Bertha Lutz, engenheira Carmen                                                        |

|                                                                |                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| da federação feminina voaram sobre a cidade fazendo propaganda | MANHÃ, 1928, p.3 (3)             | vae se intensificando dia a dia nesta capital.”<br>“Hontem (...) algumas directoras da Federação pelo Progresso Feminino realizaram um vôo e de bordo de um avião Junkers, dirigidos pelo piloto Schuster, lançaram diversos folhetos e cartões sobre os edifícios da Camara, do Senado, do palácio do Cattete e sobre diversas ruas do centro da cidade. Esses folhetos e cartões, todos de propaganda dos direitos eleitoraes da mulher, reproduziam um trecho de um discurso do conselheiro Ruy Barbosa, em favor do voto, uma lista de quarenta paizes onde as mulheres já votam, um mapa da Europa mostrando que só em Portugal e nos paizes balcânicos e na Suissa não existe nenhuma forma de suffragio feminino, e uma declaração dos direitos da mulher.” | Portinho e Maria Amalia de Faria, presidente tesoureira e secretaria da Federação.                                                                                                                                                                                                                                            |
| A declaração dos direitos da mulher                            | CORREIO DA MANHÃ, 1928, p.15 (4) | “1º - As mulheres, assim como os homens, nascem membros livres e independentes da espécie human, dotados de faculdades equivalentes, igualmente chamados a exercerem (..) os direitos e deveres individuais.”<br>“2º - Os sexos são interdependentes e devem um ao outro a sua cooperação. A supressão dos direitos de um acarreta, inevitavelmente, prejuízos para o outro e,                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | - A FBPF distribuiu a declaração, que foi assinada por Bertha Lutz, Carmen Portinho, Laurinda Santos Lobo, Maria Eugenia Celso, Maria de Lourdes Lamartine e outras “figuras salientes” do feminismo brasileiro.<br>- Seis pontos são listados<br>- Fala-se ainda sobre preconceitos e limitadores das mulheres (3); a recusa |

|                                                           |                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                        |
|-----------------------------------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                           |                                  | consequentemente, para a Nação.”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | à autonomia das mulheres (4); nações que cobram impostos e não permitem que as mulheres tenham direito de intervir na elaboração de leis e votar (5) e, por fim, defendem o voto como meio legítimo e único de defender seus direitos. |
| A semanal da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino | CORREIO DA MANHÃ, 1930, p.11 (5) | “A dra. Carmen Portinho, tesoureira da Federação, apresentou o balanço do exercício de 1929 e uma previsão orçamentária para 1930, discriminada por verbas. Fez apelo para que fosse aumentado o quadro social do Rio, com o intuito de permitir a ampliação de todos os serviços.”                                                                                                                                                                                                                                   | - Carmen, enquanto tesoureira da FBPF, responsável pelos serviços orçamentários e de aplicação de capital.                                                                                                                             |
| A quinzena feminista                                      | CORREIO DA MANHÃ, 1930, p.7 (6)  | “A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino é constituída por departamentos centraes na capital da Republica; filiaes nos Estados e departamentos estaduais; sociaes individuaes e representantes nos Estados, onde ainda não há departamentos e filiaes; e associações federadas.”<br>“Atualmente compões-se a Federação do ‘Centro Social’ da capital da República, da ‘União Universitária Feminina’, da ‘Associação de Eleitoras Norte Rio Grandenses’ e de núcleos e representantes municipaes e estaduaes.” | Texto que revela como a FBPF é constituída                                                                                                                                                                                             |
| A reunião da directoria da Federação Brasileira pelo      | CORREIO DA MANHÃ, 1931, p.8      | “A directoria da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino reunida hontem, sob a presidência da Dra.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | - Visita das representantes da Federação Geral dos Clubs de Senhoras                                                                                                                                                                   |

|                                                                           |                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Progresso Feminino                                                        | (7)                             | Bertha Lutz, resolveu diversos assumptos de interesse social, entre estes, o de intensificar a campanha pelo voto feminino”<br>“De acordo com uma proposta da dra. Carmen Portinho, anteriormente aprovada , de que fossem admitidos no quadro social, sócios do sexo masculino, foram acceitos na sessão de hontem, os primeiros.”                                                                                                                                         | -Admissão, através de proposta de Carmen, de homens no quadro social da FBPF.                                                                                                                                    |
| A Federação Brasileira pelo Progresso feminino encerrou o seu anno social | CORREIO DA MANHÃ, 1931, p.6 (8) | “A evolução do feminismo nos paízes progressistas é um facto comprovado. O Brasil não poderia ficar na rectaguarda, possuindo mulheres aptas para darem o máximo de sua intelligencia e de suas energias em bem da collectividade. É um direito do qual não devemos abrir mão.”<br>“(…) o feminismo contemporâneo não é uma revolução social e sim uma reacção justa e oportuna que vem se verificando em todos os paízes que caminham na vanguarda do progresso no mundo.” | - Última reunião do ano da FBPF<br>Carmen assume a presidência da FBPF                                                                                                                                           |
| A concessão do voto às mulheres                                           | CORREIO DA MANHÃ, 1932, p.3 (9) | “A Federação Brasileira pelo Progresso Feminina, antiga sociedade de senhoras, que vem defendendo o voto feminino como uma de suas mais justas e legítimas aspirações, satisfeita pela realização desse objectivo com a assinatura e publicação da lei eleitoral, enviou os seguintes telegramas aos que lhe                                                                                                                                                                | - Telegramas de agradecimento àqueles que contribuíram para a conquista de voto<br>- Foram citados: dr. Getulio Vargas; ministro Mauricio Cardoso; dr. Baptista Lusardo e membros da comissão que redigiu a lei. |

|                                         |                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                         |                                                                | emprestaram seu decidido apoio...”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Aspectos da campanha eleitoral feminina | CORREIO DA MANHÃ, 1933, p.3 (10)                               | <p>“A participação da mulher brasileira nas próximas eleições de 3 de maio constitui um dos aspectos mais curiosos do actual processo de renovação política, que domina todo paiz.”</p> <p>“As orientadoras dos primeiros passos da massa feminina no terreno político conduzem seus esforços no sentido de arrastarem à tona da vida publica do paiz um amplo contingente de mulheres.”</p>                                                                                                                                                                                                               | <p>- Atividades da Liga Eleitoral Feminina</p> <p>- As dirigentes da Liga Eleitoral Independente são: Bertha Lutz, Maria Eugenia Celso, Carmen Portinho, Orminda Bastos e Carmen Carvalho.</p>                                                          |
| Convenção Nacional de eleitoras         | CORREIO DA MANHÃ, 1933, p.3 (11) (Convenção [...], 1933, p. 3) | <p>Proclamação redigida pela escritora Maria Sabina de Albuquerque e aprovada, por unanimidade, pela Convenção Nacional de Eleitoras:</p> <p>“(…) Mas a realidade brasileira sem o concurso efficiente da Mulher é uma ilusão, os nossos problemas sem o auxilio da Mulher não se resolverão, e o momento que atravessamos nada trará de bom para o futuro da Patria sem o trabalho da mulher(…)”</p> <p>“Uma mulher deve pois, ser levada à Assembleia Constituinte. E quem está em melhores condições para faze-lo, pelo seu talento, pela sua cultura, pela sua personalidade, do que Bertha Lutz?”</p> | <p>- Reunião da Convenção Nacional de Eleitoras para discutir “a maneira mais eficiente de fazer a propaganda da candidata única apresentada pela Convenção à Constituinte, sra. Bertha Lutz”</p> <p>- Sugestão de Carmen para a campanha eleitoral</p> |
| A mulher e o serviço militar            | (A mulher [...], 1934, p. 7) CORREIO DA                        | <p>Nota da FBPF:</p> <p>“Tomando conhecimento do que havia sobre esse assumpto no projecto constitucional e em</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <p>- Mulheres contra a subordinação do direito ao voto à participação no serviço militar.</p>                                                                                                                                                           |



|                              |                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                   |
|------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
|                              | MANHÃ,<br>1933, p.3<br>(12)                                          | propostas diversas ficou resolvido desenvolver forte campanha contra a inclusão da mulher nos dispositivos referentes a defesa militar. Se tivesse sido solicitada qualquer colaboração no sentido do serviço feminino nos capítulos da Ordem Social, da Família e da Educação, teria a mulher colaborado com entusiasmo, sendo porém a opinião organizada feminina contrária à ingerência da mulher no capítulo de defesa militar. Aliás, não acreditam as mulheres brasileiras que os <b>homens sensatos e criteriosos</b> queiram semelhante medida. “ |                                                                   |
| As victorias feministas      | (Rego, 1934, p. 2)<br>(13)<br>CORREIO DA MANHÃ,<br>1934, p.2<br>(13) | “Muitas pessoas imaginam que as victorias feministas consagradas na Constituição ultimamente promulgada se limitam ao exercício do direito, conferido à mulher, de eleger e ser eleita. Nada é menos exacto.”<br>“(…) tornou explicita a egualdade politica entre os sexos, não só quanto ao voto e à elegibilidade como quanto à participação em qualquer gênero de actividade inherente ao poder publico, inclusive na parte relativa aos conselhos technicos. E fez mais: assegurou tudo isso à mulher, sem distincção de estado civil.”               |                                                                   |
| União Universitária Feminina | (União [...], 1937, p. 6)<br>CORREIO DA                              | “A União Universitária Feminina fundada há sete anos por Carmen Portinho, acaba de fazer suas eleições para renovação da                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | - <b>Incluir na biografia</b><br>- Carmen sai da diretoria da UUF |

|                               |                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                               | MANHÃ,<br>1937, p.6<br>(14)                                              | <p>directoria. A dra. Carmen Portinho num período consecutivo de sete annos foi reeleita, sucedendo-a agora a dra. Elza Pinho.”</p> <p>“As associadas, gratas à dedicação e ao devotamento dessa proeminente figura do feminismo brasileiro que é dra. Carmen Portinho, que firmou a associação de moças universitárias e formadas, prestar-lhe-ão uma homenagem”</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                         |
| A mulher e o momento político | (A mulher [...], 1945, p. s/p)<br>CORREIO DA MANHÃ,<br>1945, s/p<br>(15) | <p>“A dra. Carmen Portinho, nome ligado a tantas reivindicações femininas, como por exemplo o direito do voto a mulher, sintetizou, numa entrevista ao Correio da Manhã, as finalidades do movimento liderado por ela(...)”</p> <p>“Nosso principal objetivo – disse-nos – era o de agrupar o maior número possível de mulheres entre as forças democráticas, que começavam então a serem reorganizadas. Iniciamos, assim, em fevereiro, os primeiros passos para a fundação da Coligação Feminina Pró-Democracia”</p> <p>“Não pretendemos formar agrupamentos femininos isolados (...). Os assuntos de interesse mais direto das mulheres não deixarão por isso de ser defendidos por nós dentro dos partidos(...) Na verdade, não existe um problema feminino, mas problemas sociais. Que é o divórcio, por exemplo, senão um problema social?”</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Campanha pela democratização do país</li> <li>- Fundação da Coligação Feminina Pró-Democracia</li> <li>- Inserir na biografia</li> <li>- “Não existe problema feminino, todos são problemas sociais</li> </ul> |

|                                          |                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                  |
|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                          |                                                                 | “Os problemas femininos no Brasil estão dependentes da situação política”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                  |
| União Universitária Feminina             | (União... [...], 1930, p. 18) JORNAL DO BRASIL, 1930, p.18 (16) | “A presidente da União, Dra. Carmen Portinho prometeu o auxílio da União Universitária Feminina e a Dra. Bertha Lutz, pedindo a palavra, offereceu o auxilio das Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, dizendo que esta trabalharia com o maior entusiasmo pela parte do projeto referente à estudantes, pois entrava perfeitamente no programa da Federação. “                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | - Reunião da organização<br>- A UUF e a FBPF trabalhando juntas sob o comando de Carmen e Bertha |
| Fundou-se a União Universitária Feminina | (Fundou-se [...], 1929, p. 8) (17)                              | “Sob os auspícios da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, mas com ampla autonomia, fundou-se hontem nesta capital uma agremiação feminina bem interessante, que evidencia de modo insophismavel a evolução intellectual formidável da mulher brasileira, nos últimos tempos. A nova associação, que se denomina “União Universitária Feminina”, tem por fins estimular a mulher brasileira a adquirir preparo superior, amparar a mocidade do sexo feminino, desejosa de faze-lo, prestar apoio às alumnas das faculdades, auxiliar as mulheres diplomadas na sua carreira, zelar os interesses femininos nas profissões liberaes e collaborar lealmente em todas as questões geraes e culturaes que se relacionem com o | - <b>Foto</b> com qualidade boa<br>- Sobre a fundação da UUF<br>-Carmen como parte da diretoria  |

|  |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |  |
|--|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|  |  | <p>progresso nacional ou internacional.”</p> <p>“Entre as primeiras iniciativas que tomará, acham-se uma forte campanha em prol do preparo secundário adequado da mocidade feminina de modo a habilita-la à matricula nas escolas superiores, bem como varias medidas de apoio às estudantes da nossa Universidade.”</p> |  |
|--|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

