UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Instituto de Arquitetura e Urbanismo

SOB OS OLHOS DE QUEM VÊ:

A casa moderna nas publicações do MoMA sobre a América Latina

Maryá de Sousa Aldrigue Casado

São Carlos | 2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

MARYÁ DE SOUSA ALDRIGUE CASADO

SOB OS OLHOS DE QUEM VÊ:

A casa moderna nas publicações do MoMA sobre a América Latina

São Carlos | SP

2019

MARYÁ DE SOUSA ALDRIGUE CASADO

SOB OS OLHOS DE QUEM VÊ:

A casa moderna nas publicações do MoMA sobre a América Latina

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa de Pós-Graduação)

Tese apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Tit. Carlos A. Ferreira Martins

São Carlos | SP

2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Projeto Gráfico da Capa: Maryá S. A. Casado e Caroline Santesso

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C334s

Casado, Maryá de Sousa Aldrigue
Sob os olhos de quem vê: a casa moderna nas publicações do MoMA sobre a América Latina / Maryá de Sousa Aldrigue Casado; orientador Carlos Alberto Ferreira Martins. -- São Carlos, 2019.
465 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2019.

1. Arquitetura residencial (Casa unifamiliar). 2. Arquitetura moderna. 3. América Latina. 4. Catálogos de exposições (MoMA). I. Martins, Carlos Alberto Ferreira, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): **Maryá de Sousa Aldrigue Casado**

Título da tese: **"Sob os olhos de quem vê: a casa moderna nas publicações do MoMA sobre a América Latina".**

Data da defesa: **10/12/2018**

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

Comissão Julgadora:	**Resultado:**
Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins (IAU/USP)	**Não votante**
Prof. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli (IAU/USP)	APROVADA
Profa. Dra. Aline Coelho Sanches Corato (IAU/USP)	APROVADA
Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira (FAU/USP)	APROVADA
Profa. Dra. Maria Beatriz Camargo Cappello (FAU/UFU)	APROVADA
Prof. Dr. Fernando Luiz Camargos Lara (UFMG)	APROVADA

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.**

*Para **Ana** e **Mauro***

Agradecimentos

A Carlos Martins por propor o desafio de um estudo sobre a América Latina, ampliando meu olhar para os nossos vizinhos e nossas raízes comuns. Obrigada pela confiança e conhecimento compartilhado.

A Aline Coelho Sanches Corato e Maria Beatriz Camargo Cappello, pela leitura criteriosa e críticas relevantes no Exame de Qualificação, quando este trabalho ainda estava em germinação.

A Fernando Lara, Renato Anelli, Miguel Buzzar e Sarah Feldman, que indiretamente deram contribuições a este trabalho em suas disciplinas.

A Nelci Tinem (*in memoriam*), pela confiança, generosidade no partilhar e, sobretudo, por incentivar minha vinda para São Carlos e ajudas diversas no processo de seleção. Obrigada pela paciência ante as minhas inquietações de pesquisadora ainda iniciante e conversas que levaram ao meu amadurecimento profissional e pessoal dos quais este trabalho também é fruto.

A meus pais, Ana e Mauro. Vocês sempre me fazem seguir adiante.

A Osvaldo, pelos abraços e ouvidos, paciência e compreensão ante as ausências constantes no solitário processo de leitura e escrita que fundamenta uma pesquisa acadêmica.

A Eulalia Negrelos, Aline Corato e Carlos Martins, pela experiência didática e supervisão do Estágio Docente no Programa de Apoio ao Ensino (PAE).

Aos colegas e amigos do IAU, em especial, Caroline Santesso, Rosilene Brugnera, Renata Bechara, Dany Hladkyi, Vládia Cantanhede, Andreia Martins, Layane Nunes, Júlio Botega, Fúlvio Pereira, Lucas Melchiori, Michelle Rossi e Ana Rosa Machado. Vocês tornaram a caminhada mais leve e a estada em São Carlos, regada a boas doses de cafeína, mais prazerosa. E aos colegas e amigos que a academia me trouxe, os Daqui e os de Lá.

A Bial, Carol, Junior e Giorgio, pela amorosa acolhida em terras paulistanas.

A minha querida avó, Hilda, e minha irmã, Natália, pelo apoio à distância.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa ArqBras/Lablat, os que ficaram e os que partiram.

Ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), por disponibilizar parte de seu acervo documental para acesso on-line e gratuito como forma de apoio à pesquisa.

Aos funcionários do IAU, Mara Lino, Flávia Macambyra, Raquel Santini, Andreia Salla, Marcelo Celestini, Felipe Romano, Cleverci Malaman, Sergio Celestini, Lessandro de Carvalho, Brianda Sígolo e Vilma Coutinho.

A Leonardo Finotti, por gentilmente abrir seu ateliê e ceder parte de seu tempo para um bate-papo sobre fotografia e o MoMA.

Este trabalho contou com o suporte financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Somos todos iguais,
Braços dados ou não

(Trecho da música "Pra não dizer que não falei de flores", Geraldo Vandré)

Resumo

CASADO, Maryá S. Aldrigue. *Sob os olhos de quem vê*: a casa moderna nas publicações do MoMA sobre a América Latina. 2018. 465 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.

Assumindo a casa unifamiliar - reconhecida por diversos autores como programa fundamental para a produção arquitetônica do século XX - como objeto mediador da investigação proposta, o interesse é estudar a casa moderna na América Latina a partir dos exemplares incluídos nos catálogos das exposições organizadas pelo *The Museum of Modern Art* (MoMA, Nova York) que tratam da arquitetura moderna latino-americana: *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942* (GOODWIN, 1943), *Latin American Architecture since 1945* (HITCHCOCK, 1955) e *Latin America in Construction: architecture 1955-1980* (BERGDOLL; COMAS; LIERNUR; DEL REAL, 2015), considerando as exposições e seus catálogos como constituições de um fenômeno simbiótico. Procura entender como a casa unifamiliar foi tratada nesses textos e qual seu lugar no processo de constituição e revisão da narrativa da arquitetura moderna na América Latina. Enquanto as duas primeiras publicações inauguraram os argumentos que seriam incorporados e repetidos nas reflexões seguintes, a mais recente vem recolocar, através de uma abordagem crítica, algumas dessas verdades instituídas em uma tarefa de redescoberta e revisão, no interior de uma tradição intelectual própria. Busca analisar a produção residencial moderna presente nesses catálogos, a fim de investigar os argumentos subjacentes em sua narrativa e refletir sobre a imagem de arquitetura latino-americana que essas publicações procuraram transmitir, considerando a relevância do debate promovido pelo MoMA no contexto ampliado da produção historiográfica. Conclui que as casas modernas na América Latina apresentaram variações, a partir de um repertório compartilhado de adaptações, que lhes diferenciam como conjunto em relação aos esquemas de origem, mas não têm pretensão de universalidade ou permitem sua homogeneização.

Palavras-chave: Arquitetura residencial (Casa unifamiliar). Arquitetura moderna. América Latina. Catálogos de exposições (MoMA).

Abstract

CASADO, Maryá S. Aldrigue. *Through the eyes of the beholder*: the modern house in the MoMA publications about Latin America. Thesis (Doctorate) - Institute of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, São Carlos, 2019.

Using the single-family house - recognized by several authors as a fundamental program to the architectural production of the 20th century - as the mediating object of the proposed investigation, the intention is to study the modern house in Latin America from the examples included in the exhibition catalogues organized by *The Museum of Modern Art* (MoMA, New York), which discuss Latin American modern architecture: *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942* (GOODWIN, 1943), *Latin American Architecture since 1945* (HITCHCOCK, 1955) and *Latin America in Construction: architecture 1955-1980* (BERGDOLL; COMAS; LIERNUR; DEL REAL, 2015), considering the exhibition and these catalogues as constitutions of a symbiotic phenomenon. The research seeks to understand how the single family house was treated in these texts and its place in the constitution and revision process of the narrative for modern architecture in Latin America. While the first two publications originated the arguments that would be incorporated and repeated in the following reflections, the most recent one relocates, through a critical approach, some of these truths instituted in a rediscovery and revision task, in its own intellectual tradition. The intention is to analyze the modern residential production present in these catalogues in order to investigate the underlying arguments in their narrative and to reflect on the Latin American architecture image that these publications sought to convey considering the relevance of the debate promoted by MoMA in the expanded context of historiographic production. It is concluded that the modern houses in Latin America presented variations, from a shared repertoire of adaptations, that differ them as a set in relation to the origin schematics, but do not intend on being universal nor allow their homogenization.

Keywords: Domestic architecture (Single-family house). Modern architecture. Latin America. Exhibition catalogues (MoMA).

Lista de Figuras

Figura 1	A construção da cabana primitiva de Vitrúvio...	25
Figura 2	A "primeira construção" de Viollet-le-Duc...	25
Figura 3	Cabana selvagem de Le Corbusier	26
Figura 4	Mapa Invertido da América do Sul (1943)	54
Figura 5	Walt Disney e Getúlio Vargas com suas esposas em um cinema no Rio de Janeiro, em agosto de 1941, no lançamento do filme Fantasia...	66
Figura 6	...cena de "Você já foi à Bahia?" (*The Three Caballeros*, 1944)	66
Figura 7	Nikita Khruschov e o presidente norte-americano John F. Kennedy se reúnem em Viena após a invasão da Baía dos Porcos em Cuba em 1961	68
Figura 8	Kennedy anuncia, em outubro de 1962, o bloqueio naval ao país latino-americano após a crise dos mísseis	68
Figura 9	Mapa-múndi de Teodósio Macróbio de 1483...	73
Figura 10	Mapa de Alberto Cantino de 1502, citado por O'Gorman (1992)...	73
Figura 11	Cartazes das primeira (1973) e segunda (1993) edições da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (BIA)...; cartaz da primeira *Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito*, em 1978	101
Figura 12	O problema da moradia na Europa se ampliou no segundo pós-guerra como mostra a matéria do jornal Correio da Manhã de 27 de março de 1949	106
Figura 13	Casa Farnsworth, desenho de Mies van der Rohe	114
Figura 14	Casa Ocampo (1929), Alejandro Bustillo	123
Figura 15	Casa Julio Vilamajó (1930), fotografias externas e redesenho digital da planta do primeiro pavimento	134
Figura 16	Casa Mauricio Cravotto (1932), sede atual da *Fundación Cravotto*	134
Figura 17	Casa Ernesto Martinez de Alba (1928), O'Gorman	135
Figura 18	Perspectiva da Casa estúdio Diego Rivera e vistas do conjunto	136
Figura 19	Casas Amédée Ozenfant (1922) e Citrohan (1927)	136
Figura 20	Vista interna do conjunto a partir da Casa Cecil O'Gorman	138
Figura 21	Página de *Vivienda y clima* com representação dos estudos climáticos para Buenos Aires	141
Figura 22	Estudos climáticos e seus efeitos na arquitetura em *Vivienda y ciudad*...	141
Figura 23	Adão se protegendo da primeira chuva, segundo Filarete (1465)	142
Figura 24	Le Corbusier a bordo do Lutetia, retornando à França	148
Figura 25	Casa Luchetti (1915, Porto Rico)	155
Figura 26	Casa Pisa (Miramar)	155
Figura 27	Casa Cesar A. Calderón, Toro-Ferrer	155
Figura 28	Cartaz de divulgação do *El Pedregal*...	158
Figura 29	Cartaz do programa de televisão "*El Pedregal... su casa y Usted*"	158
Figura 30	Barragán na frente do plano urbanístico	159

Figura 31	Vistas do *El Pedregal*, fotos Armando Salas Portugal	159
Figura 32	Casa Korber (1917), Antonin Nechodoma (San Juan)	165
Figura 33	Casa del Risco (1952), Francisco Artigas	166
Figura 34	*The Arts & Crafts Exhibition Society* (1888), cartaz e exposição na *New Gallery*	172
Figura 35	Exposição *Mies van der Rohe* (1947)	173
Figura 36	Exposição *Visionary Architecture* (1960)	174
Figura 37	Edifício Heckscher (ao fundo), primeira sede do MoMA (entre 1929 e 1932)	176
Figura 38	Folheto de afiliação...do Museu de Arte Moderna, "*a New Institution for New York*"	177
Figura 39	Espaços da exposição *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* (1929)	177
Figura 40	Carta de Abby Rockefeller para Alfred Barr, datada de 23 de agosto de 1929	178
Figura 41	*Armory Show* (1913), edifício e vista da exposição	179
Figura 42	Alfred Barr, A. Conger Goodyear e Cornelius N. Bliss, na abertura da exposição *The Lillie P. Bliss Collection* (1934)...	180
Figura 43	Sede do MoMA em construção (setembro de 1938), e fachada do edifício projetado por Goodwin e Stone, inaugurado em 1939...	181
Figura 44	Modelo da sede do MoMA na *11 West 53rd Street*, de 1939...	182
Figura 45	Vista da *West 53rd Street* com edifício sede do MoMA em 1945	182
Figura 46	Modelo de uma das ampliações com abertura do jardim, fotografia de 1953...	182
Figura 47	Lobby e biblioteca do MoMA em 1939	183
Figura 48	Jardim de esculturas em 1953 e 2013, homenagem a Abby Aldrich Rockefeller	183
Figura 49	Vista para o jardim de esculturas em 1964...	183
Figura 50	Exposição *Modern Museum: The 1939 Goodwin/Stone Building* (1989)...	184
Figura 51	Detalhes do Museu de Arte Moderna de Nova York...	184
Figura 52	Alfred Barr em seu escritório no MoMA em 1961	186
Figura 53	Exposição *Art in Our Time*...	186
Figura 54	Iniciativas do Programa de arte educação do MoMA...	187
Figura 55	Instalações da exposição *Wartime Housing* (1942)...	188
Figura 56	Hadid, Koolhaas e Eisenman na abertura de *Deconstructivist Architecture* (21 de junho de 1988)	190
Figura 57	Algumas produções do MoMA - espaços expositivos de *Modern Architecture: International Exhibition* (1932)	192
Figura 58	Algumas produções do MoMA - espaços expositivos de *Deconstructivist Architecture* (1988)	192
Figura 59	Algumas produções do MoMA - espaços expositivos de *The Architecture of École des Beaux-Arts* (1975-1976)	192
Figura 60	Cartaz da Feira Mundial de 1939	196
Figura 61	Páginas do catálogo de *Wartime Housing* (1942)...	199
Figura 62	Cartazes de Antônio Maluf e Antônio Bandeira para as primeira e segunda edições da Bienal de São Paulo	203
Figura 63	Espaço expositivo da *1ª Exposición Internacional de Arte Moderno* (Buenos Aires, 1960)	205
Figura 64	Espaço expositivo de *Latin American Prints from The Museum of Modern Art*, no *Museo de Arte Moderno de la Tertulia* (Cali, Colômbia, 1974)	206

Figura 65 Cartaz de divulgação da exposição e Convite para abertura oficial (12 de janeiro de 1943) 215
Figura 66 Exposição *Brazil Builds* no *Palacio de Bellas Artes* da Cidade do México... 215
Figura 67 Esquema da exposição Brazil Builds nas instalações do MoMA 217
Figura 68 Espaços expositivos de *Brazil Builds*... 218
Figura 69 Capa do catálogo e espaço expositivo *American Sources of Modern Art* 218
Figura 70 Mapa de cidades e estados visitados por Goodwin e Smith... 219
Figura 71 Versão latino-americana do pôster promocional *Fight for the Freedom of All* (1942) 221
Figura 72 Capa de *Brazil Builds*... 221
Figura 73 Capa do catálogo da exposição *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* (1943) de Kirstein, com reprodução de Zapatistas de Orozco (1931) 223
Figura 74 Rollie McKenna 236
Figura 75 René d'Harnoncourt e Alfred Barr em dezembro de 1967 258
Figura 76 D'Harnoncourt na exposição *Mexican Arts* (1931)... 240
Figura 77 Exposição *Latin American Architecture since 1945* 245
Figura 78 Roberto Montenegro (diretor da seção dedicada arte popular de *Twenty Centuries of Mexican Art*, 1940) 258
Figura 79 Países e cidades destacadas no catálogo 266
Figura 80 Modelo seccional do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo de Vilanova Artigas (São Paulo, 1961-1969) 267
Figura 81 Modelos em situação do conjunto Torres del Parque de Rogelio Salmona (Bogotá, 1964-1970) e do Urnário do Cementerio del Norte de Nelson Bayardo (Montevidéu, 1960-1962) 267
Figura 82 Espaços expositivos, *Latin America in Construction* 268
Figura 83 Esquema da exposição *Latin America in Construction*... 269
Figura 84 Vista da entrada da exposição, Prelúdio 270
Figura 85 Parede da Habitação. Projeto expográfico - linha do tempo, painéis, modelos e expositores 272
Figura 86 Espaço *At home with the architect* 272
Figura 87 Detalhes da exposição... 277
Figura 88 *Ecuación del desarrollo* (1960) de Carlos Gómez Gavazzo 280
Figura 89 Capa da revista inglesa *The Economist* em 2009 293
Figura 90 Espaços expositivos de *Twenty Centuries of Mexican Art* 296
Figura 91 Espaços expositivos de *Ancient Arts of the Andes* 297
Figura 92 Espaços expositivos *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan,* Incan) 297
Figura 93 Diagrama do *Department of Circulating Exhibitions*... 297
Figura 94 *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* (2016) 304
Figura 95 *The Architecture of Richard Neutra* 304
Figura 96 *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* (2018) 304
Figura 97 Diagrama panorâmico da evolução movimentos artísticos europeus... 315
Figura 98 *Latin America in Construction*, plano da exposição com zoneamento em cores... 326
Figura 99 Charges sobre as Bienais Internacionais de Arte de São Paulo... 331
Figura 100 Casa da Rua Santa Cruz... 332

Figura 101 Edifício da Associação Brasileira de Impressa (ABI) e Caixa d'Água de Olinda nas páginas de *Brazil Buids*... 337

Figura 102 Casa Cavalcanti 348

Figura 103 Casa Cavalcanti, planta baixa (térreo) e corte 348

Figura 104 Casa da Lagoa, desenhos arquitetônicos e fotografia externa 349

Figura 105 Modelo da Villa Savoye 349

Figura 106 Projeto de mobiliário de Bernard Rudofsky para o *Organic Design in Home Furnishings* (MoMA, 1941)... 352

Figura 107 Casa Ponte e Casa de Vidro, interiores 356

Figura 108 Casa Ponte 356

Figura 109 Casa Ponte, corte e planta baixa 358

Figura 110 Casa Chávez Peón (1950), Francisco Artigas e Santiago Greenham, El Pedregal 358

Figura 111 Modelo do edifício da CEPAL em *Latin America in Construction* 359

Figura 112 Emilio Duhart no dia da inauguração do edifício da CEPAL com U. Thant (Secretário-geral das Nações Unidas), Eduardo Montalba (Presidente do Chile) e demais autoridades 360

Figura 113 Edifícios do Palácio da Assembleia Legislativa em Chandigarh (1963, Índia) e da CEPAL em Santiago (1962-1966, Chile) 360

Figura 114 Capas das primeiras edições da ARQ (novembro de 1980), da AUCA (dezembro de 1965) e da CA (janeiro/fevereiro de 1968) 362

Figura 115 Perspectiva do projeto apresentado por Pei e Duhart para o concurso *Design for Postwar Living*, publicado em janeiro de 1944 na *Arts & Architecture* 363

Figura 116 Construção do edifício Plaza de Armas, Larraín-Moreno e Duhart, concluído em 1954 364

Figura 117 Gropius e Waschmann na montagem de uma casa pré-fabricada 364

Figura 118 Casa Emilio Duhart, fotografias externa e interna e planta baixa 373

Figura 119 Esboço da América, no qual Le Corbusier relaciona Nova York e Buenos Aires 367

Figura 120 Esboço de Le Corbusier, corte transversal de Buenos Aires... 369

Figura 121 *The House in the Museum Garden*, Breuer 370

Figura 122 Entrada da exposição *Marcel Breuer* (MoMA, 1981) 373

Figura 123 Capas de duas edições da *Woman's Home Companion* (julho de 1898 e dezembro de 1945) 373

Figura 124 Página "*Price List for Furnishings*" do catálogo *Exhibition House: The Museum of Modern Art-Woman's Home Companion* 375

Figura 125 *Exhibition House* de Gregory Ain em exibição no jardim de esculturas do MoMA (1950), e, Philip Johnson (esquerda) com Gregory Ain no interior da casa construída 375

Figura 126 *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*... 375

Figura 127 Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, Exposição de Artes Decorativas e Industriais de Paris (1925) 377

Figura 128 Casa Curutchet, desenhos arquitetônicos e fotografias 379

Figura 129 Vista geral da I Bienal no Pavilhão da Esplanada do Trianon 380

Figura 130 Em 1949, Francisco Matarazzo Sobrinho assina o acordo de cooperação entre o MAM-SP e o MoMA, sob olhar de Nelson Rockefeller 382

Figura 131 Júri internacional de premiação da I Bienal... 382

Figura 132 Espaço expositivo da representação dos Estados Unidos na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 384

Figura 133 Visitantes na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Palácio das Nações 384
Figura 134 Visitantes na sala especial dedicada a Alexander Calder na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 386
Figura 135 Alexander Calder e suas obras nas dependências do MoMA nas exposições de 1943-1944 e 1969-1970 387
Figura 136 Casa George Hime, fotografia e desenhos arquitetônicos 388
Figura 137 Casa George Hime, fotografia interna 389
Figura 138 Casa George Hime, fotografia externa 391
Figura 139 Casa George Hime, fotografia interna 391
Figura 140 Abertura da II Bienal Internacional de São Paulo 393
Figura 141 Vistas da Exposição Internacional de Arquitetura na II Bienal de São Paulo 394
Figura 142 Visitantes uruguaios na Sala Especial dedicada a Picasso 395
Figura 143 Casa Jadir de Souza 397
Figura 144 Casa Jadir de Souza, fotografia interna 399
Figura 145 Casa Jadir de Souza, plantas baixas e corte 399
Figura 146 Casa Lota Macedo Soares 401
Figura 147 Sordo Madaleno em frente ao painel fotográfico de seu edifício na esquina das ruas Londres e Niza na exposição (MoMA, 1955) 403
Figura 148 Edifícios de Escritórios de Sordo Madaleno... 404
Figura 149 Casa Sierra Fría (1949), Juan Sordo Madaleno 405
Figura 150 Edifício Palmas 555, Cidade do México 405
Figura 151 Casa na Avenida Conscripto (1953), Juan Sordo Madaleno 407
Figura 152 Painel de inscrição *Muebles de Bajo Costo* de Clara Porset e Xavier Guerrero para a *International Competition for Low-Cost Furniture Design*, e protótipos das cadeiras Eames na *Prize Designs for Modern Furniture* 407
Figura 153 Júri da competição 408
Figura 154 Casa na Rua Corregidores (1956), Juan Sordo Madaleno e Álvaro Ysita 408
Figura 155 Casa Juan Sordo Madaleno 409
Figura 156 Casa Juan Sordo Madaleno, fotografia interna 410
Figura 157 Casa Juan Sordo Madaleno, plantas e corte 410
Figura 158 Casa Juan Sordo Madaleno, terraço 411
Figura 159 Casa Juan Sordo Madaleno, detalhe do acesso principal...e escultura de Mathias Goeritz 411
Figura 160 Casa Castor Delgado Perez (1958-59) 411
Figura 161 Relação com o pátio interno: casas Juan Sordo Madaleno e José Mario Taques Bittencourt.. 412
Figura 162 Casa Juan Sordo Madaleno, vista jardim 413

Lista de Quadros

Quadro 1	Distribuição das casas por catálogo	307
Quadro 2	Lista de exposições do MoMA sobre arte e arquitetura na América Latina	324
Quadro 3	Lista de casas incluídas nos catálogos	340
Quadro 4	Lista de casas selecionadas para análise	342

Lista de Siglas

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
AIA	*The American Institute of Architects*
AIC	*Art Institute of Chicago*
BAQ	*Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito*
BIA	Bienal Internacional de Arte de São Paulo
CEASA	Central Estadual de Abastecimento
CEDODAL	*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana*
CEPAL	*Comisión Económica para América Latina y el Caribe* / Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe
CIAM	Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna
CIEA	Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura
CUCSH	*Centro Universitario de Ciencia Sociales y Humanidades da Universidade de Guadalajara*
CLASCO	*Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*
CNV	*Corporación Nacional de la Vivienda*
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOCOMOMO	*International working party for Documentation and Conservation of buildings, sites and neighborhoods of Modern Movement* / Comitê Internacional para a Documentação e Preservação de edifícios, sítios e bairros do Movimento Moderno
DNIT	Departamento Nacional de Infra-Estrutura de Transportes
EESC-USP	Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo
EIA	Exposições Internacionais de Arquitetura
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
GRI	*Getty Research Institute*
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IACB	*Indian Arts and Craft Boards*
IAU-USP	Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
IBEC	*International Basic Economy Corporation*
IFCH-Unicamp	Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas
IIDEHA	*Instituto Interuniversitario de Historia de Arquitectura*
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JSAH	*Journal of the Society of Architectural Historians*
MAID	*MoMA Archives Image Database*
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP	Museu de São Paulo
MES	Ministério da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro
MoMA	*The Museum of Modern Art* / Museu de Arte Moderna de Nova York
OCIAA	*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*
OEA	Organização dos Estados Americanos
OIAA	*Office of Inter-American Affairs*
ONGs	Organizações não governamentais
ONPU	*Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo*
OWI	*Office of War Information*
PREVI	*Proyecto Experimental de Vivienda*
PRHBDS	*Puerto Rico Historic Building Drawings Society*
PROLAM-USP	Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo
SAH	*Society of Architectural Historians*
SAL	*Seminarios de Arquitectura Latinoamericana*
SAM	*Sociedad de Arquitectos Mexicanos*
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUFRAMA	Superintendência da Zona Franca de Manaus
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNAM	*Universidad Nacional Autónoma de México*
UNESCO	*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* / Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USIS	*United States Information Service*
USP	Universidade de São Paulo

Sumário

INTRODUÇÃO - **A casa, a América Latina, o MoMA e a arquitetura moderna**..... 23

CAPÍTULO 1 - Bases conceituais..... 51

1.1 A América Latina em seu paradoxo de (in)existência: discussões de um conceito (em formação)..... 52

1.2 Parâmetros da narrativa centro-hegemônica..... 71

1.3 Por uma teoria latino-americana: em busca de um contraponto..... 77

CAPÍTULO 2 - Arquitetura residencial na América Latina: uma história em construção..... 105

2.1 A casa latino-americana (e suas ausências) nos manuais de arquitetura moderna..... 114

2.2 Uma (outra) versão para essa história: outras casas, novos personagens..... 126

2.3 Algumas considerações..... 167

CAPÍTULO 3 - A América Latina nas publicações do MoMA..... 169

3.1 As exposições de arquitetura moderna e ideia de construção do "novo"..... 169

3.2 O MoMA: uma breve contextualização..... 176

3.3 O interesse estrangeiro..... 195

3.4 *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942* (1943)..... 211

3.5 *Latin American Architecture since 1945* (1955)..... 235

3.6 *Latin America in Construction: architecture 1955-1980* (2015)..... 262

3.7 Outras aproximações..... 293

CAPÍTULO 4 - Projetos e Análises..... 317

4.1 O quadro geral: a casa nos catálogos do MoMA..... 321

4.2 Seleção (e limitações): sete casas modernas..... 326

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 415

Referências..... 427

Apêndices

(A) Lista de Teses e Dissertações sobre "arquitetura latino-americana"..... 451

(B) Lista de Diretores do Departamento de Arquitetura do MoMA..... 454

(C) Lista de casas latino-americanas e internacionais nas publicações..... 455

Introdução

A casa, a América Latina, o MoMA e a arquitetura moderna

> *El hombre se detiene ante la puerta. Introduce la llave en la cerradura, la hace girar, empuja y entra. Luego vuelve a cerrar la puerta desde adentro. El hombre ha ingresado en su casa. Ha penetrado en un ámbito propio y familiar donde se reconoce. Se ha aislado del mundo como si se defendiera dentro de su caparazón; se siente en la intimidad* (SACRISTE, 1968).
>
> Esses estranhos conjuntos de pedras e tijolos, com seus apêndices, seus ornamentos e mobiliários tão particulares, com suas formas, específicas e imutáveis, sua atmosfera intensa e pesada nos quais nossa vida se emaranha de maneira tão completa como nossa alma em nosso corpo - que poderes terão sobre nós, que influências sutis e penetrantes não exercerão sobre toda a substância de nossa existência? (STRACHEY[1] apud PERROT, 2009f).

Apesar de mencionada por diversos autores, a casa - bem como a natureza, a cidade, o patrimônio e a tecnologia, temas recorrentes nos textos sobre a América Latina, conforme aponta Montaner (2014) - ainda é tratada de modo disperso, muitas vezes, em análises individuais de obras e/ou arquitetos icônicos, ou gerais que abordam a *casa latino-americana*[2] como fruto de um processo hegemônico de apropriação das premissas modernas internacionais associadas aos condicionantes socioculturais locais. Esses estudos abrangem, sobretudo, um ou mais países analisados separada ou comparativamente. Nesse sentido, acreditamos que existe uma lacuna importante na historiografia da arquitetura brasileira no que tange à análise das casas modernas. Essa lacuna aparentemente se estende, em boa parte, à produção latino-americana.

A casa, enquanto espaço essencial do habitar humano, é o programa arquitetônico mais universal, presente em todas as formações culturais, latitudes e momentos históricos; um dos primeiros instrumentos sociais da humanidade. "*House is probably one of the most frequently used*

[1] Giles Lytton Strachey (1880-1932), escritor inglês, sobre a rua Lancaster Gate na Londres de sua juventude.
[2] Discutiremos a pertinência ou não do termo mais adiante.

words in a number of languages" (CAMESASCA, 1971, p. 6). Estabelece o modo como o homem responde, em determinado período, à relação público/externo-privado/interno e às relações interpessoais que definem as posições, as funções e as hierarquias de cada membro na estrutura familiar[3]. É a representação de um complexo sistema de relações socioeconômicas e culturais que se materializam em diferentes níveis de significação.

Ainda distante do interesse de arquitetos e engenheiros - então debruçados sobre os projetos dos edifícios que abrigam as atividades das esferas civil e religiosa - a casa foi matéria de diversos intelectuais, entre filósofos, psicanalistas, historiadores e críticos, que se dedicaram ao estudo da domesticidade e seus atores[4]. Apesar de proporem interpretações diversas, muitas vezes divergentes, a contraposição entre a agressividade do mundo exterior e sua natureza desconhecida e o valor de proteção da casa foi regularmente revisitada, seja sob viés histórico ou sociológico na busca e nos significados da cabana primitiva - essência da arquitetura, como então indicou Vitrúvio em seu tratado -, seja no sentido da investigação psicológica dos processos mentais, seja na intenção de compreender (e colocar) a família como fundamento da sociedade civil e pilar da ordem social. Em comum, a busca pela significação da arquitetura, em suas múltiplas dimensões.

Nos apoiamos nesses e em outros estudos, em que o enfoque está centrado na investigação da casa como objeto arquitetônico em suas multifacetadas perspectivas, para construir uma breve narrativa da constituição da casa moderna. Alguns desses textos fazem parte da base de interpretações semiológicas, sociológicas e antropológicas que permearam o debate arquitetônico após os anos 1960 diante da crise do racionalismo, de acordo com Montaner (2007).

Do ponto de vista histórico, Comas aponta que a "história da habitação" foi um tema popular no final do século XIX. No entanto, sua gênese precede. Entre seus autores, ainda segundo o autor, "Charles Garnier a reconstitui na Exposição Universal de 1889. Viollet-le-Duc publica a sua em 1875 e inclui uma versão de cabana primitiva, conforme tradição em que sobressaem Perrault (1688), Laugier (1750), Quatremère de Quincy (1785) e Gottfried Semper (1851)" (COMAS, 2006a).

---

[3] Parte deste texto foi retirado da dissertação de mestrado da autora (ALDRIGUE, 2012) com muitas modificações, acréscimos e/ou subtrações. Apesar das problemáticas das duas pesquisas serem distintas, o entendimento do *habitat* humano como um objeto socialmente constituído é inerente ao estudo da casa. Certamente, os anos que as separam sedimentaram novas leituras, outras interpretações e revisões exploradas neste trabalho.

[4] Nos campos das artes e da literatura, a casa e a vida privada também ocuparam seu espaço. Camesasca (1971) lembra que a pintura e, depois, a fotografia, constituem importantes fontes de saber sobre a vida privada, especialmente quando não estão disponíveis outros tipos de registros sobre o período investigado. Perrot exemplifica: "jardins ensolarados de Monet, janelas entreabertas de Matisse, sombras crepusculares da lâmpada em Vuillard: a pintura entra em casa e sugere seus segredos. A cadeira de palha do quarto de Van Gogh conta-nos sua solidão". A literatura, por sua vez, "após emudecer longamente sobre os ambientes interiores, [...] passa a descrevê-los com uma minúcia em que se lê a mudança do enfoque dos lugares e das coisas" (PERROT, 2009f, p. 298).

Jorge M. Carnielo Miguel analisa, de maneira bastante sintética em "Casa e lar: a essência da arquitetura", como esses e outros teóricos estabelecem as origens da arquitetura através da imagem da cabana primitiva, "o primeiro edifício aonde seriam encontradas e sintetizadas as regras naturais da arquitetura" (MIGUEL, 2002). Para Rykwert, que aprofunda esse entendimento em torno do "significado da arquitetura" com base na ideia da cabana primitiva enquanto objeto figurativo (religioso, mítico ou arquitetônico) em "A casa de Adão no paraíso", "o retorno às origens é um procedimento ritual muito conhecido". E afirma: "a variante particular de construir e habitar uma cabana semelhante às dos antepassados mais remotos [...] sugere uma tentativa cosmogônica de renovar o tempo, restituindo as condições 'que existiam no início'" (RYKWERT, 2003, p. 206) (Figuras 1-2).



Figuras 1 e 2: A construção da cabana primitiva de Vitrúvio e a "primeira construção" de Viollet-le-Duc. A casa é, para o arquiteto romano, a essência da arquitetura, associada à cabana que protege o fogo que aquece a família. Fonte: Rykwert (2003).

Essa discussão ganha força novamente no século seguinte com os arquitetos modernos, que buscam no *mito de origem* a inspiração para a tese do edifício em verdade e comunhão com o "espírito" da época, próprio do seu tempo (moderno e industrial), fundado nos princípios da razão e da cientificidade[5]. Entre eles, Rykwert (2003) destaca nomes como Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe, Erich Mendelsohn e Le Corbusier (Figura 3), que nos moldes das declarações propositivas de fundação do movimento, afirma: "vejam no livro do arqueólogo, o gráfico desta cabana, o gráfico deste santuário: é a planta de uma casa, é a planta de um templo" (LE CORBUSIER, 2013, p. 43). E continua:

[5] Que muito resumidamente estabelecem os princípios de economia, adequação às necessidades funcionais, espontaneidade e geometrização da forma, e melhor utilização dos materiais disponíveis. Sobre o assunto ver Rykwert (2003), especialmente o capítulo "Pensar e Fazer".

> A maioria dos arquitetos não teria esquecido hoje que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que é função direta dos instintos humanos? [...] A arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo (LE CORBUSIER, 2013, p. 44-45).

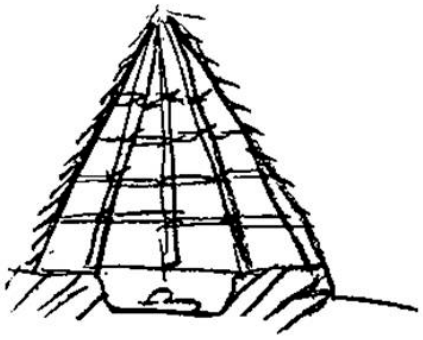


Figura 3: Cabana selvagem de Le Corbusier, organismo criado com a autenticidade que a natureza infunde a suas obras. Fonte: Le Corbusier (2004).

Apesar de não fazer referência ao termo "cabana primitiva" como moradia original do homem, Eduardo Sacriste argumenta em *Que es la casa*, que a instrumentação material do homem se identifica em sua origem com a necessidade de proteção e adequação ao meio. "*A simple vista se advierte en efecto que si el desarrollo de las culturas de transcendencia significativa para la historia lleva implícita la idea del hombre sedentario, establecido y enraizado en determinado lugar*", assim, a casa "*constituye el nexo de esa relación y al mismo tiempo su ineludible producto, el que se reflejan aspectos fundamentales de la vinculación del hombre con su medio*" (SACRISTE, 1968, p. 33-34).

Pela óptica da história social, Antoine Prost inicia sua narrativa sobre as fronteiras e os espaços íntimos afirmando que "a vida privada não é uma realidade natural, dada desde a origem dos tempos: é uma realidade histórica, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas". Precisa, portanto, da contextualização tempo-espaço para ser compreendida. Em suas palavras: "não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera pública e a esfera privada". Assim, "a história da vida privada começa pela história de suas fronteiras" (PROST, 2015, p. 14). Essas fronteiras são estabelecidas por uma rígida estrutura de regras e convenções socialmente estabelecidas.

Gilberto Freyre coloca, com base na perspectiva sociológica do espaço doméstico, a casa e as relações que nela, e a partir dela, se desenrolam como protagonistas no processo de formação do

Brasil, introduzindo atores antes relegados às cozinhas e às senzalas da história[6]. Para Freyre (2004, p. 36), "interessam as dimensões materiais, mas também os movimentos, as relações, os processos de interação e os significados que fazem parte do morar".

Nessa perspectiva, além da dimensão material, arquitetônica, a casa, enquanto artefato cultural, assume uma dimensão simbólica e afetiva - "*cuando éste [el hombre] le infunde su hálito vital y transforma en algo propio y personal*" (SACRISTE, 1968, p. 10) - em que a moralidade, a religiosidade e os laços espirituais se fundamentam. "Cenário da vida privada e das aprendizagens mais pessoais, tópico das recordações de infância, a casa", para Perrot (2009f, p. 299), "é o sítio de uma memória fundamental que nosso imaginário habita sempre". Trata-se fundamentalmente de um processo de incorporação de perspectivas subjetivas a partir dos mecanismos que regulam a sociedade e o homem.

Os arquitetos do século XX vão incorporar essas "perspectivas subjetivas" na busca de uma emoção, um sentimento, e um estado de espírito que a casa moderna deveria ser capaz de *transmitir* e *orientar*. Nesse sentido, segundo Buzzar (2003, p. 6), a experiência moderna entendia que “mais importante que a utilização de materiais modernos, ou de uma atualização tipológica, seria criar um lugar onde pudesse florescer o sujeito moderno brasileiro e também as ideias modernas”.

Cada um incorporou à sua maneira esse valor subjetivo, lírico, na arquitetura. O mexicano Luis Barragán foi um dos que melhor realizou essa operação, afirmando a necessidade de uma "arquitetura emocional" e da percepção da casa como espaço de recolhimento. "Qualquer obra de arquitetura que não expressa serenidade é um erro", declarou Barragán, citado por Curtis (2008).

A visão figurativa da habitação é também visitada pelo filósofo francês Gaston Bachelard, que explora seu valor alegórico em "A poética do espaço". "Ao seu valor de proteção [...], ligam-se também valores imaginativos", porque, ele afirma, "a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo" (BACHELARD, 2005, p. 19; 24). Ela acolhe o homem e o faz sonhar. "Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. [...] As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho" (BACHELARD, 2005, p. 25-26).

[6] Tal qual é, ainda hoje, festejada, a obra de Freyre é criticada. Não iremos adentrar nos méritos ou não das conhecidas críticas direcionadas a sua produção, que escapam aos objetivos deste trabalho, embora "não se possa deixar de considerá-lo", como afirma Mota (1977, p. 29), "um ideólogo da 'cultura brasileira'". Freyre pautou um avanço frente à agenda da defesa da mestiçagem e da noção de "raça" em relação às abordagens tradicionalistas, questões que não estavam colocadas para a geração de intelectuais preocupados com os problemas da nacionalidade e da modernidade (essa colocação foi feita pela professora Joana Mello de Carvalho e Silva durante a comunicação "Ricardo Severo historiador: matrizes e diálogos acerca da arquitetura brasileira" no Seminário "Arquitetura e Escrita: aproximações historiográficas" que ocorreu em junho de 2018 na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU-USP) sob organização do grupo de pesquisa coordenado pelo professor José Lira. Prevê-se o lançamento de um livro no próximo ano com as temáticas propostas nos dois dias de debates).

Para Rykwert (2003), à casa também está atrelado o valor de proteção, casa-refúgio, que afasta o homem, enquanto indivíduo, da coletividade que caracteriza a sociedade. É o abrigo que, depois do útero, o acompanha até o túmulo e o protege dos perigos do mundo externo. Para Segre (1999, p. 17-18), "tanto o individualismo surgido com o romantismo e o pensamento político e econômico liberal, como a valorização freudiana do 'eu' que identifica a moradia como ventre materno, converteram a casa em uma fortaleza, refúgio, abrigo estético e introvertido de seus habitantes".

Sacriste explora esse sentido através do argumento de que fora da casa, para superar a hostilidade exterior, o homem precisaria destituir-se de si mesmo, de toda a ingenuidade, os sonhos, a autonomia e a intimidade que encontra no lar. "*Franquear la puerta de la casa y salir al exterior es como salir fuera de sí mismo, mostrarse con una fisionomía que valga para todos y para nadie, en suma disfrazarse en alguna medida*" (SACRISTE, 1968, p. 22). A casa, portanto, serve como ponto de partida para suas ações coletivas.

A literatura brasileira também explorou a caracterização do habitat humano como refúgio, "uma espécie *locus* apartado das avassaladoras forças naturais e preexistentes", como lembra Abilio Guerra (2017), a partir dos argumentos de José Lins do Rego em "O homem e a paisagem" (1952) que recupera antiga concepção do "terror cósmico" de Graça Aranha ensaiado em Canaã (1902), cuja "concepção mesológica [...] de grande influência no final do século XIX, adentra o século XX e perpassa a produção intelectual e artística brasileira, inclusive a moderna" (GUERRA, 2017, p. 64). Segundo Rego, "no início, a casa foi feita para proteger o homem da mata, e funcionava mais como um refúgio do que como uma morada"; "era preciso, portanto, viver em permanente luta com a paisagem, que nos enchia de terror. A casa brasileira, no princípio, não foi uma morada, mas uma espécie de trincheira" (REGO [1952] 2003, p. 293; 294)[7].

Retomemos o entendimento da casa como sustentáculo da moral do homem e da ordem social. De acordo com Perrot (2009f), o tema foi amplamente discutido por Immanuel Kant, este transcrito por Bernard Edelman em *La maison de Kant*.

> *La maison, le domicile, est le seul rempart contre l'horreur du néant, de la nuit et de l'origine obscure; elle enclôt dans ses murs tout ce que l'humanité a patiemment recueilli dans les siècles; elle s'oppose à l'évasion, à la perte, à l'absence, car elle organise son ordre interne, sa civilité, sa passion. La liberté s'épanouit d'abord dans le stable, le renfermé, et non point dans l'ouvert et dans l'infini [...]. L'indentité de l'homme est donc domiciliaire et c'est pourquoi le revolutionnaire, celui qui est sans*

[7] "Este 'terror' provocado pelo ambiente hostil seria uma constante na vida do colonizador, provocando uma sensação de perene estranhamento, de não pertencimento, que se materializa em uma acomodação no território que reflete fielmente a dimensão psíquica – sítios protegidos por paliçadas, muros e muralhas, mínimos territórios da cultura e civilização humanas, resguardados da natureza hostil e inclemente" (GUERRA, 2017, p. 64).

> *feu ni lieu, donc sans foi ni loi, condense en lui toute l'angoisse de l'errance* (EDELMAN, 1984, p. 25-26).

Se a rua, o público, era palco e símbolo da revolução, das reivindicações e dos discursos libertários que agitaram os últimos anos do século XVIII na Europa Ocidental, a casa era o lugar da segurança - atribuída ao poder patriarcal, na figura do "pai de família", e à submissão feminina[8] - e da manutenção de direitos e deveres (atribuídos ou assumidos)[9]. Essa dicotomia entre o coletivo e o privado, entre Estado e sociedade civil, foi fundamental para a construção no século seguinte da ideia da casa, enquanto espaço de domínio do íntimo por excelência, como lugar simbólico e impenetrável da sociedade[10]. Nesse momento, a família - fundada no casamento heterossexual e monogâmico - adquire importância como entidade estruturante da sociedade, o "ser moral" e sua instância reguladora fundamental.

E a família setecentista de Kant é diferente (em alguns, mas não em todos os aspectos) da família novecentista. Por sua vez, a casa setecentista é diferente da casa novecentista. Os limites do privado então bem definidos, serão, na emergência de uma nova era, questionados de modo mais efetivo, repercutindo no ambiente e nos modos de vida domésticos, especialmente no que tange a valorização do indivíduo, a ascensão social da mulher e o declínio do casamento arranjado a partir do reconhecimento do sentimento como fundamento para a união matrimonial. Nesse sentido, os jovens, as mulheres e as vanguardas artísticas e intelectuais vão exercer papel relevante nas transformações sociais ensaiadas entre o fechamento do século XIX e o despertar do seguinte, e afirmadas posteriormente[11]. O desejo de pertencimento de uma identidade própria e individual, fora do jugo familiar, e as lutas (e conquistas) do movimento feminista vão questionar os padrões estabelecidos e proporcionar - não sem resistência - as mudanças consolidadas no ambiente

[8] Na casa rural e urbana proletária, os limites sociais exercidos pela figura feminina "fora de casa" são mais tênues à medida que muitas delas precisam trabalhar para complementar a renda familiar, possuindo um papel social imbricado na vida local. Catherine Hall (2009, p. 71) descreve essa diferenciação econômico-social do papel da mulher: "já estava bem estabelecido que uma burguesa que trabalhasse para ganhar dinheiro não era feminina. No caso do trabalho das mulheres pobres, as normas eram um pouco diferentes. A mulheres podiam ter um ofício, se fosse um prolongamento de seu papel feminino 'natural'". Em ambas as situações, a submissão estava estabelecida como premissa desse "feminino natural".

[9] "A Revolução Francesa tentou subverter a fronteira entre o público e o privado, construir um homem novo, remodelar o cotidiano através de uma nova organização do espaço, do tempo e da memória. Mas esse projeto grandioso fracassou diante da resistência das pessoas. Os 'costumes' se mostraram mais fortes do que a lei. [...] É por isso que as relações entre o público e o privado estão no centro de toda a teoria política pós-revolucionária. A definição das relações entre o Estado e a sociedade civil, entre o coletivo e o individual, passa a ser o principal problema" (PERROT, 2009a, p. 79). Ao contrário do que poderia se supor, a Revolução "acentua a definição das esferas pública e privada, valoriza a família, diferencia os papéis sexuais estabelecendo uma oposição entre homens políticos e mulheres domésticas" (PERROT, 2009e, p. 14). Essas construções sociais só seriam contestadas mais fortemente no século XX.

[10] Posteriormente, na primeira metade do século XX, a luta de classes e o modo de produção se sobrepõem à família na teoria social, afastando o privado de seu campo de estudos. Enquanto a família como categoria explicativa desaparecia das ciências sociais, ela se apresentava com uma força inédita no pensamento político (PERROT, 2009a).

[11] A Primeira Guerra retarda esse "movimento progressista". "Sua 'declaração' lembra a todos e a cada um o primado do público, os limites da vida privada, seu caráter subordinado e relativo. Faz soar o fim do recreio. Com o apoio do Estado fortalecido, sustentada por técnicas eficazes, ela mobiliza as energias de uma juventude chamada a cumprir seu dever, recoloca casa sexo em seu lugar, cada indivíduo em seu posto de cidadão" (PERROT, 2009, p. 571).

doméstico e seus sistemas de valores e relações interpessoais, interações sociais entre membros da família e entre esses membros e a sociedade. Recuperamos, portanto, o argumento de Prost (2015) acerca da domesticidade como expressão espaço-temporal, condicionada a uma época e a uma situação sociocultural, logo, a uma ambiência definida.

As precárias condições de vida e moradia das famílias proletárias, causa de diversos males sociais, alavancaram o interesse pelo universo doméstico. Ao descrever a cidade de Manchester de 1845 em "A situação da classe trabalhadora em Inglaterra", Friedrich Engels - em uma denúncia do desmonte capitalista da família que permeou o discurso de diversos teóricos à época - declara que "as casas são sujas, velhas, a cair e o aspecto das ruas adjacentes é absolutamente horrível" (ENGELS, 1975, p. 82)[12]. Embora o cenário precário apresentado por Engels não seja exclusividade daquele momento, a partir da percepção da doença como um fenômeno social passível de prevenção, ele é reconhecido e debatido. Higienistas entram em cena e o ambiente privado, outrora inacessível, se transforma em objeto de discursos normativos ou descritivos e iniciativas oficiais que visavam o controle das epidemias urbanas e melhorias gerais nas condições de habitabilidade.

Essa percepção vai, alguns anos depois, ser absorvida pelos arquitetos modernos influenciando diretamente suas propostas para a habitação. O entendimento de que os problemas econômicos e sociais são reflexos também das precárias condições de vida e a destruição dos núcleos urbanos europeus pelos bombardeios da Primeira Guerra somada ao déficit existente[13] e ao aumento da população urbana, demandaram, a partir dos anos 1920, a reconstrução das moradias. "O problema da habitação é", afirmou Gropius em 1929, "questão de um mínimo elementar de espaço, ar, luz, calor, que o homem precisa para não sofrer, por causa da moradia, inibição no pleno desenvolvimento de suas funções vitais" (GROPIUS, 2013, p. 151). Com efeito, a casa se estabelece definitivamente como eixo de reflexão e ação do Estado e desses profissionais, o que influenciou positivamente na qualidade de vida geral da população, principalmente urbana; "a maioria da

[12] "A desordem introduzida na vida humana pela indústria se fez sentir na Inglaterra mais do que trinta anos antes que no continente" (GIEDION, 2004, p. 322). Isso parece explicar porque William Morris antecipou em uma geração as problemáticas que se manifestaram apenas posteriormente nos demais países. Acerca do papel desempenhado pela industrialização inglesa, Pevsner (2002, p. 3), coloca: "o progresso mecânico permitia aos fabricantes produzir milhares de artigos baratos no mesmo período de tempo e ao mesmo preço anteriormente necessários para um único objeto bem trabalhado; [...] o artesanato, fora substituído pela rotina mecânica. [...] O artista se afastava enojado de todo este sórdido filistinismo". A *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* reunia um grupo de artistas empenhados em elevar a qualidade do desenho e da produção de objetos domésticos em uma tentativa de requalificar e revalorizar o trabalho manual dos artesãos e resgatar seu valor estético. A ideia de obra de arte total promove a continuidade estilística e a unidade entre as chamadas artes maiores e menores, isto é, a arquitetura, pintura e escultura e as artes aplicadas; "a pesquisa estética assim, se estende a tudo o que forma o ambiente e serve a vida do homem" (ARGAN, 1992, p. 172). Nesse contexto estava a renovação da ideia de arte enquanto mensageira social, em oposição à ideia acadêmica de "arte pela arte", em função do questionamento da necessidade da representação figurativa.

[13] O déficit habitacional acumulado atinge proporções endêmicas na Europa, atingindo aproximadamente um milhão de unidades na Alemanha e a quinhentas mil na Inglaterra (KOPP, 1990).

população passa a ter acesso, com algumas diferenças de posição, localização e equipamento, às condições habitacionais outrora reservadas à burguesia, é uma gigantesca democratização" (COHEN, 2013).

Nesses termos, a concepção de habitação precisou ser revista para que fosse possível cobrir a escassez de moradia acumulada durante a guerra e substituir os cortiços operários[14].

> As destruições bélicas [...] e sobretudo a parada das atividades produtivas durante a guerra impõem graves e urgentes tarefas de reconstrução. Onde quer que o problema de moradia já se encontrava presente antes da guerra, este se torna agudo no pós-guerra, e sobretudo depois de alguns anos, graças à retomada do crescimento demográfico. A vastidão de tarefas é tão grande que somente o Estado está capacitado a desempenhá-la, razão pela qual se intensificam as iniciativas de construção subvencionada e se aperfeiçoam as leis correspondentes (BENEVOLO, 2014, p. 390).

Assim, ainda que a questão da moradia já estivesse colocada, apenas no século XX a habitação passa a ser entendida como elemento fundamental de construção da narrativa da arquitetura[15]. "Em 1924, em todos os países, a arquitetura se ocupa da casa, da casa comum e habitual, para homens normais e comuns" (LE CORBUSIER, 2013). Embutido nessa mudança de postura, estava o debate proposto pelas vanguardas arquitetônicas modernas da Europa acerca da função social do arquiteto[16], que supunha uma responsabilidade para com a sociedade e a profissão, como proclamou Bruno Taut em *Modern Architecture* ao descrever a melhoria do comportamento social por meio de uma construção "eficiente" como o triunfo da ética inseparável da estética: "*its utility, will form its own aesthetic law. [...] The architect who achieves this task becomes a creator of an ethical and social character*". Aqui a moradia conquista seu papel fundamental: a noção de seu caráter moralizador e, portanto, sua condição ideal (e moderna) influencia diretamente na educação moral e no bem estar

[14] "Tal preocupação levou a uma revisão da própria forma que os edifícios deveriam ter. Os códigos de edificações das grandes cidades prescreviam a ampliação de pátios e poços de ventilação e, ao mesmo tempo, o alargamento das ruas, de modo a aumentar a distância entre os quarteirões" (COHEN, 2014, p. 46).

[15] Na França, por exemplo, questionados pelas primeira vez em 1884 por ocasião de um inquérito parlamentar, os operários reclamaram das precárias condições de vida a que estavam submetidos nos cômodos de aluguel (PERROT, 2009f). A Lei do Inquilinato - adotada depois da Primeira Guerra para proteger os inquilinos e conter a alta dos preços - havia resultado em aluguéis tão baixos que os proprietários não tinham interesse em construir imóveis de aluguel, a não ser para uma clientela burguesa. Com efeito, apenas após a Segunda Guerra a situação da moradia em massa, até então ensaiada em experiências pontuais, encontra soluções mais efetivas. Segundo Prost (2015), entre 1919 e 1940 foram construídas apenas dois milhões de casas. A partir do início dos anos 1950 esse quadro se modifica com o incentivo definitivo do poder público. "A construção de imóveis novos ultrapassa 100 mil por ano em 1953 [...]. De 1972 a 1975, são entregues mais de 500 mil casas por ano: em quatro anos construiu-se mais do que em todo o período do entreguerras" (PROST, 2015, p. 57).

[16] A preocupação com a atuação e o engajamento dos novos profissionais na construção de habitações populares foi expressa ainda em 1890 por um redator de *La Semaine des Constructeurs*: "de simples obra filantrópica que fora outrora, a construção de moradias baratas, passará daqui por diante à posição de um investimento de capitais combinado com um ato de socialismo esclarecido. Cabe a nossos colegas [jovens arquitetos saídos da Escola de Belas-Artes] estudar a questão do ponto de vista técnico" (GUERRAND, 2009, p. 365). Na primeira década do século seguinte já encontram-se pesquisadores interessados em processos técnicos baratos permitindo soluções em massa. No entanto, essas iniciativas precisavam da indústria e do poder estatal para se consolidar. Condições que apenas o fim da Guerra pôde proporcionar.

social[17]. "*[...] the people who use the building for any purpose, will, through the structure of the house, be brought to a better behavior in their mutual dealings and relationship with each other. Thus architecture becomes the creator of new social observances*" (TAUT, 1929, p. 9).

Estavam estabelecidos os novos parâmetros para as vidas urbana e doméstica.

De modo distinto, o problema da habitação também estava colocado fora dos limites geográficos do velho continente. Segundo Burchard e Bush-Brown em "A arquitetura dos Estados Unidos" (1969), a discussão em torno da perspectiva da função social do arquiteto não foi inicialmente aceita - como foi no continente europeu - por grande parte dos profissionais norte-americanos. Em larga medida, talvez principalmente, essa aceitação tardia de uma base social mais ampla para a arquitetura, que apenas a Grande Depressão (1929) viria consolidar, foi resultado também da ampliação das ideias socialistas e sentimentos insurgentes após a Revolução Russa de 1917, que ao espírito conservador de inclinação capitalista e individualista norte-americano não seria fácil absorver[18]. Embalado pela crise, as políticas públicas implementadas pelo *New Deal* fomentaram a adoção de novas estratégias internas, como a *Housing Study Guild* criada em 1932 por Wright, Mumford e Mayer, e a *Housing Act* em 1935 (COHEN, 2013).

Isolamento, racionalidade, funcionalidade e conforto são noções aprofundadas nesse momento. Seria através de mudanças no programa residencial que a arquitetura moderna cumpriria seu papel transformador, meio de conscientização e educação[19]. A casa - então entendida como a resposta da sociedade às transformações por ela sofrida e aquelas implementadas no cenário urbano que a envolve - quando na experiência moderna passa a ser compreendida como poderoso instrumento pedagógico para o homem comum, torna-se criadora, indutora, de novos valores e de padrões de comportamento, constituindo um fluxo mútuo de influências sociais e arquitetônicas. E nessa perspectiva, ela assume seu caráter político.

Essa ideia se coaduna com a certeza teórica de domínio comum no século XX de que, segundo Guerra (2010c, p. 256), "o desenvolvimento intelectual e biológico do indivíduo refaz,

[17] Na base desse entendimento estava a renovação da ideia de arte enquanto mensageira social, em oposição à ideia acadêmica de "arte pela arte", em função dos questionamentos acerca da necessidade da representação figurativa dos movimentos artísticos de vanguarda: “ao invés de, refazendo-as reviver a espiritualidade das coisas, não seria mais correto vivê-la fazendo-as?”; ou ainda, “o trabalho do artesão que faz o objeto não será porventura mais válido que o do artista que imita o objeto feito pelo artesão?” (ARGAN, 1992, p. 176).

[18] A tarefa de escrever sobre a história da arquitetura norte-americana ficou a cargo de dois professores da Faculdade de Humanidades e Estudos Sociais do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Esse texto, publicado em comemoração ao centenário do Instituto Norte-Americano de Arquitetos, está permeado de narrativas e argumentos viesados no contexto da Guerra Fria. Ver também capítulo "Vejo um terço da nação mal alojada, mal alimentada, mal vestida" em Kopp (1990).

[19] Como exemplo, a pesquisa pela racionalização das ações domésticas segundo princípios *tayloristas* vai demandar a criação de programas "para instruir os habitantes nas novas práticas que acompanhavam as novas características das moradias" (COHEN, 2013, p. 185).

resumidamente, a evolução da espécie". Trazendo para o nosso argumento: o desenvolvimento arquitetônico "ideal" - nos moldes dos códigos modernos - contribui para a formação moral e social do homem.

A casa individual e isolada, dispendiosa e vinculada aos desejos particulares da família burguesa, não era compatível com esse discurso socialmente engajado do arquiteto vanguardista. Segundo Comas (2006a), "coletivista, a vanguarda arquitetônica europeia dos anos 20 pensa que a casa unifamiliar é um anacronismo, um artefato fora de seu tempo – se não contrário ao seu tempo, no máximo útil como laboratório para pesquisas de natureza funcional ou técnico-construtiva". Nas palavras de Warchavchik em "Acerca da Arquitetura Moderna", "construir uma casa mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de capitalismo insipiente, onde a questão da economia predomina sobre as demais" (WARCHAVCHIK, [1925] 2006, p. 37).

Outras tantas passagens pinçadas dos manifestos e dos ensaios conceituais ou dogmáticos dos precursores do movimento, como parte da atividade doutrinária própria do período, poderiam ser citadas nesse sentido. Para Gropius "o individualismo *egoísta* é transformado em individualismo *social*"; ou ainda, "a estrutura interna da família industrial se distancia da casa unifamiliar e busca o grande edifício de muitos andares e finalmente a grande organização dos serviços domésticos" (GROPIUS, [1929] 2013, p. 145; 153) (grifos no original).

Com o tempo, as posições utópicas e ideológicas que caracterizaram o debate sobre a moradia nas primeiras décadas do século XX - concentrando suas normativas na concepção de uma "habitação mínima" de baixo custo e, em geral, coletiva - deram espaço para posicionamentos mais abrangentes da modernidade.

Certamente não se quer dizer - e é necessário afirmar - que nesse período, nas primeiras décadas do novo século, não foram projetadas e construídas casas unifamiliares. Ao contrário. Como diversos autores mostraram depois, elas germinaram as iniciativas de uma modernização ainda embrionária quando as adversidades provenientes dos limites da indústria restringiam a execução de outros programas, de maior escala, com níveis apropriados de desempenho técnico; é na casa que os preceitos modernos serão consolidados e divulgados. Assim, tornou-se o veículo mais adequado para experimentar ideias e estratégias e afirmar conceitos dentro do repertório formal e da agenda da arquitetura moderna[20]. Porém, naquele momento de incubação da nova linguagem, a mensagem

[20] Em diferentes sentidos, esse entendimento do programa unifamiliar como objeto de experimentação esteve por muitos anos no imaginário dos arquitetos modernos (talvez esteja ainda hoje), como confirmam as palavras do arquiteto chileno Emilio Duhart em finais dos anos 1970: "*a mí me parece que la casa individual no es un problema que haya que mirar en*

havia mudado em defesa da dimensão social, da renovação coletiva[21]. Havia mudado também - evidentemente ainda não para todos[22] - a imagem e os paradigmas da moradia. A arquitetura imersa em sua causa social passa a ser produzida para uma classe que antes não tinha acesso, priorizando o atendimento às demandas da produção em série, relacionadas à urbanização e à industrialização. Essa é uma das chaves da mudança. Cabe lembrar que essa leitura está relacionada àquela proposta pelas gerações anteriores de críticos e historiadores, que associavam a arquitetura moderna aos efeitos sociais e redentores, em uma perspectiva particularmente otimista acerca de uma suposta habilidade inerente às prerrogativas modernas de "criar" um futuro melhor.

Nos países distantes das consequências devastadoras causadas pelos conflitos bélicos e/ou das possibilidades de produção em grande escala por uma indústria ainda insipiente, os princípios enunciados pelo movimento moderno europeu foram reproduzidos, nas mais diversas conjunturas socioculturais, a partir da incorporação de seus valores intrínsecos. A cada um - dos Estados Unidos, passando por países da América Latina, da África até do Oriente - coube propor uma solução para o problema. Desse modo, a arquitetura moderna permitiu que tipos edilícios tradicionais - como a casa - fossem reinterpretados de novas maneiras, com base na valorização objetiva das necessidades do "homem moderno" e nos novos meios técnicos disponíveis.

Na América Latina, geograficamente distante da destruição bélica - mas próxima considerando o déficit habitacional, o rápido crescimento da população urbana e a precariedade da moradia da massa assalariada[23] -, pensar (e construir) a casa unifamiliar não seria considerado "transgressão"[24]. Certamente, essa "nova casa" seria adequada e amplamente influenciada pelos novos códigos e

---

menos, es un problema en sí respetable y que puede servir de laboratorio, de banc d'essai - como dicen los franceses - pero creo que la prioridad está en la vivienda de los grandes grupos por no decir de las masas" (DUHART, 1977, p. 110).

[21] Warchavchik fornece um exemplo interessante nesse sentido. Em resposta às críticas de Christiano das Neves, publicadas em "Arquitetura e Futurismo" e "A máquina de habitar do Pacaembu" em abril de 1930, em franca oposição à exposição da Casa Modernista da Rua Itápolis e aos ideais modernos, Warchavchik coloca: "desejo até esclarecer que nunca pretendi que esta casa fosse uma obra da grande arquitetura; nenhuma casa deste tamanho e tão econômica poderá ter essa pretensão" (WARCHAVCHIK, [1930] 2006, p. 167). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que pretendia com a exposição, formar e influenciar a opinião do público não especializado e dos arquitetos ainda não alinhados, para os quais as realizações modernas ainda estavam distantes da realidade brasileira, por outro, não acreditava que a casa unifamiliar poderia ocupar seu lugar na História (aquela com H maiúsculo) da arquitetura moderna.

[22] "A alta burguesia não abandonou o sonho de morar distante do tumulto e isolada no prazer do Paraíso", afirma Segre (2006, p. 6). A casa individual era modelo das elites, enquanto a coletividade era sinônimo de promiscuidade e tolerada apenas entre as classes mais baixas. Essa percepção irá mudar gradativamente nas décadas seguintes, acelerada pelo fim da Guerra.

[23] Bethell e Roxborough (1996) apontam os números do crescimento dos empregados nas indústrias latino-americanas no pós Segunda Guerra, quando houve substancial ímpeto ao avanço industrial: no México o número subiu de 568 mil em 1940 para 922 mil em 1945; na Argentina de 633 mil em 1941 para 938 mil em 1946; no Brasil, entre as décadas de 1940 e 1950 esse número passou de 955 mil para 1.608 milhão. "Pela primeira vez passava a existir algo que se assemelhava a um proletariado moderno reconhecível como tal". No entanto, "mesmo nos países maiores e mais industrializados da América Latina ao fim da Segunda Guerra Mundial, a indústria ainda não era o setor dominante da economia, ainda que muitos a considerasse, pelo menos, o motor do futuro desenvolvimento" (BETHELL; ROXBOROUGH, 1996, p. 32 e 308).

[24] E, em parte, dessa diferença de origem e fim procede, anos depois, a crítica sobre uma suposta ausência de finalidade social da arquitetura moderna brasileira e seus personagens principais. Argumento que pesquisadores, encabeçados por Nabil Bonduki e Ana Paula Koury, vêm demonstrando ser infundado (ver BONDUKI, 2014).

anseios sociais, no entanto, "não ocorreu aqui [na América Latina] a ambição revolucionária confiada na potencialidade futura de um sujeito social - a classe operária" (GORELIK, 2005, p. 52). Aqui, a Oeste da Europa e ao Sul dos Estados Unidos (considerando o mapa-múndi de raiz eurocêntrica), talvez mais do que em qualquer lugar, a casa individual foi parte essencial "do processo de regeneração da matriz disciplinar da arquitetura moderna" (COMAS, 2006a); isto é, teve participação fundamental no processo de afirmação, difusão e aceitação da linguagem moderna. No Brasil, "é no desenvolvimento da arquitetura residencial, especialmente a partir do início do século XX, que uma arquitetura claramente relacionada às condições técnicas e materiais brasileiras se desenvolve" (MARTINS, 1987, p. 20).

Em suma, enquanto nos anos posteriores à Segunda Guerra, a Europa se voltava para a reconstrução de suas cidades, concentrando seus esforços na moradia sob pautas coletivas, a América, experimentava através do programa unifamiliar, novas possibilidades e modelos de sociabilidade dentro do repertório moderno. No Norte, exportando seu modelo de modernidade fundado na casa individual, o *American Way of Life*; no Sul, encontrando meios de adequar os novos códigos a tradições locais de realidades distintas de sua origem.

Stinco (2010) traz constatações interessantes ao analisar quatro casas construídas em países da América Latina (Argentina, Uruguai, Brasil e México) no período inicial de implantação da arquitetura moderna na região, especialmente no que tange os questionamentos à versão historiográfica estabelecida de que essa produção afirmaria e reproduziria os princípios estabelecidos pelo movimento moderno.

> Ao entendimento trivial de que teria havido uma importação quase que direta dos exemplares estrangeiros, constatou-se que nos projetos inaugurais de arquitetura moderna das casas analisadas houve manifestações, quer de programa, quer de possibilidades construtivas, quer de soluções formais, que revelaram, de certo modo, *singularidades* e contribuições já distintas dentro das proposições arquitetônicas modernas (STINCO, 2010, p. 23) (grifo nosso).

Acreditamos que fenômeno semelhante acontece, e se reafirma, à medida que essa produção vai se consolidando e estabelecendo.

Assumindo o potencial da casa unifamiliar - reconhecida por diversos autores como programa fundamental para a arquitetura ao longo do século XX - como objeto mediador da investigação proposta, nosso interesse é estudar a casa moderna na América Latina a partir dos exemplares incluídos nos catálogos das exposições promovidas pelo *The Museum of Modern Art* de Nova York[25]

[25] Existe uma divergência linguística quanto a tradução do nome da cidade de *New York*. No português brasileiro usualmente se emprega o termo Nova York. No entanto, alguns linguistas o questionam por se tratar da tradução parcial de

(MoMA) que tratam da arquitetura moderna latino-americana: ***Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*** (GOODWIN, 1943), ***Latin American Architecture since 1945*** (HITCHCOCK, 1955) e ***Latin America in Construction: architecture 1955-1980*** (BERGDOLL; COMAS; LIERNUR; DEL REAL, 2015).

Esta pesquisa aponta para a reflexão ou a (re)descoberta da arquitetura "latino-americana" a partir da narrativa formulada pelos *catálogos de exposições*. Desse modo, reforça a importância de analisar essa base documental que traz uma abordagem panorâmica, abrangente sobre o tema.

Enquanto as duas primeiras publicações inauguraram a "trama narrativa" que seria incorporada e repetida na reflexões seguintes, no sentido proposto por Martins (1987), a mais recente vem recolocar, através de uma abordagem crítica, algumas dessas “verdades instituídas”, entendendo-as como construções discursivas que revelam a centralidade dominante das propostas intelectuais. De modo geral, essas publicações estabelecem as bases da historiografia brasileira sobre a arquitetura moderna latino-americana. Nos apoiamos na noção de que a prática narrativa revela relações de poder, hierarquizando discursos. Aqui, como na conhecida representação de Joaquín Torres-García, o sul convencional se converteu em nosso norte.

O objetivo desta pesquisa é analisar a produção residencial moderna presente nesses catálogos, a fim de investigar os argumentos subjacentes em sua narrativa e refletir sobre a imagem de arquitetura latino-americana que essas publicações procuraram transmitir considerando a relevância do debate promovido pelo MoMA no contexto ampliado da produção historiográfica.

As principais questões que procuramos entender são: como as discussões internacionais, representadas pelas publicações do MoMA, contribuem para pensar a produção de arquitetura moderna na América Latina? Qual ideia de América Latina essas publicações transmitiam, para "consumo" local (interno) e internacional (externo)?

De certa forma, comparar textos escritos por autores com objetivos distintos, em momentos distintos - dois textos contemporâneos (ou quase) às obras analisadas e à construção de uma narrativa, e um recente, impregnado de um olhar narrativo do passado, de densidade histórica, e da dimensão da crítica, e, portanto, com contribuições distintas à historiografia da arquitetura moderna - define um esforço de compreender diferentes versões do mesmo fato. Nesse sentido, essa produção textual precisa ser entendida como retrato das estratégias interpretativas adotadas a partir do contexto intelectual e institucional em que estavam inseridas. Tendo em mente que as

---

uma locução e defendem seu aportuguesamento completo, Nova Iorque, como em Portugal. Tendo em vista essas versões ainda inconclusivas e considerando nosso pouco conhecimento sobre o assunto, iremos adotar Nova York que além de ser a tradução mais usada no Brasil, é a empregada em textos como *Brazil Builds*, referência para esta pesquisa.

interpretações do passado mudam constantemente em função das mudanças no presente, lembramos a colocação de Giulio Carlo Argan em seu "História da arte como história da cidade":

> a realidade de um fato narrado é, sem sombra de dúvida, diferente da realidade do fato ocorrido, mas a narração que se faz hoje de fatos acontecidos no passado tem, pelo tipo de vida que se leva hoje, um valor que o fato ocorrido, como tal, não pode ter (ARGAN, 1998, p. 19).

Como resultado de sua estratégia planejada de expansão continuada, autopromoção e educação (esta através de exposições realizadas com objetivo de divulgar e educar a população norte-americana sobre a arte moderna em suas distintas manifestações, formando e garantindo assim seu público[26]), associada ao apoio de personagens influentes econômica e politicamente naquele país, o MoMA garantiu uma posição de relevância no cenário cultural, primeiro nos Estados Unidos e depois, com o fim da Guerra, estendeu-a internacionalmente. A política interna fundada com base nesse tripé fez do museu nova-iorquino o modelo de instituição de arte moderna, desde suas exposições e publicações inaugurais. Assim, no início dos anos 1940, em sua primeira efetiva aproximação com a arquitetura em desenvolvimento na América Latina - estimulada por interesses externos - já havia se estabelecido como grande divulgador e incentivador do moderno em suas diversas manifestações.

A oscilação entre o interesse e o desinteresse de instituições e pesquisadores (críticos, historiadores e arquitetos) estrangeiros pela arquitetura latino-americana e sua contribuição ao movimento moderno teve altos e baixos ao longo do século XX (SEGRE, 2003). No entanto, a imagem estereotipada da América Latina - exótica, tropical, sensual - projetada ao mundo por colonizadores, exploradores, escritores e cineastas, que fundamentou a construção de mitos e imagens recorrentes que povoaram (e provavelmente, ainda povoam) o imaginário do estrangeiro, influenciou a narrativa construída sobre sua produção cultural e, nesse contexto, sobre sua arquitetura.

O "descobrimento" da América, um novo mundo, povoado e desconhecido, teve enorme repercussão no pensamento, na teologia, na cultura, suas convenções e convicções, e no modo como o europeu percebia sua existência, não mais só, logo, senhor do mundo, sobre o qual exercia controle absoluto. Da Utopia de Thomas Morus nasceram as imagens de um lugar fantasioso, de natureza exuberante, de mulheres belas e de homens de inocente selvageria. "O espantoso do encontro ou desencontro colombiano que topou com o Novo Mundo, e só nisso reside o descobrimento, foi", segundo Darcy Ribeiro, "ficar sabendo, de repente, que ele existia. Lá estava, havia existido desde sempre para si mesmo, todo aquele mundo que o mundo ocidental

[26] "*The Museum's staff also saw their new institution as a populist one whose fundamental mission was to educate a general public about the developing culture of modernism*" (McQUAID, 2002, p. 21).

desconhecia". Desde então, "acendeu-se o ardor utópico que floresce em ondas sucessivas de fantasias generosas ou perversas, repensando o mundo como projeto" (RIBEIRO, 2017, p. 57), um projeto que cabia ao europeu moldar.

Assim, ao definir a América, a Europa define também a si mesma[27]; "aquilo que 'é simbolizado' exerce seu efeito, por sua vez, sobre aquilo que simboliza" (WAGNER, 2012, p. 25). A colonização foi, portanto, um dos gatilhos da modernização das metrópoles. E o exotismo, o interesse pelo que é de fora, estranho, foi uma de suas autênticas forças motivadoras[28].

Nesse sentido, o papel das Américas desde seu *descobrimento* - e o próprio termo tem a intenção de afirmar - foi o de ser alteridade, o *outro*[29]. Em um primeiro momento o outro que precisava ser tomado, combatido, domesticado/controlado e diminuído. Depois, concluída a dominação, o outro representava o exótico, admirado à distância, mas nunca desejado. Diversos autores retomam a ideia do fantástico, do exótico, do outro, em discussões sobre as manifestações culturais "periféricas", com diferentes objetivos. Essa é muito resumidamente a história das relações de poder entre o Velho Mundo, os Estados Unidos, quando este se estabelece como centro hegemônico, e a América, que depois seria Latina. Essa força excludente - física e ideológica - teve diversas consequências para a formação, o pensamento e a auto percepção dos habitantes desta parte do mundo, sejam os originais "donos" da terra, que conseguiram sobreviver ao etnocídio do século do descobrimento, sejam os transplantados, europeus e africanos, que dessas terras distantes fizeram seu lar.

A associação direta entre a "periferia" e a cultura do exotismo, do excesso visual, da alegria, da originalidade e da mestiçagem se estende ao campo das artes plásticas, conforme coloca Amaral (2006): "para os centros hegemônicos [...], o 'fantástico' são os 'outros'. A dimensão 'real' [...] pertence ao 'Primeiro Mundo'. A magia e o exotismo configuram-se como o polo oposto a essa realidade erudita". E continua:

> é um clichê do civilizado na dificuldade de absorver um universo diverso do seu, mas um clichê que expõe igualmente a sua limitação de compreensão de um *environment* distinto. O que é então focalizado como uma expressão à margem dos

[27] Essa relação complexa de poder e dominação não se deu apenas com a América. Em "Orientalismo", Edward Said (1996) tenta mostrar que "a cultura europeia ganhou força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina". Retomaremos as reflexões do autor mais adiante.

[28] "É a partir do século XIX, quando se percebe a nível internacional o fenômeno dos 'revivalismos', a curiosidade pelo exótico a par das teorias da Modernidade, que o olhar dos artistas e intelectuais se detém e absorve a contribuição de culturas antes aparentemente divorciadas do desenvolvimento da arte ocidental e que, aos poucos, começam a ser elementos de articulação com suas próprias culturas" (AMARAL, 2006, p. 87).

[29] "A celebração, em 1992, de meio milênio da chegada de Colombo à América, com múltiplas iniciativas culturais e pesquisas promovidas pela Espanha e pelos países da região, também se converteu em detonador de uma análise profunda de nossas realidades e do questionamento da validez do termo 'descobrimento', utilizado unidirecionalmente" (SEGRE, 1991, p. 19).

> grandes centros, como a fixar a diferenciação entre a arte 'civilizada' e a dos povos periféricos (AMARAL, 2006, p. 46).

Como comparação e na ausência de códigos distintos estendem ao outro seus próprios significados ou realizam um exercício de adequação operativa, sem, no entanto, buscar reflexões mais profundas a partir de particularidades internas. Essa visão simplista se perpetuou e ramificou em diversos níveis de análise da produção cultural periférica, podendo ser observada inclusive na crítica de Max Bill sobre a arquitetura moderna brasileira. Nas palavras do crítico "*it is easy to find all kinds of European preconceptions and prejudices toward South America. Terms used by Bill such as 'riot', 'anarchy', 'jungle growth', 'disorder', and 'barbarism' had been used for centuries do demarcate the differences between European rationalism and the 'other*'", afirmam Carranza e Lara (2014, p. 180).

Em meados do século XX, questionamentos como os de Goodwin (1943) e Giedion - no prefácio do livro de Mindlin ([1956] 2000) - acerca de como um país como o Brasil, com uma indústria deficitária e uma economia oscilante, seria capaz ou estaria apto a produzir uma arquitetura moderna por excelência e de qualidade, rondavam o pensamento de muitos desses pesquisadores. Esse misto de surpresa e admiração foi incorporado nas primeiras leituras, que passaram a interpretar a produção local como resultado de uma forte influência e presença estrangeira, estabelecendo as bases para a mitificação da arquitetura carioca e seus cânones.

> A arquitetura brasileira surge [...] como uma produção que, ao mesmo tempo em que parece reafirmar os princípios modernos, introduz elementos novos procedentes de outra forma de olhar e agir, um olhar desde o hemisfério sul, desde outra cultura, com todo o exotismo que a cultura europeia via na América não anglo-saxã (TINEM, 2006a, p. 139).

Segundo Carlos Guilherme Mota, ainda nos anos 1970, "no plano da Historiografia, em termos de importações, continua-se a copiar ou glosar, nesta área periférica, os aspectos mais exteriores das produções dos centro hegemônicos". Sobre o tema, "muito haveria a comentar: o debate ficaria definido na temática dependência/independência cultural" (MOTA, 1977, p. 25). Assim, no campo historiográfico essa noção de influência como relação entre o modelo central e sua aplicação periférica seria fortemente contestada.

A necessidade de revisão dos postulados historiográficos que tencione a versão hegemônica de matriz *corbusiana*, está diretamente ligada à urgência em compreender outros fatores de influência da arquitetura moderna brasileira, permitindo inclusive, abranger os diálogos com os países vizinhos, lacuna ainda persistente em nossas pesquisas.

Para alguns autores a corrente da história da arquitetura construída com base na importação da antiguidade clássica e nos cânones ocidentais impediu durante muitos anos que ela fosse contada a

partir das preexistências e das condições próprias da América Latina. A possibilidade de construir uma "outra história", não implicaria valoração ou disputa com a chamada história universal europeia, mas a simples constatação de que nossa história não é aquela, mas *outra*, muito embora relacionem-se em muitos pontos (WAISMAN, 2013). No Brasil, esse caminho etnocêntrico é agravado pela percepção de que, em função do prestígio e abertura internacionais da arquitetura e da ausência de identificação com a cultura latino-americana, considerada atrasada e estranha - porque o familiar era a cultura parisiense -, o país não pertence à América Latina[30]. Com efeito, durante muitos anos, o Brasil pareceu se esgotar nele mesmo, compartilhando apenas um estranhamento recíproco com seus vizinhos, responsável por distanciar países limítrofes e por gerar um desconhecimento e desinteresse interno. Essas relações conflituosas marcaram nossa história mascarando as semelhanças que nos unem.

> Os brasileiros, em suas camadas culturais mais elevadas, durante muitos anos tiveram uma grande preocupação em apresentar o Brasil como um país europeu ou europeizado, daí voltarem-se sempre para a Europa e Estados Unidos da América. Desdenhavam a América Latina espanhola por considerarem-na arcaica e em grande parte indígena. Em relação à Argentina e ao Uruguai olhavam sempre como países que se opunham ao Brasil e que ameaçavam a unidade brasileira. Os hispano-americanos nos excluíam da área latino-americana porque encaravam o Brasil [...] como uma permanente ameaça ao seu território (ANDRADE, 1991, p. 7).

Apenas recentemente pesquisadores brasileiros se inseriram, de modo mais sistemático, no caminho traçado desde os anos 1980 em alguns países da região, se voltando para reflexões que vão além dos limites nacionais, situando nossa produção em um debate ampliado sobre a América. O esforço de construção de uma teoria própria da arquitetura latino-americana vem sendo "empreendido nas últimas décadas por uma série de pesquisadores que vem alcançando pouco a pouco um corpo de estudos relevantes em seu conjunto, embora ainda relativamente fragmentário" (MORAIS, 2014, p. 30).

No período pós-regimes autoritários, o centro de gravidade se voltava para o sul pela primeira vez. A história latino-americana passou a ser escrita por um grupo considerável de críticos locais, que, seja estudando seus próprios países ou comparando com outros, foram capazes de aprofundar o tema. A retomada do sentido crítico por parte de arquitetos, historiadores e críticos seria responsável por propor as maiores contribuições sobre o tema, revendo preceitos até então estabelecidos, em busca de uma interpretação que evidencia as nuances da arquitetura da América

[30] A ausência de valor atribuída a tudo que era latino-americano implicava o reconhecimento do "ser diferente". Em outras palavras, ser latino-americano era se autorreconhecer como diferente, apartado da Europa e dos Estados Unidos, relacionado ao reconhecimento (e aceitação) de uma identidade própria. A negação dessa identidade e a projeção de uma cultura desejável mediante a reprodução de elementos que a definiam foi a estratégia adotada por artistas e arquitetos do continente (AMARAL, 2006).

Latina. Os brasileiros nesse cenário, iniciaram seu próprio processo de revisão, mas continuaram a desenvolver pesquisas sobre sua produção em função também da percepção de que havia (e ainda há) muito a aprender, catalogar, sistematizar. Esse argumento - que de fato é verdadeiro - esconde alguns aspectos que se relacionam com a ausência de diálogo com as arquiteturas vizinhas.

Assim, de certo modo, ainda hoje sofre-se as consequências desse "grande silêncio crítico". Enquanto, no âmbito local, latino-americano, tenta-se recuperar o tempo perdido, persistindo certos questionamentos sobre a ausência ou aprofundamento das particularidades nacionais ou diálogos estabelecidos entre os arquitetos; no âmbito internacional há uma tendência de recuperação nostálgica daquela produção, quando a América Latina representou uma esperança de futuro.

Os projetos reunidos nos catálogos do MoMA se desenvolveram separadamente - temporal, espacial e culturalmente - mas tanto o que compartilham como o que os distinguem, podem revelar, a partir de uma análise comparativa, novas elucidações sobre a produção dessa parte do continente americano. Nossa hipótese é que a análise das residências latino-americanas pode expor achados distintos daqueles legitimados por críticos e historiadores situados nos centros hegemônicos que se dedicaram ao tema. Apesar da unidade evidenciada nessas publicações - até hoje lidas como referências - acerca da produção residencial moderna latino-americana, as casas revelam particularidades - com maior ou menor intensidade - que as distingue de determinadas práticas estabelecidas pela tradição moderna no âmbito internacional. Nesse sentido, acreditamos que o discurso de aparente homogeneidade na produção dos países que integram a região não se sustenta em uma análise mais aprofundada desses projetos. Em outras palavras, defendemos que a produção residencial da América Latina não se deu de modo uniforme, mas correspondeu, em maior ou menor grau, às especificidades locais, e que essa uniformidade foi embasada por pautas externas à arquitetura.

Assim, a identidade latino-americana, enquanto referência de homogeneidade em sua produção, é menos forte, presente, do que se supunha inicialmente, sobretudo, se analisada à luz de seu programa arquitetônico mais comum, a casa.

Cabe ressaltar que a hipótese de pesquisa não procura afirmar uma possível ausência de convergências ou semelhanças de soluções projetuais e contextos, sobretudo, socioculturais e político-econômicos, entre os países agrupados sob o rótulo "latino-americano". Apenas pretendemos ressaltar que para conhecer a fundo sua produção - e esse trabalho não esgota essa intenção - é necessário escapar das ideias pré-estabelecidas e consolidadas, e compreender além da imagem de homogeneidade dessa arquitetura que foi (e provavelmente, com algumas exceções, ainda é) apresentada dentro e fora de suas fronteiras. Ou seja, compreender aquilo que de fato os

une e que os distingue e portanto lhes é particular, próprio. Gorelik (2005, p. 30) nos alerta para esse risco:

> seria conveniente especificar em que termos pode-se unificar, sob a qualificação de 'latino-americanos', a arquitetura, o modernismo, o Estado ou os processos sociais, culturais ou econômicos; em que medida é possível comparar - e extrair conclusões produtivas dessa comparação - processos experimentados por sociedades tão complexas em si e tão diferentes entre si [...]. É muito frequente que muitas análises diluam sob o termo 'latino-americano' as especificidades, procurando uma unidade que produz objetos fantasmáticos, que não respondem bem a nenhuma das características que os melhores especialistas nacionais identificam para seus casos, ou que apenas respondem às que o autor melhor conhece, em função das que forçosamente integram-se ao resto numa paisagem homogênea, mas irreconhecível.

Pensar a América Latina é pensar nesse agrupamento de países que compartilham uma herança ibérica e uma origem marcada pela exploração, pelo genocídio e etnocídio dos povos ameríndios originais, pela intolerância com o desconhecido, exótico[31], pela produção de riquezas exportáveis, pela imposição de uma fé e uma "civilidade" conhecidas, pela longa escravidão que deixou suas marcas (ainda presentes), e tantas outras presenças que moldam nossa tendência persistente ao eurocentrismo e à autoimagem introjetada de inferioridade, envergonhando-nos de nossas singularidades. Com efeito, "nós nos concebemos, de fato, como uma espécie de subúrbio do mundo" (RIBEIRO, 2010, p. 82), persistências do patrimônio cultural herdado da Europa que denominou de "contrabandos ideológicos". "Começa assim e ali o desmonte daquela mole imensíssima de povos, civilizações e culturas, enquanto formas próprias autônomas de ser, para sobre seus escombros se reconstruírem eles próprios, como o oposto de si mesmos, sob a regência do dominador estrangeiro e hostil" (RIBEIRO, 2010, p. 95).

E, desde então, essa busca pelo ser, pelo próprio, pela identidade, afastado do europeu, teve seu lugar nas aspirações modernas - "porque não se deve confundir a independência política nem a econômica e a tecnológica nem todas juntas com a independência ontológica, que pressupõe um desenvolvimento original e autônomo", como lembra Juan O'Gorman (1992, p. 203). Afirmativas de uma singularidade cultural, uma "latino-americanidade", tão evidente para os que nos olham de fora (RIBEIRO, 2017).

> Moldados por mãos e vontades estranhas, remoldados por nós mesmos, com a consciência espúria e alienada dos colonizados, fomos feitos para não sermos, nem parecermos, nem nos reconhecermos jamais como quem realmente somos. Nisso

[31] Quando "a figura do índio idílico em seu Éden tropical dá lugar à do antropófago no Inferno Verde" (RIBEIRO, 2010, p. 50).

> reside a busca sem fim de nossa própria identidade como gente ambígua (RIBEIRO, 2010, p. 107).

Desse histórico e dessa marca nasceu a experiência moderna na América Latina. Das mentes e mãos de homens e mulheres que na criação de movimentos de vanguarda artísticos decidiram tomar para si e reconhecer as características que nos tornam diferentes dos europeus e americanos de origem anglo-saxônica e, enfim as valorizar através da definição de uma estética e uma linguagem próprias. Das cores e formas do Abaporu de Tarsila do Amaral, dos poemas e ensaios de Mario e Oswald de Andrade, entre tantos personagens, construiu-se um movimento que foi interpretado como a primeira expressão artística brasileira, mergulhada em suas raízes profundas - "feito de paisagens selvagens e de povos simples que foram reiteradamente esquecidos, ridicularizados ou estigmatizados por todo tipo de acusações sobre suas incapacidades atávicas" (GUERRA, 2017, p. 90) -; e que liberto da alienação que lhe foi imposto, reivindicou um novo lugar na história das artes e da literatura. Com efeito, trata-se, guardadas as devidas proporções, do processo inverso ao empregado pelos espanhóis e portugueses na colonização: valorização de si mesmo como povo ou etnia autônoma. Dessa mescla tensa de "europeidade" e "latinidade", tradição e modernidade, desses antagonismos, germina a arquitetura moderna do lado de cá do Atlântico.

No entanto, uma questão ainda mais urgente se fez presente em diversas discussões sobre o tema: o da própria validade da existência da América Latina. Ao se colocar a questão - a América Latina existe? - logo no início de um de seus textos publicados em "América Latina: a pátria grande"[32], Ribeiro (2017) é categórico: "não há dúvida de que sim". Contudo, logo em seguida pondera: "mas é sempre bom aprofundar o significado dessa existência". Para ele, a unidade (não homogeneidade) cultural, derivada da origem ibérica compartilhada[33], a define como "um bloco continental de imensas massas mestiças, mais uniformes culturalmente que qualquer outro conjunto de povos" (RIBEIRO, 2017, p. 96).

Monteiro (2006, p. 23) compartilha esse entendimento:

> Nossa herança é ibérica, pois se não fomos descobertos, com certeza fomos criados por aquela cultura peninsular, europeia, cristã e mourisca, mestiça, plena de méritos e defeitos. O desejo colonial de criar novos mundos à sua imagem e semelhança, implantados em espaços geográficos diversificados (tropicais, subtropicais, altiplanálticos, cordilheira e profundos vales) com mobilização de

[32] Ensaio publicado originalmente em 1976 no México, reeditado e publicado no Brasil em 1979 no livro "Ensaios insólitos".
[33] "A unidade essencial da América Latina decorre [...] do processo civilizatório que nos plasmou no curso da Revolução Mercantil - especificamente, a expansão mercantil ibérica -, gerando uma dinâmica que conduziu à formação de um conjunto de povos, não só singular frente ao mundo, mas também crescentemente homogêneo. Mesmo quando sobreveio um novo processo civilizatório, impulsionado, desta vez, pela Revolução Industrial, e a América Latina se emancipou da regência ibérica - e no mesmo impulso se fragmentou em múltiplas unidades nacionais -, aquela unidade macroétnica se manteve e se acentuou" (RIBEIRO, 2017, p. 25-26).

> outros estoques humanos (nativos e transplantados) se não replicaram pelo menos guardaram profundas marcas nas criações resultantes.

Apesar dessa compreensão de unidade cultural ser reafirmada por outros pesquisadores, a questão não está prontamente resolvida pela (in)existência da unidade geográfica, sociopolítica ou econômica. De fato, não podemos entender a América Latina como uma categoria autoexplicativa ou uma adjetivação em si[34]. Assim, seguimos o entendimento de Carranza e Lara (2014, p. 3): "*our main of departure here is the fact that the term 'Latin America' does refer to a certain building culture, a series of technologies and practices that prevail throughout the region*". Longe de nosso propósito debater em profundidade a questão, colocamos apenas que a ideia da própria existência da América Latina é pautada pela relação entre suas semelhanças e divergências, culturais, geográficas, sociais ou econômicas. Aproximações que lançamos como transversalidade, não como objetivo fim desta pesquisa.

Falar de *unidade* em um continente com tantas nuances - sociais, econômicas, políticas, culturais - é uma tarefa difícil. A identificação e a análise das semelhanças e das divergências que se colocam nessas produções podem ser a chave para se chegar às respostas (ou às perguntas) que viriam a contribuir para um entendimento mais amplo de suas realidades e realizações. Essa oposição, que dialoga estabelecendo diferenças entre si, foi a base (ou uma das) para entender a produção latino-americana desde as primeiras publicações que baseiam seus argumentos em uma tentativa de apresentar a América Latina como aquilo que se opõe ao norte-americano e ao europeu ou legitimando aquilo que os aproxima. Segundo Antonio Candido, no prefácio à terceira edição de "Raízes do Brasil" de Sérgio Buarque de Holanda, a oposição de conceitos ("metodologia dos contrários") sempre esteve presente no pensamento latino-americano, na reflexão de sua realidade social, na antítese colocada entre *nós-eles*, *centro-periferia*, *modelo-cópia*, *bom-mau*, *modernidade-tradição*, *local-universal*. E nesse jogo dialético se constroem os conceitos e se colocam as posições.

Nesse sentido, investigar determinado aspecto que derive dessa construção identitária externa em que se baseia a América Latina (desde a constituição do termo) pela antítese semelhança-divergência, é, de certo modo, seguir essa linha de construção teórica, uma estrutura dual do pensamento que dialoga estabelecendo paralelismos entre si.

Partindo desses pressupostos, a proposta é reposicionar ideias, produções e trajetórias profissionais com o intuito de superar, no esforço coletivo de estudos, alguns equívocos e generalizações da grande narrativa da arquitetura moderna latino-americana. A imersão em um tema tão abrangente revela um caminho de pesquisa arriscado, por isso é necessário ter cautela com

[34] O surgimento do termo América Latina será discutido no primeiro capítulo desta pesquisa.

as generalizações, inerentes à abordagem. Estamos cientes das limitações e dos riscos de se analisar uma produção transnacional - ainda que façamos parte dela - com os questionamentos produzidos a partir do universo intelectual e de valores locais. Em outras palavras, medindo o outro com a régua que dispomos.

No âmbito dos recortes e escolhas que envolvem a estruturação de uma pesquisa de natureza acadêmica, eliminamos - com a consciência de que trata-se de uma renúncia - a habitação social, geralmente coletiva e resultado de financiamento estatal, que apesar de compartilhar um tronco original comum na história da arquitetura moderna, como brevemente discutido, se separa da produção unifamiliar.

Dentro de um conjunto "representativo" da casa moderna na América Latina[35] (mas afinal, o que poderia ser considerado representativo?), a seleção é feita pelos próprios curadores das exposições. Se na primeira publicação (GOODWIN, 1943), poucas eram as realizações, restringindo quantitativamente a triagem, nas demais (HITCHCOCK, 1955; BERGDOLL et al., 2015), um maior número de casas e profissionais foi inserido no inventário da arquitetura moderna latino-americana. Em sua narrativa, os autores dos catálogos não explicitam claramente os critérios dessa(s) seleção(ões). No entanto, podemos supor que tratou-se, sobretudo, de apresentar ao leitor (e ao público) aqueles edifícios aos quais se tinha acesso[36] - seja pelo relacionamento mais próximo com o próprio arquiteto, seja pelo reconhecimento conquistado naquele momento por determinado edifício e/ou produção - ou limitar a seleção a determinadas expressões pela construção do discurso colocado. Na última exposição, por outro lado, Comas (2014), um dos curadores, deixa claro seus critérios: "a seleção de obras leva em consideração não só a sua relevância histórica e artística, como a qualidade dos documentos que a representam, majoritariamente de época, e o tamanho da área expositiva de 1200 m^2" (COMAS, 2014).

Em relação ao recorte geográfico, também nos apoiamos nos catálogos: os onze países (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Panamá, Peru, Porto Rico[37], Uruguai, Venezuela) que participaram da seleção de Hitchcock (1955) e a República Dominicana, incluída por Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real.

---

[35] A partir deste momento, o termo casa será aplicado como sinônimo de moradia unifamiliar.

[36] A questão da disponibilidade dos modelos expostos em *Brazil Builds* é discutida por Deckker em *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*: "*the transportation of a model from Brazil to the United States, under war-time conditions, was difficult and expensive. Only the Ministry of Education model had been thought worth the trouble of bringing to New York, for which insurance was needed. The other two models were included because they were already in the United States: the Pavilion already belonged to the Museum's collection and the Arnstein House by Bernard Rudofsky had been made specially for the exhibition and provided by the architect himself, who by then was living in New York*" (DECKKER, 2001, p. 130-131).

[37] Porto Rico é oficialmente um Estado Livre Associado, parte do território norte-americano.

Quanto ao período investigado, corresponde do primeiro edifício moderno apresentado no catálogo de Goodwin (1943) (Casa da Rua Bahia, 1930) aos anos 1980 do último catálogo, que aborda o período de 1955 e 1980, entretanto, sem rigor excessivo, considerando que inclui obras iniciadas antes de 1955 e terminadas após 1980 - "se a primeira data está claramente marcada pela exposição anterior de Hitchcock, a segunda corresponde ao desejo de incluir obras como o SESC Pompéia (1976-86) e Caraíba (1976-72), além da *Ciudad Abierta* no Chile, projeto iniciado em 1970 e ainda em curso" (COMAS, 2014). Comas ainda justifica o recorte:

> [...] o período em exame e os títulos dos ensaios se justificam por três características marcantes: o desenvolvimento econômico, social e político da região, o desenvolvimento disciplinar dentro do marco da hegemonia da arquitetura moderna na região, e a marginalização progressiva da arquitetura latino-americana na historiografia europeia e norte-americana (COMAS, 2014).

Outra questão, posta previamente pelo tema é de natureza semântica. Tratamos da "casa *na* América Latina" ou a "casa latino-americana"? Essa questão foi colocada mais recentemente por Carranza e Lara (2014) em *Modern Architecture in Latin America*, conforme observa Jorge Francisco Lienur (2014) no prefácio: "*the difference [between Modern Architecture in Latin America and Latin American Modern Architecture] is that Latin America is not presented here as an attribute but as a geographical support*". A mesma posição é incorporada por Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real (2015) em *Latin America in Construction*. Seguindo esse entendimento, adotamos, sempre que possível, o termo "casa *na* América Latina", revelando paralelamente a discordância de um modelo de casa que possa ser definido como "latino-americano". "A curadoria assume a ideia de América Latina como uma conveniência léxica, respaldada pela raiz mediterrânea comum às classes dominantes e aos idiomas oficiais em contiguidade geográfica, mas encobrindo infinitas diferenças" (COMAS, 2014). Inserido no argumento, estão as descobertas mais recentes que indicam uma ausência de homogeneidade nessa produção que a possa classificar sob um rótulo totalizante[38]. Liernur (2014) completa:

> *the use of the word as an adjective assumes that the attribute is an essential category and that it is able to permeate the entire production that can be identified with it. In this sense, 'Latin American' work is not just a building in that region of the world but rather a building that* expresses *this region* (grifo no original).

Esta pesquisa é, portanto, resultado (e limite) dessas escolhas e precedentes.

[38] O termo "arquitetura latino-americana" foi muito utilizado pela geração do *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana* (SAL), que buscava encontrar uma essência comum para a região afim de legitimá-la. A geração atual questiona essa perspectiva, defendendo que essa essência seria muito redutora. Assim, usar o termo "Arquitetura(s) na América Latina" se aproxima de um sentido mais amplo.

A tese está estruturada em quatro capítulos. O primeiro trata das bases teórico-conceituais e das construções narrativas trabalhadas ao longo do texto. Na primeira e na segunda parte discutimos o surgimento e as implicações da ideia de América Latina para a incorporação (ou interiorização) de noções de pertencimento e de exclusão a partir das relações ideológicas de poder estabelecidas entre centro e periferia. Na terceira parte tecemos comentários sobre a constituição de uma teoria própria da arquitetura latino-americana, ou seja, no interior de uma tradição intelectual local, e sua importância para o combate e o diálogo com as narrativas da arquitetura moderna que a historiografia consolidou - insipiente no que tange as experiências locais. Assim, abordamos o processo de revisão e superação necessário dos dogmas da teoria e da crítica centro-europeias, a partir de temas recorrentes nos autores analisados, fundando nos anos 1970-1980 uma nova prática teórica fundado amparado em ferramentas analíticas próprias, portanto, consciente de suas questões metodológicas. O importante foi entender o processo e os atores dessa construção narrativa latino-americana para pautar a diferença entre o discurso eurocêntrico que embasa os manuais de "história da arquitetura moderna".

O segundo capítulo desenvolve as questões pertinentes ao tema da arquitetura residencial na América Latina, em um primeiro momento a partir desses manuais de arquitetura moderna que definem o marco teórico norte-ocidental, e em um segundo indicando obras e arquitetos não incluídos nesses textos. O propósito foi verificar como o objeto teórico desta pesquisa (casa moderna na América Latina) é discutido, quais projetos selecionam para contar essa história e que características atribuem. Não pretende ser um estudo original sobre o tema da habitação moderna latino-americana, considerando que não é nosso intuito reescrever esse percurso narrativo, mas um apanhado sobre o que (ou como) os autores lidos definem e analisam os aspectos apontados como característicos dessa produção. Tentamos constituir uma linha central de elaboração dessa produção, mas buscando revelar os diferentes processos modernizadores ensejados no continente.

O terceiro capítulo explora as exposições e os catálogos (GOODWIN, 1943; HITCHCOCK, 1955; BERGDOLL et al., 2015) como fonte de investigação e narrativa acerca das perspectivas inaugural e recente dessa produção, e leituras complementares que deram aporte à pesquisa, completando, reforçando ou questionando alguns argumentos colocados. Apontamos um panorama abrangente das aproximações entre o cenário cultural norte-americano, através de suas instituições museológicas, e as expressões artísticas latino-americanas, notadamente as artes plásticas e a arquitetura. Enquanto a Europa Ocidental teve indispensável participação na instauração - ou melhor, na *invenção* da América, conforme O'Gorman (1992) -, no segundo pós-guerra o pano de fundo se estabelece na relação e nos interesses político-econômicos dos Estados Unidos, que vão

definir muitas das estratégias de aproximação com a América Latina, incluindo as iniciativas do MoMA, que apesar de ser uma instituição cultural privada teve envolvimento com diversos programas governamentais, por meio de figuras como Nelson Rockefeller. Procurou-se pontuar esses atores e seus papéis na instituição e nas exposições, investigando a dinâmica institucional e a política interna que envolvem esses eventos.

Uma das fontes principais nessa etapa foram os documentos originais das exposições do MoMA, disponibilizados no portal eletrônico da instituição que conta com o material bastante documentado e digitalizado do acervo, imagens (*MoMA Archives Image Database*, MAID) documentos, catálogos, comunicados à imprensa, *checklist das obras,* notas de divulgação e fotografias das exposições; e do *MoMA Exhibition Spelunker*, uma base de dados criada a pedido do Museu em 2016 pela *Good, Form & Spectacle*, uma empresa de design sediada em Londres, para organizar e divulgar parte do arquivo da instituição. Trata-se de um repositório digital sobre o que foi exibido, quando e quem estava envolvido nessas exposições, combinando e recombinando esses dados apresentados em diagramas interativos em quatro temáticas (exposições, funções, pessoas/organizações e departamentos). Atualmente as informações divulgadas são de 1929 a 1989[39]. A iniciativa pioneira do MoMA revela dados que, em geral, não estão disponíveis para o acesso livre e gratuito, e, principalmente, para o acesso remoto[40].

Combinamos a pesquisa nessas duas plataformas eletrônicas com autores que tem o "MoMA" ou a "América Latina no MoMA" como objeto de investigação, especialmente, Christoph Grunenberg (*The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art, New York*, 1994), Marcia Pointon (*Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*, 1994), Jorge Francisco Liernur (*The South American Way*, 1999), Zilah Quezado Deckker (*Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 2001) e Patricio del Real (*Building a Continent: the Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, 2012). À exceção do texto de Liernur, os demais concentram-se, sobretudo, no MoMA enquanto instituição, suas exposições e relações interpessoais, não na discussão historiográfica da arquitetura na América Latina.

O quarto capítulo, estruturado em duas partes, centra no universo analisado nesta pesquisa. A primeira aponta os caminhos percorridos pelos autores/curadores na análise das casas modernas, a segunda descreve os critérios de seleção e questões referentes às limitações analíticas. Mais do que uma descrição do espaço que abriga, da condição construtiva e da expressão formal do invólucro, ou seja, da materialidade das casas, propõe-se discutir as questões que elas colocam ou suscitam, sua

[39] A vigência dos direitos autorais e a diversidade de expressões da arte contemporânea, limitaram o escopo temporal desse projeto documental.
[40] Para mais informações acessar <*www.spelunker.moma.org*>.

relação com outras obras, com a produção de seus arquitetos, países, e/ou com eventos contemporâneos.

Por fim, cabe enfatizar que pretende-se destacar os principais aspectos vinculados à temática investigada, colocar os problemas e esboçar uma narrativa mais abrangente (não definitiva), mais do que propriamente esgotar o assunto e propor um fechamento de ideias no processo de elaboração do tema de pesquisa, desejando que trabalhos seguintes - amparados em novos achados - venham examinar nossos objetivos e verificar nossas hipóteses.

Diante disso, reiteramos as palavras do historiador francês Georges Duby, citado por Antoine Prost (2009): "que o leitor não espere encontrar aqui um quadro acabado. O que ele vai ler, é incompleto e recheado de pontos de interrogação".

CAPÍTULO 1

Bases conceituais

> É tempo já de se lavar os olhos do mundo para ensiná-los a nos ver no que nós somos, sem nos esconder atrás de estereótipos. A ideia de uma América Latina da *siesta* e da *fiesta*, do machismo, dos ditadores vocacionais, da sombra e água fresca e de uma intolerância doentia, tem a mesma função do racismo. É escamotear a realidade da dominação colonial e classista (RIBEIRO, 2017).

Este capítulo traz algumas considerações sobre o que se convencionou - e iremos considerar - *América Latina*. Em outras palavras, trata-se de alinhavar uma ideia de América Latina segundo estudos que objetivam reposicionar as noções de dependência cultural, centro-periferia, de identidade e de unidade, especialmente na perspectiva de discutir o lugar do Brasil na região. Discussão esta que sequer estava colocada no ambiente intelectual e no campo historiográfico da arquitetura brasileira há duas décadas. Assim, se pretende fundamentar os aportes teóricos desta pesquisa e compreender como os autores abordados entendem esse continente e como a arquitetura respondeu às questões colocadas, ou seja, como os ecos desse debate reverberaram na produção arquitetônica.

Essa discussão se apoia, sobretudo, nas contribuições de Adrián Gorelik, Carlos Eduardo Dias Comas, Enrique Browne, Francisco Bullrich, Francisco Liernur, Luiz Carranza e Fernando Lara, Marina Waisman, Ramón Gutiérrez, Roberto Segre e Ruth Verde Zein, que, como veremos, formaram, juntamente com outros nomes, uma geração de teóricos e críticos da arquitetura que propuseram desconstruir o projeto historiográfico posto, repensando a arquitetura latino-americana a partir dos seus próprios parâmetros; e uma outra geração que deu continuidade ao desafio, consolidando essa nova tradição de revisão e crítica, mas dando um sopro de renovação ao processo necessário de superação dos dogmas centro-hegemônicos. A essas, somam-se outras contribuições. Textos que abordam outros ângulos, dimensões, da América Latina pinçados nos terrenos das ciências sociais,

contribuindo para um entendimento mais abrangente e multidisciplinar dos conflitos colocados entre similaridades e divergências que fundamentam a temática proposta em seu contexto sociocultural.

Ao tratarmos de uma temática inserida em um recorte geográfico de dimensões continentais, como é o caso da América Latina, estamos tratando de problemas muito diversos em certos sentidos e muito semelhantes em outros. Essa dicotomia, fundada nas contradições internas à substância própria do tema, é, entre tantas, uma das maiores dificuldades em se estudar a produção cultural desse território. Acreditamos ser necessário compreendê-la para superá-la. Superar não na intenção de subverter certos conceitos estabelecidos, mas de lidar com a ideia de homogeneidade e diversidade que nos caracteriza.

1.1 A América Latina em seu paradoxo de (in)existência: discussões de um conceito (em formação)

> Especialmente no que toca a uma história das arquiteturas modernas nos países latino-americanos, tão desconectadas entre si em seu momento de aparição, tão artificialmente conectadas depois, por meio de uma relação unívoca com o modernismo internacional, tão fragmentadas mais tarde, ainda respondendo a idênticos esquemas críticos, em cada caso de *adequação/inadequação* a contextos locais ou regionais. Contudo, no caso do modernismo, a perspectiva de conjunto é uma etapa substancial também na apreciação adequada das especificidades nacionais. Não para detectar processos unívocos, mas para identificar em cada caso as equivalências e rupturas dos diferentes modernismos com as diferentes modernizações da região; para recuperar, ao mesmo tempo, uma visão unitária com a problemática internacional de entreguerras, no marco da complexificação das relações centro-periferia e dos processos de transculturação que neles se produziram (GORELIK, 2005) (grifo no original).

A modernidade carrega em si o sentido de ruptura, do novo. No entanto, para nós latino-americanos, o moderno chegou impregnado de um sentido de autoafirmação, autorreencontro. Em outras palavras, foi aqui traduzido por um desejo de afirmação nacional mesclado a uma linguagem atualizada, "moderna". "*Es universal pero es de aquí*" (TORRES-GARCÍA, 1984).

Nos anos 1940, o pintor uruguaio Joaquín Torres-García - educado em Barcelona, Nova York e Paris, onde trabalhou com Mondrian nos anos 1930[41] - inverteu a orientação geográfica da América do Sul, colocando-a de cabeça para baixo. No esquema do continente representado na obra "Mapa Invertido da América do Sul", a Patagônia está apontada para o Norte, invertendo a maneira de olhar

[41] Damián Bayón (2011, p. 609) afirma que a relação com Mondrian, ao contrário do entendimento corrente, não teve influência direta na obra de Torres-García: "são, estritamente falando, pintores que pouco têm em comum". Enquanto Mondrian levou o construtivismo a extremos teóricos, Torres-García "praticou sua arte com a mão tipicamente trêmula - com 'sentimento' no jargão dos estúdios - emprestando às suas obras um estranho simbolismo. Nunca se vira nada igual no mundo".

o mundo, a partir da nossa perspectiva, e desconstruindo o sentido do ordenamento mundial e a hierarquia ideológica nele representada. "*Nuestro norte es el Sur*" (TORRES-GARCÍA, 1984, p. 193) (Figura 4). Uma outra América possível, em que o Sul poderia ocupar outro lugar, de destaque. A ideia era tornar a arte latino-americana independente da influência europeia, colocando a tradição e a cultura locais como ponto de partida para uma expressão artística própria. Os velhos conceitos herdados da colonização teriam, por princípio, que ser abandonados. Em suas palavras:

> *ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos* (TORRES-GARCÍA, 1984, p. 193).

A não inclusão da América do Norte no Mapa Invertido teria sentido em si. A proposta não era colocar o Sul como centro ou referência para outros povos, em subjugação ou comparação com o Norte, mas, sobretudo, olhar para nós, povos do sul, como centro em nós mesmos, ocupando outra posição na lógica estabelecida. "*Donde todo lo que es nuestro, que viene del Sur, pasa a ser nuestro norte*" (TORRES-GARCÍA, 1984, p. 196). Desse modo, Torres-García compreendeu que mapear é uma construção de poder e a partir dela problematizou as relações de dominação e dependência centro-periféricas.

O pioneirismo desse gesto simbólico está inserido no movimento de afirmação cultural que vinha emergindo em diversos países da América Latina no campo das artes e das ciências humanas. Tratava-se, sobretudo, de buscar superar, através da apropriação e da valorização de elementos nacionais, as questões que envolviam a dependência regional. "A diferença entre nossas arquiteturas de vanguarda e as vanguardas históricas europeias", afirma Gorelik (2005, p. 53), "é de conteúdo [...]: aqui, a épica não foi provida pela ideia da revolução social, mas sim pela ideia da *construção nacional*" (grifo nosso).

O movimento Escuela del Sur criado por Torres-García aponta que a necessidade de se pensar a América Latina a partir de seus próprios parâmetros não é um fenômeno recente; "*una gran Escuela de Arte debiera levantarse aquí en nuestro país. Lo digan sin ninguna vacilación, aquí en nuestro país*" (TORRES-GARCÍA, 1984, p. 193). A Europa assolada pela Grande Guerra, agora não oferecia

apenas modelos, mas patologias, e o desencanto no centro, deu ensejo à reabilitação na periferia[42] (MORSE, 2011). Tinha chegado a hora "em que os latino-americanos substituíam importações, também na cultura" (GORELIK, 2005, p. 29).

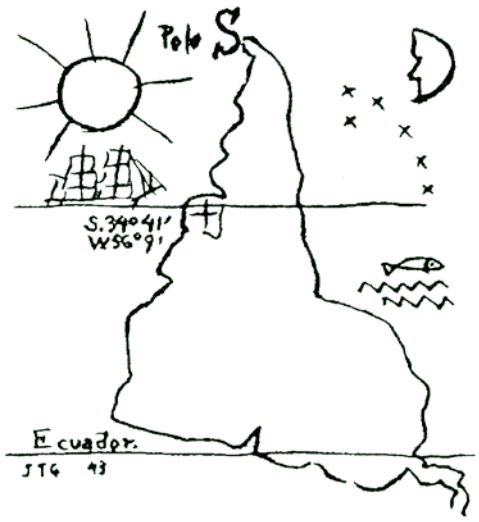


Figura 4: Mapa Invertido da América do Sul (1943). Fonte: Torres-García (1984).

No Brasil, um reflexo desse novo posicionamento atuante se manifestou no Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que reavalia a assimilação acrítica da cultura europeia. No seu cerne está a ideia de absorver uma linguagem estrangeira e transformá-la em uma expressão genuinamente nacional, alterando assim a relação com o modelo europeu e a arte acadêmica estabelecida até então. Nesse sentido, modifica-se o modo como o ideário cultural era "consumido", "interpretado" e "repassado". Esse processo exigia a imersão e a valorização das características, daquilo que tornava o país único e, portanto, diverso, a "alma brasileira". "A formalização de uma cultura nacional autônoma", segundo Guerra (2010c, p. 242), "passa a ser a tônica após a inflexão primitivista do Manifesto pau-brasil". No cerne dessa postura - de inclinação nacional-primitivista[43] - estava o sentimento de nacionalismo, que aflorava nos pensamentos político e econômico dos países latino-americanos e contaminou as experiências artísticas na construção de uma expressão nativa, autônoma, enraizada em solo local. Trata-se, sobretudo, da tomada de

[42] "É que na época a Europa sofria de uma crise de nervos associada com a tecnificação, a comoditização, a alienação e a crescente violência, tal como eram expressas nas contradições marxistas, na decadência spengleriana, nas invasões freudianas do subconsciente e, é claro, na industrialização e na Primeira Guerra Mundial" (MORSE, 2011, p. 27).

[43] Ao analisar a problemática do primitivismo nas obras de Mario e Oswald de Andrade e Raul Bopp, Guerra (2010c, p. 251) explica: "o primitivo é uma condição brasileira, uma conjunção étnico-cultural específica, ocorrida ao longo de uma complexa interação do homem com o meio tropical; a produção cultural resultante é expressão das características essenciais da alma nacional".

consciência da própria cultura e de uma posição crítica acerca da dependência histórica em relação a Europa e aos Estados Unidos[44].

Em que medida esse foi de fato o instante inaugural (do desejo de) emancipação cultural do país ou quanto das obras dos vanguardistas modernos são tributárias de concepções preexistentes na tradição cultural brasileira é discutido por Abilio Guerra em "O primitivismo em Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp"[45]. O autor critica o mito da imitação que se cristalizou nas leituras e no debate em torno da edificação de uma verdadeira cultura nacional no vácuo de uma suposta necessidade de abandonarmos o contato com a produção intelectual estrangeira. As certezas equivocadas que desse mito se consolidaram, ainda hoje persistem nos meios críticos e historiográficos brasileiros. Para Guerra, no entanto, "o primitivismo modernista é herdeiro de uma síntese conceitual que se iniciou no século 19", ainda pouco explorada e valorizada, alertanto que "mostrar que as teorias estéticas e as poesias dos modernistas possuem raízes fincadas em doutrinas anteriores, não me obriga a condenar ou diminuir suas obras" (GUERRA, 2010c, p. 296).

Nesse entendimento, em uma tentativa de reavaliar o lugar de Graça Aranha e outros da última geração do século XIX nos rumos do modernismo brasileiro, comumente reduzida à mera legitimação intelectual dos "jovens futuristas", afirma: "a brasilidade visada pelo modernismo engloba a expressão cultural autêntica e a caracterização do homem brasileiro, preocupações que balizaram vários autores do século XIX e tiveram na obra de Graça Aranha a primeira exposição no século XX" (GUERRA, 2010c, p. 244). Em outro texto, Guerra reafirma o papel do acadêmico que em a "Estética da Vida" "havia reatualizado a problemática da brasilidade, enraizada na tradição do pensamento brasileiro desde o período colonial, mas que ganhou maior consistência durante o romantismo do século 19" (GUERRA, 2017, p. 88).

Curtis (2008, p. 386), por sua vez, coloca - em seu papel de estrangeiro (e europeu) - outro mito de origem: "desnecessário dizer que muito disso", da ideia de que o Brasil deveria expurgar as formas estrangeiras importadas no século XIX em defesa de uma expressão artística autêntica e baseada no entendimento dos aspectos tangíveis e intangíveis de um estilo de vida nacional, "era mítico, mas é no mito que o significado arquitetônico baseia-se em parte".

[44] Cabe sublinhar que o movimento Antropofágico citado foi um dos caminhos seguidos pelos modernistas brasileiros no contexto colocado de valorização nacionalista. Outros, mais ou menos próximos, foram os caminhos propostos, conforme analisado em profundidade por pesquisadores que se dedicaram ao tema. O que interessa ao presente trabalho é expor o desejo latente de parte da intelectualidade de tentar se distanciar dos pressupostos estético-culturais estabelecidos - importados e estranhos à "alma brasileira" - e valorizar o elemento popular e nacional.

[45] Publicação do texto revisado de sua dissertação defendida em 1989 no curso de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (IFCH Unicamp).

Nesse período, boa parte dos artistas vanguardistas latino-americanos saía de seus países de origem para estudar e trabalhar, e, do exterior, trouxe ideias de renovação artística interpretadas a partir da valorização interna. Em geral, esse deslocamento envolveu um processo de autoanálise - "se ver de fora para dentro" - que possibilitou questionamentos e renovações positivas no campo das artes. "A revolução se dava em rejeitar o internacionalismo e o cosmopolita e valorizar o nacionalismo e o regional" (ADES, 1997). Aconteceu com Tarsila, Rivera, Wifredo Lam e outros. Bayón (2011, p. 553) cita o caso do pintor impressionista porto-riquenho Francisco Oller, que em Paris "fez amizade com Pissarro e Cézanne e, influenciado por eles, voltou à sua ilha para evocar a luz crua mas bela dos trópicos como nenhum outro jamais fizera". O que se viu foi um movimento que buscava estruturar uma plataforma teórica que permitisse a discussão de uma poética própria; "a vanguarda descobre que o território americano [...] é o lugar onde o novo pode emergir puro, e que nessa potencialidade construtiva esconde-se a tão ansiada 'especificidade' cultural", afirma Gorelik (2005, p. 26)[46].