## 2. Eventos e projetos

| Título                                                                                                | Código                             | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Resumo/Observações                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Aspectos de um Congresso Internacional de Mulheres – a inteligência feminina a serviço da paz mundial | REVISTA DA SEMANA, 1947, p. 19 (1) | <p>“Aspecto de uma sessão plenária do Congresso Internacional de Mulheres, reunido em Paris, sob os auspícios da “Entente Mondiale Pour la Paix (...)</p> <p>Nossas delegadas Helena Silveira e Carmen Portinho”</p> <p>“O Congresso Internacional de Mulheres organizado pela ‘Entente Mondiale Pour la Paix’ reuniu delegadas de 52 nações entre os dias 27 de setembro e 1º de outubro, nas salas do antigo Hotel Magestic em Paris, que é onde hoje funciona a UNESCO”</p> | <p>- São apresentadas as falas de algumas delegadas, de diferentes países no Congresso</p> <p>- Destaque para a posição de Carmen enquanto delegada em mais uma viagem representando o Brasil na luta feminista</p> <p>- Nome de Carmen na legenda da foto</p> |
| Congresso Feminista                                                                                   | CORREIO DA MANHÃ, 1931, p.5 (2)    | <p>“A Constituinte ahi vem e há utilidade em aproveitar a mulher brasileira este momento opportunissimo de reforma das nossas leis, para apresentar aos legisladores a mensagem das suas aspirações. Para isso urge auscultar a vontade da mulher não apenas do Distrito Federal, mas de todos os Estados.”</p>                                                                                                                                                                | <p>- Anuncio do 2º Congresso Feminista, sob “os auspícios” da FBPF</p>                                                                                                                                                                                         |

|                                                                                                    |                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ação Feminina – bolsas de estudos nos Estados Unidos, para moças brasileiras                       | (Acção [...], 1933, p. 7)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1933, p.7<br>(3)       | “Reuniu-se na sede da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino a comissão das bolsas de estudos oferecidas pelas associações universitárias americanas e demais associações como o Instituto Internacional de Educação”.                                                                                                                                                                                              | - No Rio de Janeiro, a comissão das Bolsas de estudos nos EUA para moças brasileiras compõe-se por Bertha Lutz, Carmen Portinho e outras. |
| Realizou-se no Theatro Municipal uma festa cívica: Na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino | (Realizou-se [...], 1936, p. 3)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1936, p.3<br>(4) | “Realizou-se no salão de honra do Miramar Casino com grande concorrência o almoço oferecido pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e associações femininas federadas para, celebrando o Dia Pan-Americano, preparar a colaboração da Mulher Brasileira na Paz do Novo Mundo”<br>“Três oradores se fizeram ouvir, as srs. Anna Amelia Carneiro de Mendonça, dra. Carmen Portinho e dra. Bertha Lutz.”           |                                                                                                                                           |
| A visita da Dra. Carmen Portinho às filiais da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino        | (A visita [...], 1932, p. 7)<br>JORNAL DO BRASIL, 1932, p.7<br>(5)    | “A dra. Carmen Portinho, vice-presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (...) em viagem pelo norte do Brasil, fazendo estudos de engenharia, sua profissão. Ao correr a viagem, está visitando todas as filiaes da Federação já existentes e fundando outras onde não existem”<br>“A dra. Carmen é aguardada na Federação Pernambucana, devendo visitar também as filiaes norte-riograndense e do Ceará” | - Em Vitória Carmen foi recebida pela comissão local “devendo inaugurar ali a filial, na volta”                                           |

### 3. Presença pública relacionada à participação na luta feminista

| Título                                              | Código                             | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Resumo/Observações                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| NOTÍCIAS e comentários: O “bluff” do inverno        | REVISTA DA SEMANA, 1928, p. 29 (1) | “À direita, aspecto do chá oferecido a s. ex pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, vendo-se na primeira mesa o sr. Juvenal Lamartine ( <i>presidente do estado do Rio Grande do Norte</i> ) em companhia das senhorinhas Bertha Lutz e Carmen Portinho e dos senhores embaixador dos Estados Unidos e senador Silverio Nery”. | - Presença de Carmen, ao lado de Bertha Lutz, de figuras públicas importantes<br>- Legenda de foto<br>- Filiação à FBPF             |
| O porte de armas ofensivas – reunião no Rotary Club | REVISTA DA SEMANA, 1930, s/p (2)   | “A última reunião do Rotary Club de que participaram, convidadas, as senhorinhas Bertha Lutz e Carmen Portinho, da Federação pelo Progresso Feminino, que fizeram encantadoras palestras sobre o feminismo no Brasil”                                                                                                                      | - Presença de Carmen, ao lado de Bertha Lutz, na reunião do Rotary<br>- Legenda de foto<br>- Filiação à FBPF                        |
| O Congresso Feminista de Stambul                    | REVISTA DA SEMANA, 1935, p.30 (3)  | “A sra. Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça, presidente da delegação brasileira ao Congresso Feminista de Stambul, e as delegadas, sras. Edith Fraenkel e Carmen Portinho Lutz, na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, por ocasião do chá que lhes foi oferecido em despedida.”                                          | - Participação em evento como representante da FBPF<br>- Legenda de foto sem reportagem                                             |
| A vida social - almoços                             | CORREIO DA MANHÃ, 1930, p.5 (4)    | -                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Almoço oferecido pelas líderes do movimento feminista nacional à Maria Rita Soares de Andrade, ex-procuradora do Estado de Sergipe. |
| Uma comissão recebida pelo Presidente da República  | (Uma comissão [...], 1936, p. 2)   | “O presidente da República recebeu ontem, no palácio do Cattete a União Universitária Feminina,                                                                                                                                                                                                                                            | - Tratativa de assuntos relacionados ao intercâmbio universitário.                                                                  |

|                                                                      |                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |        |
|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
|                                                                      | CORREIO DA MANHÃ, 1936, p.2 (5)                                | representada pela sra. Carmen Portinho e srta. Clotilde Cavalcanti, e Casa do estudante do Brasil, representada pela sra. Anna Amelia Carneiro de Mendonça”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | - Nota |
| Trabalho Feminino                                                    | (Portinho, 1946, p. 1) CORREIO DA MANHÃ, 1946, p.1 (6)         | “As mulheres do Brasil, como as inglesas, americanas, francesas, russas, chinesas, etc. também desejam colaborar para o progresso e reorganização do seu país, neste período de após-guerra.”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |        |
| Verdadeira invasão do Senado pelas mulheres                          | (Verdadeira [...], 1954, p. 1) CORREIO DA MANHÃ, 1954, p.1 (7) | “O Senado sofreu ontem verdadeira invasão por parte de numerosas senhoras, chefiadas pelas líderes do feminismo entre nós, senhoras Bertha Lutz, Jeronima Mesquita, Leontina Licínio Cardoso, Maria Rita Soares de Andrade, Maria Sabina de Albuquerque, Carmen Portinho (...) e outras, que ali compareceram para assistir a solenidade da promulgação, pelo sr. Marcondes Filho, da lei que trata do reingresso das mulheres na carreira diplomática, originariamente de autoria do sr. Mozart Lago. Promulgada a lei, houve congratulações, tendo as senhoras presentes homenageado o autor da iniciativa, bem como o seu promulgador.” |        |
| No Rio a Dra Minnie Miler – veio coordenar atividades de associações | (No Rio [...], 1954, p. 17) CORREIO DA                         | “Encontra-se entre nós a dra. Minnie Miler, professora de línguas do ‘Teacher’s College’ do Estado de Kansas e                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |        |

|                          |                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                           |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| femininas universitárias | MANHÃ, 1954, p.17 (8)                                                | membro da diretoria da Associação de Mulheres Universitárias dos Estados Unidos, que está realizando uma tournée por alguns países da América Latina, a fim de coordenar as relações entre os membros das associações filiadas à Federação Internacional de Mulheres Universitárias, com sede em Londres. No Rio foi-lhe oferecido um chá na sede da União Universitária Feminina, tendo comparecido, entre outras sócias, as dras. Carmen Portinho, Talita Tudor (...)”                                                                                                                                                                                                                                                 |                                           |
| Elegancias...            | (Elegancias... [...], 1929, p. 10) JORNAL DO BRASIL, 1929, p. 10 (9) | “Nunca fomos adeptos do feminismo, tomando o termo na sua lata expressão”<br>“Essas senhoras, por via de regra, e para terem o physique du rôle, usam um tailleur preto, sovadíssimo, chapéu canotier ainda em mais lastimável estado do que o restante da toilette, óculos com aros de tartaruga, sapatos pretos, quasi sempre desengraxados e um buço agressivo a sombrear-lhes os lábios severos e sempre promptos a se abrirem para a defesa de seus princípios. Esse gênero de feministas achamos, simplesmente detestável e nos predispõe logo contra a ideia que pregam tão illustres e rebarbativas senhoras. Taes apostolas são inócuas porque não convencem. Amedrontam, e pelo medo é difficil evangelizar. “ | - O feminismo a partir da visão da época. |



|                                                        |                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                               |
|--------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
|                                                        |                                                                          | <p>“Mais nos convencerá do que quiserem a Srta. Bertha Lutz, com suas mãos tratadas, unhas burnidas, de douta cientista, com seus vestidos e cabellos curtos, calçando meias, malhas de quarenta e quatro e cinquenta, e, bem assim, a interessante engenheira, Srta. Carmen Portinho, portadora da mesma indumentaria e de uns olhos periogosamente pretíssimos (...)”</p>                                                                                                                                                                                                                        |                                               |
| Almoço                                                 | <p>(Almoço [...], 1930, p. 12)<br/>JORNAL DO BRASIL, 1930, p.12 (10)</p> | <p>“Para esta reuião acham-se convidadas as Srtas. Bertha Lutz e Carmen Portinho, da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino, que farão pequenas palestras sobre o feminismo no Brasil.”</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | - Terceiro almoço semana do Rotary Club       |
| Dia Pan-Americano - A Paz Americana Interessa a Mulher | <p>(Dia [...], 1936, p. 8) (11)</p>                                      | <p>“Por iniciativa da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e associações femininas confederadas, orientadoras da opinião feminina organizada, realizar-se-à a 14 do corrente, Dia Pan-americano, um almoço de confraternização e cordialidade, que terá lugar no Cassino Beira-Mar, às 12 horas e deverá reunir representantes do corpo diplomado e do Ministério do Exterior, além da elite feminina que trabalha pelo progresso social.”<br/>“Será levantada ideia construtora da Paz Americana, demonstradora do grande interesse feminino pela Conferencia da Paz, que terá lugar,</p> | - Participação de Carmen como diretora da UUF |

|  |  |                                                                       |  |
|--|--|-----------------------------------------------------------------------|--|
|  |  | proximamente em Buenos Aires, por iniciativa do Presidente Roosevelt” |  |
|--|--|-----------------------------------------------------------------------|--|