No sentido contrário, as incursões ao Brasil profundo, desconhecido e ignorado, estabeleceram as bases das buscas simétricas e articuladas da caracterização do homem brasileiro. "O *start*, contudo", esclarece Guerra (2017, p. 89), "foi provocado pela curiosidade de um estrangeiro sequioso por exotismos, Blaise Cendrars", que "depois de ciceronear os brasileiros pelas belezas de Paris, [...] vai ser agraciado pelos seus anfitriões com uma excursão pelas cidades históricas mineiras. Essa primeira viagem modernista ocorreu em 1924". Nos anos seguintes, "as viagens se multiplicaram [...] e as regiões nordeste e norte foram escrutinadas. O balaço dessas viagens de estudo é formidável" (GUERRA, 2017, p. 90). A documentação feita *in loco* vai constituir o inventário "da vida brasileira realizado por Mário de Andrade [que] vai servir de sustentáculo para um sólido projeto cultural, que propunha uma arte de cunho erudito erigida sob a base cultural popular - a pintura de Tarsila, a poesia de Oswald, a música de Villa Lobos, a arquitetura de Lucio Costa[47]". Portanto, a ideia de consonância entre tradição e inovação, colocada no início do século XX, transcende as fronteiras da arquitetura na materialização dessa dupla identidade, e nesse antagonismo repousaria nossa latinidade; "o continentalismo com o regionalismo; o universalismo com o localismo" (FREYRE, 2003, p. 48).

[46] Em "Das vanguardas a Brasília", Gorelik introduziu a discussão sobre a validade da vanguarda latino-americana, apontando sua dialética interna: "Nostalgia para ordenar o caos do presente e Plano para neutralizar o medo do futuro: na encruzilhada desses dois impulsos nasce a cultura arquitetônica de vanguarda na década de 1930 na América Latina". Para ele, "toda indagação sobre vanguardas latino-americanas deve encarar o problema de uma cultura arquitetônica cuja configuração moderna reconhece essa origem cruzada" (GORELIK, 2005, p. 15).

[47] Ainda de acordo com Guerra (2017, p. 90), Costa "incorporou a tradição das viagens de estudo nos hábitos e costumes do Iphan, do qual foi funcionário de carreira, aprofundando o registro da cultura arquitetônica colonial". E seu papel no Instituto seria importante para a construção da imagem propagada por Goodwin, como veremos.

O espírito de mudança - situado no íntimo desse conflito - era compartilhado pelos vizinhos de língua espanhola. Outros grupos de vanguarda latino-americanos estavam alinhados nessas discussões e nesses propósitos, refletindo a necessidade de um distanciamento dos movimentos artísticos internacionais, como apontado no manifesto *Martín Fierro* de 1924 escrito por Oliverio Girondo, que clamava por uma cultura enraizada nas tradições latino-americanas. "Martín Fierro acredita na importância da contribuição das Américas depois que cada um dos cordões umbilicais tiver sido cortado" (GIRONDO, [1924] 1997, p. 313-314)[48].

Fundada por Girondo juntamente com os escritores Jorge Luis Borges e Macedonio Fernández, os artistas Xul Solar, Norah Borges e Emilio Pettoruti, e outras figuras ligadas à cena cultural argentina, a revista homônima coloca o debate em defesa de uma nova sensibilidade estética na arquitetura. *Martín Fierro*[49] foi "*one of the most important avant-gardist journals of the period*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 30).

Ainda na Argentina, o grupo *Sur* liderado por Victoria Ocampo - intelectual, escritora e figura emblemática da vanguarda cultural do país que exerce um papel importante para a disseminação das ideias e da arquitetura moderna naquele país - lança em janeiro de 1931, pautada pela ideia de ruptura e contrária à valorização do estrangeiro e da visão elitista sobre as massas, a primeira edição da revista *Sur*, "*which, like Martín Fierro, emphasizes the importance of European and North American culture to Argentina*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 32). O periódico, editado com algumas lacunas temporais até 1992, teve a colaboração de personagens importantes para o movimento cultural, literário e artístico da Argentina e da América Latina além de nomes da arquitetura como Alberto Prebisch, também membro do conselho editorial da *Martín Fierro*[50]. O próprio nome escolhido para o grupo indica sua inclinação: se voltar para aqueles que pensam e são do *Sul*, em um "momento em que poucos poderiam imaginar que a América Latina pudesse participar, em iguais condições, das descobertas e desenvolvimentos culturais" (MARTIN, 2011, p. 358).

---

[48] A denominação do manifesto deriva de um personagem citado primeiramente no poema *El gaúcho Martín Fierro* de José Hernández, publicado em 1872 (CARRANZA; LARA, 2014, p. 362 - ver nota 2, 1924). A íntegra do manifesto, publicado em 15 de maio de 1924, foi traduzida e reproduzida em "Arte na América Latina: a Era Moderna, 1820-1980" de Dawn Ades (1997), publicado originalmente como catálogo da exposição *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* na Hayward Gallery, Londres, em 1989. Além de *Martín Fierro*, outros manifestos citados neste texto também estão traduzidos e reproduzidos no livro (ver Apêndices: Manifestos).

[49] Ao longo deste trabalho citamos alguns periódicos que foram importantes para expor posições e propor debates na América Latina, quando a atividade intelectual mais sistematizada ainda não havia se estabelecido. Certamente poderíamos dedicar um capítulo a tratar das revistas especializadas como fonte para a construção da experiência moderna latino-americana e sua relevância para a práxis, mas tal discussão fugiria dos nossos objetivos. Por esse motivo citamos apenas aqueles fornecem subsídio para construir nossa argumentação (omitindo outros, igualmente importantes em contextos determinados).

[50] Além dos nomes locais, colaboraram com a revista Walter Gropius, Martin Heidegger (filósofo alemão), Ortega y Gasset (filósofo espanhol), Thomas Mann (escritor alemão), T. S. Eliot (escritor inglês) e Albert Camus (escritor francês de origem argelina), entre outros (LE CORBUSIER, 2004).

A questão social, negligenciada na primeira geração de modernistas argentinos, vai ter destaque em um "novo modernismo nacionalista-contestatório" representado pelo grupo *Austral*, formado em junho 1939 a partir da publicação na revista *Nuestra Arquitectura* do manifesto *Voluntad y Acción* assinado por Antonio Bonet, Juan Kurchan e Jorge Ferrari, e pela Escola de Tucumán. Esses grupos entendiam a modernização como uma operação de alto conteúdo nacionalista - nos termos dos problemas sociais, econômicos, técnicos e climáticos - se colocando entre a defesa de uma nova estética e o respeito pelas tradições e particularidades locais. De acordo com Gorelik (2005, p. 37-38), "buscaram converter essa nova sensibilidade pela identificação regional e reprodução social da arquitetura modernista [...]. Para tanto, priorizaram o tema da crise rural e planejaram sua solução a partir da construção de moradias para 'arraigar' a população camponesa".

Essa solução se baseou em propostas de moradias urbanas e rurais que levam em conta o clima, os sistemas construtivos tradicionais e os materiais locais, assim como o modo de vida de seus habitantes, problematizando as limitações do racionalismo abstrato. Assim, a operação de vinculação cultural com o interior do país para a construção de uma expressão estética nacional estava fortemente pautada nesse movimento da arquitetura moderna na Argentina.

> O modernismo arquitetônico surge e se desenvolve na Argentina, então, por meio de um pacto implícito, selado pelo Estado, entre o 'descobrimento' do interior e do passado como reservatórios de valores que só a modernização poderá garantir e a técnica colocar em contato (GORELIK, 2005, p. 38).

No México, José Vasconcelos Calderón, importante teórico do panorama revolucionário, junto com outros artistas e intelectuais, formaram o grupo *El Ateneo* que criticava os excessos do *porfiriato*, como ficou conhecido o regime de Porfírio Díaz, em defesa da liberdade de pensamento e da reafirmação dos valores culturais nacionais, "levantando a mítica bandeira de 'transformar educando'" (GORELIK, 2005, p. 40). No contexto pós-Revolução, a discussão da vanguarda serve aos objetivos sociais contrários à lógica da burguesia, que levaram a Geração de 1915 a se reencontrar com as raízes do "México puro"[51]. A ornamentação de origem acadêmica era então identificada como instrumento de exploração das classes trabalhadoras. O grupo denominado *Estridentista*, que se autointitulava a "vanguarda modernista do México", surge nessa circunstância. Evocando a continuidade da revolução social a partir das artes e da literatura - ideias enunciadas no manifesto *Actual N^{o}1* de 1921 do poeta Manuel Maples Arce -

[51] Enrique Yáñez (1952) resume as transformações trazidas com a Revolução Mexicana de 1910: "*este movimiento popular transformó el régimen feudal de producción agrícola; estableció normas jurídicas para la protección de los trabajadores; reivindicó los derechos de la nación sobre sus recursos naturales, y trajo consigo como consecuencia un hondo sentimiento nacionalista. Ese sentimiento obedece en el fondo a que uno de los aspectos fundamentales da la Revolución es que constituyó el principio de la lucha contra la situación de dependencia del capitalismo extranjero, que encarnan individuos arraigados en el país, y que se han apoderado de toda clase de empresas agrícolas, comerciales e industriales*".

representam o impulso de renovação cultural e estética associada à cultura popular (CARRANZA; LARA, 2014). "Fixar os limites estéticos. Criar arte com suas próprias habilidades inatas alimentadas em nosso próprio ambiente", escreve Arce[52].

"A arquitetura aparece como materialização por excelência dessa dupla garantia, como o símbolo de que a etapa da destruição revolucionária havia terminado e de que o Estado podia tomar a seu encargo a reconstrução da sociedade em uma nova comunidade moderna" (GORELIK, 2005, p. 40). José Villagrán García - conhecido como o introdutor da nova arquitetura no país - apontou o renascimento das formas pré-colombianas revisadas ao contexto moderno, antes reduzidas a uma transferência superficial, cópias dos edifícios rituais característicos dessas civilizações. Cristina López Uribe (2015, p. 308) insere a figura de Carlos Obregón Santacilia que, juntamente como Villagrán, "*argued for a national consensus around an idea of modern architecture that would incorporate common features of past architectures, both indigenous and Spanish*". Ainda segundo Uribe, Justino Fernández em *El arte moderno en México: breve historia siglos XIX y XX* de 1937, propôs pela primeira vez uma "*genealogy of and a historical argument for Mexican modern architecture*", lançando ideias "*that would remains current for years about that architecture's origins, and ancestors, the negative reading of early forms of modern styles, and the condemnation of radical functionalism*" (URIBE, 2015, p. 308).

Em suma, esse movimento amplo e coletivo em torno da consciência de dependência e da investigação de caminhos particulares de oposição ao academicismo europeu - manifesta primeiro na adoção de uma temática e depois no desenvolvimento de linguagens próprias - foi seguido, cada qual a seu modo, por intelectuais e artistas em diferentes países latino-americanos pelo menos desde as últimas décadas do século XIX. O que mudam são as fontes de pesquisa (perfil mexicano/andino ou atlântico), mas em todos os casos verifica-se a lógica operativa da vanguarda na América Latina: duplo compromisso com a renovação e a construção de uma tradição (GORELIK, 2005).

Para Bullrich (1969a), a mera preocupação com o problema revela que estávamos diante de uma inquietação gerada pela consciência da dependência de modelos externos que devem ser considerados como parte da luta da América Latina para assumir uma personalidade cultural nova e definida. Por outro lado, trata-se ainda um movimento da elite intelectual e artística,

[52] Pode-se encontrar uma conexão, mesmo que não direta, entre esse movimento mexicano e o primeiro texto que trata da arquitetura moderna na perspectiva brasileira, ainda que tenha sido um estrangeiro, Gregori Warchvchik, a escrevê-lo, com o futurismo de Marinetti. A partir da referência comum ao manifesto italiano, os Estridentistas e Warchavchik, que morou dois anos na Itália antes de se estabelecer no Brasil, estabelecem uma relação de origem, mas não de conteúdo. O texto mexicano é carregado do radicalismo futurista, ao qual faz referência direta, coerente com o momento sociopolítico vivido naquele país e com as aspirações vanguardistas. "Cadeira elétrica para Chopin! (Afirmação higiênica e detergente)", defende Manuel Maples Arce. O manifesto está transcrito em "Arte na América Latina" (ADES, 1997, p. 306-309).

"sem a implicação romântica de enraizamento no povo" (MORSE, 2011, p. 25). (Talvez salvo a exceção do caso mexicano que atingiu um impulso revolucionário popular). Até certo período do século XX, que variou em cada país, essa elite latino-americana parecia concordar que "as questões culturais eram um campo de diagnóstico e prescrição reservado a intelectuais" (MORSE, 2011, p. 25).

Essa discussão já estava colocada - com menor penetração - em alguns quadros. O ensaio *Nuestra América* de José Martí publicado na *La Revista Ilustrada de Nueva York* (periódico em língua espanhola impresso nos Estados Unidos[53]) em janeiro de 1891 contribuiu para a tentativa de democratizar a questão da identidade, fundada na ideia de que sua base estava situada no povo. Ideia que teria reflexos apenas nas gerações seguintes, em particular após 1920, que se colocaram na busca de uma voz popular[54]. Entre os personagens citados, enquanto em 1921 Arce ainda exalta uma expressão vanguardista "radical" de rejeição à participação popular, que se colocava à distância dos movimentos de modernização; quatorze anos depois, Torres-García indicaria a necessidade de interiorizar, afim de aproximar do povo a valorização do caráter nacional, este proveniente de características próprias, portanto, diferente do europeu. Segundo ele a modernização e a mudança só devem ser ensejadas se respeitarem o caráter local.

Essas tentativas de construção da ideia de uma identidade nacional nas artes, na música e na literatura[55], que embasou a fase inaugural do movimento em direção à modernidade, foram, na América Latina anteriores a experiências mais concretas na arquitetura; quando, "e mais do que nunca", coloca Schwartz (2013, p. 10), as artes plásticas "funcionaram como vasos comunicantes" da produção cultural. A Semana de Arte Moderna de 1922 é um exemplo do "acanhamento" das iniciativas modernas na arquitetura que apontava apenas indícios de suas potencialidades e, por seu sentido físico-construtivo, precisa de clientes dispostos a patrociná-la para se consolidar[56]. Serve de exemplo o conhecido fato de que um dos componentes da Semana, o arquiteto Antônio Moya, projetava edifícios em estilo neomanuelino (AQUINO, 2003).

---

[53] Ver CHAMBERLIN, Vernon A.; SCHULMAN, Ivan A. *La Revista Ilustrada de Nueva York*: History, Anthology and Index of Literary Selections. Columbia: University of Missouri Press, 1976.

[54] A vida e a obra do pensador e revolucionário cubano José Martí são objeto de pesquisa em diversas universidades da América Latina reunidas na *Red Internacional de Cátedras Martianas* que constitui um espaço de discussão, diálogo e intercâmbio acadêmico de intelectuais que contribuíram, em uma perspectiva crítica e humanista, para importantes reflexões sobre a independência e a soberania da América Latina. O ensaio *Nuestra América* encontra-se disponível na plataforma digital do *Centro Universitario de Ciencia Sociales y Humanidades* (CUCSH) da *Universidad de Guadalajara*. Cuba sedia o *Centro de Estudios Martianos*, financiado pelo Ministério da Cultura do país.

[55] "A historiografia da elite oligárquica, empenhada na valorização dos feitos dos heróis da raça branca [...] vai ser contestada de maneira radical por um conjunto de autores que representarão os pontos de partida para o estabelecimento de novos parâmetros no conhecimento do Brasil e seu passado" (MOTA, 1977, p. 28).

[56] "As circunstâncias materiais e as pragmáticas prevalecem quase sempre sobre as orientações do pensamento, uma vez que, no campo arquitetônico, este não alcança uma trajetória autônoma contínua que lhe permita impor ou ao menos fazer valer suas próprias pautas" (WAISMAN, 2013, p. 60).

Dentre as diversas reflexões publicadas nos periódicos latino-americanos no alvorecer naquelas primeiras décadas do novo século, algumas citadas aqui, dois manifestos de 1925, vão marcar o posicionamento pela expressão moderna na arquitetura: "Acerca da arquitetura moderna" de Gregori Warchavchik e "A arquitetura e a estética das cidades" de Rino Levi. Este se coloca em defesa da valorização e da representatividade do particularismo local: "é preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa" (LEVI, [1925] 2003).

Gorelik (2005, p. 25) reafirma a inflexão nacionalista, ampliando-a para a América Latina: "é a mesma necessidade [de produzir uma essência autóctone da cultura] que as diferentes tentativas de construir uma identidade nacional vinham manifestando em cada país, pelo menos desde o final do século XIX". Bullrich (1969a, p. 15) aponta o mesmo caminho: "*desde comienzos del siglo, el tema de la arquitectura americana y posteriormente el de la arquitectura nacional parece haber preocupado a distintas generaciones de arquitectos*".

No entanto, um problema de origem se coloca: pouco sabemos sobre nós mesmos para ditar esses caminhos. "*De esta vasta región se ignora más de lo que se conoce y por ello se tiende a englobar en una imagen simplificada el pasado y el presente de su producción artística*" (BULLRICH, 1969a, p. 11). A consequência desse desconhecimento - que ainda precisa ser enfrentado - seria a pasteurização de um passado que não é tão coincidente como imaginamos.

Fica a pergunta de Símon Bolívar: "*qué somos nosotros los pueblos americanos, entre los pueblos, las civilizaciones?*" (apud RIBEIRO, 1985). Ainda que questione sob o ponto de vista sociológico, pode-se ampliá-la para a expressão das culturas artística e arquitetônica.

A pertinência do termo *América Latina*, utilizado como estratégia para fundar a noção de um conjunto homogêneo de tudo aquilo construído entre o México e a Patagônia, estabelece uma discussão constantemente revisitada.

> *[...] el término mismo de América Latina es una expresión un tanto convencional, acuñada sobre todo en Europa hace alrededor de un siglo, para poder incluir a todos os países colonizados por españoles y portugueses, más algunas islas y zonas menores que lo fueron - más tardíamente - por franceses, ingleses y holandeses. A última región algunos organismos internacionales la denominan sistemáticamente: el Caribe* (BAYÓN, 1985, p. 15).

A ideia de uma *Amérique latine* teve um começo estrangeiro e arbitrário. Foi proposta por intelectuais franceses no século XIX, por volta de 1860, para apoiar e justificar a influência da França napoleônica sobre o Novo Mundo. Para isso buscou construir uma identificação a partir do que havia

em comum entre os países: a origem latina de seus idiomas. Se trata, sobretudo, da tentativa de unificar e dispor toda a diversidade e contradição de um continente sob um mesmo prisma[57]. O termo foi criado "*to advance a collective 'Latin' identity rooted in culture, and ever since, it has been enriched, reinforced, questioned, and challenged by theoretical and practical assemblies that emphasize cultural, political, historical, and economic aspects of the region*" (DEL REAL, 2015, p. 196).

Cabe aqui abrir um parêntese para lembrar que a língua, justificativa primeira para a "criação" da *Amérique latine*, tornou-se o principal (ou, pelo menos, um dos principais[58]) obstáculo(s) para uma aproximação efetiva. Enquanto a religião, especificamente o catolicismo que remonta ao processo de colonização - "da desintegração dos padrões de poder e de civilização de algumas das mais avançadas experiências históricas da espécie" (QUIJANO, 2006, p. 60) - é considerada um dos poucos vasos comunicantes entre as formações portuguesa e espanhola (NOVAES, 2006), as diferenças linguísticas entre esses dois povos impôs uma barreira invisível na transposição para a América Latina. Essa barreira linguística, enquanto causa do afastamento entre o Brasil e a América Hispânica, foi explorada pelo argentino Xul Solar, que propôs diálogos imaginários entre essas duas entidades através do *neocriollo*, "projeto de linguagem artificial que aglutina o espanhol e o português como utopia de confraternização latino-americana" (SCHWARTZ, 2013, p. 10).

Bethell (2009) discute as origens e o fenômeno de incorporação do termo em perspectiva histórica, desde as primeiras aparições nas publicações europeias e norte-americanas, e sua validade para intelectuais e governos, brasileiros e hispano-americanos. Segundo o historiador inglês e americanista, o Manifesto Republicano de 1870, publicado no jornal "A República", começa com as seguintes notórias palavras: "somos da América e queremos ser americanos". Com a Proclamação da República em 1889, o Brasil "começaria a desenvolver relações mais próximas com alguns vizinhos hispano-americanos, principalmente a Argentina e o Chile" (BETHELL, 2009, p. 296). No entanto, os governos da Primeira República não demonstraram interesse pelos "povos da língua espanhola". "O

[57] Há uma controvérsia quanto a precisão da origem do termo. Prado e Pellegrino (2014) apontam algumas delas. Para uma corrente, "os franceses propuseram o nome como forma de justificar, por intermédio de uma pretensa identidade latina, as ambições da França sobre esta parte da América". Para outra, "foram os próprios latino-americanos que cunharam a expressão para defender a ideia de unidade da região frente ao poder já anunciado dos Estados Unidos". Nesse sentido, segundo Bethell (2009, p. 290), "alguns escritores e intelectuais hispano-americanos, muitos deles residentes em Paris (e Madri), utilizavam não só a expressão '*la raza latina*' [...], como também a expressão 'América Latina'. Existem três grandes candidatos ao primeiro uso do termo 'América Latina': José María Torres Caicedo (1830-1889), jornalista, poeta e crítico colombiano [...]; Francisco Bilbao, intelectual socialista chileno (1823-1865), e Justo Arosemena, jurista, político, sociólogo e diplomata colombo-panamenho (1817-1896)". No entanto, o consenso geral segue a versão da origem francesa. De qualquer modo, em ambas as versões se coloca a intenção de construir uma *unidade*.

[58] O quadro se agrava com o distanciamento físico, natural e artificial das fronteiras, na prolongada carência de ferrovias, estradas e pontes. "Na América do Sul, o Brasil faz uma fronteira terrestre de quinze mil quilômetros com outros países". No entanto, "como ela corre, deserta, na montanha ou na floresta impenetrada - uma vez que só temos uns poucos pontos de contato -, é como se pertencêssemos a continentes diferentes" (RIBEIRO, 2010, p. 83). Fronteiras que mais separaram do que uniram. Para Galeano (2017, p. 365), a ausência de conexões terrestres permanentes do Brasil "com três de seus vizinhos, Colômbia, Peru e Venezuela", indica o retrato do fracasso da unidade pretendida por Bolívar.

Brasil preferia estreitar as relações com a Europa [...] e cada vez mais com os Estados Unidos" (BETHELL, 2009, p. 297), se tornando árduo defensor do Pan-americanismo[59]. Os intelectuais hispano-americanos por outro lado, bastante hostis ao imperialismo norte-americano, fortemente estimulado pela Guerra Hispano-Americana de 1898, usavam frequentemente o termo *Nuestra América*[60] - "que era distinta e superior à América Anglo-Saxã (o humanismo e o idealismo latinos eram exaltados em detrimento do utilitarismo e do materialismo anglo-saxãos)" (BETHELL, 2009, p. 299) - para marcar a oposição aos Estados Unidos[61]. Eduardo Prado foi um dos poucos intelectuais brasileiros desse período que via com desconfiança a emergente aproximação com os Estados Unidos após o rearranjo da conjuntura internacional e sua consolidação como nação hegemônica[62].

Essa hostilidade, que teve uma trégua com o fim da Segunda Guerra Mundial, se reacende a partir da nova política intervencionista norte-americana que resultaria no apoio aos governos ditatoriais alguns anos depois. Com efeito, "para alguns dos intelectuais hispano-americanos dessa geração, tornou-se mais comum [...] apontar as similaridades entre o Brasil e a América Espanhola em relação à cultura, à religião, à estrutura política, ao direito e à miscigenação" (BETHELL, 2009, p. 299)[63].

Do histórico de distanciamento voluntário dos Estados Unidos, quando este permitia, e sua diplomacia imperiosa - no momento em que assumiram o tradicional papel de opressor imperialista das metrópoles - resultou grande parte da mais recente aproximação dos intelectuais hispano-americanos com seus vizinhos luso-americanos[64]. Do lado oposto se colocavam os brasileiros, por anos imbuídos da visão negativa da América Espanhola e seu discurso persistente de não pertencimento regional e do desejo de aproximação com os "vizinhos" do norte. "Nós, da costa

[59] A admiração de grande parcela dos intelectuais e da população brasileira pela cultura europeia e, mais recentemente, pela norte-americana, e o desprezo pela ideia de pertencimento à América Latina, considerada atrasada, são apontados como causas desse distanciamento (ANDRADE, 1991).

[60] Título do citado ensaio de José Martí de 1891.

[61] "Os governos hispano-americanos, em geral, reagiam com suspeita e desconfiança em relação a esse novo interesse dos Estados Unidos no hemisfério", sobretudo na esteira do "estabelecimento do protetorado estadunidense em Cuba" (BETHELL, 2009, p. 297).

[62] Ver PRADO, Eduardo. *A ilusão americana*. 6. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 2001.
Quase meio século após o falecimento de Prado (1860-1901), Gilberto Freyre segue a linha de enfrentamento do pensamento dominante da intelectualidade brasileira. Segundo Valente (2014), Freyre, influenciado pelo nacionalismo varguista, se associa a pensadores hispano-americanos como o próprio José Martí, José Enrique Rodó e José Maria Vargas em defesa dos valores da chamada *Nuestra América* contra "o industrialismo carbonífero e petrolífero, ansioso de mercados passivamente coloniais", e a imposição de uma "rígida uniformidade cultural de continentes inteiros sob o domínio da política ou da economia do povo triunfador", representado pelos Estados Unidos: "a essa tendência para a uniformidade cultural, nós, da América indo-hispânica, poderemos opor alguma resistência, unidos e conscientes da necessidade de defender valores comuns" (FREYRE, [1943] 2003, p. 44).

[63] Segundo Bethell (2009), o argentino Manoel Baldomero Ugarte foi provavelmente o primeiro a defender a inclusão do Brasil na América Latina, nas primeiras décadas do século XX.

[64] Outro aspecto que parece ter influenciado a aproximação dos hispano-americanos que pertenciam aos menores países da região, no sentido de favorecer o diálogo com o Brasil, está na pouca representatividade (política e econômica) internacional conquistada por eles, dentro e fora da América Latina. A estratégia seria se voltar para a América Latina e reunir forças a partir daquilo que os faziam diferentes da Europa e dos Estados Unidos.

Atlântica, que moramos face a face com a África de onde vieram tantíssimos de nossos patrícios, apagamos com igual zelo este fato de nossas mentes. Somos vizinhos é da França ou da América" (RIBEIRO, 2010, p. 82). De fato, durante muito tempo, toda a discussão internacional sobre o tema teve pouca repercussão entre escritores, artistas, críticos e acadêmicos locais, mais preocupados com a formação de sua própria identidade nacional, afastada de qualquer influência externa.

> O governo de Getúlio Vargas (1930-45), principalmente durante o Estado Novo (1937-45), com Gustavo Capanema como ministro da Educação e Saúde e também como responsável pela Cultura, utilizou-se do Estado e de intelectuais ligados ao Estado - como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer - para promover uma identidade nacional brasileira. A América Espanhola, 'América Latina', ainda era vista como a 'outra América' (BETHELL, 2009, p. 305).

Aos olhos estrangeiros, o Brasil irá se inserir efetivamente na América Latina apenas quando os norte-americanos o consideraram parte integrante da *Latin America*, a partir dos anos 1920 devido urgências de novas pautas econômicas[65], mas principalmente, durante e após a Segunda Guerra[66], "quando, ao mesmo tempo, os governos e intelectuais hispano-americanos passaram a incluir o Brasil no seu conceito de 'América Latina'[67], e alguns (poucos) brasileiros começaram a se identificar com a América Latina" (BETHELL 2009, p. 306)[68]. Os interesses econômicos (comércio e investimentos) e geopolíticos (segurança) vão definir as estratégias de aproximação, que serão aceleradas com a proximidade da entrada dos Estados Unidos na Guerra e a crescente influência da Alemanha na região. Nelson Rockefeller começa em 1940 um amplo plano de cooperação econômica e cultural, que o ataque a Pearl Harbor no ano seguinte apenas vai acelerar. "*With the Axis advancing*

---

[65] "*Con el inicio de la presidencia de Franklin Delano Roosevelt em 1933, unos Estados Unidos abatidos por la Gran Depresión empezaron a dulcificar la tradicional arrogancia de sus políticas latinoamericanas*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 32). Sobre a agenda econômica que, ao longo da história, ajudou a estabelecer relações de proximidade e afastamento entre as nações latino-americanas, Oliveira (2006) esclarece que o êxito das políticas liberais do início do século XX, que resultaram no quadro de isolamento "inter-nacional" pelas favoráveis condições de exportação de matérias-primas nacionais (do café no Brasil, de cereais na Argentina, etc.), foi alterado pela Grande Depressão, "quando os empréstimos internacionais para continuar essa ciranda de valorização [...] encerram-se definitivamente". O financiamento internacional será fortemente retomado durante os regimes militares que "optaram" pelo projeto "internacionalizante" sob a égide dos Estados Unidos - "quando o 'milagre brasileiro' nos prometeu um horizonte ainda mais diferenciado do resto dos países do continente" -, resultante na crise da dívida externa, que, por sua vez, "recolocou a todos no patamar que o capitalismo neoliberal nos reserva: o de 'mercados emergentes em crise'" (SADER, 2006, p. 187; 182).

[66] "Nos primeiros anos do pós-guerra e no início da Guerra Fria, a visão oficial dos Estados Unidos de que as 20 repúblicas ao sul do Rio Grande, incluindo o Brasil, formavam a América Latina influenciou outros governos, instituições multilaterais (a Comissão Econômica para a América Latina das Nações Unidas, ECLA/CEPAL, fundada em 1948, foi a primeira organização internacional responsável pela 'América Latina'), ONGs, fundações e universidades nos Estados Unidos e na Europa" (BETHELL 2009, p. 308).

[67] Antes desse momento, "nenhum dos políticos, intelectuais e escritores hispano-americanos que primeiro utilizaram a expressão 'América Latina', e nem seus equivalentes franceses e espanhóis, incluíam nela o Brasil. 'América Latina' era simplesmente outro nome para *América Española*" (BETHELL, 2009, p. 293).

[68] Enquanto Gilberto Freyre (2003) assume a "latino-americanidade" como diferenciação cultural dos povos americanos de colonização anglo-saxã, Sérgio Buarque de Holanda (2014) estabelece uma identidade nacional e brasileira única, que a diferenciaria da América Hispânica. Essa posição antagônica, reflete o pensamento intelectual brasileiro do período, pendendo para a ideia de unicidade de Holanda (VALENTE, 2014).

in Europe, Northern Africa, and East Asia, Latin America became decisively to reinforce American influence in the region and prevent expansion of pro-Germanic ideas" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 115).

No início dos anos 1940, dentro da ações da Política da Boa Vizinhança, é criado o *Office for the Coordination of Commerce and Cultural Relations between the American Republics* (sob a direção de Nelson Rockefeller, também presidente do MoMA[69]), que um ano mais tarde ficaria conhecido *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), ambos vinculados ao Departamento de Estado. "Durante a Segunda Guerra Mundial, o OCIAA formulou e lançou um programa para seduzir o público latino-americano através de cinema, rádio, música - e da palavra impressa" (BETHELL 2009, p. 306), em linha com sua estratégia propagandista de doutrinação político-ideológica direcionada tanto para as elites como para as massas (Figuras 5-6)[70]. Seu objetivo era, em certo sentido, transformar a opinião negativa que os hispano-americanos tinham dos Estados Unidos. E apesar de sabermos que as "*las posiciones sociales son producto de factores mucho más complejos que la manipulación política, en el caso de México la propaganda estadounidense durante la II Guerra fue tan importante que tuvo una influencia notable*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 32).

No entanto, o processo de americanização - modelo de modernidade instituído sob o *slogan American way of life*[71] símbolo da liberdade e da democracia norte-americanas - seria sentido em toda a região com maior ou menor adesão. "A cultura americana recriou sua própria imagem, que foi rapidamente transformada em símbolo de alcance mundial" (IRIGOYEN, 2005, p. 187).

Sob a supervisão de Rockefeller, o OCIAA - que ficaria internamente conhecido como *Rockefeller's Office* (DECKKER, 2001)[72] - patrocinou setores da imprensa, promoveu sessões de cinema, apresentações de grupos de dança e companhias de ópera, e forneceu subsídio para a criação de novos museus na América Latina. Assim como introduziu Hollywood, os *comics*, o jeans, o

[69] Enquanto trabalhava como coordenador do OCIAA (1941-1944), Nelson Rockefeller foi presidente do MoMA entre 1939-1941 e depois, em 1943-1956, pouco antes de ser eleito governador do estado de Nova York, deixando o cargo nas mãos de seu irmão David Rockefeller, então presidente do Conselho de Administração. Porém, nunca se afastou em definitivo das atividades no Museu.

[70] O cenário publicitário na imprensa mexicana pode ser tomado como exemplo. Segundo Pérez-Méndez e Aptilon (2007, p. 35), "*en lo relativo a la prensa [...], la campaña tuvo proporciones insólitas. Basta decir que en 1943, justo antes del inicio de la campaña, encuestas promovidas por Rockefeller documentan que el 33% de la publicidad total de los periódicos principales [para lo público de masas] como Excelsior, El Universal o Novedades y el 50% de la publicidad total en las revistas semanales más populares como Hoy, dependía de empresas estadounidenses. [...] Como contrapartida, las empresas se comprometían a coordinar con la OCIAA los contenidos publicitarios*".

[71] A ideia embutida no *slogan* era humanizar a imagem dos Estados Unidos na América Latina, ainda reticente com suas agressivas estratégias de política externa, associando seu estilo de vida e seu avanço na ciência, na cultura e na indústria à democracia e ao progresso, como objetos de consumo.

[72] Em 1945 o escritório é renomeado para *Office of Inter-American Affairs* (OIAA), permanecendo ativo até o ano seguinte, quando o presidente Truman encerra suas atividades transferindo-as para o *United States Information Service* (USIS) do Departamento de Estado. Rockefeller deixa o OIAA para se tornar Secretário Adjunto de Estado (DEL REAL, 2012).

jazz e a coca-cola; "modificou hábitos e costumes, padrões de comportamento, consciência e linguagem" (BANDEIRA, 1978, p. 309). Nessa conjuntura,

> Rockefeller transformou o MoMA num dos centros de irradiação da política cultural e de comunicação da América Latina. [...] Sua filmoteca distribuiu cópias de filmes e documentários para os cinemas e as instituições culturais situadas ao sul do Rio Grande, valorizando o *American way of life* (ARTIGAS, 2001, p. 46).





Figuras 5 e 6: Walt Disney e Getúlio Vargas com suas esposas em um cinema no Rio de Janeiro, em agosto de 1941, no lançamento do filme Fantasia. A imagem retrata a aproximação construída entre Estados Unidos e Brasil através do cinema no ensejo das amplas estratégias da Política de Boa Vizinhança promovidas pelo OCIAA. Dessa aproximação surgiria o personagem Zé Carioca e os filmes "Alô Amigos" (*Saludos Amigos*, 1942) e "Você já foi à Bahia?" (*The Three Caballeros*, 1944), à direita. Fonte: Google Imagens.

Nesse contexto se insere a publicação dos dois primeiros catálogos (GOODWIN, 1943; HITCHCOCK, 1955), que, de certo modo, vão marcar no terreno da arquitetura internacional a inserção definitiva do Brasil na América Latina. Retomaremos o assunto mais adiante.

Em que pesem essas iniciativas em diferentes instâncias do poder público, a influência norte-americana sobre os demais países do continente (ou o desejo de tê-la) não é fenômeno recente. Em 1823, o presidente norte-americano anuncia a Doutrina Monroe, através da qual os Estados Unidos se comprometeram a manter os americanos livres do colonialismo, o que igualmente significava, conforme ressaltam Carranza e Lara (2014), sob sua influência exclusiva[73]. Assim, "seus efeitos imediatos quanto à defesa dos novos Estados Americanos seria de ordem puramente moral" (BANDEIRA, 1978, p. 50).

Em 1889, o Primeiro Congresso Internacional dos Estados Americanos realizado em Washington reuniu dezoito membros fundadores da União Internacional das Repúblicas Americanas (*Union of*

[73] "Ainda em 1821 podia-se dizer que o sentimento dominante nas elites estadunidenses [...] era o de afirmar sua própria peculiaridade e traduzir isso em um política externa extremamente isolacionista [...]. Esse isolacionismo emanava de uma postura defensiva em relação à Europa, mas traduzia-se em um forte sentimento de superioridade em relação à colonização espanhola e portuguesa. A transformação desse sentimento de superioridade em uma ideia política deu-se com a proclamação da Doutrina Monroe [...]. Tampouco pode-se considerar a Doutrina como base sólida para uma política interamericana, pelo seu caráter unilateral e essencialmente não-afirmativo" (SANTOS, 2004, p. 58-59).

American Republics), instituição que em 1910 muda de nome para União Pan-Americana (*Pan-American Union*) e em 1948 para Organização dos Estados Americanos (OEA). Com efeito, as primeiras décadas do século XX veem uma forte atividade em torno da ideia do Pan-Americanismo[74], não nos moldes daquela estabelecida por Bolívar - quando proclamou "*para nosotros, la patria es América*" na intenção de propor uma aproximação progressiva que fortaleceria as novas repúblicas enfraquecidas internacionalmente, objetivando a união igualitária entre as nações do continente americano -, mas nos moldes norte-americanos, resultante de uma união assimétrica em que se (auto)colocavam como nação-líder, devendo ser seguida por todas as outras da América Latina[75]. E foi esse Pan-Americanismo distorcido que ditou as regras - até muito recentemente - da relação com os países latino-americanos e estabeleceu o desenvolvimento de uma política protecionista (CARRANZA; LARA, 2014).

Para os intelectuais brasileiros, como Eduardo Prado e Gilberto Freyre, que, como dito, defendiam uma posição crítica à atuação norte-americana no continente contribuindo ao exercício de pensar o Brasil inserido no contexto regional quando esta estava longe de ser prática costumeira, o pan-americanismo "se desenvolveu como uma espécie de glorificação da ideia de massa ou totalidade americana, que é sem dúvida alguma uma força que deve ser aproveitada pelos estadistas americanos, mas pela qual não devemos nos deixar dominar como por um gigante apenas forte" (FREYRE, [1942] 2003, p. 49). No mesmo artigo complementa: "a aproximação entre os povos americanos, compreendida como um processo de desenvolvimento de relações inter-regionais, tem fundamentos naturais. Não se trata de capricho nem de esforço simplesmente político e diplomático" (FREYRE, [1942] 2003, p. 50).

Embutido nesses mecanismos estatais de aproximação e distanciamento, encontra-se o receio norte-americano - elevado pelo fortalecimento do conservadorismo - quanto ao discurso e às práticas (reais ou fantasiadas) do comunismo em ascensão em algumas nações do continente americano na conjuntura do pós-guerra. Isso é perceptível na leitura feita por Burchard e Bush-Brown (1969) do argumento engajado de Bruno Taut em *Modern Architecture* de 1929, em linha com a posição vanguardista moderna:

> lendo-o [Taut] e vendo as habitações na Europa, os industriais e seus arquitetos dificilmente fugiriam à conclusão de que os modernistas talvez estivessem

[74] Segundo Santos (2004, p. 64), a expressão Pan-americanismo, cunhada para definir a ideia de integração continental, aparece pela primeira vez na edição de 27 de junho de 1882 do jornal *New York Evening Post*. A ideia se dissipou durante a Guerra Fria como resultado do intervencionismo dos Estados Unidos nos governos latino-americanos, temendo a anexação sempre que interceptava conversas sobre uma possível integração, que nunca foi colocada adiante (CARRANZA; LARA, 2014, p. 46).

[75] Após um período de amplo crescimento econômico, os Estados Unidos tiveram a oportunidade de estabelecer o desenvolvimento de uma política protecionista se (auto)colocando como líder regional.

> acalentando pensamentos de traição e sonhando outras revoluções que não a revolução arquitetônica [...]. [Frank Lloyd] Wright capitulou de 'socialista' o 'estilo internacional'. Outros usaram adjetivos até mais desfavoráveis (BURCHARD; BUSH-BROWN, 1969, p. 343).

Na década de 1960 o quadro era outro, mas o receio era realimentado por novas ameaças comunistas que, entre outras razões, fomentaram a implementação da Aliança para o Progresso, programa lançado por John F. Kennedy que reuniu iniciativas para aumentar a influência econômica e cultural dos Estados Unidos na região - mascaradas sob o discurso de um esforço colaborativo conjunto -, contendo a ascensão da Cuba pós-revolução (Figuras 7-8). Ao contextualizar o período, enfatizam a existência velada dessa ameaça a partir da introdução de novos personagens: a "ascensão dos ditadores e a paz intranquila que se seguiu à guerra total, ameaçada não só pelos mútuos antagonismos entre Estados Unidos, a Rússia e a China, senão também pelo impulso de todos os velhos povos coloniais no sentido de obter uma autonomia às vezes *prematura* e *sempre incerta*" (BURCHARD; BUSH-BROWN 1969, p. 372). Em outra passagem, ao citar a orientação social "cada vez mais predominante" nas escolas norte-americanas de arquitetura, preocupadas, após a Depressão de 1929, em encontrar soluções adequadas de habitação para as massas, reforça que "isso *nada* tinha que ver com comunismo" (BURCHARD; BUSH-BROWN, 1969, p. 410) (grifos nossos).



Figuras 7 e 8: Acima, Nikita Khruschov e o presidente norte-americano John F. Kennedy se reúnem em Viena após a invasão da Baía dos Porcos em Cuba em 1961. Abaixo, Kennedy anuncia, em outubro de 1962, o bloqueio naval ao país latino-americano após a crise dos mísseis. Fonte: Folha de São Paulo (2013).

Nas décadas seguintes, superada a "ameaça vermelha" à sua hegemonia na região, outras agendas e uma nova ordem global voltaram a política externa norte-americana para a Europa, o Oriente Médio e a Ásia.

Entender a América Latina considerando as três abordagens discutidas, (1) a partir das iniciativas oficiais de aproximação dos Estados Unidos revela que mais do que uma proximidade espontânea, motivada naturalmente por uma familiaridade cultural, ela foi historicamente construída sobre alicerces utilitários e programáticos; (2) a partir das aproximações momentâneas dos intelectuais hispano e luso-americanos, indica o desejo de estabelecer uma vinculação, diálogo, dentro de retóricas americanistas e anticolonialistas, para conhecer e entender a realidade regional na qual os nacionalismos deveriam definir-se (esses impulsos americanistas podiam incluir ou não o Brasil); e (3) a partir da origem do termo, como elaboração cultural, mostra que unidos por uma semelhança de matriz linguística - incapaz de ser agregadora - foi forjada uma pretensa unidade, que nunca se consolidou econômica e politicamente como desejaram os franceses.

Nesse sentido, a criação do conceito reflete o desejo e o discurso elaborados externamente sobre a possibilidade de união de povos que compartilham problemas semelhantes, mais do que um conceito que encontra evidências materiais de sua existência, ou melhor, sustentação.

Sob o rótulo, está agrupado um conjunto de países que geralmente são associados à condição de subdesenvolvimento e determinadas características relacionadas a ela, cujas causas principais seriam a colonização de exploração e o domínio externo, do passado ibérico compartilhado cujos horrores marcam "as dores do parto que nascemos" (RIBEIRO, 2010, p. 110)[76]. E nessas marcas consolidadas no passado, que nos tornaram igualmente subjugados e dependentes, se colocaria a noção de unidade defendida por Darcy Ribeiro.

> Por sobre todos os fatores de diversificação e de unificação, o motor de integração que operou e ainda opera na América Latina, forjando sua uniformidade cultural e prometendo concretizar amanhã sua unidade sociopolítica e econômica, reside no fato de sermos o produto de um mesmo processo civilizatório - a expansão ibérica - que aqui implantou seus rebentos com prodigiosa capacidade de crescer e se multiplicar (RIBEIRO, 2010, p. 42-43).

[76] "No Caribe e nas Guianas, onde alguns países foram colonizados por ingleses e holandeses e, portanto, não possuem origem latina, a associação ao território denominado latino-americano, é realizada tomando como princípio as similaridades socioeconômicas que os unem: problemas de dependência externa, exploração econômica e baixa qualidade de vida. Por esse motivo, são, em geral, incluídos nos estudos sobre a América Latina" (ANDRADE, 1991). Para tentar superar essas questões, outros pesquisadores optam por discutir a realidade cultural da América Latina em torno de polos que se conectam entre si: Caribe, México e América Central; Colômbia e Venezuela; países andinos (Peru, Equador e Bolívia); Cone Sul (Argentina, Uruguai, Paraguai, Sul do Brasil até o estado do Rio de Janeiro); Brasil e Chile. No entanto, esses agrupamentos não são consensuais. Há aqueles que assumem duas Américas Latinas: um das áreas ancestrais mexicana, maia e andina, e a dos países atlânticos, Venezuela, Brasil, Uruguai, Argentina e parte do Chile.

Outros pesquisadores, cada um em seu entendimento, compartilham a ideia de que a unidade cultural, uma entidade reconhecível e razoavelmente homogênea, é o elo que une os latino-americanos. Uma distinção que continua profundamente persuasiva como ferramenta conceitual (MARTIN, 2011).

Segundo Del Real (2007), "*rather than being a political and geographical designation, Latin American is a cultural category*". Citado por Bayón (1985), o historiador norte-americano Charles Wagley[77] defende que a noção de uma cultura latino-americana é possível considerando que se encontram mais pontos de convergência que divergências entre seus povos.

Posição compartilhada por Gilberto Freyre (2003, p. 50), segundo o qual, "nossas semelhanças são tão fortes, tão naturais, tão cheias de capacidade de perpetuarem-se e até desenvolverem-se, que não necessitamos, por amor exagerado delas, sacrificar ou esmagar nossas diferenças". Para o pesquisador, na linha característica de sua investigação, "o elemento comum de caracterização social e até psicológica do americano foi e é ameríndio", não apenas no sentido biológico da miscigenação entre brancos e índios, mas de uma assimilação cultural mais profunda, "de valores morais e materiais do indígena integrado na natureza americana" (FREYRE, 2003, p. 39; 38). Defende o que chama de "clima psicossocial americano", "que seria um clima de tensão, de inquietação, e, por conseguinte, favorável ao mesmo desenvolvimento sob aspectos, é claro, diversos" (FREYRE, 2003, p. 18), diferente de outras partes do mundo, reforçaria uma identidade americana.

Apesar de apontar caminhos distintos, Darcy Ribeiro foi outro intelectual reconhecido como um dos poucos pesquisadores brasileiros de sua época a levantar a bandeira da integração latino-americana - a consolidação do sonho longínquo de Simón Bolívar e *La Patria Grande* - e pensar o Brasil inserido nesse contexto. André Borges de Matos, no prefácio da terceira edição de "América Latina: a pátria grande" afirma que as reflexões do antropólogo coadunam-se com a grande tradição do pensamento social: "busca no passado colonial os impasses e as contradições do presente e que compreende a América Latina como o resultado de um sistema de relações subordinadas a interesses econômicos e políticos internacionais de altíssimo custo"[78].

Independente das correntes e dos posicionamentos, conflitantes ou não, sobre o tema, o fato é que,

[77] WAGLEY, Charles. *Latin American Tradition*: essays on the unit and the diversity of Latin America culture. New York: Columbia University Press, 1968.

[78] Reiterando ou não essas ideias, na ênfase do argumento nas questões de origem e mestiçagem, ou com a temporalidade de Darcy Ribeiro, reafirmamos as palavras de André Borges de Matos "o que não podemos é sair ilesos da leitura" de seus textos, cujos temas são ainda tão sensíveis no contexto brasileiro (último país a abolir a escravidão).

> depois de ser amplamente utilizada por dois séculos o termo América Latina ganhou força e serve para definir uma multiplicidade de camadas (língua, geografia, religião, economia) que se sobrepõem no novo mundo, ao sul do paralelo 30N. Qualquer tentativa de definir com precisão a América Latina fica fora de foco à luz dessas camadas superpostas (LARA, 2012).

No terreno específico da arquitetura,

> *the term 'Latin America' does refer to a certain building culture, a series of technologies and practices that prevail throughout the region [...]. Moreover, there is indeed a common history that reaches back five hundred years to the encounter with Spanish and Portuguese navigators and, in many cases, the transformation of existing urban and architectural cultures to make them fall in line with European ideals and serve European ambitions and goals* (CARRANZA; LARA, 2014, p. 3).

À revelia de uma definição precisa ou simplista, hoje entende-se que não há uma América Latina, mas várias "Américas Latinas", a depender do olhar. Isso não significa afirmar que inexista uma certa comunidade de heranças, problemas e desafios entre os países que compõem esse cordão geográfico, sua unidade essencial. "Tanto existe que mesmo irrealizável, por descabida", diz Carlos Guilherme Mota (2006), "a ideia da 'unidade latino-americana', a despeito de tudo, persiste viva há quase dois séculos". A questão que se coloca é entender sobre que bases, valores e aspirações atuais ela pode ter vigência e desenvolver-se, na pluralidade das suas diferenças. Nesse sentido,

> *after being widely used for two centuries, the term 'Latin America' has gained enough traction and does serve to define a multiplicity of layers (language, geography, religion, economy) that overlap in the American continent [...] Any attempt to precisely define Latin America would fall short in light of those superimposed layers* (CARRANZA; LARA, 2014, p. 2-3).

1.2 Parâmetros da narrativa centro-hegemônica

Edmundo O'Gorman em "A invenção da América", publicado originalmente em 1958 em espanhol, defende a tese do descobrimento da América como uma *invenção*[79] necessária à cultura europeia. "A chave para resolver o problema do aparecimento histórico da América estava em considerar esse acontecimento como o resultado de uma invenção do pensamento ocidental e não como o de um descobrimento meramente físico, realizado, além do mais, por casualidade"

[79] Ana Maria Martinez Corrêa e Manoel Lello Belotto na apresentação da edição brasileira de *La Invención de América* esclarecem que "a opção pelo termo 'invenção' é sugestiva pela ambiguidade que possibilita: de um lado, o termo vem acompanhado de toda uma visão de América, na qual predomina o fantástico, o fabuloso, o legendário, o mítico; de outro, o termo pode lembrar algo que é construído racionalmente. Por isso mesmo, sua narrativa tem o sentido da construção de uma visão. Sua 'invenção' tem o caráter de uma crítica à historiografia que produziu o conceito de 'descoberta'". Nas palavras de O'Gorman (1992, p. 18): "o conceito fundamental desta maneira de entender a história [numa perspectiva ontológica, como um processo produtor de entidades históricas] era o da 'invenção' porque o de 'criação' que supõe produzir algo *ex nihilo*, apenas tem sido no âmbito da fé religiosa".

(O'GORMAN, 1992, p. 18). Nessa interpretação, a América não foi descoberta, segundo a "lenda do piloto autônomo", mas inventada (como uma entidade separada e diferente, a "quarta parte" do mundo) em um complexo processo ideológico que tem seu momento inaugural quando Colombo encontra as novas terras em 12 de outubro de 1492 - "quando o enfrentamento do desconhecido leva a novas concepções acerca da dimensão de si mesmo e do universo" - marcando o "primeiro passo no processo de apropriação do universo por parte do homem" (O'GORMAN, 1992, p. 185).

O sentido de alteridade atribuído pelos europeus à América Latina, o "outro mundo", consolidou uma forma de relacionamento e dominação (física, intelectual, religiosa e moral) que teve inúmeras consequências para os povos e as nações latino-americanas. "A Europa assume a história universal, enquanto os valores e as crenças da civilização colocam-se como paradigma histórico e norma suprema para julgar e definir o valor das demais civilizações" (O'GORMAN, 1992).

O imaginário utópico construído após os primeiros contatos e explorado nos textos dos desbravadores, que exaltavam a exuberância da natureza quase virgem e o alto grau das civilizações preexistentes - do que viria a ser, mais de três séculos depois, a América Latina - em contrariedade com os padrões sociais estabelecidos como civilizatórios pelos europeus, foi edificado pelo contraste de uma nova civilização que precisava ser dominada. "O mundo [...] não era algo dado e feito, mas algo que o homem conquista e faz, que lhe pertence, portanto, a título de proprietário e amo" (O'GORMAN, 1992, p. 185).

Se esse contato - entre Velho e Novo mundos - teve efeitos definitivos e devastadores para a cultura dos povos americanos que "como terra do outro que tenta se conformar à imagem e semelhança do seu inventor" (MONTANER, 2014, p. 19), para os europeus perturbou profundamente o modo como se percebiam, com efeitos na experiência do pensamento humanista do Renascimento, forçando-os a mudar sua visão de mundo. Um mundo com realidades até então ignoradas[80]. Segundo O'Gorman (1992, p. 165), "a velha teoria da Ilha da Terra[81] como o único lugar destinado ao homem para seu domicílio cósmico, está a ponto de entrar em sua crise e derrocada final" (Figuras 9-10). Assim, "ao mesmo tempo, essa nova Europa que se estendia pela América, essa terra do devir e da liberdade, fez com que a cultura europeia se modernizasse radicalmente, transformasse seus esquemas mentais e adaptasse seu modelo de mundo às novas circunstâncias" (O'GORMAN, 1992) - ainda que sua suposta superioridade natural e divina tenha se fortalecido,

[80] "Se o mundo perdeu sua antiga natureza de cárcere para converter-se em casa aberta e própria, é porque o homem deixou de imaginar a si próprio como um servo prisioneiro, para transfigurar-se em dono e senhor do seu destino. Ao invés de viver como um ente predeterminado num mundo inalterável, começou a se imaginar como dotado de um ser aberto, habitante de um mundo construído por ele à sua medida e semelhança. Esta foi a grande mudança que caracterizou essa época a que chamamos de Renascimento; mas este foi, também, o sentido transcendental do processo que chamamos de invenção da América" (O'GORMAN, 1992, p. 185-186).

[81] "A porção [tradicionalmente] habitada pelo homem e situada no hemisfério Norte do globo" (O'GORMAN, 1992, p. 77).

exatamente pela oposição à inferioridade americana. A percepção da diferença inaugura o processo de hierarquização cultural que, em certo sentido, estabelece a consciência de uma superioridade do europeu em relação ao "selvagem", "primitivo" americano.



Figura 9: Mapa-múndi de Teodósio Macróbio de 1483, que ilustra a hipótese do orbe terrestre bipartido em grandes porções de terra, uma ao Norte (Ilha da Terra) e uma ao Sul (terra antípoda). Em certo sentido, a ideia de terra antípoda, oposta e de natureza histórica e espiritual diferentes, se coloca na base da noção perpetuada do eurocentrismo histórico. Fonte: O'Gorman (1992).



Figura 10: Mapa de Alberto Cantino de 1502, citado por O'Gorman (1992). Representa a tese do "novo mundo" como um conjunto de ilhas oceânicas já de massa independente do "velho mundo", mas apenas como uma porção de terra em contraste com a enorme massa da Ilha da Terra. Fonte: Wikipédia (*Mapamundis antiguos*).

> A Europa, sede da cultura e reduto da Cristandade, assumia a representação do destino imanente e transcendental da humanidade, sendo a história europeia o único devir humano dotado de autêntico significado. Em suma, a Europa assume a história universal e os valores e crenças dessa civilização se oferecem como paradigma histórico e norma suprema para julgar e apreciar as demais civilizações (O'GORMAN, 1992, p. 195).

Como resultado desse processo de dominação, de anos de influências estrangeiras e dependência, fomos guiados por uma insatisfação intelectual vinculada à ideia de que o que nós, latino-americanos (periféricos), fazemos e produzimos seria o reflexo dos ensinamentos e esforços do "primeiro mundo", detentor do conhecimento cultural dos outros mundos, por ele descobertos.

A "retórica da culpa" como formula Edward Said, provocou uma virada peculiar do eurocentrismo, em que o respeito ao outro construiu distorções. Para ele "o principal componente na cultura europeia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica" - na linha das formulações de Gramsci - "tanto na Europa quanto fora dela: a ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os outros povos e culturas não-europeus" (SAID, 1996, p. 19)[82]. Em resumo, a Europa constituiu todas as outras culturas como *sua* periferia, contaminando as percepções internas, isto é, refletindo no modo como o próprio latino-americano se vê.

Verdadeira ou falsa, a valorização do estrangeiro, do importado, em demérito do que é reconhecidamente *nosso*, que pautou as relações de "progresso" e "atraso", foi na história, a linha guia do pensamento cultural e arquitetônico - daquele vinculado à prática e daquele vinculado à crítica e formação teórica - traduzindo uma imagem distorcida de nós mesmos. Nas palavras de Morais (2014, p. 34):

> da duração e persistência nas imposições desses valores - em princípios europeus, depois estadunidenses - decorre seu arraigamento no imaginário coletivo, levando à perda de referencial e identidade próprios, os quais vêm-se tentando recentemente reconstruir, recolhendo os cacos do que ainda poderia ser reconhecido como autêntico em nossas culturas e, no caso específico, em nossas arquiteturas.

Em linhas gerais, a história da arquitetura - e a história da casa, em consequência - é contada a partir da perspectiva ocidentalizada em que os "padrões de disseminação e absorção" ou os caminhos de irradiação partem invariavelmente do centro para as periferias. Nesse sentido, a produção latino-americana foi inserida nessa narrativa como confirmação do "sucesso" (e do suposto fracasso[83]) do movimento moderno europeu, que se "espalhou" por todos os "cantos do mundo", enquanto produto de importação cultural e social, nos moldes do sentido pedagógico das vanguardas. Em "Precisões", Le Corbusier ([1930] 2004, p. 30) comenta esse sentido lírico de espraiamento da linguagem moderna: "podemos verificar que a arquitetura é nova, está se iniciando,

[82] "Podemos entender melhor a persistência e a durabilidade de sistemas hegemônicos saturantes como a cultura quando nos damos conta de que as suas coações internas sobre escritores e pensadores eram *produtivas*, e não unilateralmente inibidoras" (SAID, 1996, p. 26) (grifo no original). Produtivas no sentido que multiplicaram as declarações que proliferaram a partir do Oriente para a cultura geral.

[83] Considerando que a crítica posterior vai afirmar que esse processo de disseminação foi, entre outros, causa do desvirtuamento dos seus princípios fundacionais.

será unitária e imensa, através dos mares e continentes, sob um signo único. A corrente arquitetônica, assim como a corrente elétrica, rodeia a terra e as antenas despontam em todos os lugares".

A ideia de periferia pode ser facilmente entendida com a simples constatação de que a formação das bases teóricas e historiográficas latino-americanas não podem deixar de considerar o pensamento norte-ocidental - considerado o saber universal (e quem definiu o que é universal?) - em suas múltiplas dimensões (históricas, filosóficas, linguísticas, etc.), mas esse pensamento foi construído sem levar em consideração, muitas vezes, as realizações do hemisfério sul. O conceito implica, assim, "o desconhecimento da centralidade intrínseca de cada cultura em relação a si mesma, uma centralidade 'fraca', talvez, [...], mas indispensável de ser reconhecida no caso de se pretender chegar a uma compreensão de sua produção e seu caráter" (WAISMAN, 2013, p. 96).

Um exemplo desse caminho interpretativo pode ser observado no modo como as bienais internacionais de arte e arquitetura são citadas na historiografia tradicional, colocados como justificativa e motivação para a presença das figuras reconhecidas pela narrativa, que derivaria em aprendizado para artistas e arquitetos latino-americanos. Não são destacadas, entretanto, as presenças de latino-americanos estrangeiros e seu papel (desvinculado dos "mestres modernos") para a circulação de ideias.

Certamente, não afirmamos que esse é um caminho nulo ou negamos sua importância historiográfica, apenas o entendemos como incompleto para explicar em profundidade os fenômenos que se desenvolveram localmente e muito estreito para acomodar a variedade e a complexidade do projeto moderno. Simplifica a produção e esquece de investigar questões particulares como a complexidade de contatos culturais, as relações internas e as comunicações que se desenvolveram no interior do "movimento latino-americano" à medida que a experiência moderna foi sendo incorporada, incluindo outros arquitetos e exemplares.

Os próprios historiadores e críticos que o construíram e consolidaram - europeus e norte-americanos em sua maioria - anunciam certa dificuldade[84] em interpretar produções que se colocam distantes do seu centro de afirmação e se apresentam em códigos distintos do germe embrionário. Curtis (2008) ao fazer uma análise das obras mais gerais na genealogia da teoria da arquitetura que o precederam, reconhece a existência de um "preconceito ocidental" - que resulta em "áreas inteiras

[84] Dificuldade situada inicialmente sob a perspectiva de uma limitação (linguística e geográfica) de acesso às informações. Marina Waisman coloca o "desequilíbrio existente entre a qualidade a quantidade de informação emitida e difundida pelos países centrais e pelos 'periféricos'", causa mais de desinformação que informação, como "uma barreira de incomunicação [que] bloqueia o intercâmbio de informação entre países marginais, bloqueio [...] que continua privilegiando as relações entre antigas colônias e metrópoles e dificultando o intercâmbio das colônias entre si" (WAISMAN, 2013, p. 89). Novamente a barreira linguística se estabelece como causa de uma desvinculação da América Latina, interna e externa, quando desvinculada das nações consideradas "centrais", a partir das quais ela historicamente se definiu.

do 'mundo em desenvolvimento'" que "ainda não haviam sido registradas" - em alguns dos textos citados, como a tendência eurocêntrica em Banham (*Theory and Design in the First Machine Age*, 1960) e a ausência de maiores referências (além de dois parágrafos) à arquitetura de fora da Europa e dos Estados Unidos em Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co (*Architettura Contemporanea*, 1976)[85]. Como resposta à essa percepção da existência de lacunas historiográficas, Curtis acrescenta - após realizar viagens à América Latina e um processo que chama "de intensa reanálise" - nas revisões posteriores (a partir da terceira edição de 1993) de seu compêndio, as partes dedicadas aos trabalhos, ideias e eventos aqui estabelecidos, mas mantêm a estrutura historiográfica de filiação e influência centro-periferia.

Atitude fortemente criticada por Liernur (2014), não tratando especificamente do texto de Curtis, mas da ideia corrente de que "*only one or, in the best of cases, a couple of trips and interviews were needed so they could include in their books some chapter or mention of works or ideas originating in Latin America*". O resultado é a superficialidade e a análise do *outro* ante o olhar do estrangeiro, sob constatação de que a arquitetura da América Latina é uma derivação ou um desenvolvimento *sine qua non* do que consideramos chamar de "centro"; "o clichê do 'outro' é antes de tudo um impedimento para tomar conhecimento do outro" (BELTING, 2012, p. 127). Essa postura - de interpretação colonialista - fica evidente quando analisada à luz da afirmação ainda de Curtis (2008, p. 491) de que o movimento moderno "era propriedade intelectual de alguns países da Europa Ocidental, dos Estados Unidos e de algumas partes da União Soviética". Com efeito, permanecemos periféricos.

> Nos anos 1930, a seleção, ampliação e elaboração dos princípios centrais da arquitetura moderna foi complicada e enriquecida pelo crescimento de novas ramificações muito afastadas dos *pontos de origem*, às vezes em locais com climas, tradições, projetos sociais e técnicas de construção bastante distintas (CURTIS, 2008, p. 305) (grifo nosso).

Essa ideia simplista de influência como uma via de mão única, colocada nas palavras de William Curtis, mascara a noção de cultura como uma construção de múltiplos agentes e de sinais cruzados, propondo o entendimento da arquitetura periférica dentro do sistema tradicional. Segundo Carranza e Lara (2014), "*'dialogic', 'the other within us', 'speech over listening', or 'heteroglossia' are concepts that have dismantled this alleged unidirectionality and have taught us to conceive of culture as a construction of multiple agents and of crossed signals*".

Nesse sentido, Gorelik, no citado texto "Das vanguardas a Brasília", coloca:

[85] Ver Nota bibliográfica (CURTIS, 2008, p. 690-691).

> graças a pesquisas que mostraram a força da circulação de ideias na modernidade, as noções de centro e periferia conjugam-se no plural, deixando para trás o tempo em que, para celebrar ou injuriar as vanguardas, eram tomadas como versões, mais ou menos bem-sucedidas, mais ou menos degradadas, de seus modelos de referência (GORELIK, 2005, p. 17).

Em "O interior da crítica", Marina Waisman aprofunda a reflexão sobre o tema das relações entre centro e periferia, que traz consigo a ideia de *subordinação* e *dependência*, "pelo fato de os dois termos pertencerem a um sistema no qual o segundo está subordinado ao primeiro, ocupando um lugar secundário, acessório" (WAISMAN, 2013, p. 94). Segundo a interpretação corrente de modelo-reprodução na arquitetura, "os modelos fornecidos pelo centro constituirão a base de todo o desenvolvimento periférico e, nos casos em que esses modelos não possam ser reproduzidos, será conservada, ao menos, a imagem do modelo central" (WAISMAN, 2013, p. 94). Essa interpretação que indica uma renúncia deliberada à possibilidade de desenvolver uma arquitetura apropriada à região, leva "em conta que o sistema centro-periferia estabelece uma escala de valores que é a escala do centro, e que servirá para categorizar tanto os produtos centrais como os marginais" (WAISMAN, 2013, p. 95).

Ela, portanto, sugere substituir o conceito de periferia, que define essa oposição, pelo de *região*; "porque a ideia de região situa cada cultura em um sistema que tem como base, precisamente, a pluralidade de regiões, sistema no qual nenhuma delas exerce a hegemonia, nem pode, portanto, erigir-se em modelo de validade universal" (WAISMAN, 2013, p. 96). O pluralismo cultural (e arquitetônico) se insere nessa conceituação como resposta ao enfraquecimento do centro e à valoração das culturas "marginais". Estaria aqui a chave para o deslocamento dos parâmetros da narrativa oficial (e da alteridade), permitindo que "arquitetos, críticos, historiadores dirigissem um novo olhar, mais construtivo e original à própria história, resituando episódios na nova historiografia" (WAISMAN, 2013, p. 97).

Fica, no entanto, a questão: quem estava se ocupando dessa "nova historiografia"?

1.3 Por uma teoria latino-americana: em busca de um contraponto

> Somente um pequeno número de historiadores de arte procedentes do Novo [norte-americanos] e do Velho mundo se atreveram a fazer declarações conclusivas sobre as relações arquitetônicas existentes entre os próprios países latino-americanos, entre tais países em sua totalidade e a península ibérica e, finalmente, a relação de Espanha e Portugal com o mundo islâmico, assim como com o restante da Europa, sem esquecer o refluxo de influências sobre o velho continente, procedente da América (CETTO, 1985, p. 175).

O contexto geográfico tem sido um fator determinante para a construção historiográfica da arquitetura moderna. Embora a origem dos historiadores e críticos que desenvolveram suas versões sobre o tema tenha se diversificado nas últimas décadas, as versões que discutem a produção moderna globalmente - ou que acreditam que o façam - continuam a ser predominantemente centro-hegemônicas. Montaner (2007) identifica Alemanha, Suíça, Itália, Inglaterra e Estados Unidos como países onde "forjaram-se sólidas tradições críticas" no campo da história da arte e da história da arquitetura. Essa distribuição geográfica concentrada resultou na parcialidade dos discursos e na ideia de uma arquitetura moderna que foi reduzida à propriedade de um setor do mundo. Os olhares, em alguns casos muito polarizados, que posicionaram a Europa e os Estados Unidos como os lugares centrais de seu desenvolvimento, muitas vezes, apresentavam os demais países como áreas de desenvolvimento periférico, às vezes nem dignas de serem incluídas na História.

Nenhuma das histórias da arquitetura moderna anteriores ao segundo pós-guerra - seja no contexto norte-americano com *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* (1929) de Hitchcock, seja no europeu com *Pioneers of the Modern Movement* (1936) de Pevsner, e *Space, Time and Architecture* (1941) de Giedion - incluiu menções à arquitetura na América Latina em suas primeiras edições[86]. Pevsner foi, ainda segundo Montaner (2007), o primeiro a empregar a expressão "movimento moderno", e a versão de Giedion se converteu "na visão canônica que o próprio movimento moderno forja da história". As genealogias sem fissuras e a imagem universal e homogênea que essas primeiras narrativas procuraram construir, condicionaram a escolha de episódios, arquitetos e obras. Mesmo *The International Style* de Hitchcock e Johnson (1932), que apelou para o caráter internacional da nova arquitetura, omitiu a experiência latino-americana.

A historiografia da arquitetura moderna na América Latina "*oscillates between locally produced national histories - modulated by global overviews produced primarily in Spanish -speaking countries - and fragmentary incorporations of key moments in histories produced by scholars from outside the region*" (DEL REAL, 2015, p. 296). Nas narrativas consolidadas nesses manuais da arquitetura moderna ainda persiste um esforço de simplificação em justificar uma ideia de América Latina como conjunto, apesar da diversidade por trás da imagem de unidade - assumida como verdadeira -, conforme dito. As poucas histórias elaboradas fora de seus limites que a incluíram, incorporaram exemplos locais para compor a narrativa da expansão da arquitetura moderna ou trataram de experiências selecionadas em países-chave como representativas da região como um todo. Essa intenção de

[86] Se a ausência da América Latina faz sentido no texto de Pevsner, pelos interesses (base social e moral da nova arquitetura) e recortes propostos pelo próprio autor, o mesmo não podemos dizer de *Space, Time and Architecture* de Giedion, publicado após a visita de Le Corbusier ao continente, com quem Giedion mantinha contato direto (ver nota 158, Capítulo 2), e as realizações de 1929 e 1936 que atraíram a atenção internacional para a arquitetura brasileira, através de Costa e Niemeyer.

valorizar os elementos unificadores, comuns, da experiência latino-americana, no sentido de atribuir legitimidade ao termo e à própria arquitetura moderna quando distante do seu centro formador, revela um série de intenções que ficaram suspensas ou sem questionamentos durante muitos anos. Essas histórias

> *have explained the emergence of modernism in Latin America primarily as an offshoot of European formal experiments that, responding to climate and culture, developed local stylistic idiosyncrasies with limited contributions to internal discussions and formal explorations. In all, historical examinations from outside the region have been fragmentary, hap-hazard, and reductive, guided by the overarching aim to explaining the blossoming of modernism in Latin America in the mid-twentieth century* (DEL REAL, 2015, p. 296).

Enquanto as primeiras narrativas de história da arquitetura como objeto de investigação, de matriz hegeliana, datam do século XIX (MONTANER, 2007), a arquitetura latino-americana foi citada pela primeira vez nos textos internacionais no contexto da polêmica estabelecida no pós-guerra europeu entre funcionalismo e organicismo, em *Storia dell'architettura moderna* (1950) de Bruno Zevi, "*which mobilized examples in Brazil and Mexico to show the extent of the crisis of European rationalism*" (DEL REAL, 2015, p. 296). Pevsner em *An Outline of European Architecture* (1943) associa a arquitetura moderna brasileira à última fase da produção de Le Corbusier, que tem na capela de Ronchamp sua expressão emblemática. Zevi e Pevsner juntos inauguraram a tendência de ler os desenvolvimentos na região como meramente derivados dos movimentos europeus (DEL REAL, 2015). Ainda segundo Patricio del Real, poucos anos depois, em 1958, três trabalhos são exemplos paradigmáticos da integração da América Latina na história geral da arquitetura moderna: *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* de Hitchcock, *Livre de l'architecture moderne* de Michel Ragon e *Geschichte der modernen Architektur* de Jürgen Joedicke. Essas obras se distanciam das anteriores à medida que reconhecem certa independência e maturidade na produção local, ainda que enfatizem o papel de Le Corbusier e da experiência do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro como seu marco de origem.

> *In all, the histories [of modern architecture] argued the Latin American modernism tended toward baroque forms because, guided by Brazilian formal experiments, it was conditioned by a cultural predisposition for excessive formal experimentation, an overarching tropical geography, and an exuberant Latin sociological temperament coupled with a deep colonial heritage*[87] (DEL REAL, 2015, p. 296).

Essas e outras publicações posteriores que de algum modo abordaram o contexto latino-americano, como *Storia dell'architettura moderna* (1960) de Leonardo Benevolo, *Space, Time and*

[87] Como veremos adiante, essa tese, que teve forte repercussão interna e externa, foi propagada a partir de *Brazil Builds*, no contexto brasileiro e se entendeu, de modo geral, aos demais países da América Latina. A construção dessa narrativa foi resumida na bibliografia comentada, inserida na última parte de *Latin America in Construction*.

Architecture (1962) de Sigfried Giedion e *Architettura Contemporanea* (1976) de Tafuri e Dal Co, tiveram maior ou menor influência e repercussão no debate local, indicando - à princípio - os caminhos de leitura que se desenvolveram sobre essa produção. Fontes das quais nos alimentamos durante muitos anos.

A construção de uma história própria da arquitetura latino-americana, que apesar de avançar paulatinamente, está longe de estar consolidada e compor um corpo teórico semelhante ao estabelecido sobre a arquitetura europeia. Embora reconheça-se que se trata de uma tarefa de fôlego, muitos autores destacam a ausência de narrativas panorâmicas sobre a América Latina[88], em contraposição à grande quantidade de pesquisas setoriais sobre determinados temas que permanecem, em geral, desvinculados entre si.

Darcy Ribeiro, na introdução de *América Latina en su arquitectura* de Roberto Segre, anuncia: "*mucho se ha escrito sobre el tema. Demasiado incluso sobre aspectos circunstanciales y anecdóticos. Muy poco, lamentablemente, sobre su totalidad*" (RIBEIRO, 1985, p. 3). Ainda nesse texto, aponta a necessidade de desenvolver uma crítica latino-americana autêntica com uma ótica a partir de nossa realidade:

> *[...] ninguna explicación para ese orden de problemas puede ser encontrada fuera de una teoría general de la evolución socio-cultural. Ésta, con todo, debe ser elaborada con fundamento en una base temporal y espacial mucho más amplia que la proporcionada por el fondo histórico europeo. Sólo así se podrá hablar de categorías realmente significativas en términos universales y no de meras teorizaciones de la historia europea. Para ese efecto, los esfuerzos de generalización deben ser realizados a partir de un cuadro más representativo, dentro del cual Europa no sería un arquetipo, sino una variante tan marcada de singularidades cuanto cualquiera otra corriente civilizatoria particular. Esta ampliación de la perspectiva histórica es imperativa para nosotros, americanos* (RIBEIRO, 1985, p. 4).

Necessidade também evidenciada por Aracy Amaral (2006) em seu ensaio "Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo" de 1990. Amaral e Ribeiro, cada um em seu campo teórico, defendem um adequado cotejamento crítico aos aportes externos que venham a contribuir para o entendimento efetivo da realidade latino-americana. Essa ampliação da perspectiva histórica não implica a substituição de uma visão excludente pela outra, mas ao contrário, a adoção de uma visão inclusiva e abrangente que procure abarcar a realidade local como um todo - em linha com a proposta de Torres-García. Nesse sentido, o processo de autodescobrimento fundado nas reflexões citadas sobre a influência centro-periferia não deve como objetivo fim se colocar como

[88] Arango (2002) destaca que curiosamente quase todos os autores que se propõem a realizar esse tipo de narrativa, que relaciona fatos históricos, obras, autores e ideias, são argentinos, como Gutiérrez, Bullrich e Liernur.

"centro em si mesmo", conforme alerta Waisman (2013). Em outras palavras, não deve aspirar ser o centro, esquecendo de colocar a relação *com* o outro, não a partir do outro.

A abordagem inicial da construção de um quadro teórico sobre a arquitetura da América Latina a partir de especialistas locais se deu em torno da resolução da Conferência Geral da UNESCO (Resolução 3325) realizada em Paris em 1966, "quando se definiu o projeto de estudo das culturas latino-americanas a partir de sua literatura e de suas artes" (AMARAL, 2006, p. 129). As reuniões que ocorreram em Lima (1967) e Quito (1970) consolidariam os objetivos iniciais em uma série de livros intitulada *América Latina en su Cultura* publicada na década de 1970 (*América Latina en su literatura* e *América Latina en sus artes*). O terceiro livro da série, *América Latina en su arquitectura*, foi publicado no México em 1975 sob a coordenação de Segre - ainda hoje uma referência.

> Pela primeira vez na historiografia latino-americana, ficaram unidos num mesmo volume por uma leitura interdisciplinar estudos realizados a partir de pontos de vista diferentes, como os do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, do planejador argentino Jorge Enrique Hardoy, dos arquitetos mexicanos Ramón Vargas Salguero e Rafael López Rangel ou do desenhista industrial alemão Gui Bonsiepe, então radicado no Chile (SEGRE, 1991, p. 12-13).

Bayón e Gasparini (1977, p. 7) revelam uma terceira reunião, realizada em Buenos Aires em 1969, na qual se recomendou "*además programar uma serie de entrevistas grabadas, en las cuales los principales creadores arquitectónicos latinoamericanos pueden expresar sus puntos de vista*". Essas entrevistas, de dez arquitetos modernos latino-americanos, estão reunidas e transcritas em *Panorámica de la arquitectura latino-americana* de 1977. São eles: Clorindo Testa (Argentina), Roberto Burle Marx (Brasil), Rogelio Salmona (Colômbia), Fernando Salinas (Cuba), Emilio Duhart (Chile), Pedro Ramírez Vázquez (México), Carlos Colombino (Paraguai), García Bryce (Peru), Eladio Dieste (Uruguai) e Carlos Raúl Villanueva (Venezuela), alguns talvez ainda desconhecidos (por muitos) no Brasil. A fala dos arquitetos é combinada com fotografias de Paolo Gasparini, da arquitetura (pré-colombiana, colonial e moderna) e do cotidiano de cidades latino-americanas, que objetivam oferecer ao leitor uma visão sintética não somente um inventário visual e um diálogo crítico das obras arquitetônicas e urbanísticas, mas sua inserção no meio social e cultural. Segundo os autores, "*la publicación de esta obra [...] se inscribe como continuación y actualización de la colección 'Nuevos Caminos de la Arquitectura', en la que la arquitectura latinoamericana estaba representada por una obra global sobre el tema, de Bullrich*" (BAYÓN; GASPARINI, 1977, p. 7). Comentaremos adiante a contribuição de Bullrich.

Até o período e pelo menos uma década depois, pesquisadores de diversos países da América Latina pouco se dedicavam a refletir e a desenvolver estudos sobre a região de modo geral. Amaral

(2006) aponta dois motivos principais: ao contrário dos estrangeiros, esses pesquisadores não a consideravam um todo homogêneo, portanto não seria urgente a constituição de um estudo que a unificasse; e ao estarem preocupados em levantar e inventariar a produção local e explicá-la através de uma construção teórica apropriada não poderiam pensar em termos continentais[89].

Com efeito, estudos cujos objetivos se propõem a interpretar a cultura e, mais especificamente, a arquitetura latino-americana são recentes e encaram o desafio de não discutir essa produção a partir da formulação de uma identidade coletiva, como um conjunto homogêneo ou totalmente coerente. Trata-se, sobretudo, de reconhecer e compreender as convergências, respeitando as singularidades das contribuições de determinado país ou região e entender as influências externas. Um esforço de contestar as interpretações canônicas internacionais que narram a história da América Latina como ramificação das iniciativas econômicas, políticas e culturais europeias e norte-americanas na perspectiva centro-periferia, propondo suas próprias leituras, revendo, ampliando e questionando essas abordagens.

> Num território de dimensão continental, os ares do Atlântico não são os mesmos do Pacífico, a metade de fala portuguesa constituída como nação discrepa da metade de fala hispânica politicamente fragmentada, as fronteiras internas da América hispânica não se reduzem a uma divisão administrativa. A América Latina é uma abstração equívoca, uma miragem. E no entanto, mais além da diversidade de paisagens, estirpe e mesmo de fortuna, há condições semelhantes que reforçam a pertinência da denominação geral. Estar na margem dos centros da cultura ocidental é uma delas. Estar na margem não é o mesmo que estar à margem, ou marginalizado. A distância do centro tem suas vantagens. Pode propiciar uma perspectiva distinta e mais ampla, pode prover maior liberdade de experimentação ou facilitar desenvolvimento inovadores de ideias forasteiras. A margem é uma promessa de centro alternativo (COMAS, 2014).

Em "América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura", Segre (1991) aponta três caminhos principais seguidos pela crítica arquitetônica da América Latina, desde sua tomada de consciência: (1) os precursores, "que começaram a valorizar os movimentos locais e iniciaram o debate teórico sobre identidade cultural, questionando as relações de dependência e orientando suas buscas no sentido das contribuições do passado colonial"; (2) os críticos modernos, "que atuam a partir do segundo pós-guerra e sofrem a influência da renovação metodológica que se produz na Europa e nos Estados Unidos em concomitância com a difusão do Movimento Moderno"; e (3) a geração dos anos 1970, "constituída pelos críticos que, sem deixar de receber influências europeias e norte-americanas [...], abordam a história a partir de sua valor mais instrumental como

[89] Esses motivos estão colocados no bojo da ascensão da micro-história que nos anos 1980 pôs em xeque as narrativas abrangentes centradas nos grandes feitos e personagens.

caminho para definir a existência de valores latino-americanos próprios, surgidos da especificidade concreta de cada país e de sua formação socioeconômica"[90].

Nessa geração dos "críticos modernos", usando a expressão de Segre, as discussões iniciadas na Argentina por Waisman e Bullrich - que entre os anos 1956 e 1959 lecionaram em Tucumán, no movimento de interiorização do ensino na Argentina, e juntamente com Enrico Tedeschi[91] criam o *Instituto Interuniversitario de Historia de Arquitectura* (IIDEHA), tiveram lugar essencial na descentralização do pensamento arquitetônico em defesa da perspectiva latino-americana e na proposição de ferramentas metodológicas próprias de análise, na substituição de um conjunto de problemas e paradoxos por outro. Em geral, essa geração não é "antieurocêntrica", ou seja, valoriza o construído nas Américas, atualizando a tradição de pensamento latino-americano[92], mas faz referências aos conceitos formulados pelos teóricos europeus, de modo que não pregam a ruptura com a cultura europeia (que a geração posterior vai defender), mas sua ressignificação. A ideia era buscar uma essência comum para a "arquitetura latino-americana", questionada como muito redutora pela geração atual.

Em *La estructura histórica del entorno* de 1972, Waisman estabeleceu, segundo Montaner (2014, p. 72), "uma crítica às limitações do conceito de tipologia arquitetônica elaborado naquele momento pela cultura arquitetônica italiana". Nesse sentido, desde o início de sua produção intelectual, demonstrou ser profunda conhecedora da cultura arquitetônica internacional contemporânea, incorporando-a criticamente ao pensar latino-americano - "em particular do cone sul, de onde escrevo", afirmou. Desse modo, Waisman estabelece o conceito da transculturação, isto

[90] Entre os protagonistas de cada fase citados por Segre (1991, p. 22-23) - *Precursores*: Matín Noel, Angel Guid e Mario Buschiazzo, na Argentina; Luis Saia, Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos, no Brasil; Héctor Velarde, no Peru; A. Marquina, no México; Erwin Walter Palm, na República Dominicana; Joaquín E. Weiss, em Cuba. *Críticos modernos*: Villagrán Garcia e Max Cetto, no México; Henrique Mindlin, Edgar Graeff, Carlos Lemos e Nestor Goulart Reis Filho, no Brasil; Enrico Tedeschi, Marina Waisman, Francisco Bullrich e Damián Carlos Bayón, na Argentina; Graziano Gasparini, na Venezuela; Germán Tellez, na Colômbia; Eugenio Pérez Montás, na República Dominicana; Frederick Cooper Llosa e J. Garcia Bryce, no Peru. *Geração dos anos 1970*, em que pesquisadores de outros países são incluídos: Enrique Browne e Cristián Cox, no Chile; Ramón Gutiérrez, Alberto Petrina, Rafale Iglesia, Juan Molina y Vedia e Francisco Liernur, na Argentina; Mariano Arana, no Uruguai; Ruth Verde Zein, Hugo Segawa e Carlos Eduardo Comas, no Brasil; Alberto Saldarriaga e Silvia Arango, na Colômbia; Juan Pedro Posano, William Niño e Manuel López, na Venezuela; Wiley Lideña e Pedro Belaúnde, no Peru; Ramon Vargas, Rafael López Rangel e Antonio Toca, no México; Eduardo Tejeira-Davis, no Panamá; Jorge Rigau, em Porto Rico; Omar Rancier e Emilio Brea, na República Dominicana; Roberto Segre, em Cuba.

[91] Tedeschi incorpora em sua experiência no ensino, lições de caráter técnico, voltado sobretudo para a adequação climática, fruto de sua atuação profissional como arquiteto. *Teoría de la Arquitectura* (1962) é sua publicação mais conhecida e revela "*el propósito de renovación de la enseñanza de la materia que había motivado su aparición y la necesidad de superar los enfoques corrientes basados sobre un simple empirismo normativo, referido sobre todo a las tipologías funcionales de los edificios*", nas palavras do autor no prefácio à segunda edição (ver TEDESCHI, 1969). Também é de autoria de Tedeschi *El medio ambiente natural*, texto inserido no já citado *América Latina en su Arquitectura* organizado por Roberto Segre. A partir da II Guerra Mundial, colaborou com Bruno Zevi na fundação e direção da revista *Metron* e na difusão do movimento organicista na Itália (MONTANER, 2007).

[92] Nas ciências sociais essa atualização foi proposta por um conjunto de autores na perspectiva do pensamento decolonial, que oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Entre esses autores, Edgardo Lander, Arthuro Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Ferando Coronil, Immanuell Wallerstein. Ver LANDER, Edgardo (Org.). *A Colonialidade do Saber*: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

é, a transposição dos critérios arquitetônicos pertinentes a um contexto determinado, como a Europa ou Estados Unidos, a outro muito diferente, como a América Latina (MONTANER, 2014).

No já citado *El interior de la Historia*, publicado em 1993 mas traduzido para o português apenas vinte anos depois, ela consolida a necessidade de elaborar tais instrumentos, adequados ao desenvolvimento da crítica e à compreensão dessa realidade - justificando o subtítulo da publicação, *Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamericanos* - a partir de temas, que considera, centrais ao debate arquitetônico. Ainda na apresentação aponta:

> este trabalho nasceu da convicção de que, com os instrumentos de conhecimento forjados nos países centrais, corremos o risco real de nos equivocarmos ou desconhecer nossa realidade histórico-arquitetônica e urbana. Daí surgiu a necessidade de reformular ou formular instrumentos historiográficos adequados para a compreensão e análise dessa realidade. E o segundo ponto de partida deste trabalho é a firme crença de que a reflexão histórica é um dos meios mais completos para conhecer a própria realidade e, em consequência, projetar um futuro próprio, livre da imitação de modelos alheios (WAISMAN, 2013).

Tal propósito permitiu fixar as bases de sua reflexão, de filiação estruturalista, no desenvolvimento de um programa teórico. Suas ideias e linhas metodológicas, no sentido de alterar o sistema de valores tradicionais inaptos a compreender as arquiteturas "periféricas", vão reverberar nos alunos e discípulos que conquistou ao longo da sua atividade acadêmica e intelectual, exercendo influência na geração posterior de críticos e teóricos argentinos e estabelecendo uma forte tradição de pensamento na América Latina. "Seria uma espécie de círculos virtuosos que conseguiram reproduzir-se graças às linhas de pesquisa, à capacidade comunicativa e à vontade de transmitir os valores de pesquisa e da cultura às novas gerações" (MONTANER, 2014, p. 123).

Francisco Bullrich também assume um papel importante nesse contexto revisionista, de formação de novos valores para a revisão e a crítica da arquitetura na América Latina. Em 1963, na primeira edição da *Summa* (atual Summa+), da qual foi intenso colaborador juntamente com Waisman, publica o ensaio *Arquitectura Argentina, hoy*, no qual já questiona a existência de uma "arquitetura argentina", desenvolvendo uma crítica contundente aos nacionalismos e sua relação com a construção de identidades nacionais. Nesse sentido, Bullrich advoga a favor do abandono da busca por um "ser nacional". Essas discussões que marcam sua posição no campo disciplinar, iriam se cristalizar seis anos depois em duas publicações de maior fôlego.

Arquitectura latinoamericana 1930/1970 e *Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana*[93], resultados das reflexões desenvolvidas para um curso que oferece na

[93] Cabe lembrar que a despeito de sua importância para a historiografia e o cenário editorial latino-americano, nenhuma das publicações, ambas de grandes editoras (Editorial Gustavo Gili e Editorial Blume, respectivamente), foram traduzidas

Universidade de Yale a convite de Vincent Scully, serão, segundo Carranza e Lara (2014), as primeiras referências abrangentes sobre essa produção desde Hitchcock (1955). A relevância da publicação desses dois textos "de ampla ressonância a nível internacional" é também lembrada por Segre no seu "América Latina, fim de milênio" (1991). (Considerado esse reconhecimento, é interessante perceber a ausência de maiores menções a Bullrich em "Arquitetura e crítica na América Latina" de Montaner (2014).)

Em *Arquitectura latinoamericana 1930/1970* - "*effectively the first book to consider the region's modern architecture as a whole, and it remais the key contribution from Latin America*" (DEL REAL, 2015, p. 296-297) -, Bullrich traz análises e obras de sete países (Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Cuba, Venezuela e México[94]), organizadas em formato de catálogo: uma introdução seguida da apresentação dos projetos e uma breve descrição crítica, em que Brasil e México representam as duas maiores produções em termos quantitativos e de relevância qualitativa. Entre suas principais contribuições, o texto aponta a existência de problemas comuns nos contextos social, político e econômico da região, sem, no entanto, enfatizar uma homogeneidade formal latente. Bullrich (1969a), inicia seu texto apontando o pouco conhecimento geral sobre a arquitetura latino-americana dentro e fora de seus limites, cuja consequência de simplificação da produção artística, passado e presente, já comentamos.

> *Desconocidos por lo general en Europa y al norte del Río Grande, el arte y la arquitectura de América latina se presentan como un confuso conglomerado del cual se conocen sólo algunos datos episódicos, el nombre de algunos de sus grandes monumentos y el rítmico vocablo que designa el recóndito lugar donde se erigen. Contrariamente a lo que sería dable imagina, los latinoamericanos no conocemos en general mucho más profundamente la realidad que nos proponemos examinar es estas páginas, y si ello es así es porque recién estamos descubriendo que el conocimiento mutuo requiere un trabajo cotidiano que debe realizarse más allá de la retórica del panamericanismo* (BULLRICH, 1969a, p. 11).

Apesar das ressalvas iniciais acerca da provisoriedade do estudo, da contemporaneidade dos eventos analisados e da necessidade de síntese da produção de uma região de dimensões continentais em um texto de 127 páginas, em *Nuevos caminos en la arquitectura latinoamericana* a análise interterritorial permite ao autor relacionar e confrontar temas que percorrem distintas experiências de modernização: utopias e realidades urbanas, arquitetura e cidade, tecnologia e

---

para o português. O que pode revelar interesses editoriais particulares, mas certamente reforçam a distância entre o ambiente acadêmico brasileiro e as discussões desenvolvidas na América Hispânica. No mesmo ano, 1969, Bullrich publica a edição norte-americana *New Directions in Latin-American Architecture* pela George Braziller, que, segundo del Real (2015) apresenta diferenças importantes quanto à temática transnacional. Essa publicação faz parte de uma coletânea lançada pela Brazilier entre 1968 e 1969 que contou com oito volumes dedicados à arquitetura italiana, latino-americana, alemã, japonesa, britânica, africana, suíça e norte-americana.

[94] Colômbia, Panamá, Peru e Porto Rico incluídos em *Latin American Architecture since 1945* ficam de fora.

arquitetura, e, arquitetura monumental, adicionado maior complexidade à narrativa. Em vias de conclusão, Bullrich (1969b, p. 117) resume sua posição:

> *A pesar de su especificación, la arquitectura latinoamericana es parte de la arquitectura mundial; prueba de esto es que los arquitectos al sur de Río Grande han estado intercambiando ideas con arquitectos de otros continentes. Espero que este libro dé testimonio del significado y valor de la propia contribución de los arquitectos latinoamericanos*.

Nas duas publicações, Bullrich busca na relação *pasado y presente* o esclarecimento para o entendimento recorrente, até então, acerca de uma unidade proveniente de circunstâncias socioeconômicas e culturais comuns. Nesse sentido, adverte para a variedade de propostas, resultado da diversidade cultural que coexistem simultaneamente com características comuns. "*Aunque las condiciones socio-económicas y la evolución cultural de estos países tienen mucho en común no son intercambiables. Tampoco son completamente idénticas las tradiciones arquitectónicas*" (BULLRICH, 1969b, p. 13). A origem dessa diversidade remonta os tempos pré-colombianos, "*variando de acuerdo com la solidez de las culturas indias precedentes*" (BULLRICH, 1969b, p. 14), ainda muito presente para a construção identitária das nações hispano-americanas.

Quatorze anos depois, outro argentino vai retomar as discussões, em um ambiente intelectual mais dinâmico com a proximidade do fim da ditadura civil e militar - porque "é evidente que o contexto da crítica é aquele da geografia da democracia, o dos territórios da liberdade" (MONTANER, 2014, p. 17)[95]. Em *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* publicado em 1983, Ramón Gutiérrez incorpora e relaciona, pela primeira vez no âmbito local, a arquitetura e o urbanismo como variações de um mesmo tema (em divergência da tendência moderna de considerar cada edifício como uma entidade autônoma de sua dimensão urbana), defendendo uma historiografia própria para a arquitetura na América Latina. Apesar das lacunas sobre as estruturas das civilizações pré-colombianas, fundamentais para a experiência latino-americana, especialmente nos países andinos e no México, o livro "*is a fundamental resource and reference for understanding twentieth-century productions in relation to their precedents*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 305).

Essas publicações, que em determinados aspectos são herdeiras e ainda seguem algumas interpretações e escolhas dos precedentes internacionais vão fundar as bases da teoria e da crítica da arquitetura moderna latino-americana. Narrativas que apontam uma diversidade de

[95] Jorge Nudelman (2015) exemplifica, a partir de dois casos uruguaios, a interferência decisiva dos regimes totalitário latino-americanos no sentido de adiar a constituição de um quadro crítico da arquitetura moderna. Em 1973 a eclosão da ditadura interrompe a edição dos *Fascículos de Información* pelo *Instituto de Historia de la Arquitectura* da *Facultad de Arquitectura* da *Universidad de la República* em Montevidéu, com o objetivo de publicar ensaios e aprofundar o debate acerca da arquitetura "nacional" do país; e o desenvolvimento da pesquisa de Aurelio Lucchini, então diretor do Instituto, sobre a história da arquitetura no Uruguai, publicada postumamente em 1988 com o título *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*.

modernidades e expressões que se distanciam do discurso hegemônico cunhado nos manuais consolidados antes dos anos 1970. Apesar de indicar um objetivo comum, o de instituir um projeto latino-americano de teoria e crítica, os autores desenvolveram caminhos particulares, como tentamos demonstrar. Em resumo, apontam a necessidade de constituição de um campo historiográfico consciente de suas questões metodológicas.

A partir dos anos 1980, e mais fortemente na década seguinte, o quadro de escassez de publicações passou a ser revertido com a significativa expansão da atividade teórica-crítica. A visibilidade crescente de organizações que visam a documentação e a proteção do patrimônio moderno e, principalmente, o aumento do número de programas de pós-graduação e os consequentes avanço e consolidação da pesquisa acadêmica, foram fatores decisivos nessa nova configuração, que pode ser considerada uma virada historiográfica[96]. Adrián Gorelik (2005) aponta a importância de pesquisadores como Jorge Francisco Liernur na Argentina, Alberto Sato na Venezuela e Carlos A. Ferreira Martins no Brasil que iniciam nesse período o processo coletivo de revisão historiográfica fora dos velhos cânones modernos, revelando os limites interpretativos e metodológicos da versão oficial da arquitetura moderna e reestabelecendo a dimensão operativa do conhecimento histórico. Com efeito, o conjunto teórico recente sobre o tema conta com uma lista de pesquisadores mais extensa.

Se, por um lado, a ampliação do campo historiográfico, fundado em bases acadêmicas, permite o acesso aos temas ainda encobertos e pouco explorados nas discussões inaugurais, por outro, evidencia as especificidades e complexidades devido ao volume de trabalhos sobre arquitetos e obras individuais, que se perdem na tentativa de explorar uma interpretação mais abrangente. Esse caminho aponta a ausência efetiva de quadros teóricos gerais que remontem a produção moderna na América Latina a partir desse cenário atualizado, amplo e disperso de pesquisas. Essa ausência, de perspectiva generalista, é levantada por Cristina López Uribe (2015) em uma breve revisão sobre a historiografia da arquitetura do México: "*general studies have become scarcer in recent decades, making room for deeper study of specific cases*"; bem como por Guillermo Barrios (2015) na Venezuela: "*the architectural literature of subsequente years often focused on particular architects working in the national context of Venezuela*".

[96] No Brasil, o curso de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) foi criado em 1972, mas será o de doutorado, estruturado em 1980, "que dará novos parâmetros para a pesquisa em história, além de formar um expressivo contingente de professores para os cursos de mestrado que serão fundados a seguir em outras universidades públicas brasileiras", segundo Abilio Guerra. A Escola de Engenharia de São Carlos (EESC-USP), atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU), a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) deram sequência, ainda nos anos 1980, ao quadro de novos cursos de Pós-Graduação no país (GUERRA, 2010a).

Modern Architecture in Latin America de Luis Carranza e Fernando Lara (2014), prefácio de Liernur, figura entre as poucas publicações recentes de natureza abrangente que se debruçam sobre o tema da América Latina na tentativa de propor uma narrativa alternativa, abrangente e atual para essa história - "*from a Latin American perspective*". Ao analisar a produção de onze países (Argentina, Brasil, Cuba, República Dominicana, Porto Rico, Chile, Colômbia, México, Peru, Uruguai e Venezuela)[97], ampliam o recorte temporal - tomando como marco inicial a proposta de urbanização de Pereira Passos para o Rio de Janeiro (1903) - e incluem outros atores, exemplares e influências nesse enredo. Seguindo a leitura de Liernur, *Modern Architecture in Latin America* é uma conjunção de diferentes partes e temas (categorizados em arte, tecnologia e utopia) que articulados em uma perspectiva cronológica estruturam uma narrativa embasada pela reunião, reanálise e ampliação das narrativas precedentes, seus territórios geográficos e intelectuais, se distanciando da ideia de influência centro-periferia. O livro é, em suas palavras, "*the result of the steady growth in recent decades of historiography of modern architecture in Latin American*" (LIERNUR, 2014)[98].

Como apontamos na introdução, Carranza e Lara (2014) não colocam a América Latina como atributo ou adjetivação, mas como suporte geográfico. Desse modo, podem incluir edifícios e fenômenos desenvolvidos nesse agrupamento de países, inclusive de arquitetos europeus como Le Corbusier e Gio Ponti, e não apenas aqueles que reúnem características que os classificariam como semelhantes, "latino-americanos". Critério de interpretação evidenciado na escolha do título "Arquitetura Moderna *na* América Latina", que estabelece uma mudança significativa em relação ao argumento defendido por Hitchcock (1955).

O tema da historiografia da arquitetura latino-americana - e demais locais de consolidação da experiência moderna deslocados de seu centro de origem - passou a ser colocado também por pesquisadores estrangeiros que tentam compreender a experiência latino-americana a partir da perspectiva "de fora". De acordo com Amaral (2006, p. 132), "a bibliografia que se publica cada vez mais intensamente a partir dos centros culturais hegemônicos tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, desejando eles mesmos 'redigir' e proceder à leitura de nosso perfil cultural"[99].

---

[97] Em relação à seleção de Hitchcock (1955), Carranza e Lara (2014) retiram o Panamá e acrescentam a República Dominicana. Em contrapartida, Brasil e México permanecem como os dois maiores núcleos de desenvolvimento de experiências singulares de arquitetura no século XX.

[98] A extensa base documental e as novas abordagens interpretativas propostas por Carranza e Lara (2014), permitem diferentes níveis de interpretação, através de leituras gerais seguindo a estrutura capitular, leituras guiadas por determinado recorte geográfico ou leituras que costurem os subtemas (arte, tecnologia e utopia) propostos.

[99] Em algumas dessas publicações o caráter de exotismo e exaltação da natureza tropical ainda é argumento para justificar uma noção de arquitetura, como no estudo de Alan Hess (2006, p. 13) sobre as casas de Oscar Niemeyer: "*the landscape in which Niemeyer was born and raised is one of stunning natural power and beauty*". Em outra passagem, "*the landscape of Brazil is vast, diverse, exotic, and nearly as vast as the continental United States. In the Brazilian landscape humans have no choice but to accommodate nature*".

A perspectiva do interesse estrangeiro na arquitetura moderna brasileira foi fartamente tratada na pesquisa conduzida por Nelci Tinem[100]. Originalmente escrita em espanhol, traduzida e editada em 2006 sob o título "O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna", levanta textos publicados no Brasil e no exterior, e revistas internacionais especializadas entre 1936 e 1955 - "datas, respectivamente, da elaboração do projeto do Ministério da Educação, edifício considerado o marco inicial dessa produção, e da publicação do edital do concurso para o Plano Piloto de Brasília, que inaugura uma nova etapa na arquitetura brasileira" (TINEM, 2006a, p. 11) - sobre a arquitetura moderna brasileira. Se apoiando em trabalhos anteriores que constituíram "modelos metodológicos de interpretação historiográfica" - dois no âmbito internacional, *L'immagine storiografia dell'architettura contemporanea de Platz a Giedion* de Maria Luiza Scalvini (1984) e *Sistemas de Significación en arquitectura* de Juan Pablo Bonta (1977), e um terceiro no Brasil, "Arquitetura e Estado no Brasil" de Carlos Martins (1987) -, Tinem nos fornece uma visão bastante completa do processo de construção e consolidação da narrativa da arquitetura moderna brasileira percebida através de suas publicações.

Recentemente, Josep Maria Montaner em "Arquitetura e crítica na América Latina" se propõe, dando continuidade às discussões introduzidas em *Arquitectura y Crítica* de 1999 (publicado no Brasil em 2007[101]), a analisar as linhas de pensamento da crítica da arquitetura no contexto latino-americano[102], "com ênfase em alguns dos autores e autoras mais representativos, rastreando como ocorreu a legitimação da arquitetura moderna em cada país, em relação às propostas europeias e norte-americanas", e, mais tarde, "como se consolidou a construção da história e das posições teóricas; e como, após a chegada da arquitetura moderna, ocorreu sua evolução e superação" (MONTANER, 2014, p. 14). Nessa publicação o arquiteto, crítico e catedrático da *Universidad Politécnica de Cataluña*, traz comentários sobre os vinte e um textos considerados, por ele, significativos para a nova tradição historiográfica local, ajudando a compreender a construção do

[100] A pesquisa foi defendida em fevereiro de 2001 no Programa de Doutorado *História Urbana, História de la Arquitectura da Escuela Técnica Superior de Arquitectura* de Barcelona, *Universidad Politécnica de Cataluña*, sob orientação do professor titular Fernando Alvarez Prozorovich.

[101] Em Arquitetura e Crítica, Montaner (2007) destaca apenas a contribuição de Marina Waisman e Enrico Tedeschi para a formação da tradição crítica na Argentina, e Roberto Férnandez, Liernur, Claudio Caveri e Cristián Fernández Cox da geração atual. Entre os apenas citados: Carlos Eduardo Comas, Edson Mahfuz, Ruth Verde Zein, Hugo Segawa e Paola Berestein no Brasil, onde inclui também Roberto Segre; Sylvia Arango e Alberto Saldarriaga, na Colômbia; Wiley Ludeña e Elio Martuccelli, no Peru; Rafael López Rangel, no México; e Ramón Gutiérrez, Roberto Doberti, César Naselli e Fernando Díez, na Argentina. Na continuação dedicada à América Latina, Montaner (2014) exclui alguns desses nomes e acrescenta outros à análise mais detalhada.

[102] "O estabelecimento de uma avaliação da história da crítica da arquitetura e urbanismo na América Latina no século 20 e a definição de um conjunto de temas, de diferentes escalas e mutuamente relacionadas, nos permite delimitar os conceitos básicos mais idôneos para as pesquisas. Uma vez delimitados os conceitos chave, as tradições imprescindíveis para a crítica, os núcleos de formação acadêmica, os âmbitos editoriais, os autores e autoras fundamentais, os livros mais influentes, as aspirações comuns, podem ser estabelecidos os temas centrais e as coordenadas dos trabalhos de pesquisa, dos debates gerais entre críticos e dos debates locais em cidades e universidades" (MONTANER, 2014, p. 31).

quadro da crítica na América Latina, que se encontrava disperso em publicações, algumas inacessíveis do contexto brasileiro[103].

> A escolha dos textos mais influentes regeu essa seleção, com uma certa afinidade com aqueles menos acadêmicos e ortodoxos, aqueles que têm um horizonte mais democrático e social, e aqueles em que predomine um olhar cosmopolita e aberto ao mundo, longe das restrições dos regionalismos e nacionalismos (MONTANER, 2014, p. 16).

Montaner (2014) estrutura o livro em três períodos, dentro dos quais "sugere um aporte predominante por países e posições": (1) pioneiros da arquitetura moderna e as primeiras interpretações teóricas, de 1925, ano da publicação de "Acerca da arquitetura moderna" de Gregori Warchavchik, a 1969, "quando se realizam grandes mudanças econômicas, sociais e culturais, tanto no contexto geral como nas condições latino-americanas" (MONTANER, 2014, p. 15); (2) consolidação da primeira geração de críticos latino-americanos, quando se estabelecem interpretações próprias e a defesa do regionalismo; e, (3) correntes da crítica dos anos 1980 e 1990, "quando começam a ser publicados e a ter um peso decisivo os textos de autores de outras gerações" (MONTANER, 2014, p. 16)[104].

Ao mesmo tempo que segue a lógica cronológica introduzida por Segre (1991), Montaner a modifica, adiciona quase vinte anos de debates à sua narrativa mas subtrai as primeiras décadas do século XX, nas quais "são criadas as primeiras escolas de arquitetura, como as de Córdoba e Santa Fé na Argentina", segundo o próprio autor (MONTANER, 2014, p. 15). Dois textos se destacam como referência "para entender os conceitos fundamentais da cultura, arte e arquitetura na América Latina": o já comentado *La invención de América* de Edmundo O'Gorman e *El laboratorio americano* de Roberto Fernández, publicado quarenta anos depois.

Fernández (1998) apresenta a América - "*sitio ideal de la experimentación*" - como laboratório, lugar onde poderiam ser aplicadas as utopias (políticas, econômicas, urbanas e estéticas) surgidas na Europa, no qual se hibridizam a modernidade ecumênica que continua a ser importada e a própria cultura pré-colombiana[105]. "Processo que", segundo Montaner (2014, p. 20), "resulta em conflitos, porém também é capaz de potencializar uma modernidade latino-americana própria e peculiar".

---

[103] Cabe aqui salientar, que a realidade de escassez e desatualização de títulos importantes acessíveis nos acervos das bibliotecas das universidades do país é bem distinta da encontrada no conjunto de bibliotecas da Universidade de São Paulo, no qual é possível encontrar diversas das publicações citadas, ainda que algumas obras-chave de pesquisadores latino-americanos permaneçam inacessíveis.

[104] Retomado o processo democrático, Argentina, Brasil, Chile e México, vão consolidar as melhores tradições de teoria, história e crítica da arquitetura. Nesse quadro teórico estabelecido nas últimas décadas, Montaner (2014) destaca Enrique Browne, Cristián Fernández Cox, Jorge Francisco Liernur, Roberto Fernández, Fernando Díez, Elio Martuccelli, Edson Mahfuz, Ruth Verde Zein, Carlos Eduardo Comas, Hugo Segawa, Silvia Arango e Alberto Saldarriaga.

[105] "*El análisis de las posibles resistencias y perduraciones de elementos de ancestralidad constituye uno de los factores demarcatorios del laboratorio americano*" (FERNÁNDEZ, 1998, p. 93).

Fernández deriva sua teoria de O'Gorman, como indica logo no início do primeiro capítulo (*La construcción de América*), e reitera a hipótese da invenção da América como uma construção da e para a cultura europeia. "*El marco de modernidad experimental americana, su condición de enorme invención europea [..] conforman una historia única de la confrontación e instalación del discurso cultural europeo en un territorio o espacio conceptualizado*" (FERNÁNDEZ, 1998, p. 23).

> *A partir de esta instalación de lo nulo, de esta ideológica conformación de una absoluta territorialidad entendible como materialidad objetiva y no como espacio habitado y con paisaje transformado por sujetos, América estará disponible como laboratorio excepcional para la investigación de las diversas elaboraciones del humanismo apenas emergente de los discursos medievales* (FERNÁNDEZ, 1998, p. 18).

A "invenção" e o "laboratório" seriam conceitos-chave para se entender as complexas história e realidade da América Latina (MONTANER, 2014).

Colocada a sua contribuição para o entendimento panorâmico da crítica de arquitetura na América Latina, o próprio Montaner faz uma ressalva, que se alinha a posição de Liernur (2014) frente às empreitadas de pesquisadores europeus e norte-americanos na tentativa de incluir a experiência latino-americana. "É importante insistir sobre o ponto de vista dessa interpretação: uma visão a partir da Europa, que, apesar da empatia e conhecimento que se tenha sobre a América Latina, não deixa de se basear a partir da perspectiva europeia sobre a América" (MONTANER, 2014, p. 21). Trata-se, portanto, de um olhar externo para o quadro teórico local.

Outros autores europeus e norte-americanos se dedicaram ao estudo da arquitetura na América Latina, com maior ou menor consciência de que carregam em si a perspectiva eurocêntrica e, assim, propondo maior ou menor distanciamento dessas referências em suas narrativas. Podemos citar Valerie Fraser (*Building the new world: studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*, 2000) e Patricio del Real (*Building a Continent: the Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, 2012). Além de leituras de produções individuais como de Keith Eggener sobre Barragán (*Luis Barragán's gardens of El Pedregal*, 2001).

No âmbito da América Latina, não localizamos levantamento sistematizado e abrangente que se dedique a avaliar o atual panorama da produção historiográfica brasileira sobre a arquitetura latino-americana. Nos parece um tema de crescente interesse entre arquitetos, críticos e historiados, mas ainda em construção e disperso. Depois de um período em que o pensamento arquitetônico pouco se debruçou sobre si mesmo para avaliação, a discussão passa por um importante momento de reflexão sobre a presença e o lugar do Brasil nos debates latino-americanos, em um esforço de inseri-lo efetivamente no continente.

Apenas nas últimas décadas os intelectuais brasileiros seguem o caminho de resgatar sua ligação e estreitar os laços internos que até pouco tempo eram negados. Os regimes totalitários iniciados na década de 1960 e intensificados na década seguinte propiciaram, de acordo com Aracy Amaral (2006, p. 78), uma "migração rara na história do continente, dando nascimento a uma nova compreensão da América Latina por parte de seus intelectuais e políticos, que, por força das circunstâncias que os levaram ao exílio, passaram a viver em países dos outros". Países esses, em muitos casos, vizinhos e ainda desconhecidos. Brasileiros então indiferentes às problemáticas latino-americanas se radicaram no Chile, na Argentina, no Uruguai, despertando "de forma inédita para afinidades até então no Brasil percebidas e estimuladas por uns poucos" (AMARAL, 2006, p. 78).

Com efeito, os anos de exílio forçado vão alimentar em muitos a identificação com a América Latina, favorecendo a aproximação e o diálogo com seus vizinhos, muitos também expatriados. Assim, tiveram que sair exilados para descobrir a América Latina e dela fazer seu lar - seguindo processo de autoanálise semelhante, mas talvez mais profundo, ao que se deu no campo das artes e da literatura no início do século XX. A problemática da dívida externa revelou a necessidade prática de uma união mais estreita; "nos reenviou ao nosso destino de origem: a América Latina, com a qual passamos a viver os mesmos condicionantes estruturais do conjunto do continente" (SADER, 2006, p. 187). Nesse sentido, o retorno da democracia revelaria a aspiração de uma articulação regional mais abrangente. Esse processo de redescoberta e de percepção do Brasil como partícipe da região que o cerca, em certos relatos, se deu quase como um momento de revelação, conforme depoimento de Darcy Ribeiro (1993):

> foi lá [no Uruguai], lendo e repensando nossas vivências, que rompi com meu provincianismo brasileiro para perceber que somos parte de um todo: a América Latina. Que nossa história é feita das mesmas vicissitudes vividas pelos povos que construíram, aqui, com a carne e a alma dos índios e dos negros que os brancos caçaram encurralaram para produzir riquezas. Que nosso destino se jogara e decidira também, conjuntamente, dentro do quadro continental que compartilhamos.

Nesse período, passamos a nos dar conta que o nosso olhar foi sendo conduzido a eventos distantes afastando nossas atenções do entorno mais próximo (STINCO, 2010). Ainda hoje vivemos as consequências desse prolongado desvio de narrativa histórica que restringiu nossa visão de passado. O ensino de arquitetura é uma delas.

O que os estudantes ou jovens arquitetos sabem sobre a produção latino-americana? Talvez algo sobre as recentes e bem sucedidas experiências colombianas fruto de concursos públicos; talvez já tenham tido acesso a imagens do mural de mosaicos coloridos que reveste o edifício que abriga a biblioteca central da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) ou da conhecida Casa Ponte

do arquiteto Amancio Williams em Mar del Plata na Argentina. Quem sabe, viram uma fotografia interna da Aula Magna de Carlos Raúl Villanueva na Cidade Universitária de Caracas na Venezuela. Mas de fato, pouco se conhece. Essa ausência de referências no currículo dos cursos revela o profundo e histórico distanciamento do Brasil para com seus vizinhos.

> Apesar da produção [teórica] recente, grande parte do ensino e da prática de arquitetura brasileiros segue empregando, nem sempre de maneira crítica, somente aqueles manuais anteriores à década de 1970. Sua leitura, embora útil e informativa, exuma pautas conceituais afinadas a momentos históricos passados. Quase sempre proclama de maneira linear, triunfal e frequentemente excludente, a autonomia, a consistência, a originalidade e a independência da modernidade arquitetônica brasileira, por exemplo (ZEIN; MACEDO, 2011).

No entanto, esse obscurecimento é anterior à formação dos arquitetos. Ainda no ensino médio a disciplina "História da América Latina" é pouco (ou nada) valorizada. É sintomático perceber que qualquer estudante saia dos bancos escolares sendo capaz de falar sobre a Revolução Francesa - outro reflexo de nossa proximidade com a cultura desse país -, mas provavelmente, desconheça a Revolução Mexicana, seus personagens, suas motivações e seus desdobramentos (PRADO, 2001); ou que desconheça os líderes da independência (e símbolos da resistência) latino-americana, mas saiba nomear os reis e rainhas de Portugal e França (SADER, 2006).

A geração de historiadores dos anos 1960 e 1970 que tradicionalmente deu início, de modo mais sistemático, às pesquisas sobre a matéria, elegeu a *teoria da dependência*, compartilhada por economistas, sociólogos, cientistas políticos, como a explicação para a compreensão das questões próprias à "latino-americanidade"[106]. "Pensada como um todo homogêneo a América Latina era apresentada como vítima da exploração do colonialismo e posteriormente do imperialismo britânico norte-americano" (PRADO, 2001). Questões como subdesenvolvimento e dependência foram até os anos 1980 o mote para construir o campo teórico sobre a América Latina. Ainda hoje as pesquisas trazem o ranço dessa formação[107].

Essas leituras carregavam um forte apelo político-ideológico que tinha o poder, por um lado, de atrair e, por outro, de repelir possíveis interessados. No período em que os regimes autoritários se

[106] Esse despertar coincide com o *boom* da literatura latino-americana, o florescimento definitivo do modernismo literário, representado por Gabriel García Marquez em seu "Cem Anos de Solidão" e o "realismo mágico" do cubano Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*) e do guatemalteco Miguel Angel Asturias (*Hombres de Maíz*) (MARTIN, 2011). Para Aracy Amaral (2006), citando Carlos Fuentes, o realismo mágico "não passa de uma etiqueta tropical colocada na literatura surrealista desenvolvida na América Latina, e essa etiqueta é útil para que a literatura produzida em nosso continente penetre nos mercados europeu e norte-americano", fortalecendo a cultura do exotismo, do excesso, da originalidade e da mestiçagem.

[107] Como consequência secundária da visão exploracionista, inserida nesse contexto interpretativo de dominação cultural do Estado norte-americano, preocupado com o surgimento de novas Cubas no continente e, por isso, disposto a interferir nas questões internas ameaçando a soberania das demais nações latino-americanas, causou certa resistência em compreender as relações de influência existentes entre Brasil e Estados Unidos. Segundo Atique (2007), na arquitetura, o tema do "relacionamento brasileiro com as formas e imagens da costa oeste americana é ainda um tabu".

faziam presentes, pesquisar a história latino-americana contemporânea era causa de possíveis retaliações por parte dos detratores; "o exemplo mais radical era a impossibilidade de se tocar em qualquer questão relativa à Cuba" (PRADO, 2001).

A importância das motivações políticas na construção teórica da História da América Latina levantada por Maria Ligia Prado, professora e pesquisadora reconhecida pelos estudos nesse terreno, também marcou o discurso no campo da arquitetura.

"De fato, na América Latina, não raras vezes a arquitetura foi utilizada a partir de motivações políticas, constituindo traço peculiar e próprio" (MORAIS, 2014, p. 33) da produção moderna dessa parte do continente americano. Arango (2002) igualmente aponta que uma das questões que diferenciariam a construção historiográfica europeia e latino-americana é a importância dada à dimensão política nos últimos.

É necessário abrirmos um parêntese para o caso colombiano. De acordo com Montaner (2014), coube à Silvia Arango o trabalho de consolidar uma historiografia e uma crítica da arquitetura na Colômbia. Apesar de ser resultado de seu esforço individual, *Historia de la arquitectura en Colombia* (1989) deriva de uma pesquisa coletiva de construção historiográfica que culminou em uma exposição homônima promovida em 1985 pelo Ministério de Relações Exteriores da Colômbia. "Trata-se de uma obra imprescindível para entender a arquitetura colombiana, embora mereça ser revista, na medida em que padece de certo esquematismo" (MONTANER, 2014, p. 86). No entanto, ao buscar afirmar sua importância para o contexto colombiano - "o livro era totalmente necessário, uma vez que não existia uma história da arquitetura colombiana que englobasse desde as origens até a arquitetura atual" (MONTANER, 2014, p. 175) -, o crítico catalão esquece de mencionar a primeira publicação sobre a produção moderna naquele país, *Arquitectura en Colombia: arquitectura colonial, 1838-1810; Arquitectura contemporánea en cinco años, 1946-1951* (1951) de Carlos Martínez e Jorge Arango, que bebe da fonte de Goodwin (1943) estabelecendo a relação entre as arquiteturas colonial colombiana e moderna, segundo Hugo Mondragón e Ricardo Daza (2015). Em *Historia de la arquitectura en Colombia*, seguindo a agenda do regionalismo crítico, Arango coloca a produção de Rogelio Salmona como representante maior da arquitetura colombiana, no debate entre nacionalismo *versus* internacionalismo. Essa interpretação que posiciona o *local* como um projeto de resistência, nos moldes de Kenneth Frampton (2008), havia sido adotada por Anne Berty em *Architectures colombiennes: alternatives aux modèles internationaux* de 1981, "*a book that took a radical position against modernist architecture*" (MONDRAGÓN; DAZA, 2015, p. 305).

Além da Colômbia, enquanto Argentina, México e Brasil possuem um corpo de pesquisa bastante consolidado - voltado para as questões regionais como na Argentina ou para as questões

internas como México e Brasil -, outros países latino-americanos, considerando aqueles incluídos por Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real em *Latin America in Construction* (2015), apresentam estágios distintos de maturidade crítica e rigor documental, diretamente ligada à institucionalização da pesquisa acadêmica. Entre os principais títulos citados nessa publicação, seja por estabelecer um marco de instituição de uma narrativa, seja por revisá-la, podemos citar: *Arquitectura y modernidad en Chile, 1925-1965: una realidad múltiple* (1989) de Manuel Moreno e Humberto Eliash e *Chilean Modern Architecture since 1950* (2011) de Pérez Oyarzún, Rodrigo Pérez de Arce e Horacio Torrent; *Arquitectura cubana contemporánea* (1947) de Joaquin Weiss e publicações de Roberto Segre sobre Cuba como *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionária* (1970) ou sobre a região caribenha como *Arquitectura antillana del siglo XX*; *Arquitectura contemporánea en República Dominicana* (1986) de Rafael Calventi Gaviño; *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como tradición cultural* (1945) de Miró Quesada, no Peru; *El libro de Puerto Rico/The book of Puerto Rico* (1923) de Antonin Nechodoma, *Arquitectura en Puerto Rico* (1965) de José Fernández e *Puerto Rico 1900* (1992) de Jorge Rigau; *La arquitectura en el Uruguay* (1955) de Juan Giuria; *Caracas en tres tiempos* (1966) de Carlos Raúl Villanueva, *Caracas a través de su arquitectura* (1969) de Graziano Gasparini e, mais recentemente, *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica* (2006) de Azier Calvo.