## 2. SOCIABILIDADES E AFIRMAÇÕES NO ESPAÇO PÚBLICO

### 1. Presença em eventos (reuniões, almoços/jantares, etc)

| Título                                                                     | Código                                                    | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Resumo/Observações                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Centro Excursionista Brasileiro                                            | REVISTA DA SEMANA, 1934, p.29 (1)                         | “Coube à doutora Carmen Portinho a palestra deste mez, da formosa série instituída pelo Centro Excursionista Brasileiro”                                                                                                                                                                                                                | - Presença de Carmen em uma palestra<br>- Legenda de foto, sem reportagem  |
| Visita de membros do Congresso de Estradas de Rodagem ao sr. Julio Prestes | CORREIO DA MANHÃ, 1929, p.5 (2)                           | -                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | - Visita de cumprimentos ao Presidente do Estado. Carmen é a única mulher. |
| Na embaixada italiana – a brilhante recepção de ontem, à tarde             | CORREIO DA MANHÃ, 1930, p.3 (3)                           | “O embaixador e a embaixatriz de Italia, offereceram, ontem, às 5:30 da tarde, no palácio da respectiva embaixada, um chá em homenagem à escriptora Margarida Sarfatti e ao professor Francisco Severi, membro da Real Academia Italiana”                                                                                               | - Presença de Bertha Lutz e Carmen Portinho                                |
| Vida Social: Homenagens                                                    | (Vida [...], 1945, p. 11) CORREIO DA MANHÃ, 1945, p.3 (4) | “Realiza-se na próxima sexta-feira, às 17 horas, na sede da Sociedade de Engenheiros da Prefeitura do Distrito Federal, um cocktail em homenagem à engenheira Carmen Portinho, por motivo de seu regresso da Inglaterra onde esteve a convite do Conselho Britânico para estudar os novos planos de urbanização das cidades destruídas” | - Homenagem a Carmen pelo seu regresso da Inglaterra                       |
| Serpa na casa de Carmen Portinho                                           | (Serpa [...], 1952, p. 9) CORREIO DA                      | “Carmen Portinho vai reunir em sua nova e bela residência de Jacarepaguá diversos críticos de arte e jornalistas, além de artistas                                                                                                                                                                                                      | - Carmen construindo sua rede                                              |

|                                                                       |                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
|                                                                       | MANHÃ,<br>1952, p.9<br>(5)                                      | e pessoas de suas relações para apresentar um óleo do pintor Ivan Serpa, que a engenheira não hesita em classificar como a mais bela obra do jovem artista”                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                          |
| Visita ao Pedregulho                                                  | (Visita [...], 1953, p. s/p) CORREIO DA MANHÃ, 1953, s/p (6)    | “Realiza-se no próximo dia 26, sexta-feira, às 15 horas, uma visita conferência no Conjunto Residencial Mendes de Moraes (Pedregulho), orientada pela engenheira que construiu a importante obra de arquitetura contemporânea, a sra. Carmen Portinho. Essa visita faz parte do programa de palestras que o Departamento de Educação de Adultos está realizando”                                                                | - Série de visitas ao Conjunto Residencial Mendes de Moraes (Pedregulho) |
| Iniciadas as obras preliminares do desmonte do morro de Santo Antônio | (Iniciadas [...], 1953, p. 11) CORREIO DA MANHÃ, 1953, p.11 (7) | “A engenheira Carmen Portinho quando defendia o aspecto cultural e recreativo do plano de urbanização perante o Prefeito Dulcídio Cardoso, engenheiro e jornalistas. Foi uma advogada brilhante e tenaz dos interesses da cultura e das artes, impressionando a todos quantos a ouviram”                                                                                                                                        | - legenda de imagem                                                      |
| Entre dois analgesicos                                                | (Entre [...], 1955, p. 12) CORREIO DA MANHÃ, 1955, p.12 (8)     | “E falando em aniversário, amanhã faz anos a nossa Carmen Portinho, também da família do Museu, e mais ainda: dos arquitetos, dos engenheiros, e de todos os movimentos femininos de inteligência e cultura. Carmen é uma das mulheres mais lúcidas e inteligentes que temos o prazer de conhecer. Amiga e camarada nos mínimos detalhes, exigindo o máximo controle e agudeza mental para acompanhar-lhe as falas quase sempre | - Aniversário de Carmen<br>-Nota do jornal descrevendo Carmen            |

|                           |                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                         |
|---------------------------|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
|                           |                                                                      | especializadíssimas. Seu tic mais simpático é o total esquecimento das coisas sem importância, como certas apresentações, certas discussões, certas pessoas...”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                         |
| Rockfeller e a engenheira | (Rockefeller [...], 1956, p. 14)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1956, p.14 (9) | “A visita do sr. Nelson Rockefeller às obras do Museu de Arte Moderna do Rio foi orientada na parte técnica pela engenheira Carmen Portinho, da diretoria da instituição. Além das explicações Carmen Portinho enfrentou hábil e imprevisto questionário do visitante, homem habituado aos problemas de construção. Ao término da visita, Rockefeller, já distante da engenheira, teve para ela palavras as mais elogiosas. Ficara impressionado com a precisão, conhecimento e clareza das explicações e respostas às perguntas que lhe fizera. Não obstante proceder de um país onde as mulheres alcançaram um alto nível profissional, percebia-se no industrial americano uma certa surpresa e grande admiração pela eficiência da nossa Carmen Portinho”. | - Visita de Rockefeller à obra do Museu de Arte Moderna |
| 56 anos de Portinari      | (56 [...], 1959, p. 2)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1959, p.2 (10)           | “Eu não fui um rebelde. Era estudioso, era pé de boi, mas em pouco tempo comecei a modificar, contra a opinião dos professores, o fundo dos meus quadros, por exemplo, Colegas meus como a Carmen Portinho – era uma menina bonita, a Carmen – o Reidy e o Lúcio Costa estão aí pra dizer se                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | - Portinari citando Carmen como amiga                   |

|                                           |                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                     |
|-------------------------------------------|---------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
|                                           |                                                         | eu comecei tocando fogo na escola”.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                     |
| O museu do Rio é superior ao Guggenheim   | (Maurício, 1960, p. 2) CORREIO DA MANHÃ, 1960, p.2 (11) | <p>“Estou impressionadíssima com a extraordinária obra que vocês estão realizando com este Museu. É verdadeiramente fabuloso. Seja a arquitetura que é harmoniosa, equilibrada, elegantemente austera, sejam os jardins, originais e tropicais, seja o espírito que preside e anima a instituição”</p> <p>“Já começava a ficar com péssima impressão da arquitetura moderna em Museus. Até que tive o prazer e a alegria de ser convidada pela sra. Carmen Portinho para vir almoçar neste Museu com outras senhoras. E felizmente desfiz a impressão anterior. Lamento não poder conhecer pessoalmente o arquiteto Reidy para felicitá-lo. Seu museu é incomparavelmente superior ao de Wright”</p> | - Carmen convida a condessa Pereira Carneiro para almoçar no Museu. |
| Museus e Arquitetura no Congresso do ICOM | Mauricio, 1961, p.2 CORREIO DA MANHÃ, 1961, p.2 (12)    | “A engenheira Carmen Portinho, diretor-executivo-adjunto do Museu de Arte Moderna do Rio, há dias empossada no cargo de Conselheiro da Fundação Casa Popular, presente ao congresso do ICOM, conta-nos como correram os trabalhos.”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                     |

## 2. Organizações

| Título                      | Código                           | Fragmento                                                                               | Resumo/Observações                                                            |
|-----------------------------|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| A UDN por dentro e por fora | REVISTA DA SEMANA, 1950, p.6 (1) | “A União Democrática Nacional, em 1945, com a volta do Brasil à liberdades que o Estado | - O texto explica as premissas do partido, bem como sua composição e atuação. |

|                                           |                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                           |                                                                                      | <p>Novo nos roubara, reúne a maior parte dos políticos brasileiros que, (...) se propõem a garantir ao nosso povo os direitos inerentes a todas as nações livres: liberdade de palavra, liberdade de reunião, liberdade de culto, liberdade de associação política.”</p> <p>“Os fundadores da UDN, precedendo-se ao rigor da sua ata de fundação, foram 73. Além dos já citados, figuraram entre eles (...) e as figuras simpáticas de Dona Maria Luísa Bittencourt, Dona Maria Rita Soares de Andrade e Dona Carmen Portinho”</p> |                                                                                                                                   |
| Homenagem à Guatemala                     | <p>(Homenagem [...], 1957, p. 12)</p> <p>CORREIO DA MANHÃ, 1957, p.12</p> <p>(2)</p> | <p>“Significativa homenagem foi prestada pelas universitárias e engenheiras brasileiras à ministra Francisca Fernandez Hall e ao seu país, a Guatemala (...)”</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <p>Presença de Carmen como “presidente da Associação de Engenheiras e Arquitetas do Brasil”</p> <p>- Carmen em foto no jornal</p> |
| Engenheira dirige departamento há 10 anos | <p>(Engenheira [...], 1958, p. 2)</p> <p>CORREIO DA MANHÃ, 1958, p.2</p> <p>(3)</p>  | <p>“Completo ontem 10 anos de serviços ininterruptos à frente do Departamento de Habitação Popular da PDF a engenheira Carmen Portinho”</p> <p>“(...) feminista cem por cento (sem menosprezar o lugar do homem, segundo suas próprias palavras) d. Carmen é exemplo vivo do quanto pode a mulher num cargo executivo. Constitui mesmo caso único na administração pública: é a única</p>                                                                                                                                          | <p>- foto nítida</p>                                                                                                              |

|                                        |                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                          |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                        |                                                                | <p>engenheira da Prefeitura que dirige um Departamento, e isto sem qualquer solução de continuidade durante 10 anos (existem mais ou menos 30 outras engenheiras na Secretaria de Viação)”</p> <p>“O Departamento de Habitação Popular da Prefeitura nos 10 anos de gestão da engenheira Carmen Portinho realizou ou está realizando entre outras obras o conjunto residencial do Pedregulho, cujo projeto foi premiado na 1ª Bienal de Arte de São Paulo e é hoje conhecido mundialmente como uma das mais audaciosas concepções brasileiras no campo da arquitetura moderna; o conjunto residencial de Paquetá para os operários da Prefeitura que trabalham naquela ilha; o conjunto residencial da Gávea (em construção) e o conjunto da Vila Isabel, também em vias de conclusão”</p> |                                                                                                          |
| Toma posse o novo diretor do DHP: hoje | (Toma [...], 1961, p. 2)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1961, p.2<br>(4) | “Em substituição à engenheira Carmen Portinho, foi nomeado pelo governador Carlos Lacerda o engenheiro Stélio Emanuel de Alencar Roxo, para dirigir o Departamento de Habitação Popular.”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | - Substituindo Carmen Portinho no DHP o engenheiro Stélio Emanuel de Alencar Roxo<br>- Inserir biografia |
| Vamos falar de mulheres                | (Vamos [...], 1963, p. 3)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1963, p.3       | “Carmen Portinho, em Santiago do Chile, participante do júri da 1ª Bienal de Santiago”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Carmen no Chile, júri da 1ª Bienal de Santiago<br>- Inserir Biografia                                    |

|                                                                      |                                                                        |                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                      | (5)                                                                    |                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                |
| Uma exposição de cabeçalhos de jornais na Quinzena de Livro Nacional | (Uma exposição [...], 1931, p. s/p)<br>JORNAL DO BRASIL, 1931, s/p (7) | “A Lux recebe centenas de jornaes que se publicam no Brasil. Ella mandou confeccionar um álbum com vários volumes em cujas páginas figuram os cabeçalhos dos jornaes brasileiros” | - Luz com colaboração por toda a imprensa do país e Carmen é um de seus colaboradores<br>- Stand da Empresa Lux-Jornal na Quinzena do Livro Nacional (iniciativa da Cooperativa Editora e de Cultura Intelectual de São Paulo) |