As questões aqui colocadas estão entre as apontadas na literatura como causas do (ainda) baixo número de pesquisas de mestrado e doutorado sobre a arquitetura latino-americana no Brasil, revelando uma lacuna profunda em nossa historiografia que necessita do enfrentamento de suas questões. Ainda são poucos os pesquisadores que se dedicam ao tema, principalmente na produção de narrativas aproximativas, prevalecendo, em muitos quadros, a ideia de que o país (e sua produção arquitetônica) "se esgota em si mesmo" e que, nesse sentido, as questões nacionais não têm reciprocidade com as dos países vizinhos[108]. Nos parece que os pesquisadores brasileiros ainda estão, em geral, interessados em revisar os aspectos particulares - seja valorizando-os, seja negando-os - de nossa produção[109], aproximando-a mais no interior de uma tradição ocidental mais ampla dos

[108] Na âmbito da práxis, Carranza e Lara (2014) apontam uma realidade distinta, de maior integração e contatos locais: "*a surprisingly local yet globally connected architetcture*". O mesmo parece estar ocorrendo no campo das artes visuais. Luis Pérez-Oramas, no Catálogo da Trigésima Bienal de São Paulo, reafirma que "pela primeira vez na história, parece existir uma comunicação fluida que se estabelece entre nós e que torna possível aos artistas da América se conhecer então em Bogotá e no México, em Santiago e Caracas, em Buenos Aires e Lima, em São Paulo e no Rio de Janeiro etc., e não mais – ou não somente – em Roma" (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 47).

[109] Os autores, dedicados a superar a "versão oficial" construída pela historiografia da arquitetura moderna brasileira e a repensar e escrever sobre essa produção, buscam desvendar a complexidade e a diversidade que caracterizam o período através de uma (re)interpretação crítica dos eventos, fatos e obras, divergindo em alguns aspectos da narrativa estabelecida até então - sem, no entanto, reduzi-la ou desacreditá-la. Com efeito, permitem uma compreensão mais ampla e a construção de um novo discurso, pautados em questões internas e na busca por outras aproximações entre Brasil e Europa ou Brasil e Estados Unidos.

contextos europeu e norte-americano, do que latino-americano[110]. O seu reconhecimento, dentro e fora dos limites da América Latina, contribuiu com esse movimento. Nesse sentido, tendemos a concordar com Montaner (2014, p. 200): "foi pouco frutífero que a historiografia, tanto interna como externa ao Brasil, tenha estabelecido um 'estado de graça' insuperável que atua como um fardo".

A ideia que pautou a retomada da crítica e a diversidade da produção no período pós-ditatorial "de certa 'abertura' na avaliação da arquitetura, de procurar perceber a obra a partir de sua realidade imediata, levou a um natural interesse pela América Latina por meio de diversas frentes de pesquisa" (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 201). A busca de paralelismos e a percepção de coincidências históricas entre "nós" e "eles" deram início a esse processo.

> Ora, o pensamento sobre a arquitetura no Brasil, com isso, começou a sair de uma posição ensimesmada, acirrada na vigência da crítica político-ideológica dos anos 1960-1970, nos quais o pensamento crítico, no seu esforço de a autonomia da arquitetura brasileira como manifestação cultural, ignorou solenemente paralelismos, pontos de contato e a óbvia interlocução com a produção internacional de arquitetura no período (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 201-202).

Apesar de tímido, se alinhado ao volume de pesquisas realizadas em países hispano-americanos, especialmente Argentina e México, é crescente o avanço alcançado nas últimas três décadas no interesse de pesquisadores-arquitetos e cursos de pós-graduações brasileiros que tentam ampliar essa perspectiva teórica. Aumentaram o número de teses e dissertações defendidas, e de publicações, entre livros[111] e artigos em periódicos especializados a que temos acesso nas bibliotecas públicas[112] e nas livrarias através do maior interesse do mercado editorial brasileiro em publicar as obras canônicas e de autores latino-americanos. Desenvolvem-se grupos de pesquisa e assim são reunidos novos interessados[113]. A tendência é que em um futuro próximo, o Brasil contribua de modo mais intenso e sistemático para a construção de uma compreensão mais ampla das complexidades próprias da América Latina. É preciso afirmar que - de modo algum - se está minimizando o importante esforço já empreendido por diversos teóricos e críticos no sentido de

[110] Ao traçar um panorama sobre os estudos e as renovações críticas nas ciências sociais do Grupo Modernidade/Colonialidade, constituído no final dos anos 1990 por intelectuais latino-americanos de diversas universidades das Américas (ver nota 92, neste capítulo), Luciana Ballestrin em "A América Latina e o giro decolonial" aponta a ausência de discussões sobre e com o Brasil, que ainda não possui um pesquisador associado ao grupo. Para a autora, "esse é um ponto problemático, já que a colonização portuguesa - a mais duradoura empreitada colonial europeia - trouxe especificidades ao caso brasileiro em relação ao resto da América". Ver BALLESTRIN, Luciana. A América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, mai./ago. 2013.

[111] No Brasil as obras de autores estrangeiros são traduzidas e publicadas, muitas vezes, com atraso em relação aos países de línguas espanhola e inglesa, o que dificulta o acompanhamento mais próximo do que se está produzindo nos países vizinhos.

[112] Ver nota 103, neste capítulo.

[113] A Universidade de São Paulo por exemplo, possui desde 1989 um Programa de Pós-Graduação, de caráter interdisciplinar, que reúne docentes e pesquisadores interessados em discutir aspectos teóricos e práticos das diferentes dimensões dos processos de integração da América Latina (PROLAM-USP).

recolocar o papel da arquitetura moderna brasileira na construção historiográfica latino-americana, reinterpretando sua divergência e seu pluralismo a partir de um novo discurso crítico e dialético, frente à importância dessa produção para a própria arquitetura da região. Apenas reforçamos a necessidade de ampliar o debate e situá-lo na perspectiva continental, dialogando com as referências latino-americanas.

Em suma, há avanços significativos, mas enormes desafios a vencer. Enquanto avançamos na pesquisa, a carência de publicações periódicas, que "ou são orientadas comercialmente, o que demonstra sua pouca seriedade, ou são fruto de universidades, e portanto de interesse muito limitado" (ZEIN, 2003, p. 213), linhas editorias, e a irregularidade na promoção e dispersão de redes de colaboração e espaços de discussão que promovam o contato entre pesquisadores - muitas vezes de áreas distintas, porém complementares, mas que no dia a dia permanecem isolados em seus saberes -, podem ser apontados entre os fatores que impedem o desenvolvimento de um campo historiográfico consolidado no Brasil[114]. A esses soma-se a invisível - mas sempre presente - barreira linguística que faz com que os textos em português pouco circulem na América Hispânica.

Uma das poucas iniciativas nacionais, constituída fora do ambiente acadêmico, no sentido de divulgar a arquitetura brasileira, "diante do vale tudo conceitual e da relativa diversidade que se foi descortinando na produção nacional" na passagem dos anos 1970 aos 1980, e aproximar os países latino-americanos foi realizada pela revista Projeto, que organizou a mostra "Arquitetura Brasileira Atual" exposta em Buenos Aires. A ideia era propor um intercâmbio cultural que mitigasse o desconhecimento em relação ao trabalho dos nossos vizinhos (BASTOS; ZEIN, 2010).

No recente grupo de pesquisadores brasileiros que vêm renovando o ciclo de pesquisa acadêmica, Montaner (2014) destaca os nomes de Carlos Eduardo Dias Comas, Carlos A. Ferreira Martins, Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos, Hugo Segawa, Edson Mahfuz, Abilio Guerra e Marcelo Ferraz. Cláudia Cabral (2015) adiciona a esses, Renato Anelli e Lauro Cavalcanti. Nomes de gerações e formações distintas, mas que seguem produzindo atentos à arquitetura na América Latina como objeto de pesquisa.

> *There has been a considerable expansion of documentary research, through not only general historiographical reviews [...], but thematic studies and monographs on the protagonists in the development of modern Brazilian architecture. New studies of foundational episodes [...] have provided the foundation for critical recognitions of the modern legacy* (CABRAL, 2015, p. 302).

[114] Ainda que não se valorize os efeitos comparativos, no sentido de promover ou exaltar nossas supostas carências, cabe lembrar que os Estados Unidos, por exemplo, possuem a *Society of Architectural Historians* (SAH) que publica o JSAH regularmente desde 1941.

O que se observa ao analisar o conteúdo das teses e dissertações levantadas nos bancos de dados das universidades do país é uma tendência de fragmentação, que segue as indicações de pesquisa recentes em que temas, recortes e objetos são cada vez mais direcionados e, portanto, específicos (Apêndice A), sendo mais frequente pesquisas que abordem a experiência de um país ou um conjunto que, em função dos objetivos de cada trabalho, apresente aspectos a serem costurados por meio de metodologia comparativa aplicada. Especificidade que reforça a característica dos estudos monográficos. Essa tendência expõe dois lados opostos: um que possibilita o aprofundamento dos temas abordados, outro que reduz o número de pesquisadores impactados por determinada pesquisa à medida que possui local, período e enfoque específicos. Como resultado imediato as análises continuam se apoiando em uma lista restrita de leituras, que em geral, reforçam a visão dos centros hegemônicos.

Resumidamente, a tabela de estudos monográficos sobre a arquitetura latino-americana representa a abrangência de assuntos e recortes abordados nos contextos arquitetônico e urbano, em pesquisas iniciadas nos anos 1990[115] e, sobretudo, nas primeiras décadas deste século em instituições de diversas regiões do país. Pelo número de publicações destaca-se a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)[116] e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). São tratados principalmente países do Cone Sul, com destaque para a Argentina[117]. A produção residencial unifamiliar é especificamente abordada por um número reduzido de pesquisas - "Eduardo Sacriste e a arquitetura moderna: sete Casas em Tucumán Argentina" de Maria Ana Ferré (UFRGS), "Quatro interpretações da casa moderna na América Latina" de Claudia Virginia Stinco (Mackenzie), "Critérios para o estabelecimento de uma investigação da moradia na Bolívia" de Juan Carlos Ruiz Hurtado (FAU-USP). Entende-se que nas regiões do país que consolidaram mais tardiamente o campo da pesquisa, em que as investigações ainda voltam seus

[115] É interessante notar que essas primeiras pesquisas são realizadas em sua maioria por pesquisadores estrangeiros que trazem seus interesses acadêmicos para o Brasil.

[116] Neste programa de pós-graduação, a maioria dos trabalhos foram realizados sob a orientação de Cláudia Piantá Costa Cabral, professora visitante no ano de 2014 na *Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario* (Argentina) e em 2000 na *Pontificia Universidad Católica de Chile* (Chile), que integra grupos de pesquisa vinculados aos estudos latino-americanos.

[117] Apesar de não estar inserido na América Latina - ainda que diretamente envolvido quando consideradas as questões políticas, econômicas e culturais - os Estados Unidos e sua vinculação com o meio arquitetônico brasileiro é um tema que começa a ser discutido por pesquisas nacionais. O trabalho de Fernando Atique (2007), realizado na FAU-USP e publicado em 2010 sob o título "Arquitetando a 'Boa Vizinhança': arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil-Estados Unidos 1876-1945", é um exemplo desse interesse. O autor trata das relações entre Brasil e Estados Unidos em um momento da história desses países marcado pelos interesses econômicos e políticos. O relacionamento entre os dois países é também objeto da tese de Adriana Irigoyen pela FAU-USP, que estuda a casa paulista situando-a em relação à arquitetura da costa oeste norte-americana. O assunto é discutido também sob a perspectiva de um arquiteto, Frank Lloyd Wright, como na tese de 2004 de Paulo Fujioka, que trata dos princípios organicistas de Wright e suas influências na arquitetura moderna paulistana; e nas dissertações de Adriana Irigoyen, publicada em livro em 2002, e Débora Fabbri Foresti, defendidas em 2000 e 2008 respectivamente, no IAU-USP.

objetivos para a grande quantidade de dados a serem revisados e explorados mediante a valorização da produção local, possíveis diálogos com a América Latina ficam ainda mais distantes.

Grande parte dos textos, principalmente as teses e dissertações e os artigos publicados em periódicos científicos, circulam em um âmbito bastante restrito, em certos círculos de produção de conhecimento compostos em sua maioria de acadêmicos. A divulgação dessas pesquisas e a troca de experiências na linha de pesquisa da arquitetura latino-americana ainda é exígua, apesar de crescente[118]. Poucos espaços para tal, como congressos, seminários e colóquios, são oferecidos. Os *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana* (SAL) - criados em 1985 durante a Bienal de Arquitetura de Buenos Aires "*cuando los profesionales latinoamericanos fueron relegados a la Faculdad en turno trasnoche mientras las 'estrellas' del jetset arquitectónico de Glusberg se reunían en el Teatro San Martín*" (GUTIÉRREZ, 2012)[119] - é uma das experiências de êxito dessas iniciativas.

> *Los SAL se armaron sobre la base de crear un espacio para la reflexión y el diálogo entre los arquitectos y urbanistas que estaban en la práctica profesional con los teóricos y críticos de arquitectura, teniendo como centro de estos intercambios la arquitectura latinoamericana contemporánea y sus diversos desafíos* (GUTIÉRREZ, 2012).

A partir de conferências e apresentações de obras de arquitetos de diversos países, a ideia dos Seminários é buscar um caminho próprio para explicar e produzir uma arquitetura conectada com as reais necessidades da região. "*[...] los SAL se renuevan en sus participantes y van integrando a través del tiempo nuevas temáticas, testimonios y búsquedas con la convicción de que hay un lugar para nuestra arquitectura*" (GUTIÉRREZ, 2012). Entre os principais nomes estão o próprio Gutiérrez, Marina Waisman, Jorge Glusberg, Enrique Browne, Silvia Arango, Louise Noelle, Cristián Fernández Cox e Ruth Verde Zein.

O testemunho de Gutiérrez acerca das motivações da criação dos SAL, nos coloca diante da citada questão do afastamento da crítica internacional das reflexões próprias à arquitetura latino-americana, que perdurou dos anos 1980 até meados da década seguinte. "A criação e evolução do SAL é a demonstração mais privilegiada da consolidação e amadurecimento da crítica de arquitetura

[118] No campo das ciências sociais esse intercâmbio encontra-se mais estabelecido. Em 1967 foi criado, sob iniciativa da UNESCO, o *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales* (CLASCO), uma instituição internacional não governamental com sede em Buenos Aires, que conta atualmente com uma rede de colaboradores em 654 centros de pesquisa e pós-graduação associados em 51 países.

[119] A partir de então tem sido organizado, por pesquisadores e universidades latino-americanas: em Buenos Aires, Argentina (1986); Manizales, Colômbia, (1987); Tlaxcala, México (1989); Santiago, Chile (1991); Caracas, Venezuela (1993); São Paulo e São Carlos, Brasil (1995); Lima, Peru (1999); San Juan, Porto Rico (2001); Montevidéu, Uruguai (2003); Oaxtepec, México (2005), Concepción, Chile (2007); Cidade do Panamá, Panamá (2009); Campinas, Brasil (2011); Bogotá, Colômbia (2013) e Santo Domingo, República Dominicana (2015). A próxima edição, organizada conjuntamente pela *Red Interuniversitaria de Estudios Urbanos de Ecuador* e pela *Pontificia Universidad Católica del Ecuador* sob a temática "*Identidad, Solidaridad y Austeridad*" está prevista para se realizar em novembro de 2018.

na América Latina" (MONTANER, 2014, p. 91), freando o domínio das culturas europeia e norte-americanas.

> *While the developed world engaged in the debate of postmodernity versus late modernity - characterized by David Harvey, Marshall Berman, Jürgen Habermas, and Jean-François Lyotard - the Latin Americans were more interested in understanding the specificities of their own paths of modernization* (CARRANZA; LARA, 2014, p. 309).

Nesse sentido, a década de 1980 vai ser fundamental no contexto revisionista da arquitetura na América Latina, quando pesquisadores e arquitetos (re)descobrem as produções nacionais e vizinhas. Além do SAL, as bienais - de São Paulo, do Chile (*Bienal de Arquitectura de Chile* organizada pelo *Colegio de Arquitectos de Chile*) e de Quito (*Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito* (BAQ) organizada pelo *Colegio de Arquitectos del Ecuador Provincial de Pichincha*) (Figura 11), cujas edições inaugurais datam do final da década anterior - vão reforçar esse processo, incorporando a arquitetura na programação dos já reconhecidos eventos dedicados às artes visuais, como a Bienal Internacional de Arte de São Paulo[120].

Aos poucos, esses eventos se consolidam como espaço privilegiado para a divulgação da arquitetura[121], o debate, o encontro e a manifestação crítica, ainda que dentro do estreito círculo especializado. Uma das mais importantes delas, a *Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires*, tem início em 1985, fundada por Glusberg. De acordo com Carranza e Lara (2014, p. 308), entre a primeira e a terceira edição (1989), o evento reuniu os mais importantes arquitetos europeus, norte-americanos e latino-americanos[122], que juntos "*made the Buenos Aires Biennal the best forum for debating regionalism and postmodernism with repercussions beyond the continent*". Muitas vezes, esses eram os únicos espaços de discussão no delicado contexto dos regimes totalitários que se estabeleceram na América Latina, como coloca Fernando Pérez Oyarzún (2015, p. 159) no caso chileno:

> *the first architecture biennial, organized by the Colegio de Arquitectos de Chile, was inaugurated in August of 1977, providing a rare breath of fresh air for the architects: an opportunity for discussions and encounters within the rarefied cultural environment ushered in by coup d'état of September 1973. The exhibitions,*

[120] O "Internacional" vai cair em desuso na X Bienal (2013). Segundo Ana Luiza Nobre (2014), curadora da exposição, "o maior mérito da X Bienal esteve em apostar numa reorientação geral, que envolveu a definição, pela primeira vez, de uma curadoria, o descarte do adjetivo “internacional” e a completa redefinição dos espaços e formatos expositivos".

[121] A arquitetura participa nas Bienais de São Paulo desde sua primeira edição, mas como evento paralelo: as Exposições Internacionais de Arquitetura, organizadas em parceria com o Instituto de Arquitetos do Brasil (diretório de São Paulo) com regulamentos e critérios de seleção independentes da seção de artes. Apenas a partir de 1973 as Bienais Internacionais de Arquitetura constituem um evento autônomo (FERNANDES, 2001).

[122] Entre eles, Mario Botta, Antoine Predock, Oriol Bohigas, Charles Correa, Léon Krier, Richards Rogers, Bruno Zevi, Arata Isozaki, Richard Meyer, Paulo Mendes da Rocha, Enrique Browne, Abraham Zabludovsky e Juvenal Baracco (CARRANZA; LARA, 2014).

however, signaled the end of a general agreement about the social and aesthetic meaning of modern architecture and urban planning.

(a)





(b)



Figura 11: (a) Cartazes das primeira (1973) e segunda (1993) edições da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (BIA), organizadas pelo Diretório de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP) e pela Fundação Bienal de São Paulo; (b) cartaz da primeira *Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito*, em 1978. Fontes: Instituto de Arquitetos do Brasil; Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito.

Apesar do conturbado momento político, o debate sobre a validade de um evento no formato da Bienal para a arte brasileira e a consciência da urgente aproximação e apoio intercontinental - quando os apoios internacionais cessam - levaram, entre outras razões, a realização em 1978 em São Paulo da primeira e única edição da Bienal Latino-Americana[123], organizada pela Fundação Bienal de

[123] A abertura do evento no sentido de promover o diálogo entre Brasil e América Latina foi também uma tentativa de trazer novo fôlego à Bienal de São Paulo, que nesse período enfrentava dificuldades institucionais e perda de prestígio decorrentes do momento político e social vivido. Questionamentos que ainda hoje envolvem o evento, apesar de sua consolidação no calendário cultural nacional e internacional e sua reconhecida importância para a promoção cultural no país. "Se servem de fato como espaço para os artistas nacionais, se servem somente para aquecer alguns setores do mercado de arte, se servem aos interesses de um grupo financeiro pouco qualificado em termos de conhecimento em arte, são estas as oposições que a instituição tem enfrentado, o que não a impediu de prosseguir com suas realizações" (MIGUEZ, 2004, p. 120).

São Paulo[124], que "deseja com a criação das Bienais Latino-Americanas, proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina, um ponto de encontro e a possibilidade de - em conjunto - pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o que se poderá chamar de arte latino-americana" (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1978, p. 19). Segundo seu Conselho de Arte e Cultura, a iniciativa

> surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades[125]. [...] A proposta fundamental nasceu, assim, da necessidade de redescobrimentos de nossas origens (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1978, p. 20).

Apesar do entusiasmo de figuras do cenário artístico nacional, que teve Aracy Amaral como protagonista e defensora, e da organização, explicitado na introdução do catálogo que acompanhou a mostra, o encerramento precoce do projeto, apenas dois anos após o evento inaugural, não possibilitou maiores reverberações, inclusive no contexto da arquitetura.

Por outro lado, um importante avanço para a construção teórica e documental das pesquisas latino-americanas foi a criação em 1995 - quase coincidindo com a "celebração" dos 500 anos da chegada de Colombo[126] - do *Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana* (CEDODAL) em Buenos Aires, fundado e dirigido por Ramón Gutiérrez e Graciela Viñuales, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento da pesquisa histórica, as formações teórica e de recursos humanos e a divulgação da arquitetura latino-americana.

> *[El Centro] cuenta hoy con uno de los archivos de arquitectura especializados en la producción de este sector del mundo, más cuidadosamente reunido y custodiado. Más allá de su valor como bien cultural, su importancia distintiva radica en ser la base de investigaciones que permiten llevar al conocimiento del público en general – mediante exposiciones y publicaciones - tanto como de los sectores académicos, aspectos fundamentales de la evolución arquitectónica en el siglo XX* (FALCÓ, 2013).

---

[124] Criada em 1963 como instituição privada sem fins lucrativos, a Fundação Bienal de São Paulo ficou responsável pela organização das bienais de artes, até então realizadas como Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

[125] "O Conselho de Arte e Cultura aceitou para essa I Bienal Latino-Americana todo tipo de linguagem, bem como todas as técnicas, desde que o tema fosse tomado como fundamental para o encontro nosso com a nossa cultura, e não para fomentar folclorismos (pseudo-folclore) através dos quais essa imensa região está acostumada a ser vista por elementos alienados de culturas alienígenas. Sempre nos viram como portadores de uma visão pitoresca e 'primitiva', quando o que tivemos foi uma cosmovisão diferente do mundo e da vida" (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1978, p. 22).

[126] "A celebração, em 1992, de meio milênio da chegada de Colombo à América, com múltiplas iniciativas culturais e pesquisas promovidas pela Espanha e pelos países da região, também se converteu em detonador de uma análise profunda de nossas realidades e do questionamento da validez do termo 'descobrimento', utilizado unidirecionalmente" (SEGRE, 1991, p. 19). Sobre o tema, Ana Maria Martinez Corrêa e Manoel Lello Belotto na apresentação da edição brasileira de "A invenção da América" de Edmundo O'Gorman apontam: "se 1492 tem para a Europa um sentido especial, para a América pode ser considerado ponto de partida de reflexões sobre o seu significado entre dois tempo: o anterior e o posterior a essa data". Professores do departamento de História da instituição paulista, Corrêa e Belotto colocam a ocasião do quinto centenário de "descoberta da América" - expressão consagrada em 1892, quando a hegemonia europeia no continente estava abalada pela convulsões de independência - como chave para a revisão historiográfica que situa as origens da América no ano em que Colombo encontra, ocasionalmente, o Novo Mundo.

Hoje o CEDODAL conta com filiais em Mar del Plata e Rosario (Argentina), Montevidéu (Uruguai), Santiago (Chile) e Granada (Espanha), e um endereço eletrônico que reúne informações sobre as atividades mantidas pelo centro. Entre suas contribuições, está a publicação de livros, próprios e coedições, que fomentaram a circulação de ideias a partir dos pressupostos mais recentes da narrativa da arquitetura moderna latino-americana.

Ainda na década de 1990, núcleos regionais do Docomomo Internacional (Comitê Internacional para a Documentação e Preservação de Edifícios, Sítios e Bairros do Movimento Moderno) estabelecem novos espaços de pesquisa e documentação em países como o Brasil (criado em 1992), ainda que sob o olhar específico preservação da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo modernos. Em seus objetivos, o Docomomo se propõe a ultrapassar as fronteiras tradicionais da academia, incluindo, entre outros, profissionais de órgãos de preservação, de escritórios de arquitetura, técnicos municipais, historiadores e jornalistas, em uma rede aberta de pesquisa. Assim como os SALs, os Seminários Nacionais configuram espaços de troca e reflexão, convertendo-se em uma vitrine da diversidade de temáticas desenvolvidas nas universidades brasileiras, ainda que a experiência nacional seja o foco, enquanto no SAL, fechado em suas pretensões regionalistas, "têm predominado a reflexão sobre a identidade latino-americana e sobre sua reflexão historiográfica" (MONTANER, 2014, p. 90).

A despeito do avanço da construção teórica e crítica da arquitetura empreendida na América Latina nos últimos anos, a necessidade em si de formular tais narrativas aponta as lacunas existentes nos textos canônicos, "como se as obras, projetos ou ideias geradas na América Latina não fizessem parte do desenvolvimento geral da arquitetura moderna".

A importância desse processo de constituição de uma leitura própria para a arquitetura latino-americana, que escape das generalizações das reflexões realizadas nos países "centrais" é discutida por Posani e Sato (1992). Utilizam o espelho como metáfora para explicar a tendência recorrente de interpretar ou justificar a arquitetura latino-americana como um reflexo fiel dos modelos estabelecidos, resultado de um processo de transmissão cultural linear e literal do centro para a periferia. "*[...] it nails a tendency to see Latin American architecture merely as a reflection of something happening elsewhere, at the centre*" (POSANI; SATO, 1992, p. 49). E completam:

> *using mirror metaphors to describe and explain the cultures of underdeveloped countries creates the idea that what we see in the mirror is a faithful image of something more highly developed elsewhere, because the mirror itself contains nothing* (POSANI; SATO, 1992, p. 49).

Pensar a cultura latino-americana, especialmente sua arquitetura, meramente como um reflexo imediato das culturas de centro não ajuda a lidar com a complexidade dos eventos e experiências que aqui se desenvolveram. Superar a tese da dependência justificada com base no subdesenvolvimento, que até os anos 1980 foi o argumento usado para construir o campo teórico sobre a América Latina, faz parte desse processo de revisão que vem sendo construído. Essa discussão passa por um importante momento de reflexão sobre a presença/ausência do Brasil no âmbito regional.

Essas questões, relevantes ao contexto latino-americano, precisam ser pontuadas à medida que abordamos uma produção arquitetônica a partir de textos e seleções realizadas por estrangeiros, e, portanto, textos que evidenciam uma perspectiva centro-periférica, que, de algum modo, ainda se faz presente. Em outras palavras, evidenciam a marcação estrangeira desse cânone que transporta e/ou sublima questões locais. O espelho de Posani e Sato (1992), nesse sentido, reflete muito dos seus paradigmas e ideias.

Terminamos com as palavras de Liernur (2014):

> *to write [narratives about 'architecture in Latin America'], can only be understood because the works, ideas or events described in it have not been integrated into the international canon. That lack of integration is pathetic when sections devoted to 'Latin America' are added to the classical texts on the history of modern architecture as if the works, projects or ideas generated in Latin America were not part of the general development of modern architecture. And we accept this absurd distortion of the real and complex construction mechanisms of culture, it is because that historiographical fabrication has been imposed on us with the very strength that its ownership within the general dynamics of North Atlantic hegemony has given it over the global phenomenon of modernization*.

CAPÍTULO 2

Arquitetura residencial na América Latina: uma história em construção

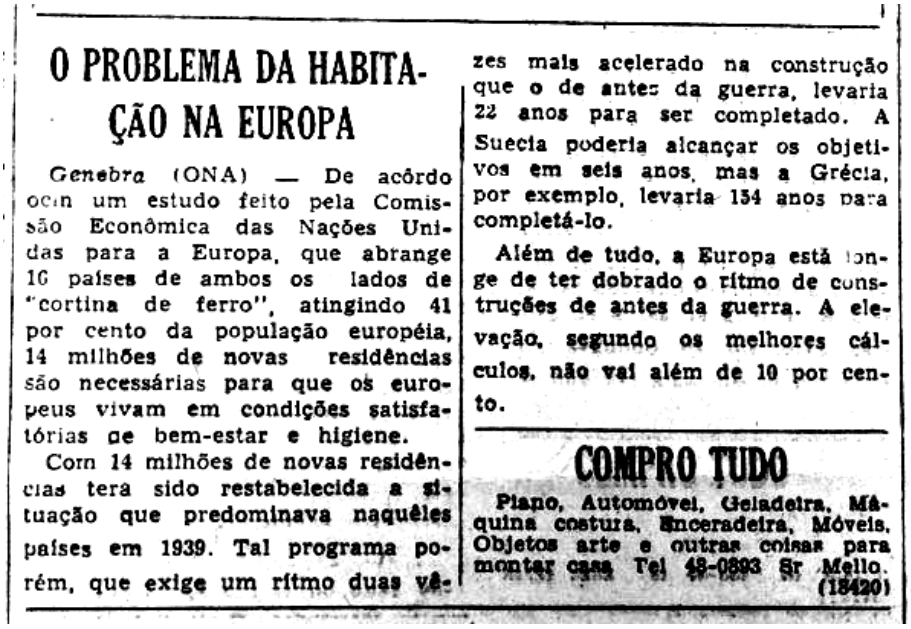
> À soleira do privado, o historiador - qual um burguês vitoriano - hesitou durante muito tempo, por pudor, incompetência e respeito pelo sistema de valores que fazia do homem público o herói e o ator da única história que merece ser contada: a grande história dos Estados, das economias e das sociedades.
> Para que ele finalmente entrasse, foi preciso que, por uma inversão da ordem das coisas, o privado deixasse de ser uma zona maldita, proibida e obscura: o local de nossas delícias e servidões, de nossos conflitos e sonhos; o centro, talvez provisório, de nossa vida, enfim reconhecido, visitado e legitimado. O privado: uma experiência do nosso tempo (PERROT, 2009).

A habitação unifamiliar, juntamente com a habitação coletiva e a cidade, foram os grandes temas da arquitetura no século XX. Na famosa (e propagandista) máxima "a casa é uma máquina de morar", Le Corbusier insere o tema nas proposições da nova era, de espírito moderno, e reclama a necessidade de pensar a casa do homem comum como uma construção própria de seu tempo. No cerne da questão está a noção, herdada do século XIX, de que a família é a célula básica da sociedade e que os problemas econômicos e sociais são reflexos da precariedade das condições de vida e moradia, intensificada pelas consequências devastadoras da Guerra para os núcleos urbanos europeus - rápido aumento populacional e enorme déficit habitacional[127] (Figura 12). Esse quadro levou o problema da habitação ao centro da discussão arquitetônica dos pioneiros do movimento moderno, utilizando o termo cunhado por Nikolaus Pevsner. Acreditava-se que a arquitetura, em especial o programa residencial, deveria ser capaz de responder às transformações sociais,

[127] Zevi (1970) traz os números do aumento populacional em alguns países europeus. Em 1801 a Inglaterra contava com menos de nove milhões de habitantes e em 1911 ultrapassava os trinta e seis milhões. No mesmo período, a Alemanha passou de vinte e quatro milhões para sessenta e cinco. Na Itália de 1861 a 1931 aumentou-se de vinte e cinco para quarenta e um milhões de habitantes. Associado a esse fator está o crescimento da população urbana e, o consequente inchamento das cidades sem a infraestrutura adequada. A relação entre essa população e a rural se modifica em poucas décadas nesses países. Na Alemanha, por exemplo, em 1919, 63% da população era urbana, enquanto na Itália, em 1931 sete milhões de pessoas viviam em cidades de mais de cem mil habitantes. A título de comparação, no México em 1945, 65% da população ainda vivia no campo (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007), e em Cuba esse número sobe para 68% (COMITÊ ESTATAL DA CONSTRUÇÃO, 1978).

tecnológicas, econômicas e culturais em curso, e contribuir para a promoção de modos de vida alternativos[128].

> O homem atual sente, de um lado, um mundo que se elabora regularmente, logicamente, claramente, que produz com pureza coisas úteis e utilizáveis, e, de outro lado, ele se encontra desconcertado em um velho quadro hostil. Esse quadro é a sua morada; sua cidade, sua rua, sua casa, seu apartamento (LE CORBUSIER, 2013, p. 203-205).



O PROBLEMA DA HABITAÇÃO NA EUROPA

Genebra (ONA) — De acôrdo com um estudo feito pela Comissão Econômica das Nações Unidas para a Europa, que abrange 16 países de ambos os lados de "cortina de ferro", atingindo 41 por cento da população européia, 14 milhões de novas residências são necessárias para que os europeus vivam em condições satisfatórias de bem-estar e higiene.

Com 14 milhões de novas residências tera sido restabelecida a situação que predominava naquêles países em 1939. Tal programa porém, que exige um ritmo duas vêzes mais acelerado na construção que o de antes da guerra, levaria 22 anos para ser completado. A Suecia poderia alcançar os objetivos em seis anos, mas a Grécia, por exemplo, levaria 154 anos para completá-lo.

Além de tudo, a Europa está longe de ter dobrado o ritmo de construções de antes da guerra. A elevação, segundo os melhores cálculos, não vai além de 10 por cento.

COMPRO TUDO

Piano, Automóvel, Geladeira, Máquina costura, Enceradeira, Móveis, Objetos arte e outras coisas para montar casa. Tel 48-0893 Sr Mello. (13420)

Figura 12: O problema da moradia na Europa se ampliou no segundo pós-guerra como mostra a matéria do jornal Correio da Manhã de 27 de março de 1949. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

A origem desse impulso *avant-garde* encontra-se nas transformações fomentadas no limiar do século XIX, na emergência de diversos movimentos de Arte Nova na Europa. Era um momento de grande receptividade para novas experiências artísticas devido aos sentimentos compartilhados de inconformismo e descontentamento com o historicismo e sua ausência de representatividade efetiva dos novos tempos e questionamentos colocados. "A maioria das posturas teóricas adotadas nas décadas seguintes é fruto dessas instituições precoces de uma nova cultura baseada na indústria" (COHEN, 2013, p. 1). Tratou-se, sobretudo, de um processo de renovação de ordens técnica e sociocultural - resultado das transformações na mecanização da produção e dos métodos de construção estimuladas pela Revolução Industrial - que foi capaz de alterar profundamente as linguagens artística e arquitetônica na transição para o século XX.

[128] Essa nova postura em muito se deve à mudança de concepção da história da arte e da arquitetura como continuidade estática, "alterada violentamente pela intervenção de heróis que transformam seu curso", em função de uma interpretação mais complexa "segundo a qual a ação do indivíduo se torna menos determinante perante uma matéria perpetuamente dinâmica, movida por forças coletivas e anônimas" (ZEVI, 1970, p. 82).

Não se discutia apenas uma revisão estética em si, mas mudanças metodológicas e operativas dos processos e aspectos organizacionais da produção industrial, de um lado, e, de outro, do próprio modo de concepção dos edifícios em oposição ao academicismo, socialmente genérico e distante. Nesse sentido, artistas e arquitetos passam a contestar a linguagem vigente em prol do surgimento de uma expressão baseada na liberdade, na originalidade e na razão. "Esses autores não têm sugestões concretas a dar para sair do presente estado de confusão e encontrar um novo estilo, porém testemunham que o problema se encontra no ar" (BENEVOLO, 2014, p. 270).

Estavam estabelecidas as bases para que as realizações seguintes, as iniciativas de vanguarda, lograssem êxito e repercussão.

Apesar de enunciarem problemáticas coletivas, as primeiras tentativas efetivas de transformação foram conduzidas por pequenos grupos ou indivíduos afinados em seus objetivos. Muitas dessas iniciativas, próprias de sua posição progressista, partiram de experiências para postas em prática para responder anseios particulares desses artistas, insatisfeitos com a produção vigente de arquitetura e de artes decorativas (fruto do empobrecimento das formas e da redução da qualidade dos objetos produzidos pela indústria).

A casa foi o universo de desenvolvimento dessas ideias, da experimentação, da fundação de novos repertórios que ainda precisavam ser cultural e politicamente validados. "*La creación de una 'vivienda' se consideró durante mucho tiempo la tarea primordial de la arquitectura moderna*" (NORBERG-SCHULZ, 2009, p. 97).

Não há consenso sobre a primeira casa a expressar o conjunto de princípios reguladores que definem a modernidade, mas é certo que as obras pioneiras carregam em sua estrutura a carga de ideias e convicções próprias ao período. Enquanto Norberg-Schulz (2009) destaca o pioneirismo de Frank Lloyd Wright nos Estados Unidos, "*país que representa el nuevo mundo por antonomasia y, en consecuencia, está particularmente abierto a la invención y el cambio*"; alguns autores, como Pevsner (2001) e Benévolo (2014), apontam a *Red House* (1859) - projeto de Philip Webb para William Morris[129] - como a primeira a incluir em sua concepção os princípios fundamentais que culminaram no movimento pela rejeição ao Ecletismo e à ornamentação. Weston (2011), por outro lado, aponta que essa casa e outras construídas na mesma época remontam uma visão mais próxima “aos ideais

[129] Em 1857, quando teve que mobiliar seu primeiro estúdio em Londres, Morris foi, de acordo com Pevsner (2001), tomado “pela convicção de que para alguém se dedicar a pintar quadros sublimes precisa habitar em um ambiente compatível com o seu temperamento, viver em uma casa decente, com cadeiras e mesas decentes", porém "não tinha meios para comprar as coisas que poderiam satisfazê-lo”. Foi dessa necessidade que Morris percebe que “se não podemos comprar uma sólida e honesta mobília façamo-la nós próprios” (PEVSNER, 2001, p. 4). A *Red House* foi a resposta de Webb e Morris a esses questionamentos, e estabeleceu “os princípios que logo iriam animar a obra de seus brilhantes contemporâneos” (FRAMPTON, 2008, p. 43).

Arts & Crafts do que às potencialidades da produção industrial", mas não descarta a importância da *Red House* como um momento-chave para a renovação que viria a seguir. Este é o mesmo posicionamento de Curtis (2008), que apesar de não buscar suas origens - objetivo dos "historiadores formalistas" -, reconhece que as ideias foram "diretamente úteis à criação do movimento moderno", mas não resultaram "em uma arquitetura especificamente moderna". Pode-se dizer que os questionamentos morais, sociais e técnicos de Morris foram um dos fios condutores desse processo, preparando o terreno para as realizações que viriam a seguir.

Segundo Pevsner (2002, p. 5), no já citado *Os pioneiros do desenho moderno* (publicado ainda em 1936), a Morris "devemos que a residência de um homem qualquer tenha voltado a ser uma criação valiosa do pensamento do arquiteto"[130]. O historiador britânico se enquadra, juntamente com outros como Gropius (*Internationale Architektur*, 1925), Platz (*Die Baukunst der neuesten Zeit*, 1927), Giedion (*Bauen in Frankreich*, 1928) e Hitchcock e Johnson (*The International Style*, 1932), na tentativa inicial do movimento moderno de entender a si mesmo, propondo teorias, caminhos e abordagens próprias - ênfase nos aspectos estilísticos ou ideológicos - ou investigando suas origens ainda nos anos anteriores à Segunda Guerra (CURTIS, 2008).

Alguns anos depois, Giedion "estabeleceu o evangelho, ou o catecismo, desse movimento, ao publicar em 1941 - com o título de Espaço, Tempo e Arquitetura - a série de palestras que, a convite de Gropius, proferira em fins da década de 1930 em Harvard" (COHEN, 2013, p. 199). A percepção de Cohen acerca do lugar de "Espaço, Tempo e Arquitetura" na historiografia da arquitetura moderna se assemelha a de Montaner. "Tanto quanto as certezas dos protagonistas, a construção historiográfica realizada por seus exegetas baseia-se numa interpretação determinista e maniqueísta, uma história narrativa que vai desde Sigfried Giedion até Christian Norberg-Schulz" (MONTANER, 2007, p. 48)[131].

[130] Sua importância se deve à vasta influência de suas ideias que resultaram na percepção por parte de vários de seus contemporâneos e discípulos acerca dos problemas gerados pela produção industrial, incluindo a perspectiva social atrelada, canalizando o sentimento de descontentamento para o desenvolvimento de uma arte nova "baseada numa nova sensibilidade para o desenho e para as capacidades inerentes a cada material" (GOMBRICH, 2011, p. 535). Segundo Cohen (2013, p. 199), "o livro de Pevsner teve maior impacto do que o catálogo publicado pelo MoMA em 1932". Para Montaner, em uma perspectiva crítica, nesse texto Pevsner constrói o mito do movimento moderno "a partir de uma visão muito esquemática e ortodoxa, que aponta o percurso de seu surgimento na tradição que vai de William Morris e do *Arts & Crafts*, na Inglaterra, até a Alemanha, na vertente progressista de Morris interpretada por Hermann Muthesius, por meio do *Deutscher Werkbund*, e que desemboca na experiência crucial da escola Bauhaus, fundada por Walter Gropius" (MONTANER, 2007, p. 62).

[131] Para o crítico catalão essa construção se deu em três grandes períodos: "as arquiteturas monumentais do passado, no Egito, na Grécia e em Roma, na Idade Média ou no Renascimento; o século XIX, com seu caráter eclético, seu decorativismo, sua profusão de estilos, com a decadência do academicismo [...]; e, por último, o magnífico período em então se iniciava, a arquitetura moderna" (MONTANER, 2007, p. 48-49).

Independente de suas *origens* - uma "busca infrutífera pela primeira edificação verdadeiramente moderna (ou coisa que o valha)", segundo Curtis (2008)[132] - fica evidente que a produção residencial atou laços estreitos com o processo de modernização colocado em outras frentes, revelando as mudanças em curso e se estabelecendo como o programa de afirmação da arquitetura moderna.

Considerando que não corresponde aos objetivos deste trabalho aprofundar o debate acerca das raízes teóricas da arquitetura moderna ou discutir como suas correntes se fundamentaram, não iremos nos deter nos méritos, opiniões e contradições próprios ao tema. No entanto, julgamos importante fazer uma breve referência aos eventos mais significativos para sua emergência e consolidação que podem explicar como foi incorporada na produção arquitetônica residencial, em particular, na América Latina. Afinal, suas ideias, ainda que fortemente vinculadas ao solo latino-americano - ante a tomada de consciência da dependência cultural -, foram marcadas pelo impulso de modernização em curso nos países situados no eixo norte do mapa. Não se propõe, portanto, estabelecer tendências ou definir categorizações, em função da coexistência de caminhos e da complexidade dos problemas colocados à produção arquitetônica no século XX, como alerta Gutiérrez (1983), mas dialogar com o debate colocado por teóricos, arquitetos e críticos a respeito da experiência residencial moderna na América Latina indicando os diferentes processos de modernização estabelecidos no continente, e apontar elos entre movimentos transnacionais, considerando suas fontes e contextos particulares.

A linha mestra dessa interpretação é pautada na recente leitura de Carranza e Lara (2014), que propõe uma perspectiva local a partir do olhar global. A essa somam-se outras leituras que igualmente buscaram construir uma narrativa da arquitetura moderna na América Latina paralela àquela construída nos centros hegemônicos, incluindo personagens então deixados à margem.

Apesar das tentativas embrionárias de modificar o *status quo*, apenas nos anos 1920 “coincidências incomuns de talento, patrocínio e sorte, e de fases de transição cultural nas quais novas visões de mundo lutam por expressão” (CURTIS, 2008, p. 686), associadas a intervenções de ordem técnico-industrial, viabilizaram um ambiente favorável e pulsante de atividade criativa que levaria à concepção das primeiras edificações reconhecidamente modernas.

A Primeira Guerra foi o ponto de inflexão para a efetiva inclinação ou a tomada de decisão por uma expressão mais racional que respondesse, ao menos para alguns arquitetos, aos anseios da

[132] Sobre a periodização da história da arte e da arquitetura - definida a partir da vontade consciente de estabelecer unidades historiográficas coerentes e cronologicamente encadeadas que fundamentaram a noção de estilo - e a sua validade para o contexto latino-americano, ver Waisman (2013), especialmente o capítulo intitulado "Periodização".

época. Carlos Martins na introdução à publicação no Brasil do manifesto "Depois do Cubismo" de Ozenfant e Jeanneret (Le Corbusier), coloca que "a Guerra aparece como grande 'prova', um momento necessário do processo de seleção/evolução no campo social" (MARTINS, 2006, p. 12).

Decretado seu fim, os expoentes da arquitetura moderna iniciam sua atividade doutrinária e se põem a pregar em favor de sua inevitabilidade - para o bem estar comum -, em razão do esgotamento das proposições estritamente estilísticas. Com efeito, a arquitetura moderna se manifesta como evidência da insatisfação das respostas dos arquitetos historicistas, ou melhor, da ausência de respostas ante a urgência da reforma social intensificada pelas instabilidades geopolíticas e econômicas. O interesse pelos aspectos sociais e políticos da arquitetura não esteve inserido nas leituras de alguns historiadores e críticos da arquitetura moderna, limitadas a negação do passado e reação às formas históricas precedentes como motivadores de sua ascensão. Essa explicação evidenciava que, nesse período exploratório, os arquitetos compartilhavam inquietações e aspirações comuns de reação ao estilismo, e uma crença nas prerrogativas da função incentivada pela nova era maquinista, mas pouco consenso quanto aos caminhos a seguir. Apesar de verdadeiro, esse argumento retirou, segundo Giedion (2004, p. 320), "a força das exigências morais que constituíam sua fonte real". Com isso não se afirma que a análise político-ideológica deva prevalecer sobre a especificidade da disciplina, apenas pretende-se apontar certas diferenças interpretativas.

As soluções idealizadas sobre os novos condicionantes estabelecidos pela recente realidade urbana e social que garantissem eficiência, economia, higiene[133] e conforto em espaços mínimos foram colocadas em prática. Os arquitetos comprometidos com a causa viam no desenvolvimento dos processos construtivos, na produção em massa de casas pré-fabricadas e na racionalização da construção, a solução para o problema da habitação. Em outras palavras, buscaram soluções de projeto apropriadas ao desenvolvimento das atividades humanas adequadas aos novos padrões sociais[134]. "Funcional" e "racional" se transformaram em palavras de ordem.

[133] A preocupação higienista - focada num primeiro momento na melhoria da ventilação e da insolação e, em seguida, no desenvolvimento de materiais de construção mais duráveis e de fácil manutenção e limpeza - transformou todo o conhecimento que dava sustentação aos projetos de habitações e edifícios públicos (COHEN, 2013).

[134] Em "As bases sociológicas da habitação mínima para a população das cidades industriais" (1929), Gropius reclama, a partir da exposição de fatos e dados sócio-históricos de países europeus e dos Estados Unidos no início do século, a necessidade de pensar a habitação para os novos parâmetros familiares, ancorados nas mudanças sociais enfatizadas pelo fortalecimento do indivíduo e seu papel na dinâmica familiar. Entre essas mudanças, enfatiza: a emancipação feminina e a exploração de sua força de trabalho fora do lar, a redução da taxa de natalidade, a escolarização (educação sob responsabilidade da escola), a diminuição do poder parental sobre os filhos (homens), que em idade laboral não exercem mais a atividade na antiga oficina do pai. Em suas palavras: "a constatação destas transformações na sociedade deve servir de ponto de partida para qualquer trabalho nesse sentido. O reconhecimento do curso regular dos processos vitais, biológicos e sociais do homem deve levar à especificação mais precisa da tarefa; só então é possível derivar dai a segunda parte do trabalho, um programa prático para a realização da habitação mínima" (GROPIUS, [1929] 2013, p. 143-144).

Com o tempo as posições que caracterizaram o debate sobre a moradia no período de formação deram espaço para a compreensão da complexidade que envolvem o tema (LIERNUR, 1999b).

Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)[135] ganharam destaque enquanto espaços de discussão e reunião de arquitetos de diversas nacionalidades - incluindo alguns representantes latino-americanos - em torno dos temas em debate à época, entre eles a moradia[136]. Buscavam desenvolver um modelo de habitação racional, através de métodos de produção eficientes, que pudessem ser reproduzidos em larga escala e atendessem as necessidades (biológicas, sociais e emocionais) do "homem moderno"[137]. Assim, esses arquitetos propuseram um modo de morar que, acreditava-se, ser condizente com a recente realidade industrial do mundo, influenciando o programa residencial através da sinceridade formal e construtiva e da "planta livre" como consequência da estrutura independente em concreto armado.

A primeira conferência, realizada no Château de La Sarraz na Suíça, onde vinte e oito arquitetos assinam a carta de intenções redigida por Le Corbusier[138], foi o ponto de partida para o estabelecimento dos objetivos, das estratégias propagandistas e da agenda coletiva dos pioneiros. Apesar da pouca repercussão na América Latina, a importância do evento - "a primeira afirmação real do espírito moderno nos ambientes intelectuais do mundo" - para o meio especializado é citada por Gregori Warchavchik com o entusiasmo próprio dos momentos de agitação iniciais. "Foi a pedra fundamental dessa grande obra que será a arquitetura do porvir". E enfatiza: "a data de 1928 ficará como o sinal de uma profunda evolução" (WARCHAVCHIK, [1928] 2006, p. 105 e 99)[139].

Ao mesmo tempo em que perseguiam e debatiam as bases sociais e arquitetônicas para a moradia nos moldes das propostas ideológicas do início do século[140], arquitetos estavam projetando

---

[135] Segundo depoimento de Giedion (2004, p. 718-719), o termo *congresso* foi empregado em seu sentido original de "trabalhar junto". "O propósito dos CIAMs era garantir direito de existência à arquitetura contemporânea contra as forças antagônicas dos círculos arquitetônicos oficiais, que controlavam os principais empreendimentos construtivos. A meta do CIAM era lidar com problemas que o arquiteto, isoladamente, não era capaz de solucionar".

[136] Os CIAMs - (I) Fundação do CIAM, Suíça, (1928); (II) *Die Wohnung für das Existenzminimun* (estudo dos padrões mínimos de habitação), Frankfurt (1929); (III) *Rationelle Bebauungsweisiin* (uso racional do solo), Bruxelas (1930); (V) Moradia e lazer, Paris, (1937) - foram os que abordaram a questão habitacional com maior ênfase. Ao todo foram realizados dez Congressos de 1928 a 1956. O último (Dubrovnik, Iugoslávia, 1956), que apresentou a tese do *Team X*, também foi dedicado ao tema "Habitat", mas já no contexto de crítica à racionalidade da Carta de Atenas (FRAMPTON, 2008).

[137] A preocupação com a formação emocional do homem, no sentido de compreender e habitar os edifícios modernos, estava colocada desde as primeiras discussões das vanguardas, como é possível perceber em diversas passagens de *Vers une Architecture* de 1923, resultado das reflexões de Le Corbusier para a *L'Esprit Nouveau*: "uma grande época começa. Um espírito novo exige", e ainda "é preciso criar o estado de espírito da série" (LE CORBUSIER, 2013).

[138] Participam do primeiro CIAM os arquitetos Alberto Sartoris, André Lurçat, Ernst May, Florentin, Friedrich Gubler, Gabriel Guevrekian, Garcia Mercadal, Gerrit Rietveld, Hans Schimidt, Hélène de Mandrot, Huib Hostw, Hugo Häring, Josef Frank, Le Corbusier, Maggioni Mart Stam, Max Haefell, Molly Weber, Paul Artaria, Pierre Charreau, Pierre Jeanneret, Robert von der Mühll, Rochat, Rudolf Steiger, Siegfried Giedion, Tadevossian, Victor Burgeois, Werner Moser e Zavala.

[139] Warchavchik envia ao III CIAM, a pedido de Siegfried Giedion, um relatório, que será retomado mais adiante, sobre a situação da arquitetura moderna no Brasil e na América do Sul.

[140] Dentre as primeiras realizações que seguiram os princípios resumidos na "habitação mínima", destacam-se a Cozinha Frankfurt (1926) de Grete Lihotzky - desenvolvida para servir a "mulher moderna" com a eficiência e funcionalidade da

e construindo casas unifamiliares, concebidas segundo as premissas ensaiadas pelas vanguardas modernas. Com efeito, o programa residencial ocupou um lugar significativo no cenário de consolidação dessa arquitetura e tornou-se o objeto mais adequado para pensar, propor e, principalmente, experimentar ideias e afirmar conceitos. "Levamos a arquitetura para 'dentro da casa', para dentro da casa de moradia abandonada até agora - em linha geral - aos cuidados de especialistas anônimos; nós suprimimos os palácios" disse Le Corbusier, citado por Warchavchik em artigo publicado em 1928 no Correio Paulistano (WARCHAVCHIK, 2006, p. 75).

Afora experiências pontuais mais amplas que estavam sendo gestadas, em respostas às iniciativas privadas e estatais, como o bairro modelo de Weissenhof em Stuttgart (1927)[141] - em que casas unifamiliares isoladas e blocos de apartamentos, construídos segundo plano diretor de Mies van der Rohe, ofereciam a "experiência real de um novo conceito de habitar, cuja manifestação estendia-se do desenho de interiores às relações entre arquitetura e cidade, do emprego de materiais industrializados recentes à inovação de sistemas construtivos" (CABRAL, 2011) -, as principais encomendas são residências para uma classe de artistas e intelectuais afinada com os ideais vanguardistas.

Nessas casas, os arquitetos em busca de uma linguagem que traduzisse os novos códigos formais e espaciais, introduziram princípios de economia e racionalidade desenvolvidos em algumas experiências realizadas a partir das primeiras décadas do século XX. O exemplo mais difundido é o conceito estrutural *Dom-ino* (1914) de Le Corbusier, que demonstra como as estruturas independentes podem substituir as paredes autoportantes na demanda por uma construção mais eficiente. Desse modo, acreditava-se que os custos de produção poderiam ser reduzidos e a área para habitar redimensionada e padronizada. Esse modelo foi posteriormente retomado na Casa Citrohan (1921-1922)[142]. Em 1910, Adolf Loos projeta a Casa Steiner em Viena, que explicita sua adesão à estética moderna nos volumes cúbicos com superfícies brancas, sem ornamento e

produção industrial - e os modelos de apartamentos conhecidos como E*xistenzminimun* (1928) - unidades mínimas de habitação (32 m^2), aquelas que garantiam qualidade de vida à família e economia dos esforços domésticos, projetadas por Ernst May como alojamentos temporários para os refugiados da guerra que, foram posteriormente, utilizados como residências permanentes (WESTON, 2002).

[141] "Parte integrante da exposição *'Die neue Wohnung'* [a nova moradia] o Weissenhofsiedlung foi aberto à visitação pública como o fragmento construído de uma certa visão de cidade moderna que começava a delinear-se junto aos círculos arquitetônicos progressistas da Europa central durante os anos vinte, fruto de um pensamento em grande parte coletivo. A despeito da diversidade das contribuições, tanto do ponto de vista tipológico quanto pelos distintos graus de maturidade arquitetônica das propostas [...], como conjunto, o Weissenhofsiedlung compunha uma assertiva arquitetônica coerente" (CABRAL, 2011). De acordo com Giedion (2004, p. 621) "aqueles que vivenciaram esses dias de inauguração jamais se esquecerão do otimismo e da força moral produzidos por esse evento".

[142] O modelo também foi aplicado no projeto para os Bairros Modernos de Frugès (1924-1926) de Le Corbusier, em Pessac (França), um conjunto de casas para os trabalhadores de uma nova fábrica que se mostrou de imediato um insucesso social, com modificações realizadas por parte dos moradores (WESTON, 2002).

aberturas discretas. Há, nesse momento inaugural, ainda pouco espaço para a interpretação desse vocabulário que possa refletir em um maior dinamismo do volume construído.

Passadas as angústias da Guerra, que, como dito, ao contrário de interromper, acelerou o processo de modernização, Le Corbusier vai aplicar seus "cinco pontos" na Villa Savoye (1928-1930), orientando as novas proposições para a habitação unifamiliar. Nela, pilotis, planta e fachada livres, terraço jardim e janelas horizontais sintetizam os pressupostos para a nova arquitetura. No mesmo período, Mies van der Rohe - depois de alguns anos recebendo apenas encomendas de uma clientela não alinhada com as propostas da "nova arquitetura" - coloca em prática seu conceito de espaço fluido e contínuo na Casa Tugendhat (1928-1930), em um "esforço de aniquilação do espaço doméstico tradicional" (COHEN, 2013, p. 150). Sua "promessa de um novo tipo de espaço residencial" tem seu auge na Casa Farnsworth (1951), que assinala a criação do protótipo do pavilhão transparente aberto para a paisagem do arquiteto (Figura 13) - no mesmo ano Lina Bo Bardi construía sua Casa de Vidro no Brasil[143]. (As reflexões da historiografia sobre projetos contemporâneos que articulam códigos formais semelhantes mas se situam em polaridades distintas no quadro de domínio cultural, refletem o discurso centro-hegemônico apresentado no capítulo anterior. A atual discussão pautada na busca por diálogos entre experiências realizadas no norte e no sul do continente, se insere na recente aproximação do MoMA com a América Latina, através da figura de Barry Bergdoll, ex-curador do Departamento de Arquitetura e Design da instituição. Assunto que retomaremos adiante.)

Nos Estados Unidos, Wright estava realizando, ainda na virada do século XIX para o XX, suas experimentações nos projetos residenciais, como a Casa Ward Willits (1901) e a Robie House (1909), que se destacam pela tentativa de empregar a ideia da continuidade do espaço interno e ausência de ornamento nas fachadas[144]. "*Reinventó la morada como una serie de planos abstractos que definían unas formas geométricas cambiantes, en las que las distinciones tradicionales entre paredes y ventanas, interior y exterior, dejaban de ser válidas*" (WESTON, 2002, p. 36). Características que iriam se consolidar na icônica Casa da Cascata (1935-1936). Para Norberg-Schulz (2009, p. 100), Wright "*fue responsable del paso decisivo que hizo que la casa se convirtiese en 'lo que quería ser'*".

[143] Recentemente essa relação foi explorada na mostra *Glass Houses* no *Elmhurst Art Museum* em Chicago, com participação de Renato Anelli (membro do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Casa de Vidro em São Paulo) como consultor curatorial. A mostra fez parte da exposição *New Views* (junho-agosto de 2018) organizada por Barry Bergdoll e Meyer Schapiro (Universidade de Columbia), pela inauguração do restauro da McCormick House (1952) de Mies van der Rohe. Além deste projeto e da Casa de Vidro, fazem parte a Eames House (Case Study House n. 8, 1949) e a Glass House (1949) de Philip Johnson.

[144] Segundo Weston (2011), nessas primeiras residências, a fluidez espacial não é levada ao máximo de sua expressão como vemos em obras posteriores, no entanto, já apresentam uma mudança se comparadas às plantas baseadas no método da *Beaux-Arts*.

Neutra, discípulo de Wright, idealiza, em meados do século, casas na Califórnia que redimensionariam o modo de viver norte-americano - ao menos aquele desejado, "hedonista ao ar livre" (CURTIS, 2008), exemplificado na Casa Kaufmann (1946). Segundo Cohen (2013), a influência de Neutra será sentida na América Latina mais do que a de qualquer outro arquiteto norte-americano ou atuante naquele país. "Em fim de 1945 tivemos o prazer de conhecer Neutra [...]. Se, de longe, já era tão grande a sua influência sobre todos nós, que dizer o que foi a sua presença aqui?" escreve Warchavchik na introdução de "Arquitetura social em países de clima quente"[145].

Essa influência está ligada à aproximação voluntária norte-sul por agendas externas à arquitetura, mas que dela se apropriam. Esse quadro precisa ser entendido como parte da Política de Boa Vizinha e, depois da Segunda Guerra, como parte das ações da Guerra Fria, na qual, através de uma série de aproximações, os Estados Unidos adotaram medidas geopolíticas para garantir o apoio dos países latino-americanos contra o comunismo em ascensão após a Revolução Cubana de 1959. No terceiro capítulo trataremos dessa conjuntura no âmbito da produção dos catálogos do MoMA.



Figura 13: Casa Farnsworth, desenho de Mies van der Rohe. Fonte: The Museum of Modern Art, McQuaid (2002).

2.1 A casa latino-americana (e suas ausências) nos manuais de arquitetura moderna

Esse brevíssimo panorama, amparado nos modelos europeus e norte-americanos, se fundamenta no que se convencionou denominar de história da arquitetura (residencial) moderna. A narrativa canônica - que essa versão hegemônica da historiografia construiu - vai colocar o desenvolvimento da produção arquitetônica do século XX, partindo de seu ponto de origem e tomando a América Latina, enquanto integrante do "mundo em desenvolvimento", como resultado de um processo quase linear de expansão que precisou, em função de sua singularidade

[145] NEUTRA, Richard. *Arquitetura social em países de clima quente*. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948.

("tropicalidade", "originalidade", "singularidade" e outras tantas qualificações a ela associadas), de adaptações do repertório original para se concretizar. Se essas adaptações - reações a diferentes territórios e tradições - foram de início amplamente justificadas pelos arquitetos latino-americanos ou aqui sediados, com a legitimação internacional passam a representar aquilo que foi considerada a essência da experiência moderna na América Latina[146]; "a ideia de um conjunto de valores originais, que deveria ser estendida e aplicada, foi um componente essencial no desenvolvimento mundial do modernismo, tanto nos exemplo centrais como nos periféricos" (GORELIK, 2005, p. 18).

Nessa perspectiva, a exibição da "cabana caribenha" na Grande Exposição de 1851 em Londres viria a influenciar as reflexões do arquiteto e teórico Gottfried Semper, publicadas em *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1863), acerca do desenvolvimento de uma cultura artística e arquitetônica a partir da industrialização e da produção em série, citadas nas formulações teóricas dos precursores da arquitetura moderna[147]. O modelo da cabana fornecia argumentos acerca dos elementos essenciais da arquitetura, em especial seu caráter tectônico em oposição a linguagem historicista (COHEN, 2013). Para Carranza e Lara (2014, p. 123), "*Gottfried Semper's theorization of Caribbean hut [...] can be defined as one of the foundational strands of modern architecture*". Essa afirmação retoma a discussão introduzida por Frampton em *Studies in Tectonic Culture* (1995) sobre a teoria formulada por Semper.

Segre (1999) explica: "na medida em que os europeus se assentaram nos territórios coloniais de clima tropical, os interesses pragmáticos sobre as características das construções locais esqueceram os atributos estéticos a favor das respostas materiais e tecnológicas ao clima caloroso, à umidade, às chuvas. E continua, "no fim do século XVIII, o nascimento da antropologia, a história natural e o interesse pelos costumes 'primitivos' coincidem com os estudos dos franceses M. D'Albaret e Lafitau sobre as moradias populares das Antilhas, dos 'floridanos' e brasileiros". Porém, no início do século seguinte, "se elabora uma teoria e uma prática da casa 'tropical', a partir de três elementos básicos: as teorias de Semper, a definição da tipologia *bungalow* na Inglaterra e a invenção e difusão do *ballon frame* nos Estados Unidos".

[146] Interpretação que foi de encontro à noção, colocada por uma corrente da vanguarda, de construção de um estilo internacional passível de ser reproduzido sob as mais diferentes condições.

[147] Reflexões que se inserem na tradição do positivismo francês introduzida por Descartes. "As teorias de Semper [...] objetivavam a busca de leis fixas e imutáveis para a arte. Segundo a teoria determinista do positivismo, essas leis seriam provenientes dos condicionantes materiais, técnicos, climatológicos, políticos, culturais e religiosos. Semper trata a noção de tectônica como uma ligação orgânica, inter-relacionada e articulada entre as diversas decisões técnicas que conformam um edifício" (MONTANER, 2007, p. 34). O texto citado pode ser encontrado no portal eletrônico da Biblioteca da Universidade de Heidelberger.

Se o arquétipo de construção rudimentar embasou a percepção moderna de uma arquitetura "natural", plenamente adaptada às condições técnicas e climáticas dos trópicos[148], a elaboração teórica de uma versão apoiada na imagem construída desse passado favoreceu a constituição de um imaginário para o europeu acerca da arquitetura vernácula latino-americana que viria influenciar as interpretações a respeito de um exotismo de origem, idealização da cultura material desses povos. Essa imagem de "tropicalidade" na arquitetura moderna será difundida pela historiografia. Assim, é no próprio cânone modernista que começam as adjetivações. A interpretação de Curtis exemplifica o argumento:

> as implicações culturais mais amplas de um 'modernismo tropical' foram desenvolvidas em países como o Brasil, onde um ideal de progresso nacional foi combinado com uma busca por 'origens nacionais' não copiando o passado, mas revigorando padrões espaciais básicos adequados ao clima quente e à paisagem suntuosa (CURTIS, 2008, p. 386).

Para Adrián Gorelik (2005, p. 24) as adjetivações, estabelecidas dentro do cânone moderno, como modernismo "nacional" ou arquitetura "regional", indicam a impotência da crítica moderna; "agora se pode ver que alguns dos elementos que tornavam difícil a incorporação do cânone de experiências como a brasileira eram os que poderiam ter contribuído para oferecer saídas ao beco em que havia permanecido encerrado o modernismo oficial". Ainda segundo o autor,

> diferentemente do que sucedia antes que esse último estágio do debate sobre a identidade [sobre o caráter original ou derivativo de nossas produções culturais] refinasse nossa percepção da complexidade dos contatos culturais, essa adjetivação agora se reverte, necessariamente, como olhar pejorativo ou irônico sobre o substantivo local (muitas vezes, ocorre o contrário) (GORELIK, 2005, p. 17).

Conforme colocado anteriormente, essa interpretação é consequência de anos de pesquisa, teoria e crítica europeia e norte-americana que interpretaram a partir dos próprios parâmetros, a experiência arquitetônica que se desenvolveu à distância, geográfica e contextualmente de sua origem.

A partir dos anos 1970, pesquisadores latino-americanos construíram novas vertentes de interpretação a partir de parâmetros locais, tomando para a si sua própria produção e selecionando, dentro do repertório crítico estabelecido pela historiografia oficial, aquelas teorias e ideias que entendiam ser aplicáveis aos casos analisados. Nesse sentido, não se trata de negar o quadro teórico canônico, mas *reconhecer seus limites*. Essa operação intelectual vem pouco a pouco reformulando a narrativa oficial da arquitetura na América Latina, incluindo novos atores, conexões e obras.

---

[148] "*Semper's theory of modern architecture was based on an example of tropical architecture is interesting because of the way modern architecture in the tropics has developed in relation to the simple elements*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 123).

> O legado arquitetônico do segundo terço do século XX teria sido mais pobre sem o aporte de Costa e Niemeyer, os irmãos Roberto, Reidy, Barragán, Dieste, Williams e Testa, Villanueva e tantos outros. A crônica do legado ficaria mais pobre se esquecesse obras que um dia foram protagonistas e podem ainda comover e edificar. Por outro lado, a interpretação mais corrente desse legado insiste na diferença trazida por vontades de conciliação do "espírito do tempo" com o "espírito do lugar". A interpretação é procedente, porém parcial. Um juízo apoiado somente nesses termos, ainda que elogioso, tenderia a exaltar características epidérmicas, desconsiderando a complexidade das obras, tornando possível, na sequência, reduzi-las a uma nota regionalista de pé de página de um discurso estrangeiro, a pouco mais do que uma adaptação exótica de muito pouco interesse (COMAS, 2014).

A experiência moderna na América Latina foi pontualmente tratada por historiadores e críticos europeus e norte-americanos nos compêndios de arquitetura moderna, que dedicavam um capítulo ou parte dele à produção dos países latino-americanos, consolidando a perspectiva centrada na tradição eurocêntrica. A casa, em geral, é colocada como representante da (boa) apropriação dos condicionantes locais, e, com poucas exceções, as casas brasileira e mexicana, por sua vez, as representantes da produção residencial moderna da região - em uma redução simplista.

Os esforços empreendidos por pesquisadores latino-americanos no sentido de construir outras narrativas - paralelas e/ou convergentes - apoiadas em ferramentas metodológicas próprias na tentativa de responder questionamentos locais, narrativas que apontem uma diversidade de modernidades e expressões que se distanciam do discurso hegemônico cunhado nos manuais consolidados antes dos anos 1970, pouco avançaram nas reflexões sobre desenvolvimento histórico do objeto teórico "a casa moderna na América Latina". No âmbito das pesquisas brasileiras, além de seus exemplares conhecidos internacionalmente, ainda poucos são os textos que colocam as relações ou diálogos com as experiências vizinhas, tratando-as como partes integrantes desse todo. A explicação para esse descolamento deve ser colocada em perspectiva das problemáticas discutidas anteriormente: a precária relação dos intelectuais brasileiros com seus vizinhos como efeito do entendimento de não pertencimento herdado das gerações anteriores. Brasil e América Latina continuam, dentro da casa, apartados.

Procuramos, dentro dos objetivos desta pesquisa, sintetizar as referências consolidadas na historiografia e cotejá-las com as narrativas inseridas nesse esforço coletivo de construção de uma versão alternativa da narrativa oficial, destacando o programa residencial e sua contribuição no cenário da arquitetura moderna na América Latina. Em outras palavras, verificar sobre quais parâmetros se fundamenta a "colaboração qualitativa e diferenciada", nas palavras de Abilio Guerra (2010a), que daria à experiência moderna na América Latina um percurso particular.

Sabe-se que sempre que reduções são feitas induzindo a ideia de *uma* "casa latino-americana" (que pautou muitos dos discursos estabelecidos), corre-se o risco incorrer em generalizações que são inerentes ao tema, desprezando as possíveis peculiaridades regionais - atitude ambiciosa e particularmente arriscada em uma região marcada por certa complexidade - e tratando alguns temas no plano superficial, descolados de seu verdadeiro significado. Morais (2014, p. 19) faz uma ressalva quanto às armadilhas enfrentadas na tentativa de construção de um discurso com raízes em nossa cultura, considerando o "costume em reproduzirmos o pensamento e visão [etnocêntricos] incutidos em nossa formação básica". Por um lado, a adoção desses pressupostos "requerem um esforço não apenas de questioná-los, mas de descobri-los". Por outro, "a busca por fugir de tal armadilha envolve o risco da supervalorização de realizações locais e erros de interpretação". Trata-se, portanto, da parcialidade própria de um "perspectivismo", o dado e o criado a partir de uma realidade.

Waisman (2013, p. 47-48) pondera sobre a postura do pesquisador diante desse pêndulo:

> [...] é evidente que a partir de situações culturais diversas surjam diferentes pautas de valoração e, portanto, diferentes juízos e, pelo fato de inexistir uma escala universal de valores, deve-se aceitar certo grau de relativismo, ou de subjetividade, o que dá no mesmo. A objetividade absoluta demandaria a existência de uma verdade única, de um único ponto de vista, o que por sua vez, exigiria de um observador não pertencer a este mundo, que não tivesse recebido determinada educação que não estivesse imerso em grupo social, época ou cultura alguma, uma vez que todas as circunstâncias condicionam seu modo de ver o mundo e, portanto, seu modo de entender a arquitetura. Todo ser humano existe em um meio sociocultural que constitui o quadro obrigatório de seu pensamento. Isso não quer dizer que ele seja incapaz de superar limites impostos pelo meio [...], mas trabalhará a partir do território onde seu pensamento começa a atuar.

Em geral, as referências teóricas tradicionais fornecem uma análise abrangente e resumida - característica de um trabalho de enfoque generalista - de expoentes e obras reconhecidas da arquitetura residencial unifamiliar, caso da Casa de Canoas de Oscar Niemeyer e da Casa Barragán de Luis Barragán, que eleitas, carregaram a tarefa de representantes da produção local. Em outras palavras, se tornaram, junto com outros edifícios paradigmáticos, a imagem representativa da arquitetura moderna de seus países e, em consequência, da América Latina - seguindo o entendimento da suposta homogeneidade da "arquitetura latino-americana". A recorrência com que são citadas nos textos canônicos que elegeram as obras-chave contribui para tratar em superficialidade casos, muitas vezes, específicos. "*The description of the background to the history of the house in Latin America is generally applicable throughout the continent*" (BARDI, 1971, p. 218).

Nessas leituras, o Brasil - às vezes apresentado apartado da região - tem destaque enquanto lugar que reuniu profissionais, liderados pela figura de Niemeyer, que desenvolveram uma produção

que conseguiu combinar premissas modernas e nacionais, do vocabulário barroco. Curiosamente, muitos não mencionam os projetos de Lucio Costa, ainda que reforcem seu papel no campo teórico como introdutor da ideia da indissociabilidade entre modernidade e tradição, "autor intelectual da visão que entende a história da arquitetura tupiniquim como um *religio* dos liames quebrados entre o moderno e a tradição" (GUERRA, 2017, p. 46). Desde "A alma de nossos lares", entrevista publicada em 1924 no jornal *A Noite*[149], Costa firma compromisso com a brasilidade, ou seja, propõe a discussão acerca da busca por uma arquitetura nacional, e, portanto, dotada de motivos que a diferencie e legitime. Para Gorelik (2005, p. 45), "toda a preocupação de Costa se resume na pergunta sobre a melhor forma de chegar a uma expressão verdadeira e eficazmente nacional".

Com efeito, a narrativa canônica estabelece como ponto de partida o papel de Costa no Brasil como responsável pela formulação do argumento da síntese entre tradição e modernidade como definidora de uma expressão própria e autêntica - resposta a mudanças já empreendida em outros domínios intelectuais e artísticos - pela assunção de uma personalidade cultural nova e localmente definida. Como indicado no capítulo anterior, Costa teria construído seu argumento com base no inventário da cultura brasileira construído por Mário de Andrade durante a série de viagens que realiza pelo interior do país ainda nas primeiras décadas do século XX. Esse inventário viria fundamentar o projeto cultural nacionalista que teve várias frentes (artes, música e arquitetura). "O juízo proferido por Lucio Costa – na realidade uma interpretação e adaptação pessoal do ideário forjado pelo modernismo paulista, em especial por Mário e Oswald de Andrade – de tão repetido tornou-se um axioma intocável há até bem pouco tempo" (GUERRA, 2017, p. 47). Um dos primeiros a incorporar e propagar essa versão foi Hitchcock.

> *An older architect of French training, responsible through SPHAN* (Serviço de Patrimônio Histórico e Arstístico Nacional) *for the meticulous restoration of so many of the monuments of the Brazilian past, Costa is more responsible than anyone else for the creative turn which Brazilian architecture took in the late 1930s* (HITCHCOCK, 1955, p. 30).

Além do Brasil, o México foi o país ocidental que, fora do eixo Europa-Estados Unidos, recebeu maior atenção nos textos internacionais. "No México, novas ideias sobre arquitetura foram promovidas por José Villagrán em meados da mesma década [1920], e foram continuadas por Juan O'Gorman e outros, para serem integradas às transformações sociais e tecnológicas mais amplas" (CURTIS, 2008, p. 306). Esse pioneirismo atribuído a Villagrán, assim como a Costa no Brasil, tem base em sua atuação nos campos da teoria e da prática arquitetônica[150]. Inserido nas discussões

[149] Ver NOBRE, Ana Luiza (Org.). *Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010. (Encontros, a arte da entrevista).

[150] Além da produção escrita, Villagrán exerceu importante função no círculo pedagógico. Foi professor das disciplinas de Teoria da Arquitetura e das oficinas de Desenho e Composição na *Escuela Nacional de Arquitectura* da *Academia San*

ideológicas de cunho nacionalista, defendeu a alteração da posição academicista, na qual ele próprio havia se formado, em direção à corrente de arquitetura que buscava uma ruptura com os esquemas tradicionais através da interpretação dos códigos pré-hispânicos associados a linguagem da nova arquitetura.

Foi um período que se reconheceu internacionalmente a contribuição de países periféricos à cultura arquitetônica. Naquele momento a América Latina se considerou parte dessa história - ainda que essa interpretação tenha sido pautada, em geral, por um preconceito de origem. Waisman adverte para as limitações da "aquisição de algum tipo de centralidade por parte das margens", ou seja, da centralidade conquistada pelos países periféricos no sistema de produção cultural da arquitetura nesse espaço de tempo delimitado, o da produção moderna: "centralidade débil, porque não é universalmente válida e porque seus fundamentos são valores históricos, existenciais, ou seja, variáveis, pouco duráveis. Porém, centralidade, por fim" (WAISMAN, 2013, p. 85).

Partindo dessas considerações, procuramos investigar como os autores interpretam a produção de arquitetura moderna considerando o âmbito da América Latina, no sentido de compreender o lugar do programa residencial no processo de formação da "arquitetura moderna latino-americana" (aquela hegemônica da interpretação determinista e maniqueísta). Acreditamos que a articulação entre modernidade e tradição que redefiniu as códigos formais e espaciais da casa brasileira, também estabelece as características nos demais países da região, ainda que não tenham constituído uma identidade homogênea. "*It should be noted that it is not every 'past', but rather a carefully designed and chose myth of origin*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 117).

No esforço de compreender esse discurso, procuramos identificar como os autores europeus e norte-americanos que compõem as narrativas oficiais definem e analisam a produção residencial latino-americana e quais obras elegem para representá-la. Nesse sentido, percorreremos alguns textos que constituíram o processo de construção e revisão (nos moldes do centro) da historiografia da arquitetura moderna na região considerando o recorte temporal evidenciado pelos catálogos. (Lembrando que as histórias da arquitetura moderna anteriores ao segundo pós-guerra não incluíram a América Latina em suas primeiras edições.)

Carlos, mesma instituição onde obteve sua titulação como arquiteto em 1923. No período em que atuou como docente, reestabeleceu padrões de ensino e teve contato, entre colegas e alunos, com Juan O'Gorman, Juan Legarreta, Enrique del Moral, Ricardo Legorreta, Enrique Yáñez, Mauricio Campos, Francisco Arce e Enrique de la Mora, através dos quais suas ideias de responsabilidade profissional e desejo de inovação tiveram ampla repercussão. Para Villagrán os princípios que deveriam guiar o trabalho do arquiteto eram: "*uso adecuado de los procedimientos y materiales de construcción; aplicación de los adelantos técnicos y científicos; creación de formas que responden a la función que los elementos arquitectónicos desempeñan y a las posibilidades constructivas*" (YÁÑEZ, 1952). Em 1927, distinguiu-se como presidente do *Colegio de Arquitectos* e da *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (SAM) e cinco anos depois foi nomeado diretor da mesma *Escuela Nacional de Arquitectura*, que já pertencia à *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM). Devido a essa inclinação teórico-acadêmica, Villagrán publicou diversos artigos, posteriormente reunidos em *Teoría de la Arquitectura* de 1963.

Em "História crítica da arquitetura moderna", Frampton (2008) cita apenas casas de arquitetos internacionalmente reconhecidos naquele momento: Casa de Canoas, a Casa Errazuriz (Le Corbusier), Casa Ponte (Amancio Williams) e a Casa de Luis Barragán. Curtis (2008), além das experiências de Luis Barragán e Enrique del Moral no *El Pedregal* na Cidade do México, apresenta apenas uma imagem interna e a planta-baixa da Casa de Canoas no Brasil, uma imagem da Casa Ponte (traduzida em seu livro como Casa no Córrego) na Argentina, faz rápidas referências às casas Noval em Cuba, Curutchet na Argentina e Berlingieri no Uruguai - "ideia evidentemente inspirada nas tipologias de casas com abóbada de Le Corbusier" (CURTIS, 2008, p. 503) -, e parte para a Austrália e para o Japão que, juntos com a América Latina, vão constituir o que denomina de "o processo de absorção" da arquitetura moderna[151]. Curtis foi um dos primeiros a explorar esse contexto de expansão global, incluindo as produções da Ásia e da América Latina. Os paralelos colocados entre México e Brasil - em suas aproximações e afastamentos - serão o mote da construção narrativa e Venezuela, Uruguai e Argentina dão o pano de fundo.

A questão já colocada na historiografia acerca da caracterização da arquitetura na América Latina como resultado da adaptação das premissas modernas aos condicionantes locais, também será citada pelo historiador. Entre elas, destaca o arquiteto venezuelano Carlos Raúl Villanueva que "compreendeu rapidamente a necessidade de uma arquitetura que fosse dinamicamente moderna" para um sociedade em rápido desenvolvimento em função da exploração do petróleo, "ainda que sensível às condições tropicais" (CURTIS, 2008). Villanueva foi, segundo Montaner, "uma figura central da arquitetura moderna venezuelana, em torno da qual gira sempre a historiografia e a crítica" (MONTANER, 2014, p. 64).

Afora as questões de superficialidade ou não das análises propostas, um dos aspectos assertivos do texto é incorporar o Brasil como parte das experiências latino-americanas, não dedicando um capítulo ou parte dele ao país. Entretanto, um indicativo da tendência à generalização analítica é revelado na passagem em que Curtis caracteriza a arquitetura moderna brasileira, em seus aspectos compositivos: "ao utilizar suportes estruturais esbeltos, *brises*, transparências e curvas dinâmicas, foi possível reduzir a edificação a uma intervenção minimalista, através da qual pessoas, ar e vegetação podiam passar livremente". E completa: "a arquitetura e a topografia também podiam ser fundidas, com a vegetação e a água tendo um valor especial" (CURTIS, 2008, p. 499). De fato essa é uma ótima descrição da Casa de Canoas, que ele usa como imagem, mas está longe de ser representativa da

[151] Além desses edifícios enquadrados "no processo de absorção", Curtis apresenta ainda outro projeto residencial - ainda que com programa distinto por se destinar a acomodar os convidados da presidência da Colômbia - construído no final dos anos 1970 em Cartagena de Rogelio Salmona (Casa de Hóspedes Ilustres), um arquiteto que começou sua atuação profissional com Le Corbusier e depois seguiu "para seu próprio espaço cultural" desenvolvendo uma produção "baseada nas construções de tijolos nativas" (CURTIS, 2008, p. 647-648).

produção residencial brasileira. Certamente a impossibilidade de aprofundamento ou detalhamento crítico é uma das decorrências de um trabalho panorâmico, mas a transformação de uma exceção em sua imagem representativa simplifica trajetórias mais complexas e aprofunda a distância das narrativas eurocêntricas, a partir das quais, durante muito tempo, se baseou a análise historiográfica local.

Cohen (2013) em uma tentativa de ampliar a narrativa a partir da inclusão de outros locais de manifestação da arquitetura moderna - evitando "a reprodução da narrativa épica" em busca de "um panorama amplo do processo de desdobramento da modernidade arquitetônica", ao mesmo tempo em que reconhece suas limitações -, reafirma o papel de Warchavchik ao apontar as casas da Rua Santa Cruz, Modernista e Nordschild como respostas ao florescimento de uma arquitetura original que não foi, segundo ele, inicialmente percebida pela maioria dos observadores do período. Por outro lado, reafirma o "efeito catalítico" da visita de "arquitetos de fora", em particular Le Corbusier, para a experiência de modernização desenvolvida na América Latina, sobretudo em suas iniciativas inaugurais - retomando um argumento recorrente.

O argumento da influência estrangeira, colocada como impulso para a implantação efetiva da linguagem moderna, também seria repetido na arquitetura mexicana com a chegada de Félix Candela, Max Cetto e Hanners Meyer ao país na década de 1930. No entanto, para Cohen essa influência não seria limitadora da energia criativa que caracterizaria a produção da América Latina; "as viagens frequentes de críticos como Bruno Zevi não limitaram a inventividade desses profissionais [arquitetos latino-americanos], como tampouco o contato com os trabalhos de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Richard Neutra" (COHEN, 2013, p. 367).

Na narrativa desse período inicial, de introdução dos códigos modernos, o papel dos demais países latino-americanos é colocado como secundário. Cita as Casas Estúdio de O'Gorman para Diego Rivera e Frida Kahlo - "dois ateliês cúbicos sobre pilotis" (COHEN, 2013) -, e a Casa Robles Léon de Barragán em Guadalajara, no México; a Casa Los Manolos de Villanueva, na Venezuela, e duas casas de Alejandro Bustillo, construídas em 1927 e 1929 (Figura 14), na Argentina. Acerca de seu caráter mais convencional, afirma: "essas residências ilustram claramente as concessões feitas por arquitetos por toda a América Latina para tornar localmente aceitáveis as formas originais da arquitetura moderna" (COHEN, 2013, p. 271).

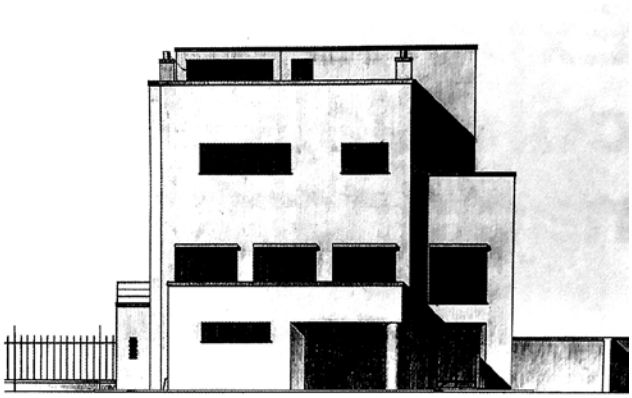


Figura 14: Casa Ocampo (1929), Alejandro Bustillo. Fonte: Cohen (2013).

Nos anos 1950, o cenário então definido pelo modesto volume de realizações se amplia para uma produção profícua, de variedade e qualidade inegáveis, acompanhando a fase de otimismo e de esperança sob a esteira modernizadora do desenvolvimentismo. Após o destaque internacional do Ministério da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro (MES) como marco essencial estabelecido pela historiografia, Cohen cita a Casa de Vidro e a Casa de Canoas, cuja fluidez e franca relação com a natureza exterior sugerem, por um lado, "uma Casa Tugendhat tropical", e por outro, "a rocha que se engasta em seu interior e o jogo de reflexos entre a residência e piscina parece dialogar com a Casa da Cascata, de Wright" (COHEN, 2013, p. 318).

Essa busca por diálogos, que estabelecem conexões entre as produções centrais e periféricas, aponta um caminho seguido também por outros historiadores e críticos da arquitetura, indicando a necessidade de estabelecer parâmetros de análise inteligíveis para a arquitetura que se coloca à distância das interpretações correntes, dos códigos por eles evidenciados (e reconhecíveis).

No México, Cohen destaca duas casas de Barragán no *El Pedregal*, Prieto López e Antonio Gálvez, e na Venezuela a Villa Planchart do italiano Gio Ponti, e a Casa Arreaza. "Contudo, a produção mais variada e constante ocorreu na Argentina, onde a influência de Le Corbusier é tão evidente quanto do Brasil" (COHEN, 2013, p. 373). Nesse país, destaca a Casa Ponte de Amancio Williams em Mar del Plata, projeto para seu pai, o compositor Alberto Williams. Seguindo a lógica cronológica em que estrutura seu texto, cita a Casa de Hóspedes Ilustres, caracterizada por uma releitura da moradia colonial com pátios e estrutura de pedra, na Colômbia.

À luz de uma conclusão sobre a experiência latino-americana, Cohen (2013, p. 433) aponta os limites de sua narrativa e a necessidade de recolocá-la em patamares mais profundos:

> a arquitetura latino-americana não pode ser sintetizada em uns poucos traços esquemáticos. Ela passou por um processo de diversificação nacional e regional em

> que, tal como na Europa, culturas e escolas de pensamento se formaram em torno de figuras dominantes em diferentes cidades.

É curioso perceber a ausência da Casa Curutchet (Le Corbusier)[152] nesses textos, possivelmente excluída por não ser projeto de um arquiteto latino-americano ou que tem relações próximas com a região, ainda que em colaboração com Amancio Williams. Essa ausência, por um lado, reforça o argumento da "arquitetura latino-americana" colocada como adjetivação, e, por outro, enfraquece o argumento recorrente do diálogo entre a produção local e a Europa, como origem, a sustentação para a introdução dos códigos e das ideias modernas.

Apesar de propor uma narrativa iniciada no pós Segunda Guerra, "depois do surgimento das vanguardas e da institucionalização de parte delas como movimento moderno", Montaner (2009) em "Depois do Movimento Moderno", análise herdeira dos movimentos revisionistas[153], cita as teorias de Lucio Costa como justificativa para demonstrar "a existência de um caminho latino-americano próprio para a modernidade", que, segundo ele, não é resultado direto da influência europeia mas de inquietações e descontentamentos locais com o sistema antiquado do qual buscava-se superar. Além dos brasileiros, cita Emilio Duhart no Chile, Félix Candela no México, Carlos Raúl Villanueva na Venezuela e Clorindo Testa na Argentina, sem, no entanto, incluir projetos residenciais. Destaca a Casa Galardi na Cidade do México de Barragán, arquiteto da terceira geração de modernos, que criou uma linguagem própria, relacionada com o contexto local e de inspiração mediterrânea caracterizada por

> uma sequência de espaços abertos como pátios, e fechados como estâncias que vão conduzindo ao recinto da intimidade; giros e recuos que enfatizam esta introversão e que provém da arquitetura popular mediterrânea e árabe; o recurso às formas, cores e texturas da arquitetura vernácula; a presença de objetos de arte popular nos espaços abertos e fechados de cada casa (MONTANER, 2009, p. 44).

Passou despercebido por Montaner que essa "introversão" dos espaços íntimos, da intimidade familiar, apontaria uma característica definidora da arquitetura residencial na América Latina, resultante do fortalecimento da cultura do serviço doméstico ainda impressa na casa moderna, e da manutenção dos valores historicamente incorporados pela sociedade. Essa característica, amplamente discutida nos textos que abordam a perspectiva social da arquitetura brasileira, é colocada como resultado da cultura patriarcal e escravocrata ainda muito arraigada ao cotidiano doméstico, que, entre outros aspectos, nos diferenciaria da Europa e dos Estados Unidos.

---

[152] A casa - construída como residência e consultório médico de seu proprietário - é uma das vinte e quatro obras do arquiteto declaradas como Patrimônio Mundial pela UNESCO, em reconhecimento do legado do arquiteto franco-suíço. O anúncio oficial foi feito em julho de 2016.

[153] A primeira edição de *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* foi publicada em 1993 e quase uma década depois é publicada a versão traduzida para o português.

Nos textos internacionais dedicados ao programa residencial o quadro de inserção da América Latina no contexto da arquitetura moderna não é diferente. No capítulo *El sueño americano* de seu *Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX*, Weston (2002) restringe o "americano" às experiências de Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Rudolf Schindler, Charles e Ray Eames, Pierre Koenig, Mies van der Rohe, Philip Johnson e Louis Kahn nos Estados Unidos. A Casa Pátio de Bernard Rudofsky, a Casa da Lagoa de Niemeyer, a Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, a Casa de Canoas e a Casa estúdio de Barragán são escolhidas como as representantes do sul, nas quais se destaca a adaptação ao lugar, ao clima e à cultura locais (junto com projetos de Alvar Aalto na Finlândia e outros na costa da Itália, na África do Sul e na Austrália, reproduzindo a lógica regionalista).

As ausências em textos que se destinam a contar a "história da casa" são ainda mais sentidas, pois foi especialmente a partir desse programa que a arquitetura moderna se manifestou e consolidou como linguagem em diversos países da América Latina.

Entre tantos, são esses os edifícios eleitos para *representar* a produção residencial dos arquitetos latino-americanos nas narrativas internacionais. Ainda que mascarados pelas generalizações, esses estudos nos ajudam a compreender a experiência da arquitetura moderna a partir de uma perspectiva abrangente e, em um segundo momento, a situar a produção latino-americana nesse contexto geral, estabelecendo relações com o que se convencionou considerar "movimento moderno". As investigações mais pormenorizadas ficam a cargo de trabalhos monográficos, que cumprem seu objetivo primeiro de minúcia e especificidade. O importante aqui é pautar essas leituras no interior da crítica ao olhar eurocêntrico por elas evidenciado; situá-las em um contexto que possibilite sua compreensão, ao mesmo tempo em que seja possível a relação desse conjunto maior com a totalidade da história (ARANGO, 2002).

Se, conforme dito, a versão de Giedion em "Espaço, tempo e arquitetura" (1941) que não traz qualquer menção à América Latina, se converteu na visão canônica que o movimento moderno manipulou da história; para a América Latina, então ausente, essa narrativa é construída em *Brazil Builds* (1943) e reafirmada em *Latin American Architecture since 1945* (1955).

No Brasil, que introduziu o tema nos manuais internacionais, as obras e os episódios-chave dessa trama (MARTINS, 1987) foram eleitos e validados por Goodwin e se consagrariam como herdeiros das diretrizes apontadas por Le Corbusier, reforçadas em sua primeira visita à América do Sul em 1929. A versão resultante da afirmação de uma estreita relação entre modernidade (de matriz *corbusiana*) e tradição (filiada ao barroco) como característica da arquitetura moderna nacional foi incorporada como verdade absoluta na historiografia brasileira até meados dos anos 1980.

A síntese entre tradição e modernidade apontada como expressão da originalidade da "casa brasileira" teria como referência os projetos residenciais de Costa. "Um exame desses projetos destaca", segundo Bruand (2003, p. 125-126), "a hábil integração dos elementos tradicionais com uma arquitetura que jamais renega seu caráter estritamente contemporâneo. [...] sem deixar que as preocupações de ordem puramente histórica o dominassem". A justaposição entre produções tão distintas se deve ao fato de Costa defender que a arquitetura colonial teria conseguido solucionar com êxito diversos problemas, especialmente climáticos e técnicos, relativos ao local. E foi através da casa que esses elos se fortaleceram. "Lucio Costa acreditava que alguns programas, como o da residência, se prestavam melhor a essa síntese" (BASTOS, 2007, p. 140).

Hitchcock estende a interpretação de vinculação passado e presente para a construção do futuro como característica da arquitetura moderna na América Latina. "*Local problems needed local solutions and the exchange of ideas gave to these local solutions [...] a broader base in the experience of several countries*" (HITCHCOCK, 1955, p. 62). Com efeito, a linha narrativa proposta pelo historiador vai pautar as formações teóricas de diversos países latino-americanos[154].

Em geral, o que críticos e historiadores da arquitetura moderna realizam é ampliar as estruturas conceituais (norte-ocidentais) preexistentes aos contextos locais, no caso latino-americano. Nessa perspectiva, *local* e *regional* se confundem. Por outro lado, expõe a tensão entre *local* e *universal*. E essa tensão, ou a melhor relação arquitetônica estabelecida entre esses dois opostos, marcará as narrativas sobre arquitetura moderna na América Latina. Bullrich (1969a) aponta dois problemas manifestos por essa interpretação: o primeiro reside na suposição de que a mera transcrição objetiva de um conjunto de dados locais conduz necessariamente a uma expressão artística autêntica, o segundo parte da ideia de que existe algo assim como um "ser nacional" constituído *a priori*, cuja expressão deve aflorar. As bases para essa trama e o papel de Goodwin e Hitchcock serão detalhados no terceiro capítulo.

2.2 Uma (outra) versão para essa história: outras casas, novos personagens

> O que está em jogo e aguça a curiosidade perplexa dos arquitetos e críticos de arte europeus e [norte-]americanos, não é propriamente saber quando, nem como ou por quem a nova concepção arquitetônica foi trazida para nosso país, mas, sim, por que motivo, enquanto por toda a parte a arquitetura nova conservou-se mais ou menos limitada às fórmulas do conhecido ramerrão, ela irrompeu aqui, bruscamente, cerca de doze anos depois de haver sido experimentada pela primeira vez, sem maiores consequências, com tamanha graça e segurança de si,

[154] Ver bibliografia comentada na última parte de *Latin America in Construction* (BERGDOL et al., 2015, p. 296-313).

> com feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor? (COSTA, 1962, p. 123)[155].

Se nas primeiras décadas do século XX os esforços de teorização se colocavam na reflexão sobre os caminhos que levaram a construção de uma nova tradição arquitetônica no hemisfério norte, no pós-guerra, quando questionamentos internos começam tomar forma, os olhos se deslocam para outros horizontes. Europeus e norte-americanos se mostraram ávidos por entender a apropriação do repertório moderno na longínqua, exótica e desconhecida América Latina. "Acontecia algo importante no hemisfério sul do continente americano, mas não se sabia exatamente o quê" (TINEM, 2006a, p. 15).

A pedido de Giedion, Warchavchik, secretário geral e delegado para a América do Sul do CIAM, respectivamente, escreve um relatório para o III Congresso realizado em Bruxelas em novembro de 1930, sobre a situação da arquitetura moderna na América do Sul. De acordo com Martins (2006, p. 27-28),

> o relatório destaca o isolamento dos arquitetos modernos no debate profissional, polarizado entre acadêmicos e defensores do neocolonial, e aponta as dificuldades enfrentadas na construção moderna pelo custo dos materiais de construção importados, pela precariedade da indústria local e pela mão de obra, hábil mas resistente ao trabalho organizado de forma racional. Warchavchik ressalta, entretanto, que essas dificuldades podem ser superadas pelo caráter aberto de país 'americano', isto é, novo, e pelo interesse crescente pela renovação estética da arquitetura 'nos meios cultos'.

A ideia de uma especificidade fundamentada no "caráter do novo", "vazio de passado" (a preencher), da América Latina e, mais especificamente, do Brasil, havia sido colocada por Warchavchik em "São Paulo e a arquitetura nova" de setembro de 1929: "o país é novo, rico, cheio de forças e pouca tradição tem: o seu caminho está aberto para um futuro brilhante também no domínio das artes" (WARCHAVCHIK, 2006, p. 162).

A noção de *tabula rasa*, que segundo Montaner (2007) se origina na tradição do racionalismo cartesiano, foi explorada por vários teóricos no sentido de justificar a apropriação da arquitetura moderna em um continente sem as limitações impostas pelo (peso do) passado da civilização europeia, indicando assim a quase inevitabilidade da adoção do receituário moderno; "onde a construção mais que possível, parecia inevitável" (GORELIK, 2005, p. 23)[156].

---

[155] Lucio Costa na "Carta Depoimento" publicada em O Jornal em 14 de março de 1948.

[156] Essa ideia foi constantemente associada à América, como coloca Fernández no citado *El laboratorio americano*: "*para que haya puramente espacio - es decir, territorio para la maniobra de expansión moderna de las nacientes fuerzas imperiales y de las voluntades comerciales del incipiente capitalismo de los burgos y burgueses - se hace preciso una 'tabula rasa' de lo humano previo, que, entonces, será caracterizado como prehumano o inhumano*" (FERNÁNDEZ, 1998, p. 11).

No entanto, foi no continente americano que a filiação entre o passado e o moderno se estabeleceu. "Pode-se dizer que o ciclo vanguardista na América Latina supôs uma combinação diferente e contemporânea daquela que se produzia na Europa: entre um passado imaginável e um futuro disponível" (GORELIK, 2005, p. 51). A ausência da necessidade de estabelecer rupturas efetivas com uma tradição consolidada e o desejo compartilhado de se distanciar das imposições academicistas na introdução das ideias de modernidade - por via direta ou quando antecipada pela literatura e pelas artes visuais - importou sua agenda para a experiência arquitetônica na América Latina. "*The concept of cultural cannibalism as articulated by [Oswald de] Andrade gave them the liberty to choose which elements to challenge and which elements to rescue from local traditions*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 37). As reflexões colocadas nesses outros campos deram suporte ao que se *queria* realizar e muitas vezes não havia meios ou materiais para colocar em prática.

Em linhas gerais, críticos e historiadores qualificaram a produção moderna latino-americana como resultado do entrelaçamento do nacionalismo e internacionalismo. Nesse sentido, apontam ainda nas primeiras casas construídas na América Latina sob os princípios modernos, como a Casa na Rua Santa Cruz (1927-1928) - "marco histórico de pioneirismo no transplante para o Brasil dos princípios da arquitetura moderna europeia" (GUERRA, 2017, p. 52) -, o esforço em articular as premissas internacionais e elementos da arquitetura colonial como uma materialização da tese de vinculação entre modernidade e tradição aparentada com a versão *costiniana*. Sua condição de estrangeiro, afirma Guerra, não o impediu de se alinhar às causas nacionais e enfrentar o tema da brasilidade, "mas de uma forma subsidiária pois lhe faltava tanto a vivência como o estudo sistemático em relação às questões abordadas" (GUERRA, 2017, p. 52).

Segundo o entendimento de Bruand - que durante anos estabeleceu a versão cristalizada dessa narrativa, ampliando, a partir de uma abordagem panorâmica, os autores e as obras, corrigindo alguns esquecimentos de seus precedentes e colocando Warchavchik como o pioneiro da experiência moderna, aquele que "preparou o caminho, contribuindo para forjar uma nova mentalidade nos jovens arquitetos do Rio de Janeiro" -, "por força das circunstâncias, as inovações de Warchavchik limitaram-se ao plano estético, entendidas como um primeiro passo. Na verdade, mesmo nesse campo, o arquiteto havia feito concessões à tradição local". E nesses elementos tomados de empréstimo, via "o símbolo de uma arquitetura atualizada no plano internacional e ao mesmo

tempo, profundamente 'brasileira'" (BRUAND, 2003, p. 67). Em suma, essa versão se posiciona na afirmativa e no realce dos limites da modernidade da vanguarda nacional[157].

Ainda que a princípio não tenha recebido ampla atenção estrangeira, a atuação de Warchavchik[158] no campo da disseminação das ideias e a construção das casas da Rua Santa Cruz e da Rua Itápolis, ambas ainda na década de 1920, e da Rua Bahia (Luiz da Silva Prado) em 1930, demonstraram - não sem alguma resistência e embate - aos arquitetos estrangeiros e latino-americanos, que aqui, desse lado do Atlântico e ao sul do Estados Unidos, estavam alinhados ao projeto de modernização em curso e que se podia construir edifícios sob os princípios evocados pelas vanguardas internacionais. Essas iniciativas buscavam ainda um diálogo com o público não especializado (e possíveis futuros clientes), que inicialmente não acolheu a abstração racionalista das propostas modernas[159]. Estratégia condizente com a atitude doutrinária e a intenção pedagógica dos pioneiros europeus de formação da opinião pública e de conversão dos arquitetos como parte da estratégia de divulgação dos ideais modernos.

José Lira em "Warchavchik: fraturas da vanguarda" recoloca o pioneirismo do arquiteto na historiografia da arquitetura moderna brasileira, buscando compreender os exageros, as imprecisões e omissões das narrativas anteriores, a partir de uma releitura mais aprofundada de sua trajetória, desde sua origem e formação em Odessa e Roma aos momentos de menor visibilidade, seus projetos derradeiros no final dos anos 1950, estendendo o olhar para fora da especificidade da disciplina (dos lugares sociais, culturais e econômicos da arquitetura) e da análise formal de suas obras, e destacando seu envolvimento com outras figuras. Em suas palavras, "desde Lucio Costa, a obra de Warchavchik foi quase sempre considerada um esboço individual, sem papel decisivo na constituição da nova arquitetura brasileira" (LIRA, 2011, p. 492). Nesse sentido, supera a narrativa - que precede sua reputação - de sua atuação "como expressão de um heroísmo solitário" na vanguarda da produção nacional e "do mimetismo das vanguardas europeias a uma moderna arquitetura autenticamente nacional" (LIRA, 2011, p. 485). Ainda assim, através da leitura de seu desenvolvimento disciplinar e profissional, reafirma o papel singular que ocupou - mas não

[157] Lira (2011, p. 493) atribui a Mário de Andrade a origem dessa interpretação: "se em 1928 Mário havia defendido a precedência do arquiteto russo, e de São Paulo, na modernização de nossa arquitetura, em 1930 já alertava que a notoriedade do arquiteto derivava tão somente de seu isolamento".

[158] Apesar de sua presença internacional como delegado no CIAM e do bom relacionamento com os arquitetos da vanguarda europeia - considerando o profícuo diálogo mantido com Giedion e Le Corbusier por meio de troca de correspondências entre os anos 1929 (data da visita de Le Corbusier ao Brasil) e 1937, e sua escolha para ciceronear Gropius em sua visita ao Brasil para a II Bienal de São Paulo (1953), inclusive o hospedando na sua casa no Guarujá -, o papel precursor de Warchavchik não foi inicialmente estabelecido na historiografia como aponta José Lira. A obra e a vida do arquiteto foram extensamente examinadas na tese de livre docência do pesquisador, publicada em 2011 sob o título "Warchavchik: fraturas da vanguarda".

[159] Assim como na Europa, na América Latina "a recepção das formas modernas raramente foi pacífica e costumava ser acompanhada de debates sobre a adequação (ou não) às tradições culturais nacionais" (CURTIS, 2008, p. 306).

autônomo - na introdução das ideais modernas na América Latina à luz da pluralidade de suas manifestações.

Prelúdios

Nesse contexto, São Paulo foi o berço de inauguração dessa empreitada no Brasil[160], que apesar do ambiente hostil da elite conservadora da capital, era "a cidade dos progressos vertiginosos" e "ambiente quente de simpatia e terra fértil" (WARCHAVCHIK, 2006, p. 163), quando o Estado ainda não havia se destacado como seu agente promotor.

Afora a movimentação causada nos meios intelectuais em torno da Semana de 22 e a tímida participação da arquitetura na ocasião, limitada aos desenhos de Antônio Moya, a experiência moderna no Brasil ainda estava restrita a um pequeno grupo, apartado da população de modo geral; "o estado de espírito dominante ainda é o do homem do Renascimento", afirma Mário Pedrosa (2015, p. 31)[161]. Warchavchik também constata esse distanciamento, mas revela um otimismo em relação ao futuro e à capacidade da arquitetura moderna como componente de melhorias sociais:

> opõem-se uma resistência bastante forte às coisas relacionadas à arte e à estética modernas. No entanto, é apenas uma questão de educação, pois nos meios cultos, interessam-se muito pelas novidades [...]. E depois, em geral, interessam-se muito pelos problemas da habitação e da construção, o que é natural num país em que predomina a casa destinada somente a uma família (WARCHAVCHIK, [1931] 2006, p. 172).

Do mesmo modo, essa resistência se estendeu aos demais países latino-americanos. De acordo com Bullrich (1969a, p. 17), os primeiros ensaios racionalistas "*no gozaron de la simpatía de las masas, que no comprendían este vocabulario ascético, y menos aun consiguieron el favor de las así llamada clases ilustradas*".

Se na Europa o movimento moderno foi fundado sobre as bases da Revolução Industrial, que supunha um desenvolvimento da indústria que - para o bem ou para o mal (como proclamavam os

[160] "Em São Paulo, os experimentos modernos na arquitetura se estabeleceram de forma pragmática e lenta, tendo como suporte a iniciativa privada [...] e um modelo urbano específico que os condicionou" (COTRIM, 2017, p. 19).

[161] Em que pese suas realizações efetivas no continente, "a arquitetura moderna encontra no chamado 'Estilo Neocolonial' seu mais relevante contraponto nesses anos. Nomes como os de José Mariano Filho, Ricardo Severo e Victor Dubugras promovem uma 'redescoberta' da herança colonial brasileira através dessa arquitetura de natureza acadêmica que, independentemente de suas qualidades, perfeitamente adequava-se aos anseios de representação da burguesia ascendente e aos discursos nacionalistas do país, que em 1922 celebrara seu centenário da Independência. Em 1930 ocorre no Rio de Janeiro o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, no qual o antagonismo entre o Neocolonial e as tendências da Arquitetura Nova chega a seu auge" (GUERRA, 2010a). Um episódio conhecido na historiografia que representa esse embate foi a expulsão de Lucio Costa em 1931 da direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) pelos professores catedráticos contrários às mudanças curriculares propostas pelo então diretor. Outro exemplo menos citado, mas igualmente representativo, foi a escolha de um edifício ainda distante do repertório moderno para representar o Brasil na Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929. Essa resistência só seria superada na década seguinte com a validação internacional da arquitetura moderna brasileira através da exposição *Brazil Builds*.

mentores dos movimentos de arte nova na transição para o século XX) - lhe serviria de suporte; na América Latina a modernização ainda incipiente[162] apontava o paradoxo que resultou no aparente conflito entre a técnica rudimentar, que solicitou concessões de ordem prática, e a estética moderna percebida nas primeiras iniciativas. A versão do "descolamento" ou "não correspondência" dos ideias modernos pautou as pesquisas que tratam das realizações desse período de emergência da nova linguagem na América Latina, adotando o argumento de uma lógica de "modernismo epidérmico". Não se deve inferir, no entanto, "*[...] que las obras realizadas en este período carecieran de valor, pero resulta sintomático el hecho de que la actualidad sólo se las considere como antecedentes de lo que después se construyo*" (BULLRICH, 1969a, p. 17).

Ante as condições (técnicas, culturais, climáticas) impostas pelo contexto local, os arquitetos latino-americanos realizaram uma operação particular: se apropriaram dos códigos e dos elementos (que julgavam melhor) aclimatados e representativos da tradição local e os reaplicaram na conjuntura da produção moderna. Muitos deles entenderam que não se podia resolver problemas particulares e locais com base em fórmulas internacionais. Com efeito, a arquitetura moderna na América Latina foi continuamente reconhecida pelas soluções adequadas a esses condicionantes.

> *Modern architecture in Latin America is, in fact, an effect of a deterritorialization of a language (of forms, references, etc., from the 'outside') of modern architecture. This has many reasons: the importation of ideas, forms, materials, people (exiles, émigrés, travelers), as well the incorporation or reappropriation of historical models and traditions (that are taken from other/earlier contexts) within new works or ideas* (CARRANZA; LARA, 2014, p. 5).

Em relatório ao CIAM - escrito após a realização em 1930 do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos no Rio de Janeiro, presidido por Nestor Egydeo de Figueiredo, e o embate ali colocado com o grupo defensor da manutenção da estética historicista liderado por José Marianno Filho - Warchavchik, desapontado com a ausência de realizações modernas efetivas, ainda "isoladas e individuais", afirma que foi o Uruguai "que mostrou ter um espírito mais moderno", onde as realizações modernas encontraram maior espaço, nesse período de encubação, de fundação de novos repertórios. O mesmo desapontamento foi revelado por Wladimiro Acosta, também ucraniano de Odessa, recém-chegado na Argentina. "*Las tendencias dominantes en la arquitectura oscilaban aquí entre la 'colonial' y la 'clásica' (seudo-clásica francesa). El Congreso [...] marcó el apogeo del torpe academismo que reinaba en las escuelas de América Latina*". E sublinha: "*en aquel momento,*

[162] Em 1925 Warchavchik conclama em seu manifesto de abertura o desenvolvimento da indústria: "aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, incumbe o papel dos Médici na época da Renascença e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria a estandardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderão ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará do estilo do nosso tempo" (WARCHAVCHIK, 2003, p. 37).

Sudamérica no estaba lejos de llegar a la conciencia de la necesidad de una renovación fundamental de la arquitectura" (ACOSTA, 1976, p. 14).

Segundo Carranza e Lara (2014, p. 64), a modernização mais evidente do Uruguai, em comparação com os demais países sul americanos observada por Warchavchik, foi possibilitada por um forte desenvolvimento econômico e uma relativa estabilidade financeira "*that allowed it to be defined as the 'Latin 'American Switzerland' in the 1920s*". A situação econômica - que permitiu que o país se voluntariasse como sede da primeira Copa do Mundo de futebol em 1930 - atraiu estrangeiros como Mario Palanti, agregando certa expressividade internacional para o *establishment* arquitetônico de Montevidéu. As ideias vanguardistas lançadas por Joaquín Torres-García se perpetuaram e, em abril de 1934, quando retorna ao seu país de origem - "depois de quarenta e três anos de ausência enriquecido por sua experiência catalã, nova-iorquina e parisiense" (SCHWARTZ, 2013, p. 229) - para fundar seu atelier, o *Taller Torres-García* na rua Abayubá, e reposicionar a América do Sul no mapa-múndi, a capital já apontava os primeiros indícios de modernização[163].

Assim como na Casa Steiner de Adolf Loos, em que apesar da evidente adesão ao moderno, ainda há pouco espaço para a livre interpretação de seu vocabulário, na casa que Julio Vilamajó construiu para si e sua família em 1930 em Montevidéu (Figura 15), a rigidez formal associada à quase completa ausência de ornamento marcariam o momento de transição, de experimentação da nova linguagem, que gradualmente começa a se destacar dos remanescentes historicistas. Essa casa, construída em um estreito lote de esquina em uma das novas avenidas de expansão da cidade, inaugura a filiação à experiência moderna no Uruguai[164]. As duas fachadas voltadas para a rua foram decoradas com motivos históricos que, de acordo com Carranza e Lara (2014), remetem à Casa das Conchas de Salamanca (Espanha) - reminiscências das raízes árabes e hispânicas[165].

O programa da residência, que inclui o escritório do arquiteto, foi organizado em pavimentos setorizados que se conectam por uma escada central. "*The main stairs work to connect it all together*

[163] "Em seu discurso crítico, percebe-se o pensamento de alguém que superou as vanguardas históricas, que viu a crise da Bolsa de Nova York, o surgimento do fascismo, a Guerra Civil espanhola e finalmente a Segunda Guerra Mundial, contemporânea a produção de seu livro", afirma Jorge Schwartz (2013, p. 229) sobre a experiência estrangeira de Torres-García ao analisar *La ciudad sin nombre* um de seus pouco lembrados ensaios teóricos. Mais celebrado por sua obra pictórica, seu texto mais conhecido é o *Universalismo Constructivo*, no qual explica sua doutrina estilo-filosófica (escola construtivista) através de 150 ensaios (que ele denomina *lección*) de temas variados escritos entre 1934 e 1942, em seu retorno a Montevidéu, e publicados pela primeira vez em 1944. Ver TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. v. 1 e 2. Madrid: Alianza Forma, 1984.

[164] Vilamajó após concluir seus estudos na *Universidad de la República*, onde depois também seria professor, passa uma temporada de três anos na Europa (1921-1924) vivendo entre a França e a Espanha e trabalhando em uma empresa de construção em Paris. Após retornar ao Uruguai, sua carreira foi fortemente marcada pela produção residencial. Nos últimos anos de vida, o arquiteto foi juntamente com Niemeyer, membro do conselho de consultores externos para a construção da sede das Nações Unidas, em Nova York.

[165] Elemento decorativo semelhante seria adotado em 1936 na sede da Escola de Engenharia da *Universidad de la República*, projeto citado por Hitchcock (1955). Edifício que vai chamar a atenção de Richard Neutra em sua visita ao Uruguai em 1959.

while segregating the served from the spaces" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 67). Uma segunda escada helicoidal, colocada nos fundos do conjunto, interliga o quarto de serviço, a cozinha e a garagem, situadas em pavimentos distintos, funcionando como circulação se serviço. Um pequeno jardim elevado (três metros acima do nível do passeio público) marca o acesso direto ao setor social, situado no segundo pavimento. Assim, o interior é definido por esse complexo esquema de circulações internas e externas. A introdução desse jardim incorporado ao volume principal da construção pode ser entendida como uma tentativa inaugural de dissolver as fronteiras entre "dentro" e "fora" da arquitetura moderna.

A produção final da carreira de Vilamajó nos anos 1940 adquiriu, segundo Bullrich (1969b, p. 21) um claro acento neoempírico, duramente questionado pelo grupo Austral como "*un retroceso de la arquitectura moderna*". O conjunto conhecido como *Ventorrillo de la Buena Vista* planejado para ser um equipamento de apoio aos visitantes da região serrana do Uruguai, foi representativo desse posicionamento crítico.

Apesar do destaque dado às realizações pioneiras de Vilamajó, outros arquitetos uruguaios também estavam experimentando uma interpretação própria da linguagem moderna. Mauricio Cravotto, assim como Vilamajó, logo após concluir sua formação em arquitetura, viajou pela América Latina, Estados Unidos e Europa, onde teve contato com as vanguardas modernas. Na sua casa, construída em 1932, Cravotto (Figura 16) também usa a circulação vertical como conector principal dos setores distribuídos nos pavimentos; "*placed the service elements on the rear corner and, with the central stair, separated them from the public and served spaces of the house*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 68). O volume prismático é escavado criando reentrâncias e saliências onde se situam o terraço frontal abrigado pela varanda do pavimento superior. O terraço jardim completa o edifício. A noção de profundidade de alguns planos da fachada é evidenciada pelo uso de elementos decorativos em baixo relevo.

Os anos 1930 também seriam testemunhas das primeiras experiências modernas no México. Motivado pelo contato com Villagrán e sua defesa da "verdade" arquitetônica e pelas ideias contidas em *Vers une architecture* que chega àquele país em 1926, enquanto cursava o quarto ano do curso de arquitetura, Juan O'Gorman projeta para seu pai, Cecil O'Gorman, uma casa marcada pela aparência translúcida dos panos de vidro em contraste com as cores que "vestem" o concreto armado, declarando "uma posição em relação ao racionalismo da arquitetura moderna" (STINCO, 2010, p. 272). A escada helicoidal externa que liga o pavimento térreo ao estúdio é o elemento plástico que sobressai na lógica da rigidez volumétrica.

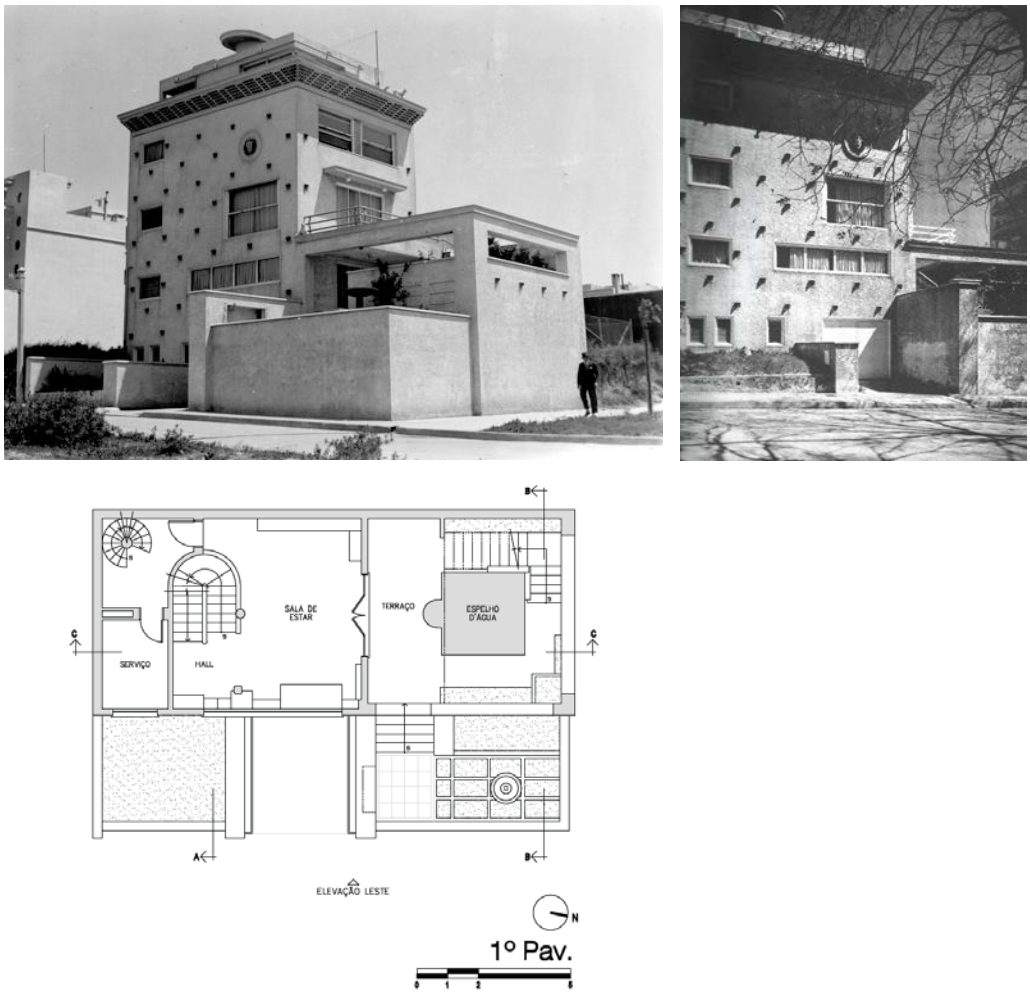


Figura 15: Casa Julio Vilamajó (1930), fotografias externas e redesenho digital da planta do primeiro pavimento. Fonte: Loustau[166], Stinco (2010).