### 3. TRAJETÓRIA PROFISSIONAL NO SERVIÇO PÚBLICO

#### 3. 1. O campo da engenharia

| Título                                                                  | Código                             | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Resumo/Observações                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| O Rio Grande do Norte no congresso Pan-Americano de Estradas de Rodagem | CORREIO DA MANHÃ, 1929, p.5<br>(1) | “A doutora Carmen Portinho será uma das poucas senhoras que tomarão parte naquele certamen, em que estarão também presentes algumas delegadas norte-americanas. Aliás a representante norte-riograndense é um elemento re reconhecido valor intellectual e profissional.”                                           | - Carmen engenheira representando o Rio Grande do Norte no Congresso Pan-Americano de Estradas de Rodagem |
| Em viagem para Southampton passou pelo Rio o “Asturias”                 | CORREIO DA MANHÃ, 1929, p.3<br>(2) | “A bordo do grende transatlântico regressou de uma viagem a Buenos Aires a senhorita Carmen Portinho, engenheira municipal e tesoureira da Associação de Progresso Feminino.”<br>“A senhorita Carmen Portinho voltou agradavelmente impressionada com o adiantamento material e intellectual da capital argentina.” | - Carmen visita Buenos Aires para acompanhar as obras da capital argentina.                               |



|                                                                                                                   |                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Revista da directoria de engenharia                                                                               | (Revista [...], 1933, p. 11) CORREIO DA MANHÃ, 1933, p.11 (3)      | “Circulou hontem mais um numero da publicação bimestral “Revista da Directoria de Engenharia”, órgão official da Prefeitura do Districto Federal, que vem com farta collaboração de publicistas conhecidos e engenheiros da Municipalidade”                                                                                                                                           | - Texto de Carmen Portinho no número, intitulado “Futura Cidade Universitaria Argentina”.                                              |
| As obras da estrada Christo Redemptor                                                                             | (As obras [...], 1936, p. 10) CORREIO DA MANHÃ, 1936, p.10 (4)     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | - Na construção da estrada para o Cristo Redentor, Carmen fazia parte da comissão técnica.                                             |
| Por iniciativa de um grupo de jovens engenheiras – funda-se a Associação de Engenheiras e Architectas Brasileiras | (Por iniciativa [...], 1937, p. 3) CORREIO DA MANHÃ, 1937, p.3 (5) | “A nova associação tem por fim coordenar os esforços das mulheres engenheiras e architectas ou estudantes de engenharia e architectura no sentido de auxiliarem o intercâmbio de ideias entre profissionaes de engenharia e architectura e collaborarem na solução dos problemas relacionados com o progresso”                                                                        | - <b>Inserir na biografia</b><br>- Por iniciativa de um grupo de jovens engenheiras foi fundada a Associação<br>-Carmen é a presidente |
| O conjunto Residencial Pedregulho                                                                                 | (Jean, 1949, p. 3) CORREIO DA MANHÃ, 1949, p.3 (6)                 | “O Departamento de Habitação Popular, criado há menos de três anos, tem por objetivo a solução dos problemas de habitação para grupos sociais de salários baixos. Estuda as condições atuais de habitação, escolhe áreas para localização de conjuntos residenciais, planeja e executa esses conjuntos. O primeiro conjunto é o de Pedregulho. A engenheira Carmen Portinho, diretora | - O que faz o Departamento de Habitação Popular<br>- Informações sobre Pedregulho.                                                     |

|                                       |                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                     |
|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                       |                                                                   | do Departamento de Habitação Popular é responsável pela execução do magnífico plano do arquiteto Reidy”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                     |
| Encontre melhor...                    | (Encontre [...], 1951, p. 4)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1951, p.4 (7)   | “O sr. Paulo Sá, novo secretário de Viação da Prefeitura tem, de saída, um problema duro a enfrentar. O problema de um substituto. Do Departamento de Habitação Popular, nesta nova Prefeitura rigorosamente técnica, foi afastada a Senhora Carmen Portinho, técnico como não temos outro, conhecedora e apaixonada pelo assunto, e como ninguém, eficiente e ativa. Nos meios técnicos não há quem conteste a capacidade do ex-diretor do Departamento de Habitação Popular. O sr. Paulo Sá achou-a, digamos, insuficiente. Encontre melhor, se puder...” | - <b>Inserir biografia</b><br>- Afastamento de Carmen do Departamento de Habitação Popular pelo sr. Paula Sá        |
| As obras contra as Seccas do Nordeste | (As obras [...], 1932, p. s/p)<br>JORNAL DO BRASIL, 1932, s/p (8) | “Chegou a esta capital a comissão convidada pelo Sr. José Americo para inspecionar as obras do nordeste, composta dos srs. Sampaio Correa, representante do Club de Engenharia; Armando Godoy, do Automóvel Club, Mauricio Joppert, da Associação de Engenheiros e senhora Carmen Portinho Lutz, da Revista de Engenharia”                                                                                                                                                                                                                                  | - Em Fortaleza, comissão convidada para inspecionar as obras desenvolvidas nos principais pontos afetados pela seca |
| Revista da Directoria de Engenharia   | (Revista [...], 1933, p. 34)<br>JORNAL DO                         | “Editada pela Directoria de Engenharia da Prefeitura, acaba de ser                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | - Papel de Carmen da Revista da Directoria de Engenharia                                                            |

|                                                  |                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                               |
|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                  | BRASIL, 1933, p.34 (9)                                              | posto em circulação o numero 4 desta magnifica publicação tecnica a qual, apesar de nova, já é uma revista victoriosa tal o valor dos trabalhos que ela apresenta mensalmente aos seus leitores.”<br>“Dirigida pelos srs. Dr. Armando de Godoy, Manuel dos Santos Dias e Carmen Portinho, a ‘Revista da Directoria de Engenharia’, vem constituindo um repositório precioso de informações indispensáveis às actividades do engenheiro moderno” | - Informações sobre a revista e seu papel moderno                                                                                                                                                                                             |
| Diretoria Geral de Engenharia                    | (Diretoria [...], 1933, p. 19)<br>JORNAL DO BRASIL, 1933, p.19 (10) | “Tornando publico, para conhecimento dos interessados, a relação, de acordo com o paragrafo 1º do artigo 27 do decreto 4467, de 29/10/1933, com o tempo de serviço contado até 30 de junho, dos engenheiros (...) 22. Carmen V. Portinho...A 7 M.1 D.27”                                                                                                                                                                                        | Expediente do dia 7 de Novembro de 1933; Boletim N. 175; Veio repetido 3 vezes<br>- Relação de funcionários engenheiros com seu tempo de serviço até a data.<br>- De mulheres somente o nome de Carmen e de Maria Esther C. Ramalho (9-7-17). |
| Sindicato Central de Engenheiros - 1º Convocação | (Sindicato [...], 1934, p. 35)<br>JORNAL DO BRASIL, 1934, p.35 (11) |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | - Carmen como 2ª secretaria do sindicato central de engenheiros convocando reunião para eleição de membro do conselho diretor                                                                                                                 |
| Homenagens                                       | (Homenagens [...], 1934, p. 12)<br>(12)                             | “Realiza-se hoje às 17 horas, na Casa do Estudante do Brasil, o chá que as universitárias oferecerão à Dra. Carmen Portinho Lutz, digna presidente da UUF, por                                                                                                                                                                                                                                                                                  | - Homenagem a Carmen por se tornar engenheira chefe da Prefeitura<br>- Biografia                                                                                                                                                              |

|                                                        |                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                 |
|--------------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                        |                                    | motivo de sua recente nomeação para engenheira chefe da Prefeitura”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                 |
| Montepio dos Empregados Municipais - Conselho Director | (Montepio [...], 1934, p. 20) (13) | “O Sr. Presidente submete ao Conselho a questão do projeto relativo à construção do edifício destinado à sede do Montepio. O Conselho toma conhecimento dos três ante-projetos apresentados por: Graça Couto & Comp.. Enéas Silva & Raul Penna Firme e Alexandre Altberg, resolvendo officiar à Sra. Engenheira D. Carmen Portinho autorizando-a a mandar confeccionar o projecto definitivo de accordo com a proposta do Sr. Alexandre Altberg...”                                                                                                                                                                            | - Projeto do Montepio ganha algumas notícias no Jornal do Brasil<br>- Carmen como Engenheira Fiscal do projeto, solucionando dúvidas na confecção das propostas |
| A mulher nas repartições públicas                      | (A mulher [...], 1929, p. 8) (14)  | “Das doze nomeações assignadas, hontem, pelo presidente da República, na pasta da Viação, para o provimento do cargo de 4º escriptuario da Repartição Geral dos Telegraphos, seis recaíram em gentis filhas de Eva, que foram classificadas no concurso realizado para aquelle fim. Com mais essa victoria do feminismo, os homens estão se sentindo prejudicados nos seus direitos e muitos até não querem mais votar, descrentes do valor do título eleitoral...<br>Vem a proposito mencionar, ainda que de passagem, a actuação da mulher na actividade publica brasileira. Temos diversas medicas, advogadas e engenheiras | - Questões da mulher<br>- A mulher na atividade pública<br>- Exemplo do caso Carmen Portinho                                                                    |

|                                                                                                       |                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                       |                                         | <p>em pleno exercício da sua liberal profissão e algumas delas notáveis pelas posições que ocupam, como uma que chegou a ser procuradora geral do Estado de Sergipe.</p> <p>Na engenharia pode-se registrar a actividade da senhorita Carmen Portinho, recentemente promovida a engenheira de 2ª classe da Directoria de Obras da Prefeitura. Esta moça tem trabalhado muito: na secção de Proprios Municipaes, foi incumbida de fiscalização de obras de vulto e realizou outras também importantes, como a remodelação do Hospital de S. Francisco de Assis e os melhoramentos nos edifícios das escolas profissionais (...)</p> |                                                                                      |
| <p>Falando à NOITE, a Dra. Carmen Portinho evoca scenas, visões e episódios das zonas flagelladas</p> | <p>(Falando [...], 1932, p. 1) (15)</p> | <p>“A dr. Carmen Portinho, figura de relevo no movimento cultural feminino, integrou a comissão de engenheiros nomeada pelo ministro José Americo para inspecionar as obras empreendidas no nordeste.”</p> <p>“Muito gentil, furtando-se ao seu estudo matinal, a Dra. Carmen Portinho, em seu gabinete de trabalho, abriu-nos aos olhos um mappa da região percorrida. Empunhava um lápis e, assignalando trechos destacados, recapitulava as suas impressões. “</p>                                                                                                                                                              | <p>- Foto (pouca qualidade, mas dá para notar Carmen como única mulher do grupo)</p> |

#### 4. Arquitetura e Urbanismo e a luta pela habitação social no Brasil

| Título                                                  | Código                     | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Resumo/Observações                                                                                                                           |
|---------------------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A<br>personalidade<br>da Semana –<br>Carmen<br>Portinho | JEAN, 1948,<br>p.32<br>(1) | <p>“Carmen Portinho especializou-se em urbanização. Descreveu-me longamente seu trabalho atual que a empolga”</p> <p>“O primeiro será o conjunto de Pedregulho(...) Se for executado conforme os planos, teremos habitações maravilhosas pois não nos contentamos em obedecer a todas as necessidades sociais como também fazemos questão de dar muita importância ao aspecto estético para que haja equilíbrio plástico”</p> <p>“Quinhentas e setenta famílias [poderão morar no conjunto]. Teremos muitos apartamentos duplos, o que será uma grande inovação (...) Outra inovação é a rampa que substituirá as escadas habituais. Uma rampa suave é mais prática em muitos casos do que uma escada: por exemplo, para a mãe que desce com o carrinho da criança.”</p> <p>“Teremos um ambulatório, médico, dentista e assistentes sociais que visitarão regularmente todas as famílias (...) Teremos uma creche para os bebês, uma escola maternal para as crianças de dois a quatro anos, um jardim de infância para as crianças de quatro a seis</p> | - A entrevista com Carmen elucida os planos para o Conjunto do Pedregulho, já enunciando a preocupação da engenheira com a habitação social. |

|                                                             |                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                             |                                                                | anos e uma escola primária. Estará tudo arborizado e haverá uma piscina que poderá ser utilizada pelos adultos nas horas em que a escola estiver fechada. Também haverá um restaurante e lojas de comestíveis, e uma lavanderia mecânica”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                      |
| O título de “Urbanista” da Universidade do Distrito Federal | (O título [...], 1938, p. 11) CORREIO DA MANHÃ, 1938, p.11 (2) | “Entre os empreendimentos mais notáveis da Universidade do Distrito Federal está o seu Instituto de Artes, que não só fez avanços muito o ensino das artes, dando-lhe feição accentuadamente moderna, como instituiu cursos novos, que ainda não tinham sido vulgarizados entre nós”<br>“Inovação do maior interesse do Instituto de Artes é o Curso de Urbanismo, privativo para os engenheiros civis e architectos já diplomados pelas escolas officiaes da Republica. Trata-se de um curso de especialização, desenvolvido regularmente em três annos, dos quaes o terceiro destina-se ao preparo e realização da these final” | - Primeiro curso do gênero organizado na América do Sul<br>- Presença de duas mulheres na turma: Carmen e Déa Torres Paranhos.                                                                                                                       |
| Habitação Popular                                           | (Portinho, 1946, p. 1) CORREIO DA MANHÃ, 1946, p.1 (3)         | “O problema da habitação deve ser encarado como um todo. Fornecer apenas um teto ao homem não basta pois que outros problemas de igual importância se apresentam reclamando uma solução em conjunto com o da habitação.”<br>“Seguindo essa orientação é que ficou estabelecido o                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | - Materia de capa, na segunda seção do jornal aos domingos<br>- Primeira publicação da coluna “Habitação Popular, por Carmen Portinho”<br>- Inserir na biografia<br>- Carmen cita como problemas carentes de soluções: assistência social, educação, |