Figura 16: Casa Mauricio Cravotto (1932), sede atual da *Fundación Cravotto*. Fonte: Archivo Cravotto.

[166] LOUSTAU, César. *Miradas a la primera modernidad uruguaia*. Exposição fotográfica realizada em maio de 2007 em Buenos Aires. Catálogo.

As casas estúdio para Diego Rivera e Frida Kahlo (1931) - dois edifícios independentes interligados por uma ponte, construídos no lote vizinho ao de Cecil - seguem os mesmos princípios construtivos: pilotis, estrutura independente, janelas em fita, planta livre. As imagens das casas obtidas pelo fotógrafo e pai de Frida, Guillermo Kahlo, foram reproduzidas em diversas publicações especializadas, alçando o trabalho do arquiteto (STINCO, 2010).

Nesses projetos, O'Gorman aprimora uma linguagem que vinha experimentando desde sua primeira casa, a que constrói em 1928, também na Cidade do México, para Ernesto Martinez de Alba (SMITH, 1967) (Figura 17).

Enquanto Stinco (2010) aponta no projeto para Cecil O'Gorman uma inspiração na casa de Le Corbusier para o pintor, crítico de arte e jornalista Amédée Ozenfant (1922)[167], Carranza e Lara (2014) enfatizam a relação dos projetos para Diego e Frida com a *Maison Citrohan* na presença do pilotis e no desenho do estúdio de pé-direito duplo apartado do espaço íntimo. Qualquer que tenha sido a inspiração, uma ou ambas, o repertório de matriz *corbusiana* está presente, ainda que relacionado com referências mexicanas, seja nos cactos que compõem a murada externa, seja nos tijolos de barro que revestem a ponte e os terraços superiores, seja nas cores que muito lembram a vivacidade do país latino-americano em contraponto com a "caixa branca" europeia (Figuras 18-19).

> *Paradójicamente, sus obras (escuelas y casas) son de técnica rudimentaria, defectuosas en muchos aspectos prácticos, pero de valor plástico y expresión mexicana innegables, quizás por su colorido, por la espontaneidad de las soluciones o por su acoplamiento con tantas otras manifestaciones de la pobreza mexicana* (YÁÑEZ, 1952).

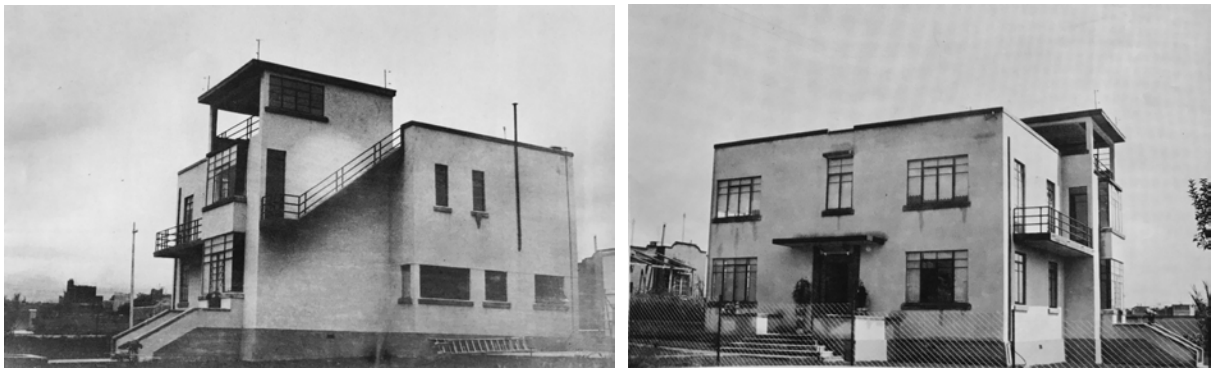
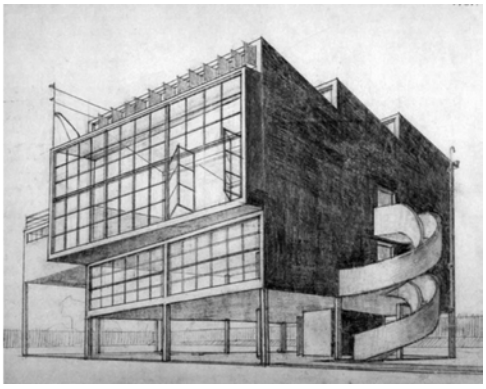
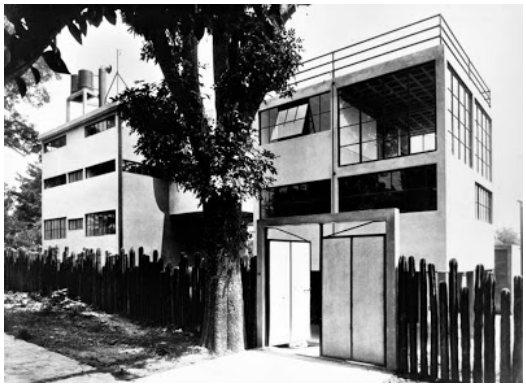


Figura 17: Casa Ernesto Martinez de Alba (1928), O'Gorman. Fonte: Smith (1967).

[167] Stinco cita Victor Jiménez, arquiteto responsável pelo projeto de restauro das casas, segundo o qual o próprio O'Gorman dizia ter se inspirado conscientemente na casa de Ozenfant (STINCO, 2010).

(a) 

(b) 

(c) 

Figura 18: Perspectiva da Casa estúdio Diego Rivera e vistas do conjunto. Fontes: (a) Desenho de Juan O'Gorman, Fraser (2000); (b) Curtis (2008); (c) Foto Victor Hugo Mori, Vitruvius.



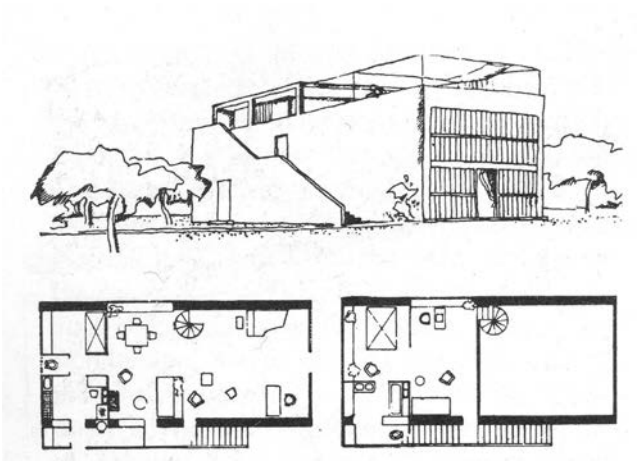


Figura 19: Casas Amédée Ozenfant (1922) e Citrohan (1927). Fontes: Google Imagens e Frampton (2008).

No início dos anos 1950, O'Gorman constrói para si uma casa em meio às rochas do *El Pedregal*, o "*palacio de ensueño*", que estabelece o distanciamento da linguagem do início de sua carreira, se aproximando do posicionamento organicista. Materializa a oposição à objetividade, à racionalidade e à economia do abstracionismo moderno; "*es el intento de integrar una construcción fantástica y grotesca, o más bien una idea escénica, con un paisaje mágico*" (CETTO, 1961). Baseado nas convicções de que o moderno havia se convertido em um estilo, o arquiteto "já não considera a técnica construtiva como argumento suficiente para obter uma definição plástica para a arquitetura" (STINCO, 2010, p. 280).

Comparadas às suas contemporâneas uruguaias, as casas de O'Gorman (para Cecil, Diego e Frida) são as que mais se aproximaram, naquele momento, da incorporação do princípio de fluidez espacial e da estética racional moderna, marcada entre outras coisas, pela apropriação das janelas em fita da normativa racionalista em generosos panos de vidro estruturados nos caixilhos metálicos que ocupam toda a extensão do pé-direito e se abrem completamente para o jardim através de um sistema "sanfonado". O'Gorman consegue nesses projetos inaugurais uma leveza volumétrica associada ao uso do concreto que colocadas lado a lado às casas de Vilamajó e Cravotto, é quase surpreendente perceber que tenham sido realizadas com apenas um ano de diferença. Consolidam interpretações bastante distintas de um ideário comum.

Ao contrário do entendimento de Enrique Yáñez (1952), contemporâneo de O'Gorman, segundo o qual, "*a su definida actitud revolucionaria en lo político-social, une en lo arquitecto otro radicalismo que lo lleva a considerar la arquitectura como actividad exenta de toda intención artística, fruto sólo de la ciencia y la técnica aplicada con sentido estrictamente utilitario*", as casas carregam uma poética em sua expressão plástica na aproximação com os elementos da identidade mexicana e da angulação dos volumes que permitem perspectivas distintas dos edifícios que não nos parece ser "estritamente utilitária" (Figura 20).

Entre os anos 1928 e 1935, foram construídas ao menos outras quatro casas na América Latina: Casa Victoria Ocampo (1929) de Alejandro Bustillo em Buenos Aires, Casa Raúl Prebisch (1930) de Alberto Prebisch em Buenos Aires, Casa estúdio Oyarzún (1932) de Rodulfo Oyarzún em Santiago e a Quinta Las Guaycas (1932-1935) de Manuel Mujica Millán em Caracas (STINCO, 2010). Assim, espalhadas pelo território latino-americano e revelando interpretações próprias dos cânones europeus, o projeto residencial se estabelecia como lugar de apropriação e consolidação da arquitetura moderna.



Figura 20: Vista interna do conjunto a partir da Casa Cecil O'Gorman. Fonte: Foto Victor Hugo Mori, Vitruvius.

Em comum, esses projetos são encomendas de clientes ligados direta ou indiretamente ao meio artístico e intelectual vanguardista ou projetos para os próprios arquitetos e/ou sua família - *a priori*, portanto, distanciadas dos anseios populares -, e definem as primeiras experiências de adesão às premissas modernas, ainda marcadas por certa rigidez na interpretação de seu vocabulário característica do ensaio da nova linguagem, ou seja, da experimentação dos códigos racionalistas. Nesse sentido, podem ser entendidas como casas-manifesto, cujo intuito é destacar o alinhamento às ideias modernas e convocar demais arquitetos para a ação.

> *La casa, más allá de la vivienda como tipología, como elemento original y como modelo, es un manifiesto y un cúmulo de intenciones vertebradas arquitectónicamente. Es desde la casa (propia en muchos casos) desde donde el arquitecto define su posición, a veces precozmente y otras como un reflexivo acto de madurez. [...] La casa se convierte en una demonstración de la actitud arquitecto ante el lugar, lo vernáculo y la modernidad* (COMAS; ADRIÀ, 2003, p. 28).

Ao contrário do que indica Hitchcock (1955) - "*neither the nineteenth century nor the early twentieth seems to have produced important autochthonous developments*" -, de acordo com Stinco (2010) a produção residencial na América Latina apresenta, desde suas primeiras manifestações, adaptações locais, "quer de programa, quer de possibilidades construtivas, quer de soluções formais", que podem ser interpretadas como contribuições efetivas à produção moderna. As ideias embrionárias foram transformadas e, ao vocabulário dos "pioneiros do projeto moderno", foram agregados elementos da tradição nacional, que muitos vão considerar movimentos paralelos àqueles dos principais centros formativos. Assim, nesse período inicial, definido pelo intenso desejo de mudança reunido nas proposições vanguardistas, os edifícios já revelavam algumas das

características que se consolidariam nas décadas posteriores e serviriam de base para interpretações fundadas no argumento de uma produção caracterizada pela exuberância e monumentalidade das formas, alarde estrutural e integradora das artes (MONTANER, 2009).

Após essas realizações pontuais, gradativamente a experiência moderna foi sendo incorporada de modo mais efetivo à paisagem urbana da América Latina, com maior ou menor alcance. O reconhecimento internacional teve papel fundamental nesse processo de incorporação e aceitação entre a população de modo geral, portanto, além do círculo de intelectuais modernistas - possibilitando o maior volume de edifícios que se materializou a partir dos anos 1950, quando a casa individual se torna símbolo da adoção e interiorização da expressão moderna em alguns países enraizada na ideia ampliada de uma cultura de caráter nacional, sobretudo, no México, na Argentina e no Brasil, onde "vira objeto do desejo de uma classe média em expansão e esteio profissional" (COMAS, 2006a).

A influência do clima

Wladimiro Acosta, depois de concluir seus estudos no curso de arquitetura em Roma, onde trabalhou com Marcello Piacentini, e de uma temporada de seis anos em Berlim[168], na qual teve contato com o expressionismo - "*and its attempts at reinstituting onto form the subjective expressionism of interiorized feelings or emotions*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 88) -, se estabelece em Buenos Aires. Na capital argentina, Acosta, já intitulado delegado para o CIAM, constrói entre 1934 e 1935 a Casa Dr. J. B., que reúne os elementos que irão definir sua produção. A preocupação com as emoções e os sentimentos humanos, que incorpora do expressionismo alemão, vai influenciar diretamente seus projetos residenciais, tema recorrente em sua carreira.

> *Con la llegada a la Argentina, en 1928, comenzó la etapa más decisiva de mi carrera. Si encontrarse, de pronto, en un ambiente técnico y cultural más limitado podía, por una parte, significar un retroceso, por otra, el impacto de un medio geográfico distinto y un clima con contrastes violentos resultó un estímulo de gran valor* (ACOSTA, 1976, p. 14).

Após um período de negação e reação[169], descreve o entusiasmo da nova geração de arquitetos argentinos com a nova linguagem - "*su repertorio de elementos comenzó rápida e*

[168] Em depoimento, Acosta afirma que "*los años que pasé allí coincidieron con el período de máximo florecimiento intelectual y a la vez máxima decadencia económica que sufrió Alemania entre las dos guerras. Fueron años de grandes movimientos en la arquitectura, en artes plásticas, el teatro y el cine*" (ACOSTA, 1976, p. 14).

[169] "*La arquitectura moderna en Buenos Aires es un fenómeno paradojal. Cuando en Europa los arquitectos ya no perdían el tiempo en polémicas en pro y en contra de la arquitectura moderna, sino que se dedicaban seriamente a resolver problemas reales, y por lo tanto hacían obras modernas, en Buenos Aires el grueso del público o ignoraba la existencia de este fenómeno o tomaba nota de él como cosa exótica, 'futurista', 'medio loca'. Los pocos arquitectos que tímidamente intentaban apartarse de los 'estilos' generalmente aceptados eran también considerados como 'futuristas' y 'medios locos'. La arquitectura surgió aquí a título de escándalo social*" (ACOSTA, 1976, p. 15).

indiscriminadamente a desplazar en Latinoamérica las tradicionales formas y la estética del academismo". Porém, "*no se puede hacer genuina arquitectura moderna tan solo como fruto de imitación, sin fuertes raíces locales*" (ACOSTA, 1976, p. 15). E para o arquiteto, essas raízes estavam fincadas na adequada resposta aos problemas próprios da região, o principal deles: o clima. O caminho era "*empezar todo desde el principio, estudiar la geografía física y humana del lugar, sus características, su tecnología, su técnica de construcción, los modos de habitar más autóctonos y encontrar un arquitectura no sólo más o menos apropiada a este lugar, sino propia de él*" (ACOSTA, 1976, p. 16).

Diluindo as fronteiras entre interior e exterior em busca do equilíbrio para a vida urbana, Acosta explora os espaços abertos através do sistema Helios que desenvolve em 1932. Trata-se de um mecanismo de proteção solar a ser usado na cobertura de espaços abertos (especialmente terraços) possibilitando o controle ou o contato com o sol de acordo com a estação do ano, a partir do estudo dos solstícios e sua relação com a orientação da casa: os ambientes internos poderiam ser protegidos do sol no verão e expostos no inverno, recebendo mais luz e calor. Na Casa Dr. J. B., o sistema foi empregado na laje que delimita os terraços dos segundo e terceiro pavimento em um jogo de cobrir e descobrir. A distribuição funcional segue a lógica setorial: social e serviço no térreo - "*the living room is located on the front, and the services, place enfilade, are located toward the rear of the property*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 89) -, no segundo pavimento três dormitórios que se abrem para um amplo terraço e no terceiro uma sala de estudos circundada por dois terraços. O mesmo sistema é usado na *Casa en La Falda* em Córdoba (1940).

Além da produção arquitetônica, Acosta publica dois livros, *Vivienda y ciudad* (1937) e *Vivienda y clima*[170] (1976), nos quais apresenta suas ideias quanto à adaptação dos princípios modernos europeus, sobretudo, às condições climáticas da América Latina, que vão estabelecer uma pauta importante para a arquitetura residencial. "*[...] la vivienda no debe ser tan sólo una mera protección contra el calor, la intemperie, el frío y el viento, sino que ha de representar un instrumento perfeccionable, cuya función consiste en posibilitar una buena adaptación del hombre a su ambiente físico: el paisaje y el clima*" (ACOSTA, 1976, p. 22).

A primeira publicação pode ser definida tanto como um catálogo da obra de Acosta, quanto como um exemplo de como as premissas europeias de arquitetura moderna e urbanismo poderiam ser apropriadas na região, seja no edifício isolado, seja no contexto urbano. Em *Vivienda y clima*, que teve, de acordo com Carranza e Lara (2014), mais repercussão que a publicação anterior, Acosta traz

[170] Na sua primeira publicação, *Vivienda y ciudad*, Acosta já havia dedicado uma parte ao tema da "*vivienda y clima*" que amplia na segunda edição. Ver ACOSTA, Wladimiro. *Vivienda y ciudad*. 2. ed. Buenos Aires: Anaconda, 1947. p. 26-49.

uma análise detalhada do clima na cidade de Buenos Aires através de croquis, estudos de insolação e seus efeitos na arquitetura, somada a imagens e desenhos arquitetônicos de casas e edifícios de apartamentos que seguem a ideia de aclimatação (Figuras 21-22). "*What is important to highlight [...] is his transformation of the formal characteristics of European modernism to adapt specifically to the South American context*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 91).

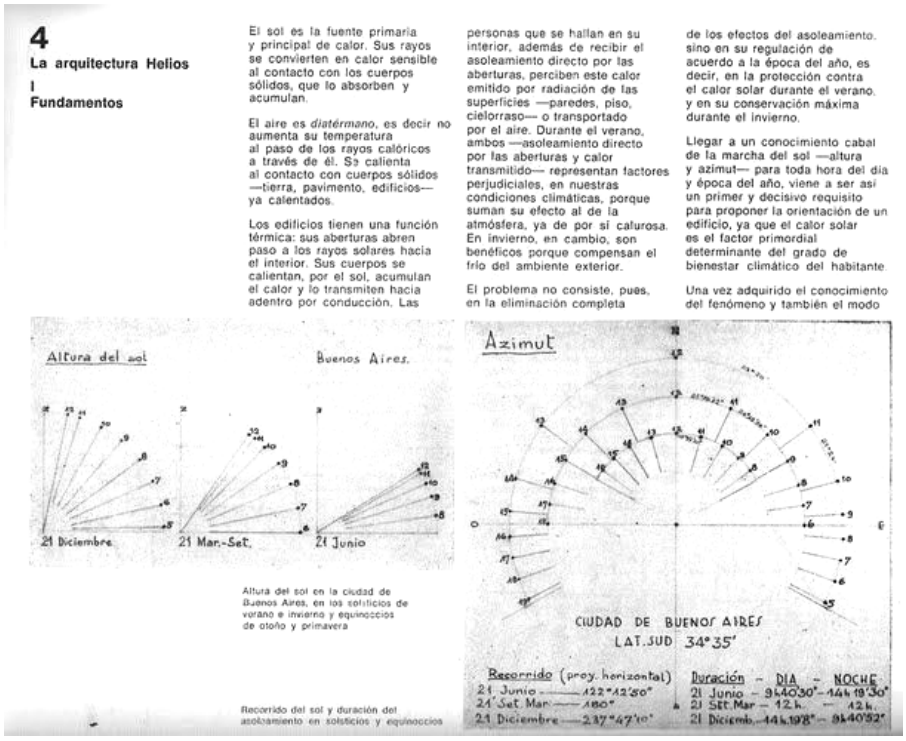


Figura 21: Página de *Vivienda y clima* com representação dos estudos climáticos para Buenos Aires. Fonte: Acosta (1976).

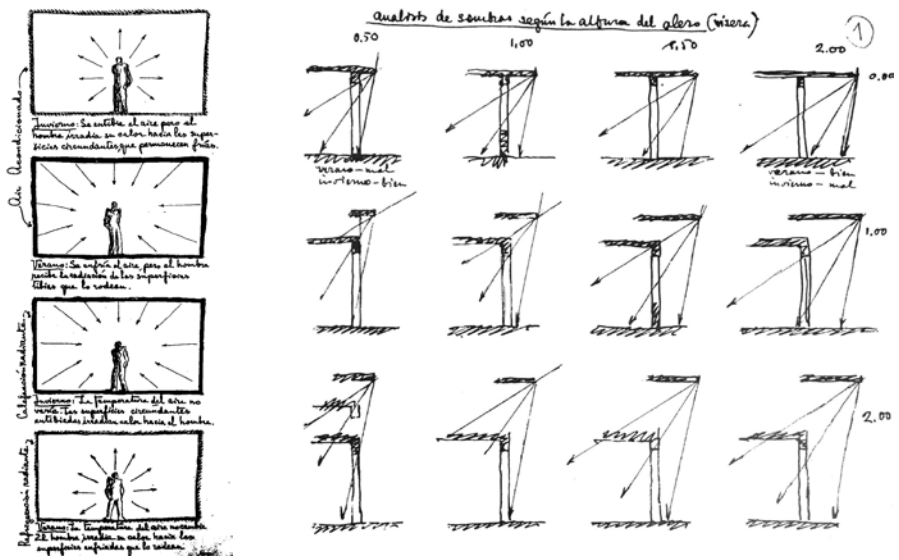


Figura 22: Estudos climáticos e seus efeitos na arquitetura em *Vivienda y ciudad* - o esquema à esquerda representa a relação ganho e perda de calor e as superfícies do invólucro nas estações quentes e frias. Fonte: Acosta (1947).

Simplificando ao máximo o problema, desde sua origem, "*the history of the house is embraced in the necessity of finding protection from sun or snow by the ever-improving use of the materials available for its construction*" (CAMESASCA, 1971, p. 8). Essa necessidade de proteção contra as intempéries é o elo que une a história da moradia como abrigo. Apontada por Camesasca (1971) como fator determinante para a tipologia de construção e a implantação da casa, desde as primeiras e mais rudimentares construções, e por Rykwert (2003), a partir de uma reflexão de Filarete, como a primeira necessidade humana de Adão quando expulso do Paraíso (Figura 23); é na América Latina que o clima (quente e úmido do sul e quente e seco do norte) vai impor restrições técnico-construtivas e exigir soluções que definirão um dos aspectos importantes da sua produção residencial moderna para a historiografia.



Figura 23: Adão se protegendo da primeira chuva, segundo Filarete (1465). Fonte: Rykwert (2003).

O esforço em responder essas condições locais como um fator determinante na concepção arquitetônica vai estabelecer uma linha interpretativa seguida em diversas publicações sobre a América Latina. Tinem (2006a) ao comentar o texto de Goodwin (1943) afirma que uma das principais características da arquitetura moderna brasileira que, para ele, a diferencia de suas referências estrangeiras, é que "o país encontrou seu próprio caminho no processo de adaptação ao clima e aos costumes". Prática que foi, segundo Mindlin (2000), gradualmente incorporada pela arquitetura brasileira desde o período colonial, devido às necessidades de adaptar – "abrasileirar" - as tradições construtivas da arquitetura portuguesa ao território distante do Brasil, construindo uma tradição nacional, que vai se manifestar especialmente na produção residencial, e, assim, contribuindo decisivamente para sua formação.

Esse entendimento vai ser seguido por autores que constroem narrativas posteriores a Goodwin e Hitchcock. "A interpretação do clima não foi apenas um exercício prático e geográfico, mas cultural e poético também, e alguns dos resultados mais ricos foram alcançados quando toda a anatomia espacial de um projeto estava em sintonia com um modo de vida", segundo Curtis (2008, p. 501). Nesse sentido, incorpora e reitera o argumento, destacando, por exemplo, o arquiteto venezuelano Carlos Raúl Villanueva que, para ele, "compreendeu rapidamente a necessidade de uma arquitetura que fosse dinamicamente moderna" para uma sociedade em rápido desenvolvimento devido a exploração do petróleo, "ainda que sensível às condições tropicais".

Weston (2002) é outro autor estrangeiro a evidenciar (e enaltecer) as aclimatações presentes na produção moderna latino-americana, "um território genial que se afirma por si próprio". Cita a utilização do tipo que denominou de "casa com pátio", segundo o autor "muito apropriado aos requisitos climáticos". Essa referência do pátio interno é retomada por Goodwin. Arquitetos graduados ou com passagem pela Itália enfrentavam regularmente o programa residencial mediante a configuração desses pátios. Apresentando as residências Frontini e Arnstein de Bernard Rudofsky, comentou: “a última criou um tipo tão bom e tão definido como uma vila pompeiana” (GOODWIN, 1943, p. 99)[171].

Warchavchik já havia apontado para a influência do clima em 1931. Segundo ele, "uma das maiores dificuldades para a arquitetura contemporânea, nos países tropicais, consiste na intensidade excessiva dos raios do sol, o que nem sempre torna muito agradáveis os grandes painéis de vidro". A mesma dificuldade é colocada por Antonin Nechodoma (também imigrante em terras latino-americanas) em *El libro de Puerto Rico/The book of Puerto Rico* de 1923, "*took a theoretical view of design in the tropics for the first time in twentieth-century architecture literature on Puerto Rico*". Nechodoma "*described the need for the use of reinforced concrete walls, leaded colored-glass windows, and deep overhangs to protect form the tropical light*" (VIVONI-FARAGE, 2015, p. 310).

Encontrar o caminho para efetivar as experiências alinhadas com as propostas modernas, a partir do emprego do concreto armado - substituindo o tijolo cerâmico e a telha canal ambientados ao sistema construtivo, quando ainda não se conhecia um método eficiente de impermeabilização - e do vidro nas *fenêtre en longueur* corbusianas, foi um dos desafios colocados inicialmente para esses arquitetos.

Em 1948, após ocupar o cargo de consultor-chefe de planejamento e arquitetura para o governo de Porto Rico[172] e percorrer diversos países da América Latina durante a viagem realizada a convite do Departamento de Estado norte-americano, Richard Neutra publica "Arquitetura social em países de clima quente", no qual demonstra uma preocupação com a formulação de uma linguagem arquitetônica moderna adaptada aos trópicos[173]. A capacidade de interpretar os métodos e valores

[171] Hitchcock (1955) vai ampliar a utilização dos pátios interiores para a arquitetura residencial latino-americana.

[172] Há uma divergência à respeito do período que ocupou o cargo. Enquanto Carranza e Lara (2014) apontam que permaneceu à serviço do governo de Porto Rico entre 1943 e 1945, Drexler e Hines (1982), na cronologia apresentada sobre a vida e obra do arquiteto no catálogo que acompanhou a exposição *The Architecture of Richard Neutra* do MoMA, estabelecem o período entre 1943 e 1944.

[173] "Em 1942 Tugweel e o presidente do senado porto-riquenho Luiz Munoz Marin cooperaram para a criação do Comitê Pós-Guerra de Projetos Públicos, com verba de 1,3 milhões de dólares para projetos e 2,1 milhões para a aquisição de terras. [...] Uma equipe de arquitetos e engenheiros foi contratada para criar projetos padrões de escolas, centros de saúde e hospitais assim como moradia para a população. O objetivo era, assim que a guerra terminasse, o governo seria capaz de prover a infraestrutura necessária, principalmente para o meio rural, com política baseada nos ideais de Munoz Marin" (NEUTRA, 2013).

adquiridos na formação europeia (Neutra era natural de Viena) e adaptá-los às condições climáticas, que Carranza e Lara (2014, p. 124) classificam como "*a formal modernism with a regional sensibility*", se repetem em outras produções como a de Henry Klumb em Porto Rico. Novamente o legado *wrightiano* é citado como responsável pela fluidez espacial e relação dos edifícios com o entorno natural[174]. Além desse livro, em edição bilíngue, Neutra teve publicado pelo Museu de Arte de São Paulo "Neutra: residências" em 1950, "o que demonstra o grande interesse que sua obra despertava entre os arquitetos paulistas" (IRIGOYEN, 2005, p. 88).

Regionalismo(s)

A questão de um regionalismo vinculado à sensibilidade da arquitetura com o lugar (em suas questões socioculturais, econômicas, técnicas e climáticas), apesar de não configurar um tema novo, ainda é matéria de debate entre os pesquisadores. Para Liernur a existência de uma arquitetura regional seria contrária a própria definição do moderno: "*the emergence of geographic (or regional) constructions is contradictory to the very notion of modernity within which the idea of universality is implicit. It is, in any case, an oxymoron, a contradiction on terms: if an architecture is modern, it cannot be regional*". E completa:

> *regional architecture cannot be modern because to be regional it must introduce elements (from past, from the place, or from its traditions) that make it ineligible for the requirement of the tabula rasa, the imperative of the always-already new that is a fundamental attribute of modernity. In other words, the idea of a modern architecture of a certain place is theoretically inadmissible* (LIERNUR, 2014).

Carranza e Lara (2014), por outro lado, não entendem como valores contraditórios. O debate acerca da pertinência do tema ganhou fôlego nos anos 1980, no auge do embate entre civilização universal e cultura local, principalmente após o desenvolvimento da teoria do "regionalismo crítico" de Alexander Tzonis e Liane Lefaivre (apresentada nos textos *Die Frage des Regionalismus*[175] e *The Grid and the Pathway*, ambos de 1981) por Kenneth Frampton[176], como um ato de *resistência* ao deslocamento e à ausência de significado da arquitetura moderna em defesa de uma inserção no *lugar* que lhe garantiria significado.

---

[174] Além de Klumb, José Fernández em *Architetcure in Puerto Rico* (1965) apresenta outros arquitetos como Osvaldo Toro e Miguel Ferrer, "*who were developing new architectural forms and expressions for different programmatic types that either accepted the challenges of intelligently using design to take advantage of natural conditions or, in some instances, relied on the integration of modern technology to counteract climatic issues*". A inclusão de outros nomes conhecidos localmente, afora aqueles já conhecidos pela historiografia, amplia o repertório arquitetônico sobre a América Latina.

[175] Esse ensaio, incluído em *Für eine andere Architektur* (1981), foi escrito em colaboração com Anthony Alofsin, na época estudante assistente de Tzonis. Alofsin é conhecido atualmente pelos estudos sobre Wright. Ver CANIZARO, Vincent B. (Ed.). *Architectural regionalism*: collected writings on place, identity, modernity, and tradition. New York: Princeton Architectural Press, 2007.

[176] Apoiado nas leituras de Lewis Mumford nos anos 1940 e de Paul Ricoeur em *Universal Civilization and National Cultures* (1961).

Essa discussão - pautada nas noções de contexto, lugar e características regionais - teve muita força na América Latina especialmente no contexto do pós arbítrio civil e militar em muitos países, de retomada das discussões e de retorno de muitos intelectuais após anos de exílio. Os *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana* vão reunir o debate em torno da questão da identidade cultural latino-americana[177]. Marina Waisman (Argentina), Silvia Arango (Colômbia), Cristián Fernández Cox e Enrique Browne (Chile), propondo interpretações distintas, levantaram direta ou indiretamente essa bandeira, no período em que se fazia necessária a defesa de uma latino-americanidade e dos valores do regionalismo em substituição aos conceitos centro-hegemônicos. A ideia era resistir à modernidade internacional evidenciando, o que consideravam, as qualidades da arquitetura latino-americana, o caminho que a relacionava com o lugar, interpretado naquele momento como resultado do desejo de assumir uma expressão local. Assim, adotam a arquitetura moderna a partir de uma posição crítica situada no contexto geográfico.

Em *Otra arquitectura en América Latina* de 1988, Browne propõe uma classificação entre uma arquitetura de tendência racionalista e uma "outra", carregada por um suposto regionalismo latino-americano. Divisão que Montaner (2014, p. 88) vai interpretar como "um pouco maniqueísta", "já que é difícil estabelecer na realidade da produção e das ideias a fronteira entre arquiteturas internacionalista e regionalista". Poucos anos depois, Cox (1991) desenvolve o conceito de *modernidad apropiada* (amplamente divulgado na terceira edição do SAL), no qual afirma a necessidade de ajuste do modelo cristalizado de modernidade transplantado dos centros hegemônicos (uma realidade distinta), atribuindo uma resposta específica a um processo de modernização precursor. Waisman, em contrapartida, tentou, segundo Montaner (2014), desenvolver um conceito alternativo ao regionalismo crítico, defendendo a possibilidade de um "regionalismo divergente" no encaminhamento da cultura pós-moderna.

A pesquisadora coloca Rogelio Salmona, Severiano Porto e Eladio Dieste como arquitetos que buscaram forjar valores próprios, uma nova ordem arquitetônica, e definir uma identidade particular em sua produção, alcançada pela investigação histórica, em oposição construtiva às diversas formas negativas do universalismo. Por outro lado, alerta para a ambiguidade do termo "regionalismo" adotado pela crítica internacional, "pois pode referir-se a posições que flutuem entre uma reinterpretação local das ideias internacionais e um conservadorismo reacionário de caráter folclórico ou populista" (WAISMAN, 2013, p. 92). A solução para esse impasse seria "encontrar elementos para uma definição que possibilite um uso instrumental do termo, retirando-o do território das aspirações vagamente nostálgicas" (WAISMAN, 2013, p. 92), abandonando a linha de

[177] "Nos trabalhos apresentados no SAL pode-se encontrar um importante material teórico e prático sobre o tema, nos quais fica caracterizada a modernidade possível e desejada para estes países" (WAISMAN, 2013, p. 92).

busca por modelos mais apropriados para o cumprimento de sua trajetória histórica fincados em terras "periféricas". Assim, buscava uma leitura específica para as produções latino-americanas, um "critério regional".

Carranza e Lara (2014, p. 309), por sua vez, sucessores das teorias consolidadas por essa geração anterior e, portanto, colocando o debate na conjuntura contemporânea, apontam que apesar de ter ressoado internamente, o argumento de Frampton "*has been misused to promote a few handpicked architects as personifying critical regionalism and elevating them to the status of cultural representatives*". Montaner (2014, p. 88) compartilha da crítica: "o conceito de 'regionalismo crítico' de Frampton, que Browne indiretamente faz alusão, comporta um prêmio de consolação outorgado pelos centros culturais pretensiosos, que mantêm as obras da periferia em um lugar secundário". Essa colocação reitera o entendimento que a perspectiva eurocêntrica historicamente caracteriza o conhecimento produzido fora dos centros hegemônicos (e escrito em outras línguas) como saberes locais ou regionais.

Nesse sentido, a crítica atual ao conceito gira em torno do argumento de que a noção de lugar geográfico passou de característica física para categoria de valoração crítica, como, afirma Montaner, um subterfúgio para as culturas e arquiteturas marginalizadas que não detinham igual participação nos manuais. Ainda de acordo com o crítico, "a atitude de resistência de Frampton levou-o a cometer alguns erros, tais como a defesa do regionalismo crítico, um conceito inoperante, proposto em reação à internacionalização da arquitetura e à perda de sua relação com o contexto". Ele explica essa inoperância: "o conceito de regionalismo é confuso porque, se em toda obra pode haver um mínimo ou um máximo percentual de relação com a cultura local, isso não fornece nenhuma pista relevante sobre a posição a partir da qual a arquitetura é produzida" (MONTANER, 2007, p. 136).

Gorelik esclarece como os textos canônicos interpretaram essas "regionalidades":

> o papel construtivo da América Latina [...] oferece novas chaves sobre o papel que algumas arquiteturas do continente tiveram no próprio relato canônico da *Arquitetura moderna*. Jorge Liernur [1999a] assinalou o absurdo lógico expresso na qualificação 'arquiteturas nacionais' com que os críticos modernistas tentaram dar lugar às poucas grandes novidades do final dos anos trinta, especialmente as arquiteturas brasileira e finlandesa: o 'movimento moderno' não podia ignorar o ar novo que essas experiências arquitetônicas ofereciam, mas, ao mesmo tempo, não podia integrá-las sem mais nem menos, já que a ruptura de algumas das premissas estruturantes do 'movimento', que punha em prática essas 'arquiteturas nacionais', punha em risco sua própria identidade universal - ou, pelo menos, 'internacional',

> de acordo com a famosa expressão do livro de Hitchcock e Johnson[178] (GORELIK, 2005, p. 24) (grifo no original).

A colocação de Gorelik sobre o deslocamento da produção brasileira no contexto da expressão em ascensão na Europa revela muito sobre a necessidade de construir um discurso de homogeneidade para a arquitetura moderna. Esse mesmo discurso foi construído e incorporado para a arquitetura latino-americana, e reverberou, como assinalado, até pouco tempo atrás.

> *The result of travel, of emigration, of publications, of influences, and so on, the similarity of production in different places and times makes this history more complex as it acknowledges not singularities but rather something that might be characterized as a zeitgeist [...] or a Kunstwollen (will to form) - both terms used by Latin America scholars throughout the century to describe their own production* (CARRANZA; LARA, 2014).

Segundo Curtis (2008, p. 492), se afastando da interpretação precedente de uma arquitetura internacional "cosmopolita e sem raízes", "os trabalhos dos próprios mestres modernos continham algumas pistas para o ajuste às culturas e climas estrangeiros, e forneciam filtros através dos quais as tradições de outras partes do mundo poderiam ser interpretadas". Em que medida essa afirmação é legítima, não cabe aqui nos aprofundarmos, mas ela reforça a narrativa corrente das relações de origem cultural centro-periferia. Darcy Ribeiro ao tratar dos "contrabandos ideológicos" pela imposição do patrimônio cultural eurocêntrico, se refere à "suposta qualidade diferencial da civilização ocidental [europeia], que seria sua criatividade. Esta visão faz figurar como intrinsecamente europeus os avanços materiais da civilização" (RIBEIRO, 2010, p. 89), resguardando à América Latina o lugar de receptor (no máximo "modificador") desse patrimônio importado.

A ideia de influência como mito de origem, via de acesso privilegiado ao conhecimento, pode ser colocada como indicativo desse argumento. Nesse entendimento, a ascendência de Le Corbusier enquanto catalisador das ideias modernas, seria sentida em toda a América Latina, mas teria maior repercussão nos países pelos quais passou nas visitas de 1929 (Figura 24) e 1936[179].

Na Argentina, onde, assim como em outros países latino-americanos, o mundo editorial exerceu papel essencial na divulgação da cultura arquitetônica, o citado periódico *Martín Fierro* reunia ensaios que ajudaram a disseminar a obra e as ideias racionalistas, abstratas, cartesianas e maquinistas que marcaram os primeiros anos da obra do arquiteto europeu (MARTINS, 2004). Esses

[178] Gorelik (2005) se refere à expressão *International Style* cunhada em 1932 por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson para intitular uma produção de arquitetura que o MoMA apresentou aos Estados Unidos e depois ao mundo, se convertendo quase em sua denominação. Retomaremos a questão no terceiro capítulo.

[179] O próprio Le Corbusier incorpora a figura de messias e salvador. "Tentei a conquista da América movido por uma razão implacável e pela grande ternura que voto às coisas e às pessoas. Compreendi, entre esses irmãos apartados de nós pelo silêncio de um oceano, os escrúpulos, as dúvidas, as hesitações e os motivos que explicam a condição atual de suas manifestações. Confiei no dia de amanhã. Sob uma luz como esta, a arquitetura há de nascer" (LE CORBUSIER, 2004).

ensaios ilustrados por projetos e desenhos do arquiteto franco-suíço iam de encontro à arquitetura realizada no momento no país, materializada na figura de Mario Palanti. A produção de Alberto Prebisch e de outros arquitetos nas primeiras décadas do século XX, seriam, nessa interpretação, marcadas pela forte influência do "mestre" europeu. No Brasil, outros tantos exemplos reunidos na historiografia poderiam ser citados como reflexo da relação centro-periferia, representada, nesse momento de incubação das ideias, pela figura de Le Corbusier.

Os juízos expostos nas conferências e palestras proferidas pelo arquiteto durante as visitas indicariam as diretrizes a serem seguidas pelos latino-americanos - ao menos essa foi a interpretação historiográfica, em que o episódio foi elevado àquela condição de mito original. "*Partly, modern architecture has grown by following leaders - Le Corbusier, Gropius, Mies, Frank Lloyd Wright*" (HITCHCOCK, 1955, p. 61). Com o tempo (e a ampliação do campo investigativo) a influência seria estendida para outros nomes, em sua maioria europeus e norte-americanos[180].



Figura 24: Le Corbusier a bordo do Lutetia, retornando à França. Fonte: Segre (2013).

O MoMA, através de seu Departamento de Arquitetura e Design, reforça esse argumento quando em 1949 realiza a exposição *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929–1949*, em que compara dois projetos residenciais (Villa Savoye e Casa Burton Tremaine), concebidos com vinte anos de diferença, "*to show the influence of the work of the pioneer Swiss architect, Le Corbusier, on that of the important Brazilian architect of the younger generation, Oscar Niemeyer*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949b). O projeto de Niemeyer para a casa na Califórnia é, segundo a fala oficial da instituição, "*a brilliant reinterpretation of that concept [of the rectangular prism, raised above the ground, in its purest form]*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949b), representado no icônico projeto de Le Corbusier.

[180] Apenas para citar um nome, recentemente tem-se pesquisado a participação de Frank Lloyd Wright e sua vertente organicista nas formulações da arquitetura brasileira. Ver nota 117 (Capítulo 1).

No México e em Porto Rico, que têm uma histórica aproximação com os Estados Unidos, Wright, Neutra e Mies van der Rohe foram apontados como agentes efetivos no fenômeno de introdução da nova linguagem. Com o fim da Segunda Guerra, o modelo de modernização norte-americano seria propagado, com maior ou menor anuência, em toda a América Latina, a princípio para um grupo social que encontrou nele um paradigma de progresso; "*un modelo con el que pensaban podían establecer un diálogo en condiciones de igualdad*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007). O crescente intercâmbio com a arquitetura e a cultura norte-americanas alteraria definitivamente a orientação e as referências a seguir, especialmente no que tange o programa residencial, ainda que alguns traços persistentes - em grande parte associados ao conjunto de normas e hierarquias sociais que ordenam o espaço doméstico - tenham se sustentado.

Moderno e Nacional: uma dicotomia sempre presente

A relação entre "geral" e "local", moderno e nacional, tradição e modernidade, foi um tema recorrente no debate historiográfico sobre a produção de arquitetura na América Latina; e a casa foi sua maior testemunha. "*América latina es por otra parte una herencia de la conquista ibérica y toda verdadera explicación del fenómeno debe por lo tanto partir de una comprensión de los orígenes español y portugués*" (BULLRICH, 1969a, p. 12). Assim, a validade do problema da arquitetura moderna no continente só pode ser entendida em sua completude se voltarmos às suas origens.

Segre (1991, p. 25) vai reafirmar a posição em defesa desse entendimento:

> é impossível analisar a arquitetura americana do século XX sem se referir aos elementos herdados tanto das civilizações primitivas do continente como das contribuições ocorridas no processo de transculturação promovido por espanhóis, portugueses e, em menor escala, outros povos europeus.

Se no Brasil a herança do barroco colonial vai estabelecer na arquitetura os limites do vínculo entre passado e presente, nos países culturalmente marcados por um forte legado pré-colombiano, em especial no México - "onde a nova riqueza aspirava valores cosmopolitas, mas ainda mantinha a porta aberta para a tradição" (CURTIS, 2008)" - e nas regiões andinas, essa relação vai se estabelecer com base nos elementos de um passado permeado por camadas de memórias hispânicas e pré-colombianas[181]; "*where there was a strong pre-Hispanic culture and where its remains were still visible by the twentieth century*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 3). Nas palavras de Hitchcock (1955, p.

[181] Essa relação está muito presente em algumas regiões e cidades. A destruição das estruturas urbanas e as sucessivas reurbanizações do solo (a Cidade do México, por exemplo, foi construída sobre os escombros de Tenochtitlán, capital do Império Asteca que, na época da conquista espanhola, tinha aproximadamente trezentos mil habitantes), por um lado, solapou os resquícios dos bairros residenciais, por outro, estabeleceu continuidades com seu traçado urbano original.

13): "*in Mexico, awareness of the Indian heritage forms an active element in the ideology of certain modern architects*"[182].

Como a integração entre os códigos representativos da modernidade e as referências históricas ao mundo ibérico seria interpretada no programa residencial foi a questão que os arquitetos modernos mexicanos responderam depois. Ao analisar a influência dessa demanda por uma identidade própria na perspectiva de O'Gorman e sua carreira, Stinco afirma que a fusão das etnias indígena e espanhola "determinava a origem de um novo povo, mestiço, vitorioso da Revolução. Portanto, a nova arquitetura não poderia ser nem pré-colombiana, nem hispânica, também ela passava a ser mestiça". E continua: "assim, a primeira interpretação arquitetônica, dada às intenções de projeto de construção de uma nova nação, buscava resgatar o emprego de materiais e formas do período de maio esplendor de ambas as culturas anteriores" (STINCO, 2010, p. 274).

No entanto, enquanto O'Gorman se distancia diametralmente do repertório formal que consolida no período inicial de sua produção, Barragán vai conduzir o debate, que se estabelece nos anos 1950, em torno da presença dessa tradição para a consolidação de uma arquitetura de caráter nacional, coincidindo com a mudança de direcionamento que se estabeleceria em sua produção. "Barragán se transformou no líder de uma tendência regionalista que procurava, sem cair em cópias estilísticas, a integração entre os códigos representativos da modernidade e as tradições locais" (SEGRE, 1991). Segundo Yáñez (1952), no prefácio de *Arquitectura Moderna Mexicana* de Myers, os arquitetos mexicanos

> *pusieron en evidencia la falsa posición de los que buscaban una arquitectura mexicana copiando fiel o caricaturescamente las formas coloniales, pero al mismo tiempo su interés en la investigación de los programas sentó el principio sólido de sacar a luz nuestras peculiaridades de clima, costumbres o psicología como determinantes de una arquitectura propia*.

A busca pelo nacionalismo, incentivado pelo contexto político pós Revolução Mexicana - "*uno de los resultados de la revolución mexicana consiste justamente en la valorización de este sustrato histórico y en las tradiciones populares*" -, vai ser traduzida na arquitetura pela aproximação às experiências de cunho indígena e hispânico, que buscava se opor ao academicismo europeu

[182] Historicamente formas e motivos da arquitetura e da iconografia pré-colombianas foram usados para representar o México e, de certo modo, a América Hispânica nas exposições internacionais. Entretanto, se nas edições anteriores (em 1867 e 1889 nas Exposições Universais de Paris e em 1893 na Exposição do Mundo Colombiano de Chicago) os pavilhões do México representavam fortemente a ligação com o passado através de cópias estilísticas dos edifícios de maior expressão arquitetônica, templos e palácios, na Exposição Ibero-Americana de 1929 em Sevilha o pavilhão de Manuel Amábilis vai responder a essas ideias nacionalistas bem como preocupações de legibilidade. Um ano antes em *La arquitectura precolombiana*, fruto de pesquisas fundamentadas em teorias e escolas de pensamento contemporâneas, Amábilis apontou que a civilização americana compartilha uma ancestralidade similar com os míticos povos de Atlântida. Nessa perspectiva, a civilização pré-colombiana estabeleceu, em paralelo com a Grega, uma das mais altas expressões culturais da humanidade, assim, a cultura Maia seria mais avançada e pura do que a espanhola (CARRANZA; LARA, 2014).

associado à linguagem estilística, e pelas demandas arquitetônicas subscritas pelas grandes massas. A Revolução "*had transformed the meaning and role of art to not only empower the population but also reinforce social traditions inherent within it, such as, in particular, the then-believed socialist qualities of Maya culture*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 50). Assim, o debate estava colocado em torno da apropriação da cultura pré-colombiana no sentido de respaldar uma arquitetura de caráter nacional, como veículo para a transformação social[183]. "*For some, the importance of the pre-Hispanic architecture rested on its being recognizable and understood by the majority of the population (in contrast to imported European architecture) and, as such, made it essential for achieving race and class consciousness*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 48).

> Surgiu assim um vocabulário baseado nas formas geométricas puras, nos volumes fechados e maciços construídos em pedra, tijolo e concreto armado, nos protegidos espaços interiores, no uso de um intenso cromatismo proveniente das paredes nas casas coloniais (SEGRE, 1991).

Na primeira fase de sua carreira (1927 e 1936), após a conclusão de sua formação e uma temporada de dois anos na Europa, Barragán vai estabelecer os elos históricos da arquitetura mexicana com as raízes mediterrâneas (pequenas aberturas, muros altos, pátios internos, casas voltadas para o interior) e as formas volumétricas simples da arquitetura colonial mexicana[184]. As casas Orozco e De Gabini em Guadalajara são apontados exemplares característicos desse período. Nos anos seguintes Barragán vai adotar traços de uma arquitetura considerada racionalista, livre de ornamentos; "*while this type of architecture had been promoted by socially minded architects as a solution to the shortage of housing and educational facilities after the Mexican Revolution, its lower cost and modernist appeal made it a desirable building style for speculators*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 134).

Na última fase de sua produção, que vai de 1940 até sua morte em 1988, Barragán vai unir a racionalidade anterior de paredes brancas à sua interpretação da tradição mexicana, na busca de uma arquitetura poética que deve ser o refúgio do homem e marcada pela forte preocupação com a paisagem. Sua casa na Cidade do México (1948) é considerada o projeto emblemático desse momento.

> Exerceu grande influência na arquitetura desse país, produzindo-se uma mudança em relação ao uso indiscriminado dos códigos formais do racionalismo e

[183] Bullrich (1969a) lembra que o passado pré-colombiano compartilhado pelos povos latino-americanos pode ser tão diverso como "*los contorno monumentales de Sacsahuaman*", "*la urbanística elaboración de Chichen Itzá*", e "*la acción de los grupos humanos que ocupaban [...] la selvática realidad del mato amazónico*". É por isso "*que el passado precolombino se presenta a los ojos de los proprios latinoamericanos de modos tan diversos*".

[184] A experiência rural adquirida na infância, vivida parte na fazenda da família em Mazamitla, tem relevância nessa proximidade e familiaridade com a arquitetura vernácula mexicana (SEGRE, 1991).

> orientando-se para a busca dos componentes conceituais inerentes às duas tradições históricas: as que foram desenvolvidas pelas antigas civilizações americanas e, depois, a simbiose com a cultura dos conquistadores espanhóis (SEGRE, 1991, p. 232).

O resultado é a volta das paredes maciças, dos silêncios dos pátios internos, dos espaços ascéticos, valorizados pelas formas simples do mobiliário tradicional. "*My house is my refuge, an emotional piece of architecture, not a cold piece of convenience*" (BARRAGÁN apud THE MUSEUM OF MODERN ART, 1976). O exterior austero contrasta com a luminosidade do interior garantida pelas amplas aberturas que a integram ao jardim que ocupa o fundo do lote. As cores usadas nos planos verticais e, em alguns espaços na paginação do piso, fazem referência, assim como nas casas Cecil, Diego e Kahlo de O'Gorman, ao México, seu sítio e inspiração maior. *"[The roof terrace] through the use of tall walls, its outdoor room are stark open spaces that serve to isolate the inhabitant from the surrounding metropolitan environment"* (CARRANZA; LARA, 2014, p. 136).

A paleta de cores - associada à obra de Barragán e, em consequência, à arquitetura moderna mexicana por ele representada - em contraste com a vegetação e o céu límpido (frequentemente enquadrado nas fotos),

> *intended to serve as an index to the popular forms of Mexican architecture, festivals, clothing, and artifacts, these were, according Barragán, based on natural elements - fruits, plants and flowers - derived from Mexican geography and natural as well as elements that were rooted in Mediterranean traditions* (CARRANZA; LARA, 2014, p. 298).

No livro *Arquitectura en Colombia* publicado em 1951, Carlos Martínez - seguindo a estratégia de articular a arquitetura moderna e seu precedente histórico para construir a narrativa de uma vinculação inerente, semelhante àquela adotada por Goodwin em *Brazil Builds* - localiza as características da arquitetura colonial colombiana retomadas na arquitetura moderna: funcionalidade, austeridade, lógica, sobriedade e economia de meios. Segundo seu argumento, a produção moderna do país, estabelecida sobre esses critérios, estaria mais em sintonia com a vanguarda moderna europeia, se distanciando da exuberância ou da monumentalidade que definiriam as experiências brasileira e mexicana, respectivamente. Essa versão construída por Martínez sobreviveu por quase cinquenta anos, contestada apenas recentemente pela nova geração de arquitetos e críticos do país. "*Was Martínez operating like Lucio Costa and trying to make an international trend more palatable to his provincial public? Or was he more of a nationalist trying to 'Colombianize' the modern movement?*", questionam Carranza e Lara (2014, p. 136). (Questionamentos que continuam sem resposta na historiografia colombiana.)

Independente de suas motivações, o fato é que arquitetos, artistas, teóricos e críticos de cada país, estavam cada qual ao seu modo buscando caminhos para expressar (e refletir sobre) sua modernidade ao mesmo tempo em que reafirmavam a independência dos antigos colonizadores por meio de uma experiência própria vinculada às suas raízes históricas e sociais.

Nesse sentido, para Curtis, "enquanto a arquitetura moderna era absorvida pelo programa nacional de modernização na década de 1930" e, consequentemente, "usada como instrumento de planejamento social na construção de clínicas, moradias e escolas, ela também desempenhou um papel de revelar novas percepções de vernáculo e tradições pré-colombianas", em que as ruínas das antigas civilizações "desempenharam um papel crucial na transmissão de algumas ditas 'constantes' da identidade nacional" (CURTIS, 2008, p. 390; 493). Por outro lado, para Cohen a tradição pré-colombiana influenciou a produção, tanto os volumes quanto os elementos decorativos, de outro arquiteto americano: o período que passou na Europa, entre 1909 e 1910, "não só deu a Wright uma importante lição de geometria, em especial a articulação de quadrados e círculos da Secessão tardia, como também o levou a descobrir a América pré-colombiana". E completa: "os projetos que faria em seu retorno aos Estados Unidos [...] tinham a marca visível de tais descobertas" (COHEN, 2013, p. 67).

Varandas e pátios: resquícios ibéricos

Na América Latina o impacto dos primeiros anos de atuação Wright foi extremamente limitado. Um dos primeiros a adotar fora dos Estados Unidos os princípios que foram definidos como *Prairie Style* foi Antonin Nechodoma - arquiteto autodidata nascido na antiga Tchecoslováquia, emigra com a família para Chicago em 1887 onde vai ter contato com Sullivan e Wright - em 1915, em Porto Rico, na Casa Luchetti.

No projeto, que marca o distanciamento dos trabalhos anteriores mais próximos do *Arts and Crafts*, Nechodoma segue as mesmas estratégias da Casa Ullman (1904) de Wright - "*in the use of cantilevered low hip roofs, massive piers that encase the ground floor, and low boundary walls*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 22) -, mas com algumas modificações importantes: adiciona uma entrada e uma ala de serviço e compartimentaliza os espaços principais através de artifícios como estantes embutidas e escadas. "*Through these, he contradicts some of the central tenets of Wrigth's notion of domesticity as well as his reconceptualization of the modern house and its interconnected spatial character*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 22). Adequando as possibilidades tecnológicas da cidade de San Juan do início do século aos apelos formais da linguagem *wrightiana*, Nechodoma emprega materiais e técnicas construtivas tradicionais como telhados de telha cerâmica e paredes de estuque e eleva o pé-direto (em relação aos modelos de Wright) como estratégia de resfriamento, melhorar a

circulação dos ventos (Figuras 25-26). Em outras residências como na Casa Kirber (1917), Nechodoma incorpora varandas, circundando o volume principal da edificação. Assim, ainda segundo Carranza e Lara (2014, p. 22), "*while European architects were eager to translate the spatial and formal conditions of the Prairie style, it is clear that for Nechodoma, Wright's architecture was more of stylistic alternative that could be adapted to the Caribbean*".

Fernández (1965) em *Architecture in Puerto Rico* também comenta a proximidade de Nechodoma e Sullivan e Wright. O livro, publicado por uma editora de Nova York, segue a estrutura dos catálogos do MoMA: apresentação das realizações vinculadas à linguagem moderna organizadas por tipos edilícios, em que é valorizada a adaptação ao clima tropical, introduzida por uma breve análise da arquitetura preexistente.

As varandas (externas como elementos de transição público-privado e internas como extensão do setor social mais aberto e compatível com o clima local), as venezianas de madeira, os muxarabis e os pátios internos são alguns dos resquícios da arquitetura colonial ibérica que se perpetuaram na casa moderna[185], seja pelo bom desempenho climático a eles associados, seja por seus valores socioculturais. "A ancestral habitação fechada e introvertida, protetora de um entorno natural frio, inóspito e hostil, é", na América Latina, "substituída por uma casa aberta e direcionada à cálida, sensual e exuberante natureza" (SEGRE, 1999, p. 42). Entretanto, diferenças internas são percebidas. Se as varandas estão associadas ao clima tropical das ilhas do Caribe e do Brasil, os pátios são encontrados desde o México até os países do sul da América continental (FERNÁNDEZ, 1965) (Figura 27).

Em que pese a sedução dos modelos internacionais (primeiro europeu, depois norte-americano), constituem uma herança cultural muito sedimentada para ser esquecida, mesmo que isso signifique certo descolamento dos projetos de referência - que logo foram justificados e valorizados nos textos em defesa do caráter nacional. Nesse sentido, ainda que sejam indubitavelmente influenciados por um sistema que posteriormente foi acusado de estimular o formalismo, indicam que a arquitetura latino-americana permanece em contato com algumas práticas estabelecidas, validadas interna e externamente pelo argumento da tradição.

[185] "Ao inserirem-se espanhóis e portugueses nos territórios americanos [...] as habitações assumiram os dois esquemas dominantes: a casa-pátio nas cidades hispânicas, e a casa em fita nos assentamentos no Brasil" (SEGRE, 1999, p. 38-39). Reis Filho (2004) explica essa tipologia portuguesa incorporada e modificada no Brasil colônia.





Figuras 25 e 26: Casas Luchetti (1915, Porto Rico) e Pisa (Miramar). Fonte: Puerto Rico Historic Building Drawings Society (PRHBDS).

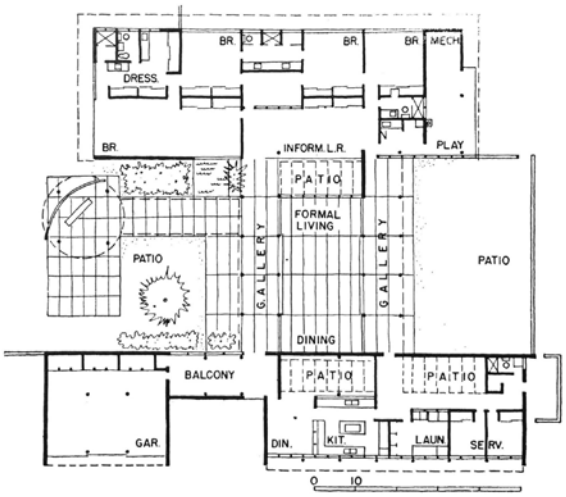




Figura 27: Casa Cesar A. Calderón, Toro-Ferrer. Fonte: Fernández (1965).

Outras seriam as persistências tipológicas ou "organizações espaciais ligadas ou não a tipologias funcionais determinadas" (WAISMAN, 2013, p. 74). O pátio, herdado da construção mediterrânea, será reinterpretado de modos variados nas casas modernas, seja como elemento de integração do espaço interno, de valorização da luz e da natureza no interior, seja estabelecendo hierarquias funcionais. "Se o pátio como centro vital da composição, está presente desde o antigo Egito até nossa arquitetura colonial, ou certo período da obra de Mies van der Rohe", é possível "considerá-lo

como uma característica persistente na arquitetura ocidental, um atributo de longa duração, sobretudo na arquitetura mediterrânea e naquela a ela vinculada" (WAISMAN, 2013, p. 74).