|                   |                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                              |
|-------------------|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                   |                                                         | princípio dos ‘conjuntos residenciais’, construídos em áreas previamente determinadas e distribuídos racionalmente por todo o centro urbano”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | recreio, transporte e os serviços comuns.<br>- Habitação popular como uma das soluções para o problema das ‘favelas’         |
| Habitação Popular | (Portinho, 1946b, p. 1) CORREIO DA MANHÃ, 1946, p.1 (4) | “À primeira vista, pode parecer que a intervenção oficial no provimento da habitação de baixo aluguel acarrete demasiado ônus para o Estado. Analisando, porém, a questão com mais cuidado, verificamos a falsidade desse ponto de vista. A existência das ‘favelas’ e de outras habitações anti-higiênicas como os cortiços, sempre trouxe, para todos os países do mundo, despesas e prejuízos incalculáveis. São verdadeiros focos de doenças contagiosas como a tuberculose e outras.” |                                                                                                                              |
| Habitação Popular | (Portinho, 1946c, p. 1) CORREIO DA MANHÃ, 1946, p.1 (5) | “A casa isolada, como moradia, conduz ao individualismo, ao passo que a habitação coletiva estimula a vida em sociedade”<br>“Economia de espaço e de trabalho conduzirão à instalação de lavanderias coletivas. A máquina de lavar, tão comum nos Estados Unidos e que já está começando a se generalizar entre nós, substituirá a mão cansada da operária”                                                                                                                                | - Influência do livro “Modern Housing”, de Catherine Bauer, para estabelecer os parâmetros dos padrões da “habitação mínima” |
| Habitação Popular | (Portinho, 1946, p. 1) CORREIO DA                       | “A assistência aos velhos deve fazer parte do programa de habitação popular. Na Inglaterra, onde todos os programas                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | - Uso recorrente da experiência da Inglaterra<br>- Questão dos velhos e solteiros                                            |



|                                             |                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                             | MANHÃ,<br>1946, p.1 (6)                                      | sociais são estudados com o maior cuidado e carinho, tipos especiais de habitações para velhos de ambos os sexos, são construídos pela administração pública”<br>“As autoridades britânicas incluíram, também, nos seus programas, habitações para solteiros”<br>“O conceito moderno de ‘unidade de habitação’ como organismo social é o que vem predominando em todos os projetos de remodelação das cidades inglesas”                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                              |
| Habitação Popular                           | (Portinho, 1946, p. 1)<br>CORREIO DA MANHÃ,<br>1946, p.1 (7) | “Depois de acurados estudos e observações feitas, não comente no estrangeiro mas também aqui entre nós pelas diversas instituições de Previdência Social, ficou provado que ‘a habitação popular deve ser destinada à aluguel e não à venda’.”<br>“Chamamos a atenção, entretanto, para o facto de que, dois fatores são fundamentais a fim de que se torne economicamente viável qualquer plano de construção de habitações populares: juro baixo(4,5 a 5%) e prazo de amortização longo (30 a 60 anos). De outra forma, os descontos mensais estarão fora do alcance dos trabalhadores de pequeno salário” | -Sugestões ao Ministério do Trabalho acerca do projeto de decreto-lei ‘Fundação da Casa Popular’<br>- Análise e crítica ao projeto:<br>- Artigo 2 do projeto está favorecendo a classe média, segundo Carmen |
| Segundo Congresso Brasileiro de Arquitetura | (Segundo [...], 1948, p. 2)                                  | “O prefeito designou a engenheira Carmen Portinho, diretora do Departamento de Habitação Popular, e o                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                              |

|                                          |                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                           |
|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                          | CORREIO DA MANHÃ, 1948, p.2 (8)                                    | arquiteto Mauro Viegas, adjunto do Secretário de Viação, para representarem a Prefeitura no 2º Congresso Brasileiro de Arquitetura que se realizará em Porto Alegre de 20 a 27 do corrente”<br>“Serão discutidos assuntos de arquitetura e urbanismo da atualidade, destacando-se as teses: ‘Problemas das nossas cidades’, ‘Conjuntos residenciais’ e ‘Habitação popular’”                        |                                                                                                                                                                                                                                                           |
| Urbanização das áreas situadas na Tijuca | (Urbanização [...], 1949, p. 2)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1949, p.2 (9) | “(…) instalação da Comissão designada pelo secretário Geral de Viação e Obras para realizar os estudos e projetos necessários à urbanização das áreas situadas nas encostas da Tijuca, no vale do rio Cachoeira e seus afluentes, bem como de todas as terras compreendidas entre a pedra do Itanhangá, a lagoa e a barra da Tijuca.”                                                              | - Participação de Carmen na comissão<br>- Os estudos da comissão visam “assegurar o mais adequado aproveitamento da zona da Tijuca, sem prejuízo para a riqueza floresta e paisagística ali concentrada”                                                  |
| Congresso Brasileiro de Urbanismo        | (Congresso [...], 1940, p. 9) (10)                                 | “Em 20 de Janeiro de 1941, data que assinala a fundação da metrópole carioca, será instalado o Primeiro Congresso Brasileiro de Urbanismo. Trata-se de uma iniciativa do Departamento de Urbanismo do Centro Carioca, instituição constituída de amigos da Cidade, devidamente prestigiada pelos poderes públicos federal e municipal pela serie de relevantes serviços prestados à coletividade.” | - Programa do Congresso divide-se em 7 sessões: legislação, administração e organização; aplicação e execução; urbanismo e habitação; saneamento e higiene; tráfego e comunicação e exposição de urbanismo.<br>- Carmen como vice-presidente do Congresso |

|                                      |                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
|--------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Vai à Holanda a Sra. Carmen Portinho | (Vai [...], 1958, p. 6) (11)  | “Seguirá hoje para Holanda, por um DC-7C da Panair do Brasil, a Sra. Carmen Portinho, Diretora do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, que, a convite da Associação Internacional de Habitação e Urbanismo, participará, em Haia, do Seminário de Habitação e Urbanismo. Após, representará o Brasil no Congresso de Habitação e Urbanismo que se realizará em Liège e será encerrado na Feira Internacional de Bruqelas. A sra. Carmen Portinho participará desses conclaves como convidada especial, sem qualquer ônus para o País”                               |  |
| Dona Carmen constrói                 | (Dona [...], 1951, p. 4) (12) | “Conversando com Dona Carmen Portinho, tem-se a impressão de que somente mulheres deveriam construir casas de habitação. Pois o maior defeito da maioria dos arquitetos é o de nunca pensarem nos seres de carne, osso e alma que hão de morar dentro dos edifícios de pedra e concreto: dão-lhes uma fachada bonita, dividem em retângulos mais ou menos apertados o espaço atrás dessa fachada, e deixam o demais por conta dos futuros moradores. (...) Para Dona Carmen (...), uma apartamento ou em um conjunto de apartamentos existem em função das necessidades dos inquilinos e, por outro |  |

|  |  |                                                    |  |
|--|--|----------------------------------------------------|--|
|  |  | lado, são um fator de educação social e sanitária. |  |
|--|--|----------------------------------------------------|--|

#### 4. COSMOPOLITISMO ESTÉTICO

##### 4. Instituições de Arte

| Título                                               | Código                                                                 | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Resumo/Observações                                                                                                       |
|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A Revolução dos pincéis                              | ASMAR, 1952, p.47<br>(1)                                               | <p>“De um jeito ou de outro, a arte moderna foi lançada de maneira revolucionária pelo Museu e empolgou a cidade durante toda a temporada, sufocando mesmo o relêvo de qualquer iniciativa acadêmica”</p> <p>“O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro existia discretamente. Neste ano, a Sra. Niomar Moniz Sodré (atual diretora executiva) congregou os esforços dos Srs. Raymundo de Castro Maya, San Thiago Dantas, Walter Moreira Sales, Lauro Salazar Regueira, das Sras. Carmen Portinho e Maria Barreto e de numerosos conselheiros, pelejaram junto ao Governo e arranjaram local”</p> <p>“Afiml, O Museu significa uma luta: a de convencer o homem da rua de que a arte moderna não assusta crianças, não é fantasma de cemitério(...)”</p> | - A reportagem discute principalmente o problema enfrentado pelo Museu, de adquirir compreensão e admissão da população. |
| Arquitetos norte-americanos no Museu de Arte Moderna | (Arquitetos [...], 1954, p. 13)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1954, p.13<br>(2) | <p>Legenda da foto: “A dra. Carmen Portinho, Diretora do Museu de Arte Moderna expõe aos arquitetos norte-americanos o funcionamento da futura sede do Museu”</p> <p>“Enquanto a dra. Carmen Portinho se multiplicava</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | - Visita de um importante núcleo de arquitetos norte-americanos do Instituto Norte-Americano de arquitetos               |

|                                                            |                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                            |                                                                    | como cicerone do acervo do Museu, ou expunha a um núcleo interessado a disposição futura da nova sede, abordávamos aqueles que nos pareciam mais acessíveis...”                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                 |
| Andamento intensivo na construção do Museu de Arte Moderna | (Andamento [...], 1954, p. 14)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1954, p.14 (3) | “(...) a engenheira Carmen Portinho, diretora do departamento de Habitação Popular da PDF, construtora do Pedregulho e tantas obras mais, nome intimamente ligado ao mundo da arquitetura, engenharia e das artes contemporâneas no país, que é também diretor-executivo-adjunto do Museu”                                                                                                                                                                | - foto de Carmen<br>- Carmen falando sobre a estrutura do museu e previsão de término das obras |
| Em poucas linhas...                                        | (Em poucas [...], 1955, p. 10)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1955, p.10 (4) | “Carmen Portinho, percorrendo atualmente a Europa para estudos de novos materiais de construção que serão empregados no Museu de Arte Moderna do Rio (...)”                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                 |
| O Brasil possuirá o mais moderno teatro do mundo           | (Maurício, 1955, p. 10) (5)                                        | “Cedemos espaço hoje para a opinião de um técnico de teatro, sr.Ruggero Jacobbi, de tantos serviços prestados ao teatro brasileiro, acerca do moderno teatro que será construído na sede definitiva do Museu de Arte Moderna do Rio, projetado por Affonso Eduardo Reidy, e em construção acelerada sob a fiscalização da engenheira Carmen Portinho.”<br>“O teatro mais pensado, mais meditado, mais silenciosamente elaborado do mundo está nascendo no |                                                                                                 |

|                                                                                  |                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
|                                                                                  |                                                                     | Rio de Janeiro, graças à iniciativa de d. Niomar Moniz Sodré, presidente do Museu de Arte Moderna, à colaboração inteligente da arquiteta d. Carmen Portinho, e sob a responsabilidade de um arquiteto de grande valor, Affonso Reidy(...)"                                                                                                                 |                                                               |
| Construção da sede definitiva do MAM                                             | (Construção [...], 1956, p. 12)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1956, p.12 (6) | "Enquanto seu funcionamento na sede provisória segue intenso, no aterro do Congresso Eucarístico, a construção da sede definitiva da instituição, projeto de Affonso Eduardo Reidy, segue num ritmo incrível – a obra cresce dia-a-dia, aos olhos espantados do habitante da zona sul, dinamizada pela engenheira Carmen Portinho."                         | - Carmen Portinho informa sobre o andamento da obra do Museu. |
| O Museu de Arte Moderna do Rio Na campanha internacional de museus               | (O Museu [...], 1956, p. 1)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1956, p.1 (7)      | "Visitas públicas e explicadas à maquete e obras do Museu sobre seu programa e atividades futuras na sede definitiva (dias 8,10 e 12, das 14 às 16 horas, a cargo da engenheira Carmen Portinho)",                                                                                                                                                          | - Participação do MAM na Campanha Internacional de Museus     |
| Carmen Portinho fala de: a marcha da construção do Museu de Arte Moderna em 1956 | (Maurício, 1957, p. 18)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1957, p.18 (8)         | "Encerrado o ano de 1956, quando se procura aferir nos muitos setores da atividade cultural do Rio, um dos ângulos que mereceram maior interesse é o da construção da sede definitiva do Museu de Arte Moderna, para a qual estão voltadas as atenções dos meios artísticos brasileiros e internacionais, na certeza de que dali sairão as grandes ideias e | - Entrevista técnica com Carmen a respeito das obras do Museu |

|                            |                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                       |
|----------------------------|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                            |                            | ensinamentos que modificarão substancialmente conceitos estéticos e doutrinas filosóficas. E para se ter uma ideia precisa da marcha da construção do Museu ninguém mais indicado que a engenheira Carmen Portinho, diretora do Departamento de Habitação Popular da PDF, diretora-executiva-adjunta do Museu de Arte Moderna e encarregada da direção da obra do edifício-sede da mesma instituição. Fomos encontra-la nas obras do próprio Museu, tomando varias medidas de caráter administrativo, antes de iniciar as suas merecidas férias pelo interior de Minas”.  |                                                                                                       |
| O Museu de Arte Moderna... | (Prazeres, 1952, p. 5) (9) | “Formou-se uma equipe diretora e propulsora, mas não há equipe que valha se não aparece quem, tendo espírito de equipe, que consiste em ter espírito próprio e saber avaliar o espírito dos outros – aja pessoalmente, desenvolvendo pessoalmente o que deve ser desenvolvido e aproveitando até mesmo as migalhas dos espíritos dos companheiros de missão. Essa tarefa foi dada a Niomar Moniz Sodré e o resultado aí está – inaugurou-se, no Ministério da Educação, o Museu de Arte Moderna(...) O Museu foi estabelecido e prova que a escolha da direção foi feliz” | - referência à diretoria do Museu e, principalmente, à figura de Niomar<br>- Carmen citada na direção |

|                                                                             |                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| Será inaugurada em janeiro a primeira parte do Museu de Arte Moderna do Rio | (Será [...], 1957, p. 13) (10)      | <p>“O Museu de Arte Moderna, em construção na Praça do Congresso, terá uma parte do seu prédio inaugurada em 15 de janeiro do próximo ano, quando para ali serão transferidos os cursos de arte por ele mantidos.”</p> <p>“O Museu de Arte Moderna – diz-nos – será um museu vivo, e não apenas um repositório de trabalhos de arte. Justificando sua afirmativa, continuou D. Carmen Portinho: - É uma iniciativa particular que visa a colocar ao alcance do povo da Capital da República e de todos aqueles que por aqui passarem um estabelecimento que dirá do avanço alcançado pela arte brasileira e formará as novas gerações no conhecimento da arte moderna.”</p> <p>“- O museu será vivo porque terá cursos de formação artística, exposições, um teatro com capacidade para mil espectadores, onde também serão exibidos filmes, um auditório para conferencias com 200 lugares, restaurante para os sócios no primeiro pavimento, cantina para os estudantes, salões para exposições simultâneas de pintura, cerâmica, gravuras ou folclore do Rio ou do interior do país”</p> | - Reportagem feita a partir de entrevista com Carmen |
| Diretores demitidos acusam                                                  | (Diretores [...], 1978, p. 20) (11) | “Os dois diretores do Museu de Arte Moderna demitidos pelo Conselho                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | - Sobre as demissões do Museu, incluindo a de Carmen |



|                                                              |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
|--------------------------------------------------------------|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| <p>fundadora do MAM de tratar museu como sua propriedade</p> |  | <p>Deliberativo – Sra. Heloísa Lustosa e Sr. Alvaro Americano – distribuíram, ontem, uma carta-aberta, em que apontam a fundadora do Museu, Sra. Niomar Moniz Sodré, como responsável pela crise e como ‘um estorvo à modernização administrativa do MAM, que trata como propriedade sua, numa desesperada tentativa de sobreviver à História’”.</p> <p>“Lembrou, ainda, que esta não foi a primeira vez que houve uma intervenção da Sra. Niomar Moniz Sodré. Em 1965, segundo a Sra. Heloisa Lustosa, a fundadora do Museu, ‘ que tem absoluto controle do Colégio de Sócios Delegados e maioria no Conselho Deliberativo’, demitiu a diretora-executiva Carmen Portinho e a Comissão de diretores formada pelos Srs Gustavo Capanema, João Carlos Vital e Aloysio de Paula, porque esteve visitando o Museu, como convidado, o então Ministro das Relações Exteriores, General Juracy Magalhães, que faz parte da ‘longa lista de pessoas que detesta’. A ex-diretora executiva observou que o convite ao General Juracy Magalhães teve aprovação prévia do Conselho Deliberativo, mas a Sra Niomar ‘obteve a destituição da Comissão Executiva, pois os dignos conselheiros voltaram atrás</p> |  |
|--------------------------------------------------------------|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

|                                               |                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                               |                                                                              | por unanimidade’<br>Conforme a carta dos diretores demitidos, desde que chegou ao Brasil, depois do incêndio no Museu, a Sra. Niomar Moniz Sodré ‘procurou atirar a opinião pública contra a Comissão Executiva, especialmente contra a diretora-executiva”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                |
| Desenhos Industriais no Museu de Arte Moderna | (Desenhos [...], 1962, p. 4)(12)                                             | “Com destino a Roma, seguiu na tarde de ontem, pela Alitalia, a Sra. Carmen Portinho, Diretora do Museu de Arte Moderna, que vai em missão cultural percorrer a Itália, Grécia, Suíça, Almenha e França, durante dois meses. Antes de embarcar, revelou a Sra. Carmen Portinho que é sua intenção trazer para o Museu de Arte Moderna várias mostras de arte em cumprimento ao intenso programa de intercâmbio que pretende realizar na Europa. Como novidade, afirmou que apresentará também uma exposição de desenhos industriais, já havendo entrado em entendimento com vários grupos de artistas da cidade de Milão, considerada atualmente a “Meca” da especialidade.” | - Foto (jornal a noite)<br>- Carmen indo atrás de mostras para o museu<br>- Exposição de desenho industrial                                                                    |
| MAM- Rio Novembro de 1952                     | Boletim no. 02 de 1952, novembro, p. 06<br>Dyla Josetti - A Noite, 15-10-952 | Foi inaugurada com extraordinário êxito a esperada Exposição de Tapeçaria Modernas Francesas, que a dinâmica senhora Niomar Moniz Sodré, diretora do Museu de Arte Moderna, conseguiu reunir na sua recente viagem à Europa. Os                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Ao final do Boletim de novembro de 1952, na página 11, Carmen Portinho aparece listada como Diretora Executiva Adjunta, como também figura como nome no conselho deliberativo. |

|                                  |                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|                                  | <p>JOSETTI, Dyla. A Noite, 15 out. 1952. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.2. Rio de Janeiro: MAM, 1952. p. 06.</p> <p>JOSETTI, 1952, p.06.</p> | <p>bonitos e amplos salões apresentam-se em festivos coloridos, cobertas as paredes com magnificas tapeçarias e tantos outros mestres Um sucesso a de Picasso, Juan Miro, Rouault, Coutaud mais para o Museu d e Arte Moderna e para a sua diretoria, formado por nomes lustres como: Raimundo de Castro Maya, San Tiago Dantas, Niomar Moniz Sodré, Carmen Portinho, Carlos Amelio de Figueiredo, Carlos Flexa Ribeiro e Maria Barreto.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                        |  |
| <p>MAM- Rio Novembro de 1952</p> | <p>ANDRÉ, Marcos. O Globo, 15 out. 1952. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.2. Rio de Janeiro: MAM, 1952. p. 06</p>                              | <p>“Niomar "did it again"... A incansável diretora do Museu de Arte Moderna de novo alcançou um grande êxito para essa notável organização de arte que é o Museu. Aliás, o público já se está habituando a esses êxitos. Mesmo na ausência de Niomar, o Museu teve outro, grande, com a Exposição de Arquitetura organizada pela sucessora interina, essa outra figura inteligente, também cheia de energla e boa vontade que é Carmen Portinho. De maneira que "êxito" já se está tornando uma coisa corriqueira no Museu de Arte Moderna. Agora, Niomar marca a sua volta com mais um desses sucessos a que o público e a crítica já estão ficando habituados.”</p> <p>De França, Niomar trouxe o que de melhor havia em arte</p> |  |

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                          | d e tapeçarias. Todas assinadas por grandes mestres, formam no conjunto agora exposto um espetáculo verdadeiramente deslumbrante de formas e de cores.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| MAM- Rio<br>Dezembro de<br>1952 | Boletim no.<br>03 de 1952,<br>dezembro, p.<br>04<br><br>MUSEU DE<br>ARTE<br>MODERNA<br>DO RIO DE<br>JANEIRO.<br>Boletim do<br>Museu de<br>Arte<br>Moderna,<br>n.3. Rio de<br>Janeiro:<br>MAM, 1952.<br>p. 04.<br><br>MUSEU DE<br>ARTE<br>MODERNA<br>DO RIO DE<br>JANEIRO,<br>1952, p.04. | Estiveram, no dia 7 de novembro, em visita ao Museu, as Senhoras Darcy Vargas e Carmelita Garcez, esposa do Governador de São Paulo, que se achavam acompanhadas da Sra. Horácio Lafer, Sr. e Sra. Paulo Celso de Almeida Moutinho e sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Recebidas pela Diretoria do Museu, composta da Sra. Niomar Moniz Sodré, Sra. Carmen Portinho e Sr. Carlos Flexa Ribeiro, as ilustres visitantes percorreram a exposição de Tapeçarias Modernas, louvando o esforço que vem desenvolvendo a Diretoria do Museu para melhorar o gosto artístico do público carioca, através de tantas iniciativas e criteriosas exposições, Antes de se retirarem estiveram na Secretaria do Museu, onde apreciaram e adquiriram vários Cartões de Festas, pintados pelos artistas brasileiros. | Título da notícia em<br>fragmento:<br><br>AS SENHORAS<br>GETÚLIO VARGAS<br>E LUCAS GARCEZ<br>EM VISITA AO<br>MUSEU<br><br>Na mesma página do<br>Boletim há uma<br>notícia:<br>VISITA DO SR.<br>ROCKEFELLER AO<br>MUSEU<br>Enaltece a Figura de<br>Niomar, como<br>importante gestora do<br>MAM-Rio. Não<br>aparece o nome da<br>Carmen Portinho<br>especificamente, mas<br>a notícia menciona<br>que “estavam<br>presentes ao ato todos<br>os membros da<br>Diretoria e do<br>Conselho Delibeartivo<br>do Museu, altas<br>autoridades, grande<br>número de sócios,<br>jornalistas, artistas e<br>pessôas da nossa<br>sociedade.” |
| MAM- Rio<br>Dezembro de<br>1952 | Boletim no.<br>03 de 1952,<br>dezembro, p.<br>09                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Título da notícia:<br>AUXILIO PARA A<br>FUTURA SEDE DO<br>MUSEU DE ARTE                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |

|                                    |                                                                                                                                                                                                                 |                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                    | <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.3. Rio de Janeiro: MAM, 1952. p. 09.</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1952, p. 09.</p>                           |                               | <p>MODERNA DO RIO DE JANEIRO</p> <p>O ante-projeto apresentado, na Câmara, pelo Deputado Jorge Lacerda</p> <p>O projeto é apresentado no Boletim e tem aprovação unânime na Comissão de Educação. No tópico Organização do Museu [“Organização do Museu”] o boletim menciona novamente <b>Carmen Portinho</b> como Diretora Executiva Adjunta, como também figura como nome no conselho deliberativo.</p>              |
| <p>MAM- Rio de Janeiro de 1953</p> | <p>Boletim no. 05 de 1953, fevereiro, p. 06</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.5. Rio de Janeiro: MAM, 1953. p. 06.</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE</p> | <p>A PRESIDENCIA DO MUSEU</p> | <p>“Reuniu-se no dia 5 de janeiro, o Conselho Deliberativo do Museu para eleger o novo Presidente, em substituição ao sr. Raymundo de Castro Maya, que renunciara aquele cargo, em carta dirigida à diretoria.” Foi eleito por aclamação o embaixador Maurício Nabuco.</p> <p><b>Carmen Portinho</b> consta como Diretora executiva adjunta, mas seu nome não está mais entre os membros do Conselho deliberativo.</p> |

|                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                      | JANEIRO,<br>1953, p. 06.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |  |                                                                                                                                                                   |
| MAM- Rio<br>Março e abril<br>de 1953 | <p>Boletim no.<br/>06 de 1953,<br/>março e<br/>abril, p. 10-<br/>11.</p> <p>VALTER<br/>ZANINI, O<br/>BELO<br/>ESFORÇO<br/>DO RIO em<br/>"O Tempo",<br/>S. Paulo, 22-<br/>1-1953</p> <p>ZANINI,<br/>Valter. O<br/>belo esforço<br/>do Rio, 22<br/>jan. 1953. In:<br/>MUSEU DE<br/>ARTE<br/>MODERNA<br/>DO RIO DE<br/>JANEIRO.<br/>Boletim do<br/>Museu de<br/>Arte<br/>Moderna,<br/>n.6. Rio de<br/>Janeiro:<br/>MAM, 1953.<br/>p. 10-11.</p> <p>Zanini, 1953,<br/>p.10-11.</p> |  | <p>A imprensa e o Museu</p> <p>Traz notícias que<br/>saíram na imprensa<br/>nacional sobre a<br/>atuação do museu e de<br/>seus membros no meio<br/>cultural.</p> |
| MAM- Rio<br>Maio de 1953             | <p>Boletim no.<br/>07 de 1953,<br/>maio, p. 02</p> <p>MUSEU DE<br/>ARTE</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  | <p>Exposição Portinari:<br/>Pessoas presentes</p>                                                                                                                 |

|                           |                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                           |
|---------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
|                           | <p>MODERNA DO RIO DE JANEIRO.<br/>Boletim do Museu de Arte Moderna, n.7. Rio de Janeiro: MAM, 1953. p. 02.</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1953, p. 02.</p>                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                           |
| MAM- Rio<br>Julho de 1953 | <p>Boletim no. 09 de 1953, julho, p. 01</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO.<br/>Boletim do Museu de Arte Moderna, n.9. Rio de Janeiro: MAM, 1953. p. 01.</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1953, p. 01.</p> | <p>“Os convidados e associados eram recebidos pela diretoria do Museu, com- posta pelo embaixador Mauricio Nabuco, professor Francisco Clementino de San Tiago Dantas, sra. Niomar Moniz Sodré, sra. Carmen Portinho, professor Carlos Flexa Ribeiro e sr. Aloysio de Salles.”</p> | <p>EXPOSIÇÃO DO "MISERERE" DE ROUAULT</p> |

|                             |                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                 |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MAM- Rio<br>Agosto de 1953  | <p>Boletim no. 10 de 1953, agosto, p. 01</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO.<br/>Boletim do Museu de Arte Moderna, n.10. Rio de Janeiro: MAM, 1953. p. 01.</p> <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1953, p. 01.</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | DOADO UM<br>MATISSE AO<br>MUSEU DE ARTE<br>MODERNA DO<br>RIO DE JANEIRO                                         |
| MAM- Rio<br>Janeiro de 1955 | <p>MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO.<br/>Boletim do Museu de Arte Moderna, n.13. Rio de Janeiro: MAM, 1955. p. 02.</p>                                                                                                           | <p>Em 22 de setembro realizou-se no Gabinete do Prefeito a assinatura da escritura definitiva de doação do terreno destinado a sede do Museu, na presença das seguintes autoridades municipais: Prefeito Alim Pedro, Secretário Geral de Viação e Obras, Jorge Diniz Carneiro, Diretor do Departamento do Patrimônio Mauricio Amoroso Teixeira Castro, tendo sido o Museu representado por seus diretores Niomar Moniz Sodré, Carmen Portinho, Nelson Baptista, Aloysio Salles e por Dr. Paulo Bittencourt.</p> | <p>Carmen sempre mostrando, com desenhos, plantas, pranchetas e maquetes a situação exata da obra do Museu.</p> |



|                          |                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |  |
|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|                          |                                                                                       | <p><b>Sobre as obras do Museu:</b></p> <p>. O edifício vai dando seus primeiros passos, num complicado mundo de técnicos e engenheiros, que não é lá muito plástico, nem muito estético, mas especializadíssimo e quase árido. Mesmo assim desperta em todos excepcional interêsse. Agora querem saber detalhes de engenharia, de urbanismo, etc., queixando-se de que só o aspecto arquiteto- nico e plástico tem sido veiculado. Vamos portanto satisfazer essa j u s t a curiosidade, trazendo o mundo dos cálculos, projetos, obras, etc. A pessoa indicada para isso é a engenheira Carmen Portinho, diretora do Departamento de Habitação Popular da PDF, construtora do Pedregulho e tantas obras mais, nome inteiramente ligado ao mundo da arquitetura, engenharia e das artes contemporâneas no país, que é também diretor-executivo-adjunto do Museu.</p> |  |
| MAM- Rio Janeiro de 1957 | <p>ANDRADE, Carlos Drummond de. MAM. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO.</p> | <p>A traça de Reidy ao gesto de Carmen à voz de Niomar uma coisa pura linha luz e ar pousa em frente ao mar</p> <p>M. M. M<br/>A. A. A<br/>M. M. M</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |  |

|                           |                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                         |
|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
|                           | Boletim do Museu de Arte Moderna, n.15. Rio de Janeiro: MAM, 1957. p. 08.                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                         |
| MAM- Rio Janeiro de 1958  | MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.16. Rio de Janeiro: MAM, 1958. p. 16.   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                         |
| MAM- Rio Dezembro de 1959 | MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim do Museu de Arte Moderna, n.17. Rio de Janeiro: MAM, 1959. p. ____. | Exposição Teatro de Austria - Carmen Portinho ao lado de Hermann Gohn e Fayga Ostrower. P.130<br><br>Carmen Portinho mostra a Helena Frondizi algumas obras do Museu. P.149<br><br>Exposição Nemésio Antunes - O artista em conversa com Carmen Portinho, a Embaixatriz Fraga de Castro, a Senhora Sérgio Frazão e Raymundo de Castro Maya. P.105 | Fotos para exemplificar Carmen enquanto agente cultural |

## 2.Artes Plásticas

| Título                       | Código     | Fragmento                                         | Resumo/Observações                             |
|------------------------------|------------|---------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| Vida social – Primeiro Salão | CORREIO DA | “Realiza-se hoje reunião organizadora do Primeiro | - Diretoria constituída pela presidente Bertha |

|                                                                                          |                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                           |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Feminino de Bellas Artes                                                                 | MANHÃ, 1931, p.6 (1)                                           | Salão Feminino de Bellas Artes e a abertura da Exposição de Pintura da União Universitária Feminina”                                                                                                                                                                                                                                                                          | Lutz, presidente de honra, Jeronyma Mesquita; vice-presidente, Carmen Portinho e Maria Eugenia.           |
| Inaugurada a exposição de Arquitetura Contemporânea                                      | (Inaugurada [...], 1952, p. 1) CORREIO DA MANHÃ, 1952, p.1 (2) | “Agora, depois de um período de pouco mais que uma semana, quando se esperava que o Museu tomasse umas férias, ele volta à carga com uma nova exposição, sempre com aquela característica de absoluta importância cultural, lançando o seu apelo irresistível ao mundo artístico e cultural – uma exposição onde se encontra representada a magnífica arquitetura brasileira” | - Carmen como responsável pela exposição<br>-Breve panorama das exposições do Museu desde sua inauguração |
| Carmen Portinho na PRA-2                                                                 | (Carmen [...], 1954, p. 12) CORREIO DA MANHÃ, 1954, p.12 (3)   | “Hoje, às 15 horas, o programa “Itinerário das Artes Plásticas”, da Rádio Ministério da Educação apresentará em entrevista a engenheira Carmen Portinho”                                                                                                                                                                                                                      | - Carmen no programa de rádio “Itinerário das Artes Plásticas”                                            |
| Lygia Clark três anos depois – valorização da linha e cromatismos no plano arquitetônico | (Maurício, 1956, p. 10) CORREIO DA MANHÃ, 1956, p.10 (4)       | “- Carmen Portinho – A contribuição de Lygia Clark à arquitetura contemporânea será, sem dúvida, muito valiosa. Talento, coragem e honestidade para levar a sua tarefa até o fim não lhe faltam”.                                                                                                                                                                             | - Depoimentos acerca das novas pesquisas e obras de Lygia Clark                                           |
| Vamos falar de mulheres                                                                  | (Vamos [...], 1964, p. 3) CORREIO DA MANHÃ, 1964, p.3 (5)      | “Em se falando de artistas plásticos, comenta-se que foi Carmen Portinho quem interferiu junto à Embaixada da França a fim de conseguir uma bolsa de estudos para a escultora Lygia Clark.”                                                                                                                                                                                   | Carmen interferiu junto à embaixada da França para Lygia Clark conseguir a bolsa                          |

|                                           |                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                            |
|-------------------------------------------|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Carmen Portinho vê arte do Brasil nos EUA | (Carmen [...], 1966, p. 1) CORREIO DA MANHÃ, 1966, p.1 (6) | <p>“A sra. Carmen Portinho, engenheira e um dos diretores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, demonstrou uma nova faceta que promete incentivar as relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos. Durante sua atual visita de dois meses a museus norte-americanos, sob os auspícios do departamento de Estado, despertou ela novo interesse pela arte brasileira. A Instituição Smithsonian, em Washington, esta agora pensando em fazer circular por todos os Estados Unidos uma exposição de obras contemporâneas de artistas brasileiros.”</p> <p>“O que é mais importante, de acordo com o ponto de vista da sra. Carmen Portinho, é a base que se estabeleceu para um intercâmbio de informações entre os museus dos Estado Unidos e do Brasil”</p> |                                            |
| “GAM” - A Arte Divulgada                  | (“GAM” [...], 1979, p. 2) (7)                              | <p>“GAM- Galeria de Arte Moderna – foi fundada, contrariando opiniões e previsões pessimistas. (...) Hoje a revista está em seu número 18. Conta com a colaboração de praticamente todos os críticos de arte brasileiros, cujos artigos são solicitados pelo diretor. Há também um conselho de cultura que não se reúne, como os outros, mas cujos integrantes são sempre consultados. São</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | - Carmen como parte do conselho de cultura |

|                                            |                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                         |
|--------------------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
|                                            |                                  | intelectuais, colecionadores, gente de bom gosto.”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                         |
| VII Resumo de Arte / Um Panorama Essencial | (Ayala, 1969, p. 4) (8)          | “Inaugura-se hoje, no Museu de Arte Moderna, às 18h, o Resumo de Arte do JORNAL DO BRASIL. Resumo, isto é, reunião do que é essencial, tomando-se como material as artes plásticas do ano, através das exposições individuais de artistas nacionais. Com este material em vista, os críticos de arte votam naqueles nomes que lhes parecem os mais significativos no panorama do ano anterior”                                                                                                                                                                                                                                                              | - Carmen como um dos críticos de arte que escolheram os nomes do resumo |
| Cotações JB X Bienal de São Paulo          | (Cotações [...], 1969, p. 4) (9) | “Reuniu-se uma semana antes da inauguração da X Bienal de São Paulo, na capital paulista, um Conselho de Arte organizado pelo JORNAL DO BRASIL, a fim de divulgar hoje, dia da inauguração da Bienal, um placar indicando os artistas mais importantes, da representação brasileira e das representações estrangeiras, bem como os conjuntos dos países de maior unidade e nível dentro de suas seleções. O Conselho foi integrado pelos críticos Antônio Bento (Última Hora), Carmen Portinho (ESDI), José Roberto Teixeira Leite (O Globo), Maria Eugênia Franco, Roberto Pontual, o redator desta coluna e o professor Alcídio de Sousa (Editora Bloch)” | - Carmen como crítica de arte do Conselho de Arte do JB                 |

|                           |                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                             |
|---------------------------|-------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Pré-Bienal                | (Pré-Bienal [...], 1970, p. 3) (10) | “Já convidado o júri que escolherá os representantes do Rio na Pré-Bienal de São Paulo”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | - Carmen como parte do Juri                                                 |
| Rio tem seu programa logo | (Rio [...], 1972, p. 17) (11)       | “Copa Independência é o nome da mostra de arte promovida pela Comissão Nacional das Comemorações do Sesquicentenário. (...) A Comissão Organizadora é formada pela diretoria da Escola Superior de Desenho Industrial, Sra. Carmen Portinho (...)”                                                                                                                                                                                             | - Comemorações do Sesquicentenário de Independência do Brasil               |
| Artes na semana           | (Ayala, 1972, p. 2) (12)            | “O salão nacional – A Subcomissão Organizadora do XXI Salão Nacional de Arte Moderna, composta por Francisco Ferreira, Mauricio Salgueiro e Aluísio Carvão, convidam para a inauguração do Salão, dia 20, às 17 horas, no Palácio da Cultura”                                                                                                                                                                                                  | - Carmen como júri do salão que cortou o trabalho da artista Neli Gutmacher |
| Bienal nacional           | (Ayala, 1974, p. 2) (13)            | “A comissão de críticos de Arte da Bienal Nacional, empossada pela Fundação Bienal de São Paulo, por indicação dessa Bienal e da Associação Brasileira de Críticos de Arte, reuniu-se em São Paulo na semana passada para estabelecer o regulamento que regerá a Bienal Nacional”<br>“A Comissão de críticos de Arte da Bienal Nacional ficou assim constituída: Liseta Levy, Carmen Portinho, Radha Abramo, Wolfgang Pfeifer e Walmir Ayala.” | - Carmen como parte da Comissão de críticos de Arte da Bienal Nacional      |

| Título                                                                               | Código                                                   | Fragmento                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Resumo/Observações         |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| ESDI e a tecnologia nacional: Dez anos de marginalização e os caminhos para o futuro | (Maurício, 1972, p. s/p) CORREIO DA MANHÃ, 1972, s/p (6) | “A primeira escola de desenho industrial da América Latina completa este ano sua primeira década de existência. (...) a ESDI do Rio de Janeiro nasceu sob o signo da quase-marginalidade, embora sob a proteção do Governo do Estado da Guanabara, uma vez provado que nós, do MAM, não tínhamos meios para fazê-la vingar. Foi de fato este governo que a criou, por um decreto datado de 25/12/1962, graças a ação de Carlos Flexa Ribeiro”                                                                                                                                                                                              | - Informações sobre a ESDI |
| 15 anos de “Design”                                                                  | (Rangel, 1977, p. 8) (8)                                 | “Há exatamente 15 anos, a América Latina ganhara sua primeira Escola Superior de Desenho Industrial, a ESDI, situada na Lapa, sob a direção do arquiteto Maurício Roberto. Pouco depois o crítico de arte e jornalista Flávio de Aquino tomava seu lugar, passando-o a seguir à engenheira Carmen Portinho, que ocupa o cargo há 10 anos.”<br>“Dinâmica, conhecendo cada aluno pelo nome, apaixonada pelo design, a diretora programou, a partir de hoje, uma semana em que se comemorarão, com atividades culturais, esses 15 anos. Além de cinco mesas-redondas, está sendo inaugurada uma exposição de trabalhos dos designers formados | - Informações sobre a ESDI |

|  |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |
|--|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|  |  | <p>pela ESDI, tendo como ponto alto um audiovisual com 600 slides.”</p> <p>“Foram Max Bill e Thomas Maldonado – ex-diretores da Escola de Ulm – que deram à diretoria do Museu de Arte Moderna a ideia de criar a ESDI. Convidados pelo Museu para fazerem uma série de conferências sobre a Escola, onde o primeiro era diretor na ocasião, e o segundo professor, deixaram seus ouvintes com o desejo de implantar aqui os primeiros cursos do gênero. Dificuldades financeiras, no entanto, impediram o MAM de levar o plano adiante, e só quando o professor Carlos Flexa Ribeiro foi nomeado Secretário de Educação a ideia pôde ser executada. Reconhecida em 1970 pelo Conselho Estadual de Educação, foi depois incorporada à UERJ”</p> |  |
|--|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

## 5. Aspectos biográficos

### 1. Formação e informações biográficas gerais

| Título                                                | Código                           | Fragmento                                                                                                                            | Resumo/Observações                                                                         |
|-------------------------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| Os exames nas escolas superiores                      | CORREIO DA MANHÃ, 1919, p.17 (1) | “Collegio Pedro II: Serão chamados hoje(...) os seguintes candidatos: (...) Turma suplementar: (...) Carmen Vellasco Portinho (...)” | - Chamada para as escolas superiores                                                       |
| Universidade do Distrito Federal – defesa de these no | (Universidade [...], 1938, p. 9) | “a alumna Carmen Portinho dissertará sobre um ‘Plano da futura capital do Brasil’”.                                                  | - Inserir na biografia<br>- Defesa dia 22 de dezembro<br>- A defesa da tese corresponde ao |



|                                                  |                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                          |
|--------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Instituto de Artes                               | CORREIO DA MANHÃ, 1938, p.9 (2)                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | trabalho final do curso de Urbanismo da Universidade do Distrito Federal |
| Aconteceu...no dia em que nasceu Carmen Portinho | (Aconteceu... [...], 1955, p. 3) (3)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1955, p.3 (4) | “Filha de Francisco Sertório Portinho e Maria (‘Mamita’) Velasco Portinho, nasceu em Corumbá, Mato Grosso. Formada em engenheiro civil pela Escola Politécnica desta Capital (da qual teve ocasião de ser a única aluna e veio a ser uma das primeiras mulheres diplomadas) e em urbanista pela Universidade do Distrito Federal. Tendo começado a carreira pública como professor de matemática, depois foi nomeada engenheiro da Prefeitura, cargo que ainda ocupa, no qual desempenhou diversas comissões: tendo colaborado na organização do Departamento de Habitação Popular em 46, ali esteve como engenheiro-chefe, mais tarde sendo nomeada diretor do Departamento, lugar onde se encontra; nele dirigiu, entre outras obras, a construção do Conjunto Residencial do Pedregulho. Possui inúmeros títulos, tendo desempenhado várias comissões oficiais, aqui e no estrangeiro(...) Feminista, fundadora de diversas organizações do gênero. Atualmente, em meio a diversas atribuições, tem a de | - Atenção à conjugação no masculino para os cargos.                      |

|                                                     |                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                         |
|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
|                                                     |                                                                     | dirigir as obras de construção da sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a cuja diretoria pertence”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                         |
| D. Maria Velasco Portinho                           | (D.Maria... [...], 1958, p. 33)<br>CORREIO DA MANHÃ, 1958, p.13 (5) | “Referindo-se ao falecimento de d. Maria Velasco Portinho...”<br>“Um de seus filhos é a engenheira Carmen Portinho, orgulho da engenharia nacional ou mesmo mundial, que desempenhou diversos cargos na administração municipal, dirigindo inclusive o Departamento de Habitação”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | - Falecimento da mãe de Carmen                                          |
| Ensino Municipal - Universidade do Distrito Federal | (Ensino [...], 1938, p. 7) (6)                                      | “Entre os empreendimentos mais notáveis da Universidade do Distrito Federal está o seu Instituto de Artes, que não só fez avançar muito o ensino das artes, dando-lhes feição acentuadamente moderna, como instituiu cursos novos, que ainda não tinham sido vulgarizados entre nós. Inovação do maior interesse, do Instituto de Artes, é o curso de Urbanismo, privativo para os engenheiros civis e arquitetos já diplomados pelas escolas oficiais da República. Trata-se de um curso de especialização, desenvolvido regularmente em três anos, dos quais o terceiro destina-se ao preparo e realização da tese final. Este curso de Urbanismo, da Universidade do DF, é | - Informações sobre o curso de Urbanismo<br>- Defesa da tese de Carmen. |

|                                                                                 |                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
|                                                                                 |                                     | o primeiro do seu gênero, organizado na América do Sul, e só tem similares nas universidades norte-americanas, bem como na Sorbonne, de Paris, e algumas outras das principais universidades europeias.”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                             |
| Assembléia por unanimidade vai dar a Carmem Portinho o título de Cidadã Carioca | (Assembléia [...], 1966, p. 10) (7) | <p>“O deputado Carvalho Neto, líder da ARENA, apresentou ontem à Assembleia Legislativa requerimento para concessão do título de cidadã do Estado da Guanabara à engenheira Carmem Velasques Portinho, Diretora Executiva Adjunta do Museu de Arte Moderna e encarregada da obra de construção de sua sede. O requerimento do Líder da ARENA conta com o apoio do Líder no MDB, Deputado Paulo Ribeiro, o que garantirá a sua aprovação por unanimidade”</p> <p>“(...) o Deputado Carvalho Neto afirmou que ‘ela o merece [o título] e merece muito, uma vez que toda a sua vida profissional tem sido dedicada ao progresso do Estado da Guanabara. Ela é, na realidade, carioca de coração e de ação.’”</p> |                                             |
| Carmen Portinho lembra os anos 20                                               | (Carmen [...], 1984, p. 4) (8)      | “Na década de 20, estudar era bem mais fácil, pois os jovens não contavam com os atrativos dos tempos modernos, como grande variedade de filmes em                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | - Carmen dando um panorama sobre os anos 20 |

|  |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |  |
|--|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|  |  | <p>exibição, facilidade de locomoção pela cidade, festas, shows e televisão. (...) Formada em 1926 em Engenharia Civil pela Escola Politécnica da Universidade do Brasil – única existente na época – Carmen Portinho conta que naquele tempo o ensino da faculdade era em regime integral e só a frequentavam os filhos da classe média. O curso era basicamente teórico, com grande carga horária de disciplinas como matemática, geometria, descritiva e línguas.”</p> <p>“Cursar uma escola superior era ponto pacífico nos conceitos de educação da família de Carmen Portinho. O pai gaúcho foi superintendente da limpeza pública e diretor do Teatro Municipal. Carmen define a mãe, boliviana, como uma ‘boa chefe de família, que cuidava dos nove filhos, todos formados em universidades’”</p> <p>“Apesar de garantir que foi recebida dentro da escola de braços abertos por colegas (todos homens) e professores, Carmen Portinho admite que ela, como as outras duas que se formaram antes, precisavam ter um desempenho acima do normal: ‘sabíamos que estávamos abrindo um caminho e que se as primeiras engenheiras</p> |  |
|--|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

|                                                                                       |                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
|                                                                                       |                                          | fracassassem, fechariam as portas para as outras, dando a ideia de que mulher não serve para a Engenharia', diz.”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                          |
| Obituário:<br>Carmen<br>Portinho 1903 -<br>2001 - Mestra<br>do design do<br>urbanismo | (Obituário<br>[...], 2001, p.<br>20) (9) | “Quando, em meados dos anos 80, o governo federal e a prefeitura do Rio ameaçaram tirar a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) de seu tradicional prédio na Lapa e cedê-la à Academia Brasileira de Ciência, a engenheira Carmen Portinho, diretora e alma da instituição, não titubeou: empunhando uma faixa de protesto, liderou uma passeata pelo centro da cidade – e o fato de ter já então mais de 80 anos não foi empecilho nem para a marcha, nem para mobilizar políticos e amigos pela causa. A ESDI foi preservada e Carmen ganhou mais uma de suas batalhas. (...) Carmen Portinho morreu ontem, aos 98 anos, deixando impressa sua marca na paisagem do Rio. | - Morte e legado de Carmen               |
| Moderna<br>Carmen<br>Portinho                                                         | (Moderna<br>[...], 1999, p.<br>6) (10)   | “Às vésperas de completar 97 anos, Carmen Portinho ainda vai todo dia, cedo, ao Centro de tecnologia e Ciência da UERJ, onde trabalha como consultora. Hoje ela chegará mais tarde, por motivo especial: assina, no campus da universidade (...), a partir das 18h, autógrafos na                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | - Informações sobre biografias de Carmen |

|  |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
|--|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|  |  | <p>sua biografia Por toda minha vida, escrita por Geraldo Edson de Andrade e publicada pela editora da casa. É o segundo livro, em pouco mais de um mês, a contar a vida fascinante dessa mulher extraordinária, engenheira civil, urbanista, direto de museu, crítica de arte, jornalista, animadora cultural, feminista. O primeiro, lançado dia 14 de novembro pela coleção Perfis do Rio, é Carmen Portinho, o moderno em construção, de Ana Luiza Nobre”</p> |  |
|--|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|