Para Segre (1991, p. 232), "a tradição hispânica do pátio e da fragmentação dos espaços, diferenciados quanto à luminosidade, é reelaborara por Fernando Castillo, no Chile, Rogelio Salmona, na Colômbia, Juvenal Baracco, no Peru, e Luis Barragán, no México". Bruand (2003) propôs a discussão com base em uma breve análise dos projetos residenciais de Lucio Costa. Somados a esses, muitos utilizaram esse recurso para definir a articulação espacial da casa na América Latina.

Esse elemento estruturante será apropriado também pelos europeus que aqui construíram. Gio Ponti, ao ser convidado para projetar uma casa na Venezuela, a Casa Planchart, utiliza o pátio como elemento articulador com a tipologia arquitetônica tradicional das casas da América Latina (CARRANZA; LARA, 2014). Armando e Anala Planchart - casal venezuelano que compartilhava o interesse pelas expressões artísticas modernas - convidam Ponti, então diretor da *Domus*, para conceber sua residência em Caracas. Episódio que marcaria a proximidade, ainda que momentânea, do arquiteto italiano com o contexto latino-americano em função das várias visitas que realizou à cidade em ocasião do projeto. Essa aproximação transpôs os limites da Venezuela, mas não resultaria em outras encomendas. A partir da proximidade com Lina Bo Bardi, também editora da revista italiana durante a guerra, Ponti realiza de duas conferências, "Arquitetura brasileira" e "50 Perguntas e 50 Respostas", promovidas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1952.

Daniele Calabi, italiano que emigra nos anos 1940 para o Brasil, onde permaneceu até 1949, vai usar o pátio como elemento de centralidade espacial na casa que constrói para sua família em São Paulo, a Villa Calabi (1946). No edifício, organizado em torno de um vazio central, "*as an abstracted classical or Roman house*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 103), o arquiteto combina a organização das casas de seu repertório (que traz de seu país de origem) com o *brise-soleil* na fachada frontal e as telhas cerâmicas.

> *La casa se distribuyó alrededor de una secuencia de espacios al aire libre y, vista en planta, el interior y el exterior parecen casi intercambiables. Los patios [...] creaban amplias terrazas cubiertas y porches. [...] Lo que hace la casa destacable es su rechazo a la afectación estilística y su decidida adaptación al clima* (WESTON, 2002, p. 105).

De forma distinta, Lina Bo Bardi também utiliza o pátio. Na sua Casa de Vidro (1951), ele não atua como elemento de articulação e conexão dos espaços internos. Envolvido por uma pele transparente, funciona como uma abertura para a luz natural ampliando a permeabilidade visual entre os espaços circundantes e a paisagem externa, e delimitador espacial, marcando o acesso ao setor íntimo de um lado e à cozinha de outro, que, por sua vez, se conecta com o setor de serviço,

separado em um "bloco" distinto. Um segundo pátio, inacessível do interior, garante a ventilação dos quartos, ao mesmo tempo em que os separa dos ambientes (do bloco) de serviço. A transparência e a leveza do setor social, francamente aberto para o exterior, contrasta com o arranjo mais conservador dos espaços privados e de serviço, pouco articulado com o volume principal. A Casa de Vidro estabelece um rico jogo visual, um contraste entre o ver e o não ver, o semipúblico e o privado. No entanto, é a relação direta, quase de contato, com a paisagem que faz da casa uma obra referenciada da arquitetura moderna; "caracteriza-se pela comunicação com a natureza, participando do imenso panorama que se descortina" (XAVIER; LEMOS; CORONA, 2017). O prisma transparente elevado, repousa em delgadas estruturas metálicas que se confundem com a vegetação do entorno (como é possível perceber nas imagens mais recentes). "*A white and transparent architecture*", de Lina Bo Bardi como uma "*binuclear house with a tropical approach, using enclosed and covered patios that progress*" (ZEIN, 2015).

Considerando o entorno

À sua maneira, Barragán também persegue a franqueza e a conexão com a paisagem. A urbanização da região de solo vulcânico ainda inabitada e erma no subúrbio da Cidade do México conhecida como *Jardines del Pedregal San Ángel* (ou simplesmente *El Pedregal*) vai ter forte apelo imagético na cultura arquitetônica mexicana a partir de meados da década de 1940. A estética do contraste entre a arquitetura moderna de Barrágan, Max Cetto, Francisco Artigas e outros, e os jardins de cactáceas marca a paisagem do *El Pedregal*, traduzindo um dos melhores exemplos de conexão com a paisagem; "*an architecture of pure forms, lines, and flat surfaces that would not detract from the natural beauty of the site*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 137).

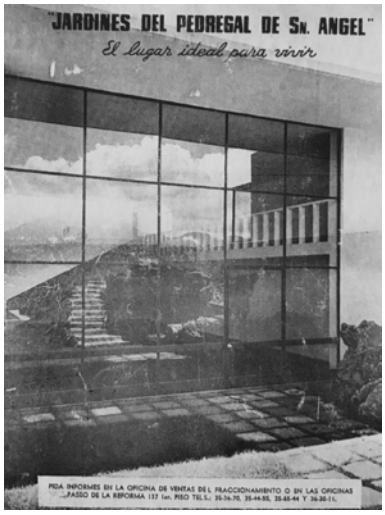
> *Como toda obra colectiva, El Pedregal no se atiene a simplificaciones, sino que reúne posiciones muy diversas [...]. Contiene, por ejemplo, a Barragán y al mismo Cetto, que a pesar de sus puntos en común con este internacionalismo mantienen posiciones distintas de las de Artigas. Contiene también a Ramírez Vázquez, Enrique Yáñez y otros, que con casas paradigmáticas predicen ya posiciones posteriores distintas. Contiene además la extensa obra de figuras de difícil - e innecesaria - clasificación, como Félix Candela. E incluye incluso el primer experimento habitacional en México del posteriormente ubicuo hormigón cincelado, que en los años 1970 se convertiría casi en material nacional* (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 27).

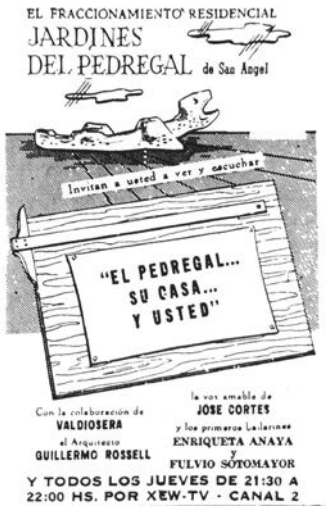
Após o inicial insucesso de vendas[186] e um intenso trabalho publicitário estruturado sob o lema *El lugar ideal para vivir*, organizado pessoalmente por Barragán, foi o local "escolhido" por muitas

[186] "*En los Jardines del Pedregal de San Ángel [...] se habían empezado a ofertar parcelas en 1948. Pero cuatro años después, con menos de tres docenas de casas completadas, la gerencia reconocía que factores como la radicalidad del proyecto*

famílias abastadas da cidade, que desejavam escapar das regiões centrais, muito adensadas, da cidade[187]; "*se convenció a un grupo amplio de población para que eligiera voluntaria y coordinadamente lós códigos arquitectónicos de la modernidad*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 11). Essa propaganda de um ideal foi inspirada nas linguagens do surrealismo e da moda, que Barragán adaptou em seu trabalho para o empreendimento imobiliário (EGGENER, 2001).

A campanha publicitária incluía os meios impressos, jornal *Excelsior y Novedades*, revistas populares como *La Revista de Revistas* e periódicos especializados como *Artes de México* e *Espacios y Arquitectura México*, e a mídia televisiva, recém-inaugurada no México, através de programas curtos de trinta minutos sob a máxima "*El Pedregal... su casa y Usted*". Após a construção, mais de cem casas do loteamento foram publicadas individualmente na imprensa especializada, nacional e internacional (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007) (Figuras 28-29).





Figuras 28 e 29: Cartazes de divulgação do *El Pedregal* com foto de Armando Salas Portugal da Casa Cetto (1952), e do programa de televisão "*El Pedregal... su casa y Usted*". Fonte: Eggener (2001).

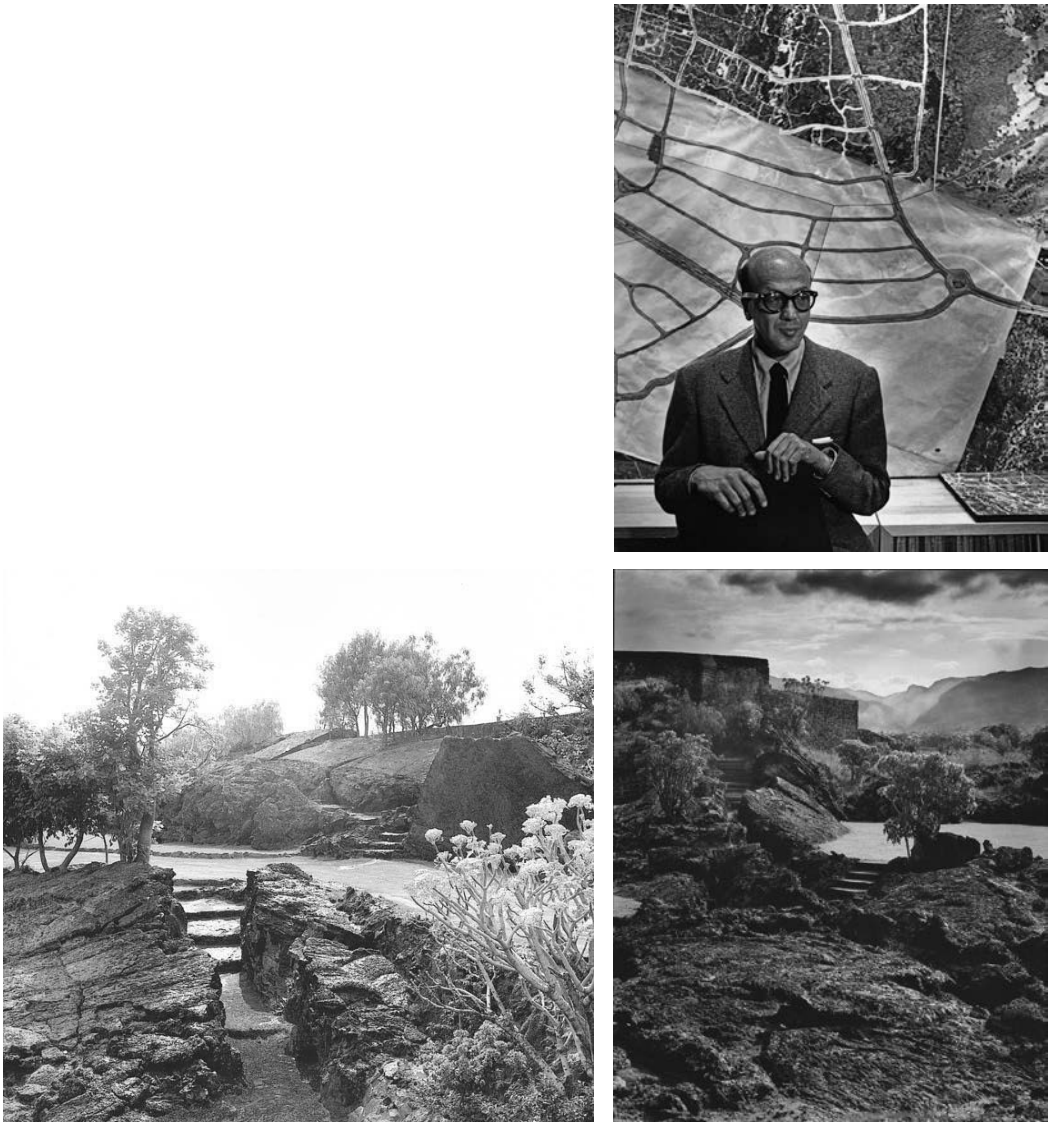
A ideia de construir um conjunto habitacional na paisagem única e inóspita de terreno rochoso e vegetação característica, tem em Diego Rivera um grande incentivador, "*who saw it as a uniquely Mexican landscape*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 134). A paisagem era motivo de inspiração para o artista que em 1945 escreve um documento publicado sob o título *Requisitos para la organización de*

---

urbano, el alejamiento del centro de la ciudad y, sobre todo, la consideracion negativa del público respecto a los terrenos de erupción volcánica [...] habían hecho las ventas muy difíciles" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 10).

[187] "*Dentro de la historia de México, tales fechas se enmarcan significativamente entre la inauguración del presidente Alemán, el 1 de diciembre de 1946 [...], y los trágicos acontecimientos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, donde durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz tantos estudiantes perdieron la vida en enfrentamientos con el ejercito. Son 22 años que definen el periodo de apogeo de la llamada 'Revolución Institucional' mexicana. [...] La burguesía que emerge durante estas transformaciones, y que despierta en Tlatelolco de su sueño de optimismo material, será el grupo social que dará contenido a la arquitectura del Pedregal*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 18).

El Pedregal, no qual aponta que jardins e casas devem ser um refúgio do mundo moderno, onde o homem pode se recuperar das agressões externas e cultivar os valores espirituais. Rivera demandou a preservação e a proteção das características originais da área através da subdivisão da propriedade em grandes lotes e a articulação da circulação e da infraestrutura para acompanhar a topografia natural (Figuras 30-31).



Figuras 30 e 31: Barragán na frente do plano urbanístico e vistas do *El Pedregal*, fotos Armando Salas Portugal. Fonte: Eggener (2001).

O concreto assume outro protagonismo

Segundo Bastos (2007), a partir de meados anos 1950 com o início dos questionamentos internos quanto à legitimidade da arquitetura nacional, a síntese entre tradição e modernidade que até então havia definido a experiência moderna brasileira, vai se encaminhar para uma outra relação,

definida entre a arte e a técnica. Como resposta, se consolida uma produção que pretendia ampliar e aprofundar as questões tecnológicas da arquitetura afirmando a estrutura como elemento fundamental de sua linguagem, e, nesse sentido, definindo uma nova etapa de experimentos e de influência da arquitetura modular de grandes vãos. De certo modo, ressignifica a agenda vanguardista partidária da aproximação inevitável da arquitetura com a engenharia e a indústria.

Essa "honestidade estrutural" se desenvolveu conjuntamente com a reavaliação de postura de alguns arquitetos frente ao esgotamento do repertório de seu centro estabelecido (Rio de Janeiro) que começa a mostrar sinais de desgaste. Essa operação, que ensejava a preservação das ideias de continuidade e a atualização do projeto moderno nacional pautado na originalidade, coincide com o deslocamento das discussões para São Paulo com a expectativa de renovação da arquitetura moderna brasileira nos projetos residenciais de Vilanova Artigas e demais afiliados[188], com a expansão do mercado imobiliário e a aceleração da indústria fomentada pelo Estado modernizador. "Ao vincular a ideia de originalidade embrionária da arquitetura brasileira ao avanço tecnológico e científico do país, Artigas legitimou a aproximação entre expressão e técnica como forma de manutenção e atualização dos valores vitais da experiência brasileira" (COTRIM, 2017, p. 107).

Esse procedimento de atualização ante as novas possibilidades formais, urbanas e tipológicas "condicionou a evolução de uma série de mecanismos que se tornaram constantes até a primeira metade dos anos 1950", quando "finalmente consolidou estratégias projetuais e elementos arquitetônicos capazes de conformar um tipo de arquitetura caracterizada por dispositivos claramente identificáveis e apropriáveis" (COTRIM, 2017, p. 20).

Assim, quando parte da vitalidade da arquitetura moderna latino-americana estava sendo colocada em xeque, a experimentação estrutural - "derivada do uso criativo de técnicas estruturais como abóbodas parabólicas, cascas de concreto reforçado e grandes balanços" (CURTIS, 2008, p. 503) - vem renovar esse cenário se estabelecendo como o novo "produto" sob o olhar internacional. "O fascínio de suas formas residia em sua fluência e elegância, mas também em sua ousadia técnica, que dava extrema leveza às mais complexas estruturas, possíveis graças à articulação das duas técnicas desenvolvidas para o emprego do concreto armado: a ossatura e a casca" (COHEN, 2013, p. 314).

Essa exploração das possibilidades plásticas oferecidas pelo uso do concreto armado tem início ainda nos anos 1940 e na década seguinte ganha fôlego a partir do interesse internacional, mas vai

[188] Segundo Gorelik (2005, p. 44), "nos anos 1950 surgiu no Brasil, uma discussão sobre a origem do modernismo arquitetônico que se tornou clássica [...] entre os defensores do início paulista, com a precoce obra de Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho e Rino Levi, e os defensores do início carioca com a obra de Lucio Costa".

ser no contexto do *desenvolvimentismo*, da pujança econômica dos anos 1960, caracterizado por vultosos investimentos em modernização implementados no bojo das ditaduras militares, que o concreto ditará as novas possibilidades da arquitetura moderna na América Latina, "rompendo a falsa oposição entre liberdade criativa e disciplina técnica" (CAVALCANTI, 2000, p. 13). Esse entendimento "legitimava conjugar na prática arquitetônica do período a expressividade e a técnica, corroborando a ideia de que a técnica gradativamente foi transformada em linguagem" (COTRIM, 2017, p. 110).

Não se tratou, no entanto, de um distanciamento das questões formais ou de uma renúncia ao racionalismo, como indica Bullrich: "*la forma permanece como aspecto importante para la nueva generación, aunque a menudo es negada o escondida bajo falsas justificativas de exigencias funcionales tales como la construcción impermeable, o es generalmente rechazada como formalismo*". E continua: "*lo que en realidad se quiere decir no es que la forma no tiene importancia, sino que debe ser concebida en otro contexto*" (BULLRICH, 1969b, p. 106).

De acordo com Hitchcock (1955), "havia mais simpatia inata pelas formas abobadadas da construção em casca de concreto" na América Latina do que em qualquer lugar do mundo. Um edifício recorrentemente citado como arquétipo dessa inventividade estrutural é o restaurante *Los Manatiales* de Félix Candela (1958) na Cidade do México, em que as curvas da Igreja da Pampulha ganham tridimensionalidade na cobertura octogonal em espécies de beirais que se sobressaem dos limites do pano de vidro que vedam o espaço interno, definindo as parabolóides hiperbólicas. "*En sus obras, la forma estructural concebida como un conjunto integrado surge como una expresión de las cualidades plásticas del hormigón armado*" (BULLRICH, 1969b, p. 62).

Cetto (1961) comenta a popularização, ainda no início dos anos 1960, das construções de Candela no México: "*su popularidad está basada tanto en la audacia constructiva de estas formas - las cuales satisfacen nuestra sensibilidad plástica más que los techos planos, como en la otra parte de su belleza, que no debe menospreciarse y que estriba en la 'utilidad'*".

Os arquitetos conseguiram adaptar a expressividade do concreto à dimensão, escala, do habitar, que inicialmente parecia inadequada ou inacessível. As experiências no sentido de ampliar e aprofundar as questões tectônicas da arquitetura seguiram caminhos distintos na produção residencial brasileira: exploração do vernáculo nas casas abobadadas do Grupo Arquitetura Nova, de Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, e a valorização do concreto armado na construção do

grande volume envoltório como elemento definidor das casas de João Batista Vilanova Artigas[189]. O caminho seguido por este arquiteto e demais afiliados em São Paulo - reunidos sob o rótulo de brutalistas[190] -, exerceu grande influência na produção residencial, sobretudo, a partir dos anos 1960, caracterizada, de modo geral, por construções que se voltavam introspectivamente para o lote através de pátios internos e fachadas quase "cegas" orientadas para a via pública, definindo o que Marlene Acayaba (2011) denominou de tendência à "interiorização"[191] e o que Marcio Cotrim (2017) aponta como uma nova relação com os espaços exteriores e com a cidade.

Essa tendência à interiorização do programa residencial na América Latina reafirma a valorização da intimidade familiar em quase oposição à vida pública, em contextos urbanos que cresciam em ritmo acelerado. Nesse sentido, a sociabilidade latino-americana é marcada, por um lado, pela informalidade, e, por outro, pela alta hierarquização social. Com efeito, a casa moderna pode ser definida pela tensão universalismo-localidade, tanto em seus princípios materiais (modernidade e tradição), como enquanto artefato cultural (civilização global e valores tradicionais).

No interior do invólucro opaco de concreto, Artigas vai explorar ao máximo a fluidez espacial criando uma atmosfera particular a partir da franca relação dos ambientes internos com pátios e espaços abertos para o interior da vida doméstica. Em outras palavras, estabelece um novo modelo de espacialidade e materialidade que vai renovar a experiência residencial brasileira. A característica articulação espacial do programa doméstico conseguida por Artigas, vem da "compreensão do interior da casa como cenário das relações sociais familiares [que] se constituirá num dos focos centrais de sua atenção" (COTRIM, 2008, p. 115), e se caracterizam pela utilização de rampas para articular os níveis internos, conectando-os através de meio-níveis intermediários – geralmente

[189] Em que pese a maturidade de sua produção consolidada em meados dos anos 1950, através da qual ficou reconhecido, "não se deve esquecer que é [na primeira década de sua atividade profissional] que começam a se gestar os princípios que caracterizarão o modelo paulista" (IRIGOYEN, 2005, p. 130).

[190] A pertinência desse rótulo, que aponta uma conexão com o *New Brutalism* tendência de origem inglesa que se destacou a partir dos anos 1950 no contexto internacional, é ainda hoje bastante discutida. Ver Zein (2005).

[191] Outras experiências em paralelo marcadas pelo uso do concreto estavam em desenvolvimento no país, mas não se definiram a partir da produção residencial: pré-fabricação estrutural que enquadra a produção de João Filgueiras Lima (Lelé), e a elaboração de edifícios específicos, como a sede da Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA) de Severiano Porto e do edifício para a Central Estadual de Abastecimento (Ceasa) de Porto Alegre (arquitetos Cláudio Araújo, Carlos Maximiliano Fayet, Carlos Eduardo Comas e José Américo Gaudenzi) baseadas na criação de "unidades modulares 'espaçoestrutural'" que poderiam ser repetidas (BASTOS; ZEIN, 2010). Os sistemas de construção com base no emprego em série de coberturas de tijolo sustentadas por arcadas de concreto também estavam sendo explorados em Cuba, pelo arquiteto Ricardo Porro (com colaboração de Roberto Gottardi e Vittorio Garatti) na *Escuela Nacional de Arte* de Havana (1961-1963), inserida nas iniciativas habitacionais e educacionais implementadas após a Revolução de 1959. Em outros parâmetros, mas ainda no caminho da investigação formal através de novas possibilidades estruturais, o uruguaio Eladio Dieste realiza experimentações estruturais a partir do uso do tijolo cerâmico aparente, em edifícios de intenso valor escultórico. Em certo sentido, o posicionamento crítico e a defesa de Dieste pela valorização das tecnologias tradicionais adaptadas às necessidades humanas se assemelham aos questionamentos do Grupo Arquitetura Nova, acerca da valorização das configurações e técnicas construtivas mais próximas da realidade local ativando uma crença na democratização do acesso à arquitetura baseada em soluções populares; ainda que para Ferro, Império e Lefèvre esse posicionamento tenha uma forte carga política, ausente em Dieste.

ocupados pelo estúdio, que marca a transição entre os espaços coletivos e íntimos - e estabelecendo uma forte conexão visual interna.

"*While Niemeyer and Costa tried to adapt European modernism to Brazilian conditions (as if to promote development), Vilanova Artigas wanted to create architecture from those harsh conditions*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 219).

Ainda no caminho da experimentação estrutural, outra solução adotada por arquitetos de diferentes países - ainda que com diferentes matizes e contextos, mas desenvolvendo soluções similares - foi aquela baseada no uso repetido de arcos em concreto armados combinados ou não com o tijolo cerâmico em coberturas abobadadas; uma reinterpretação no uso desse elemento tradicional "com sua tríplice significação: técnica, textura e cromática" (SEGRE, 1991, p. 232). Essa solução, interpretada de modo bastante simplista como resposta a uma limitação de recursos e/ou como referência a produção tardia de Le Corbusier, estabelece vínculos com a linguagem moderna sem renunciar ao uso de materiais e técnicas autóctones demonstrando uma sensibilidade para com as condições locais. Exemplos podem ser pinçados em quase todos os textos aqui citados: Casa Berlingieri (1946) de Antonio Bonet[192] (catalão que emigra para a Argentina em 1938) no Uruguai, Casa Soldati (1962) de Juan Oscar Molinos na Argentina, Casa D. Toledo (1963) de Joaquim Guedes no Brasil. Em geral, esses arquitetos estavam alinhados na reformulação do repertório formal em uma atitude supostamente (mas erroneamente, como argumentos posteriores já demonstraram) antiestética e antiacadêmica que se estabeleceu como resposta à renovação da base teórica-crítica. Essa nova geração de arquitetos latino-americanos que mais se identificam com as questões do entreguerras e "*creen que los esquemas del racionalismo deben ser superados con el objeto de encontrar soluciones más acordes com las nuevas circunstancias*" (BULLRICH, 1969a, p. 51).

"Através dessa potente tentativa de renovação dos valores intrínsecos da experiência moderna, pretendeu-se garanti-la como produção cultural, autônoma e emancipada, que se supunha capaz de contribuir no processo de emancipação política e econômica brasileira" (COTRIM, 2017, p. 110). O autor faz essa afirmação considerando o quadro brasileiro, centrado na figura de Vilanova Artigas que vai agenciar parte do debate e da reflexão da arquitetura moderna brasileira a partir dos anos 1950. Mas podemos ampliá-la para a realidade latino-americana, ressaltando os diferentes níveis de consciência crítica de cada arquiteto em seu próprio contexto, e o interesse internacional nas produções nacionais, motivando a manutenção de um protagonismo regional. Certamente cada um

[192] Carranza e Lara (2014, p. 190) lembram que Dieste colaborou com Bonet, e que seria de Dieste a ideia de que as cascas de tijolo poderiam ser leves e elegantes e iluminadas. "*As a young engineer trying to push the limits of structure, Dieste worked with Antonio Bonet in 1947. At the Berlingieri House in Punta Ballena, Dieste is credited with convincing Bonet that cylindrical shells made of brick could be light and elegant*".

desenvolveu um processo particular de renovação/reinvenção dos códigos modernos que não pode ser plasmado mecanicamente para realidades distintas, apenas situamos que não foi um peculiaridade brasileira e sim uma predominância de políticas pautadas sob a égide modernizadora do desenvolvimentismo e uma semelhança dos problemas sociais e econômicos vividos.

Interior e exterior, arquitetura e natureza

Além do aspecto mais importante de reconexão com a cidade e, portanto, como princípio de planejamento urbano, o pilotis teve outro papel na arquitetura latino-americana: à medida que Le Corbusier altera a relação do edifício com a natureza ao elevá-lo do solo, incorpora a paisagem ao trabalho do arquiteto, como objeto de ação projetual. Interior e exterior, homem e natureza, não estão mais colocados em lugares opostos da lógica residencial, agora compartilham uma intimidade fraterna. "O mestre francês via o homem dentro da casa, e queria ligar essa casa ao universo. A casa, para ele, não era um isolamento do mundo, um refúgio contra a natureza" (REGO, [1952] 2003, p. 295)[193].

Essa nova relação entre arquitetura e natureza "que já não será de domínio ou sujeição mas de interação" (MARTINS, 2004, p. 278), é explorada pelos arquitetos latino-americanos que incorporam elementos da flora nativa nos jardins domésticos, escapando da disciplina rigorosa do paisagismo academicista, com o objetivo de enfatizar em raízes profundas o caráter local. Nas palavras de Mário Pedrosa ([1958] 2015, p. 109):

> agora, o jardim já não é mais passivo em face dos espaço e dos planos da construção arquitetônica propriamente dita. Sua função não é mais apenas cadenciar os ritmos das estruturas e dos espaços abertos, na relação interior-exterior, Tende, antes, a definir o espírito do lugar. Estruturando os espaços circundantes, procura o artista criar um contrarritmo, que ao mesmo tempo isola a unidade arquitetônica para que ela se defina e expanda, numa espécie de acentuação ou complementação de seu partido e de seu programa, e a integra num todo com o meio ambiente, o clima, a atmosfera, a luz, a natureza, enfim.

Nesse contexto, se coloca a importante figura de Mina Klabin, que ao utilizar espécies cactáceas e arbustivas - "abandonadas, desprezadas, mas familiares à ambiência da roça brasileira, como os cães vagabundos, sem donos, dos fundos de quintal" (PEDROSA, 2015, p. 108) - ao lado da sua casa

[193] A relação de oposição e hostilidade do homem com a natureza foi explorada por José Lins do Rego no já citado "O homem e a paisagem", publicado inicialmente em 1952 na *L'Architecture d'aujourd'hui*. "Os portugueses, que vinham das quintas patriarcais da 'boa terrinha', nas quais floresciam as amendoeiras e a sombra das árvores era doce, se transformaria, nos trópicos, em demolidores impenitentes, de machado em punho, tochas na mão [...]. Tratariam a natureza a ferro e fogo para plantar os pés na terra nova. Só lhes serviam as árvores que eles próprios plantassem, que lhes dessem frutos, que lhes fossem de serventia imediata. Árvores domésticas, como bichos domésticos, árvores calmas para nelas quarar roupas, usar como galinheiro, cercas humildes que um braço podia alcançar. [...] Nada de carinho com a terra" (REGO, 2003, p. 294). Na base dessa concepção se coloca a origem do imaginário utópico latino-americano.

na Rua Itápolis, emoldurando os traços racionais das fachadas sem ornamento, inaugura ainda que timidamente a relação entre o internacionalismo abstrato e a representação nacional, também colocada no paisagismo. A mesma estratégia é usada nas Casas estúdio de Juan O'Gorman para Diego Rivera e Frida Kahlo. Assim, mais do que criar uma paisagem etérea, a arquitetura moderna, nesses termos, se repousa na paisagem existente (aquela controlada, criada *a posteriori*).

> O conhecimento dos princípios formais da abstração pictórica e a sólida compreensão dos valores defendidos pelas vanguardas, os habilitaram a manipular e a codificar de forma apropriada os elementos naturais orgânicos e inorgânicos, transcendendo a situação original de natureza intocada e obtendo uma paisagem transformada onde homem e natureza se reencontraram (GUERRA, 2017).

A exuberante paisagem tropical emoldurando o edifício moderno vai ser explorada de diferentes formas desde as inserções iniciais na América Latina, como é possível perceber no desenho de Nechodoma da sua Casa Korber (1917) em Porto Rico (Figura 32). "A importância da paisagem é", segundo Montaner (2014), "um dos fenômenos que caracterizam a América, e assim a Europa a conceituou: representa a sobrevivência de uma natureza que, do outro lado do oceano, a Europa acabou sacrificando motivada pela revolução industrial".



Figura 32: Casa Korber (1917), Antonin Nechodoma (San Juan). Fonte: Carranza; Lara, 2014.

O trabalho paisagístico de Roberto Burle Marx - que busca "o material de que carecia nas fontes verdadeiras, isto é, na vegetação brasileira de recursos inesgotáveis" (PEDROSA, 2015, p. 108) - reforça esse quadro, colocando a relação com a paisagem em outro patamar criando "uma intimidade mais lírica com a natureza", segundo Rego (2003, p. 296).

Carranza e Lara (2014, p. 236) criticam certa artificialidade nas paisagens criadas pelo artista. Nas palavras dos autores: "*while Burle Marx became an ardent advocate of the environment later in life, his landscape works are never the expression of a pristine natural condition but rather of a*

carefully chosen set of species that are placed together and organized for maximum visual effect". E sublinham: "*in this way, there is a high degree of artificiality in Burle Marx's work*".

Contemporâneo de Marx, Barragán também reconhece as potencialidades da vegetação nativa em comunhão com a arquitetura moderna. Desde sua viagem à Europa no início de sua carreira (entre 1924 e 1926), quando teve contato direto com a arquitetura mediterrânea em Alhambra, Barragán utiliza em seus jardins, pátios, terraços jardins, elementos reconhecíveis da flora mexicana. Essa relação vai se fortalecer na fase final de sua carreira (1940-1988), nas casas construídas no *El Pedregal*, onde a composição paisagística está fortemente vinculada ao projeto arquitetônico. Assim, tradição e natureza vão ser colocadas paralelamente na historiografia para reforçar o caráter regional da arquitetura moderna na América Latina (GUERRA, 2002).

As publicações internacionais vão explorar esse elemento fortemente imagético, bem enquadrados nos ângulos das fotografias selecionadas para ilustrar seus textos em quem cactos estão colocados lado a lado de paredes brancas (ou coloridas nas casas de Barrágan) e volumes puros, reforçando a versão de Lucio Costa para a arquitetura moderna brasileira; ou o forte vínculo com o terreno (lugar) nas casa dos *El Pedregal*[194], com a intenção de reafirmar uma acomodação regional da arquitetura internacional (Figura 33). Questões que, como dito, reforçam uma visão estanque da arquitetura moderna na América Latina.



Figura 33: Casa del Risco (1952), Francisco Artigas. Fonte: Comas; Adrià (2003).

[194] No caso do *El Pedregal*, as imagens de Armando Salas Portugal, foram usadas como produto de propaganda para a venda dos lotes do empreendimento - ver *La publicidad del Pedregal* em Pérez-Méndez e Aptilon (2007). Carranza e Lara (2014, p. 139) apontam na mesma direção: "*el Pedregal was touted as the 'ideal place to live', and the unique character and serenity of the newly modified landscape and its architecture was emphasized*". Recentemente, quando as características que definiam seu caráter original foram alteradas, essas imagens preservaram o ideal do *El Pedregal* de Rivera e Barragán.

2.3 Algumas considerações

O conflito entre as modernizações socioeconômica e cultural, "*que parece ser una de las problemáticas globales del devenir civilizatorio contemporáneo, se revelará con particular intensidad en el caso americano*" (FERNÁNDEZ, 1998, p. 117). Como afirmamos no capítulo anterior, a "descoberta" da América representou para a Europa uma alçada em direção a um progresso antes não experimentado; "o abandono do imaginário de uma idade dourada num passado mítico em favor do imaginário do futuro e do 'progresso'" (QUIJANO, 2006, p. 73). E não poderia ser exatamente nessa América que representava o êxito de expansão do ideário moderno europeu que essa teoria ruiria.

Nesse sentido, na América Latina a modernização em sua origem estava associada ao processo de colonização e, consequentemente, de exclusão. De fato, foi interpretada como sinônimo de um processo positivo, que deveria ser perseguido e alcançado pelos países "periféricos". O conceito de modernidade na perspectiva eurocêntrica, fundado no século XVIII e discutido por Hegel e Habermas, a define, segundo Dussel (2005, p. 27), como "uma emancipação, uma 'saída' da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona à humanidade um novo desenvolvimento do ser humano". A adjetivação do fenômeno como "modernização conservadora", "modernização incompleta" ou "modernização imperfeita", por exemplo, foi utilizada para abordar seu efeito "negativo", quando - aos olhos ou sob os parâmetros do centro - não eram alcançados os ideais ou "estágios" desejados. Se adéqua, portanto, às expectativas norte-ocidentais, àquela receita vigente de progresso.

> A força das ideias - e da propaganda - do mundo desenvolvido, baseada na ideologia da modernidade, levou-nos a assumir como certo que o único caminho para o progresso é aquele que esses países tenham percorrido, aceitando de fato esse conceito de progresso (WAISMAN, 2013, p. 93).

No comentado processo de desmonte dos esquemas historiográficos então consolidados, iniciado nos anos 1980 por personagens inseridos nos quadros intelectuais latino-americanos, essas premissas incorporadas das interpretações hegemônicas foram recolocadas, em prol de uma leitura crítica do modelo de adequação e atualização da arquitetura, sugerindo a existência paralela de modernidades culturalmente diferenciadas, em contraposição à noção eurocêntrica então vigente de *uma* modernidade universalista. Entretanto, esse modelo fundado nessa relação (ou tensão) dicotômica, em uma perspectiva de cunho social e considerando as prerrogativas condicionantes materiais, clima, tecnologia, definiu no campo historiográfico a produção residencial na América Latina.

Entre tantos caminhos, as leituras recentes que retomam essa produção apontam a necessidade de ressignificar o olhar para as idiossincrasias, descendências e contribuições locais, revendo seu lugar na história do modernismo "sem os recorrentes estereótipos colonialistas do hibridismo, do tropicalismo, da perversão ou do desvio", mas em sua pluralidade constitutiva. Lira (2011, p. 488), resume: trata-se "de rever dialeticamente as relações entre os 'centros' propulsores do modernismo e suas irradiações 'marginais', não mais como repetição passiva ou degradada, mas como eleição e disputa no interior das múltiplas ofertas e propostas culturais, sociais e econômicas metropolitanas".

Nesse sentido, não interpretamos as "singularidades latino-americanas" como descontinuidades da modernização ou dos diferentes processos de modernização ensejados na região. Ao contrário, pretendemos revelar que são de fato continuidades, tendências e atitudes que permeiam a experiência moderna na América Latina, especialmente quando observada sob a ótica da vida íntima das elites urbanas. Portanto, não deve ser entendida na perspectiva de uma modernização "incompleta", evidenciando a diversidade de processos sociais e culturais envolvidos.

A produção arquitetônica residencial na América Latina, em sua complexidade de contextos - que se assemelham em diversos aspectos e se distinguem em tantos outros, como tentamos demonstrar - define a materialização de uma expressão de códigos próprios, a partir "da síntese entre o externo e o interno, através do processo de amadurecimento das correntes dominantes e que são assimiladas por projetistas e usuários e se concretizam em soluções particulares, cuja originalidade e criatividade as convertem em patrimônio da sociedade que as gera" (SEGRE, 1991, p. 17). Incluir outros edifícios e agentes na narrativa da produção residencial moderna, revela uma extensão da experiência de modernização coletiva que vai além daqueles comumente selecionados para representá-la.

Por fim, cabe salientar que a indicação de linearidade do conjunto descrito neste texto, não revela uma defesa deste como *o* caminho seguido pelos arquitetos em todos os países e dentro do mesmo período. Apenas *um* dos possíveis percursos que poderiam descrever a arquitetura residencial na América Latina, a partir de algumas de suas realizações.

CAPÍTULO 3

A América Latina nas publicações do MoMA

> As exposições (de arquitetura ou de qualquer outra coisa) são ações orquestradas e pensadas de forma precisa, profissional em quase todos os casos, destinadas a produzir efeitos bastante específicos. Não podemos pensar nelas como simples eventos culturais ingênuos. Elas nos obrigam – ou nos deveriam obrigar – a tomar posições, porque elas estão posicionadas, sempre historicamente posicionadas (RAMOS, 2017).

3.1 As exposições de arquitetura moderna e ideia de construção do "novo"

Certamente não pretendemos aqui nos prolongar na exposição de noções e conceitos próprios da museologia, enquanto disciplina e campo específico de conhecimento, ou das questões intrínsecas à mediação curatorial, à cenografia das exposições, à análise da arquitetura dos museus. Inúmeras são as abordagem e os desdobramentos possíveis do tema "exposição de arquitetura", considerando as matérias e objetos com os quais a arquitetura opera. Isso posto, propomos um breve panorama da constituição das exposições de arquitetura moderna como suporte de comunicação da nova linguagem, expandindo seus horizontes para além da materialidade construtiva e restrita a um público especializado.

> O termo 'exposição' pode ser definido como 'apresentação com um propósito', um propósito que afetará o espectador de uma maneira determinada. E, como um meio de comunicação, as possibilidades demandadas pelas exposições são praticamente ilimitadas - limitadas apenas pela imaginação, pela experiência prática, pelas possibilidades físicas e pelas verbas disponíveis para sua realização (MIGUEZ, 2004, p. 37).

Em 1923, a *Galerie de l'Effort Moderne* em Paris organiza a exposição *Les Architectes du Groupe De Stijl*, Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren. Se, por um lado, essa mostra na Europa, sobre uma vanguarda constituída no berço do continente, aparentemente não se relaciona com o objeto investigado neste estudo, por outro, demonstra que exposições de arquitetura se estabeleceram -

seja em escala natural como os conjuntos construídos para exposições, seja em espaços expositivos convencionais - como recurso para difundir as novas experiências estéticas, promover a circulação de ideias e romper com as metodologias acadêmicas, adquirindo cada vez mais destaque e, muitas vezes, ultrapassando os limites institucionais. Ainda que tenham variado em sua linguagem, seus propósitos e suas abordagens pedagógica, publicitária, conceitual, "as exposições de arquitetura tiveram papel chave na difusão de teorias, repertórios e linguagens que fundamentaram a arquitetura em diversos momentos do século XX", afirma Ana Luiza Nobre (2014).

Esse movimento começou ainda no século anterior. Em "Exposições de arquitetura: cronologia de um fenômeno cultural moderno e algumas inquietações", artigo publicado no número especial da *Revista arq.urb*, dedicado ao debate da temática das exposições e da curadoria em arquitetura, no qual traça uma apresentação cronológica das exposições de arquitetura, sua emergência e consolidação, Ramos (2017, p. 9) afirma que apesar das grandes feiras (internacionais ou universais) da segunda metade do século XIX, "para falar propriamente em exposições de arquitetura ou em que a arquitetura foi de alguma maneira exibida, devemos esperar até as atividades de promoção e divulgação do movimento *Arts & Crafts*" na New Gallery (Figura 34). Essas mostras tinham finalidades semelhantes: indicar "o avanço da ciência e da arte que a civilização ocidental e o capitalismo industrial promoviam". Ainda segundo o autor, as exposições, assim como os manifestos, eram "manifestações formais e operativas de apresentação e convencimento. Eram *pièce de résistance*. A divulgação ideológica e o posicionamento político sempre acompanhavam essas formas de expor o trabalho artístico" (RAMOS, 2017, p. 9).

Entretanto, uma pergunta se coloca: "como falar da qualidade de coisas que não estão ali, que estão lá fora, no lugar onde foi tomada a foto [em exposição], onde foi implantado o objeto [edifício]?" (MIGUEZ, 2004, p. 53).

"*The very expensive and complex way of creating architecture inside a museum space remains a challenge and remover architecture from its everyday life and context*" (CASCIATO, 2016). Uma exposição de arquitetura, pela natureza particular da disciplina, se difere de uma exposição de arte, em que o objeto em exibição é a obra de arte. "Falar de arquitetura em uma exposição é como falar de um barco fora d'água, fora de seu fundamento, de sua função em seu habitat de ação, que é o embate com as águas" (FERRAZ, 2017, p. 38). Em outras palavras, é falar de um objeto fora de seu contexto de origem. Por isso, "é preciso encontrar na linguagem expositiva suas próprias formas de comunicação com o espectador de passagem" (FERRAZ, 2017, p. 38). E acrescente que esse espectador, no caso de um museu de vulto internacional em uma cidade que recebe mensalmente um enorme volume de turistas como Nova York, em geral, não é especialista. Segundo Matilda

McQuaid (2002, p. 21), ex-curadora do Departamento de Arquitetura e Design, "*much of the Museum's audience had most likely never experienced an exhibition of architecture, let alone of modern architecture*".

Apesar das iniciativas precursoras promovidas pela *The Arts & Crafts Exhibition Society* ainda muito pautada nas artes decorativas, as primeiras iniciativas destinadas exclusivamente à arquitetura se desenvolveram na Áustria (*Die Sezession*, 1897-1898) e na Alemanha (*Deutscher Werkbund Ausstellung*, 1914). "O caso alemão é diferente [do austríaco]; não porque não reconheça ou manifeste o vínculo entre as artes, especialmente com a pintura, mas porque a centralidade da arquitetura se evidencia na sua preeminência" (RAMOS, 2017, p. 10). Foi nessa ocasião que se apresentaram as primeiras obras de Walter Gropius (Fábrica Fagus) e Bruno Taut (Pavilhão de Cristal). Cinco anos depois a *Ausstellung für unbekannte Architekten* seria a primeira a se concentrar especificamente em exposições de arquitetura (de obras, mas também de projetos) em geral, e não de alguns edifícios (RAMOS, 2017).

Outras mostras deram continuidade ao movimento de inserção da arquitetura na Alemanha no entreguerras: *Weissenhofsiedlung*, onde aconteceu a exposição *Die Wohnung* (1927), seguindo o modelo inaugurado com a *Mathildenhöhe* (1901) em Darmstadt, e a *Deutsche Bauausstellung Berlin*, em que aconteceu a *Die Wohnung Unserer Zeit* ("A habitação de nossa época", 1931). "Todas essas mostras apostavam em propostas experimentais, atestando que o pensamento arquitetônico estava adiantado em relação à produção física da arquitetura na época" (RAMOS, 2017, p. 12).

Paralelas a essas iniciativas, a tradição das grandes feiras perduraria na primeira metade do século XX com alguma relevância para o quadro arquitetônico e crítico ocidental: o pavilhão de Bruno Taut e Franz Hoffmann para a Feira da Construção (Leipzig, 1913); o Pavilhão de Cristal de Taut para a Exposição do *Deutsche Werkbund* (Colônia, 1914); o Pavilhão da União Soviética de Konstantin Melnikov e o *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier na Exposição de Artes Decorativas (Paris, 1925); o Pavilhão da Alemanha de Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona (1929); os pavilhões *Les Temps Modernes* de Le Corbusier, da Espanha de Josep Lluís Sert e Luis Lacasa e da Finlândia de Alvar e Aino Aalto, para a Exposição Internacional de Paris (1937); o Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Nova York (1939) (RAMOS, 2017).

O esforço europeu para construir um pensamento arquitetônico e urbanístico por meio de exposições se prolongaria até os anos 1930. A Segunda Guerra vai ter um impacto decisivo no esvaziamento dessas iniciativas e no deslocamento do cenário cultural para os Estados Unidos.



Figura 34: *The Arts & Crafts Exhibition Society* (1888), cartaz e exposição na recém-inaugurada *New Gallery*. Fonte: History of Graphic Design.

Aos Estados Unidos, distante da efervescência cultural europeia do pré-guerra e enfrentando uma grave crise econômica, ficava reservado o caráter didático das exposições, interessadas na educação artística e arquitetônica de uma parcela da população; "*less sensitive to the attitudes of avant-garde art, important cultural institutions set out to present and explain these manifestations that unfolded in Europe*" (POINTON, 1994).

A ênfase ao didatismo remonta as origens do próprio museu em seu valor simbólico[195], como explica Montaner em *Museos para el nuevo siglo*. Desde os primeiros museus públicos, que surgem entre finais do século XVIII e início do século XIX, "*se intenta desarrollar el espíritu ilustrado, que ve en el museo un foco de formación, un centro didáctico y universal, que va a transmitir a todo el pueblo el gusto académico y los nuevos valores de progreso*" (MONTANER, 1995, p. 7).

O *The Museum of Modern Art* de Nova York se encarregaria dessa, ou melhor, tomaria para si essa missão em um esforço operativo - muitas vezes, simplificador sua interpretação unidirecional -, mas cuja influência nas artes e na crítica moderna é pouco questionável. Segundo Grunenberg (1994) em *The politics of presentation*, no qual investiga os procedimentos aplicados pelo MoMA na transformação do moderno europeu em uma estética em conformidade com as exigências específicas da cultura, política, economia capitalista e conservadorismo dos Estados Unidos através de sua fundação, seu programa, sua organização e administração, sua estrutura departamental, bem como suas práticas institucionais (aquisições, exposições, publicações e programas de arte educação), contribuiu para a redefinição do modernismo e sua relação com o público. "*Their exhibition program of architecture was intended to propagate and legitimatize Modern architecture in America*" (DECKKER, 2001, p. 89).

[195] "*La idea primigenia de museo destaca, por último, por su alto valor simbólico. El museo parte de in idea seminal que está ya presente en los armarios de los tesoros o en los recipientes de lo sagrado*" (MONTANER, 1995, p. 8).

O MoMA foi responsável por explorar e estabelecer uma nova linguagem expositiva para as mostras de arquitetura. Esse modelo, reproduzido mais tarde por outros museus, galerias e instituições culturais, se estabeleceria desde sua primeira investida: *Modern Architecture* (1932) definiu o padrão para o formato e o conteúdo de futuras exposições arquitetônicas no Museu (DECKKER, 2001). Ainda na década de 1930, a arquitetura teve um papel importante em pelo menos outras cinco de suas exposições: *Early Modern Architecture: Chicago 1870-1910* (1933), *The Work of Young Architects in the Middle West* (1933), *Cubism and Abstract Art* (1934), *The Recent Work of Le Corbusier* (1935) e *Bauhaus 1919-1928* (1938). Algumas foram "marcos na circulação de ideias e no fomento das relações entre as artes e a arquitetura", segundo Cohen (2013, p. 194).

A partir de 1947, com a exposição *Mies van der Rohe*, organizada pelo próprio arquiteto, inaugura uma nova proposta de expografia e experiência visual baseada na ampliação da escala das imagens[196], incorporação de novos componentes à experiência visual bidimensional, como modelos e protótipos de mobiliário, e aproximação da linguagem arquitetônica do leigo, ao mesmo tempo, incorporar detalhes técnicos para especialistas, melhorando a comunicação com o visitante (Figura 35). "*In many ways this combination of elements represented an ideal in the Museum's envolving approach to architectural exhibitions, the varied contents creating an environment that was easy to experience and digest*". E sublinha: "*the emphasis was more on the feeling of the project or building that on a complete visual representation of it*" (McQUAID, 2002, p. 23).



Figura 35: Exposição *Mies van der Rohe* (1947). Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

[196] "*The grand scale of these photo-enlargements created an extraordinary environment that was accessible to the museum visitor*" (McQUAID, 2002, p. 27).

Em 1960 essa experiência de metodologia expositiva e de mediação com o público seria "ampliada" na exposição *Visionary Architecture*, curada por Arthur Drexler (Figura 36). Os painéis ampliados de reprodução fotográfica e a incorporação dos desenhos de arquitetura, que começavam a ser valorados - enquanto reveladores do traço e da concepção do arquiteto, e da expressividade da arquitetura - como obras de arte pela instituição, mudaram e tornaram as exposições de arquitetura visualmente mais atrativas, explorando a capacidade imaginativa e interpretativa do visitante. "*In a sense it [the Visionary Architecture exhibition] had rediscovered the architectural drawings elsewhere well-established role as a singular object with an existence independent of three-dimensional realization*" (McQUAID, 2002, p. 28).



Figura 36: Exposição *Visionary Architecture* (1960). Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

Em *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*, uma de três publicações comemorativas que apresentam a coleção de desenhos do MoMA, McQuaid (2002) afirma que o Departamento de Arquitetura e Design contava no início dos anos 2000 com um acervo de mil desenhos de arquitetura e 179 modelos, além dos dezoito mil desenhos do Arquivo Mies van der Rohe que integram a coleção do MoMA desde 1968[197]. "*The achievements manifested in these drawings are integral to the development of modern architecture*" (McQUAID, 2002, p. 19).

As primeiras exposições dirigidas ao campo da arquitetura no Brasil foram organizadas pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP): "Novo mundo do espaço de Le Corbusier" em 1950[198], a primeira retrospectiva dedicada ao trabalho do arquiteto, que contou com pinturas, guaches e aquarelas, croquis e desenhos, painéis com reproduções fotográficas e projetos arquitetônicos

[197] Em 1999 o Departamento recebeu fundos do *National Endowment for Arts* (NEA) e de um programa da *J. M. Kaplan Fund.* para catalogar e digitalizar as imagens do seu acervo. A exposição e a série publicada foram os resultados desses incentivos (McQUAID, 2002).

[198] Por sugestão do próprio Le Corbusier, a mostra é derivada da *New World of Space*, uma exposição organizada pelo *Institute of Contemporary Art of Boston* em 1948.

(executados ou não) do *Plan Voisin* para Paris, Palácio da Sociedade das Nações em Genebra, Plano de Argel e *Musée à Croissance Illimitée* ("Museu do Crescimento Ilimitado"); e no ano seguinte, a exposição dedicada às obras de Max Bill, ambas publicadas na *Habitat*, então dirigida pelo casal Bardi. Entretanto, essas iniciativas fazem parte de um contexto de instabilidade, descontinuidades e pouca regularidade, tanto de periodicidade como de condições operativas ante a ausência de apoio institucional e financeiro.

Ao traçar um breve balanço da história recente das exposições de arquitetura no Brasil, Farias (2017, p. 23) afirma que esse tipo de mostra possui "o indiscutível mérito de introduzir proposições emergentes, repassar produções históricas através de releituras variadas e, no caso brasileiro, fertilizar as intervenções num país dramaticamente vasto tanto na sua história quanto na sua geografia".

Com o tempo, o papel dos profissionais envolvidos nas exposições foi se definindo e novas formações foram exigidas. Com o fim da Segunda Guerra, críticos e historiadores, além dos artistas e arquitetos, e curadores profissionais, passaram a promover e curar exposições de arquitetura. O que diferencia a exposição a partir da origem/formação do curador é seu posicionamento, mais assertivo e claro, geralmente, quando artistas e arquitetos ou mais obscuro, quando especialista. Independentemente do posicionamento desses profissionais, a atividade de curadoria envolve - muitas vezes difíceis - operações de seleção e exclusão do material e de indicação da perspectiva interpretativa (o que e como se expõe), e nesse sentido, "as exposições são também instrumentos de atribuição de valor, pois selecionam e hierarquizam as obras" (ANELLI, 2017, p. 34). E por isso, cada seleção é única e particular a partir de um corte interpretativo, ainda que envolva um grupo curatorial. Entender essas seleções dentro do contexto político que as envolve é uma das intenções deste capítulo, uma vez que, como lembra Ferraz (2017, p. 36), "projetar ou construir uma exposição é um ato fortemente político".

"A arquitetura como objeto de acervo, como espaço construído e como obra projetual, como realidade e como representação da realidade, os desafios da mediação, o desafio em envolver o público leigo, como formar um público para as exposições de arquitetura" são, segundo Miguez (2004), os principais problemas enfrentados pelas instituições.

A crítica se coloca na real capacidade dessas exposições em articular sua mensagem com esse público. Maristella Casciato (2016), curadora sênior da Coleção de Arquitetura do *Getty Research Institute* (GRI) em Los Angeles, pontua: "*I am not fully positive that it is possible to create good architecture exhibitions, which are not pure mise-en scène, or facsimile of the building*". Ainda que bastante contundente, a afirmação revela a dificuldade intrínseca colocada em sua realização. No caso do MoMA, este se destaca como excepcional no contexto de uma instituição com quadros

específicos de arquitetura, porque foi capaz de construir uma imagem de alcance popular que independe, muitas vezes, de sua programação cultural. Com efeito, parece ter encontrado um caminho tanto para incorporar o público, como de linguagem expográfica inteligível. E o fascínio pelo "diferente", na figura da América Latina, parece ter contribuído nessa trajetória.

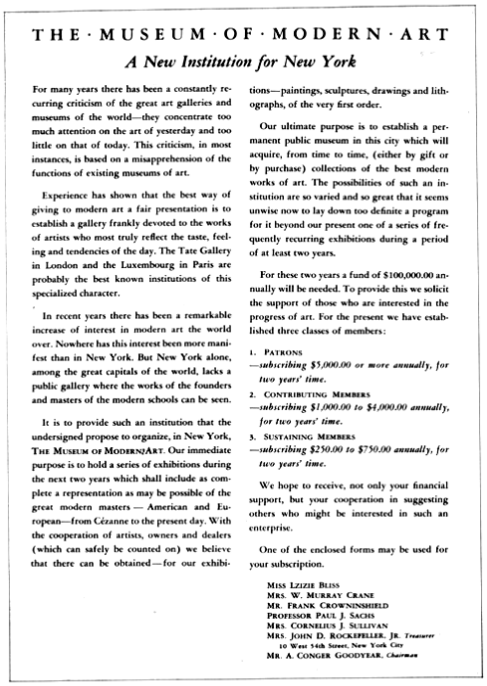
3.2 O MoMA: uma breve contextualização

Na década de 1920, a cidade de Nova York recebeu muitos artistas de vanguardas que tentavam fugir dos efeitos da Guerra na Europa[199]. Nos anos seguintes, dois museus foram criados: o *The Museum of Modern Art* (MoMA) em 1929 (Figura 37) e o *Guggenheim Art Museum* em 1939. Esses episódios somados contribuiriam para fomentar o ambiente cultural norte-americano que sofria os impactos da Grande Depressão. Esse movimento de fortalecimento do mercado da arte e da crítica interna teve seu ápice com o enfraquecimento da Europa devastada pelos conflitos bélicos.



Figura 37: Edifício Heckscher (ao fundo), primeira sede do MoMA (entre 1929 e 1932).
Fonte: The Museum of Modern Art.

[199] Esse movimento migratório, que fez com que muitos europeus atravessassem o Atlântico, se estendeu a todo o continente. Entre eles alguns arquitetos, que viriam a ser muito influentes nos países onde escolheram se estabelecer, Warchavchik no Brasil; Candela, Cetto, Goeritz e Meyer no México; Mujica na Venezuela; Bonet e Dourgé na Argentina (FRASER, 2000). Na Segunda Guerra, após a tomada de Paris pelo exército alemão, o MoMA desempenhou um papel fundamental na assistência aos artistas e historiadores de arte que solicitavam asilo nos Estados Unidos. Através de Margaret Scolari Barr (esposa de Alfred Barr), fornecia toda a documentação necessária (visto do Departamento de Estado, declaração de apoio financeiro, declaração de patrocínio moral confirmando que ele ou ela estava em perigo iminente e não era inimigo dos interesses norte-americanos, esboços biográficos e cartas de referência provando identidades), além de ajuda de custo para os refugiados. Margaret atuou em estreita colaboração com o *Emergency Rescue Committee*, agência sediada em Marselha e liderada por Varian Fry, que Barr conhecera em Harvard nos anos 1920 (THE MUSEUM OF MODERN ART).



THE · MUSEUM · OF · MODERN · ART

A New Institution for New York

For many years there has been a constantly recurring criticism of the great art galleries and museums of the world—they concentrate too much attention on the art of yesterday and too little on that of today. This criticism, in most instances, is based on a misapprehension of the functions of existing museums of art.

Experience has shown that the best way of giving to modern art a fair presentation is to establish a gallery frankly devoted to the works of artists who most truly reflect the taste, feeling and tendencies of the day. The Tate Gallery in London and the Luxembourg in Paris are probably the best known institutions of this specialized character.

In recent years there has been a remarkable increase of interest in modern art the world over. Nowhere has this interest been more manifest than in New York. But New York alone, among the great capitals of the world, lacks a public gallery where the works of the founders and masters of the modern schools can be seen.

It is to provide such an institution that the undersigned propose to organize, in New York, THE MUSEUM OF MODERN ART. Our immediate purpose is to hold a series of exhibitions during the next two years which shall include as complete a representation as may be possible of the great modern masters — American and European—from Cézanne to the present day. With the cooperation of artists, owners and dealers (which can safely be counted on) we believe that there can be obtained—for our exhibitions—paintings, sculptures, drawings and lithographs, of the very first order.

Our ultimate purpose is to establish a permanent public museum in this city which will acquire, from time to time, (either by gift or by purchase) collections of the best modern works of art. The possibilities of such an institution are so varied and so great that it seems unwise now to lay down too definite a program for it beyond our present one of a series of frequently recurring exhibitions during a period of at least two years.

For these two years a fund of $100,000.00 annually will be needed. To provide this we solicit the support of those who are interested in the progress of art. For the present we have established three classes of members:

1. PATRONS
—*subscribing $5,000.00 or more annually, for two years' time.*
2. CONTRIBUTING MEMBERS
—*subscribing $1,000.00 to $4,000.00 annually, for two years' time.*
3. SUSTAINING MEMBERS
—*subscribing $250.00 to $750.00 annually, for two years' time.*

We hope to receive, not only your financial support, but your cooperation in suggesting others who might be interested in such an enterprise.

One of the enclosed forms may be used for your subscription.

MISS LIZZIE BLISS
MRS. W. MURRAY CRANE
MR. FRANK CROWNINSHIELD
PROFESSOR PAUL J. SACHS
MRS. CORNELIUS J. SULLIVAN
MRS. JOHN D. ROCKEFELLER, JR. *Treasurer*
10 West 54th Street, New York City
MR. A. CONGER GOODYEAR, *Chairman*

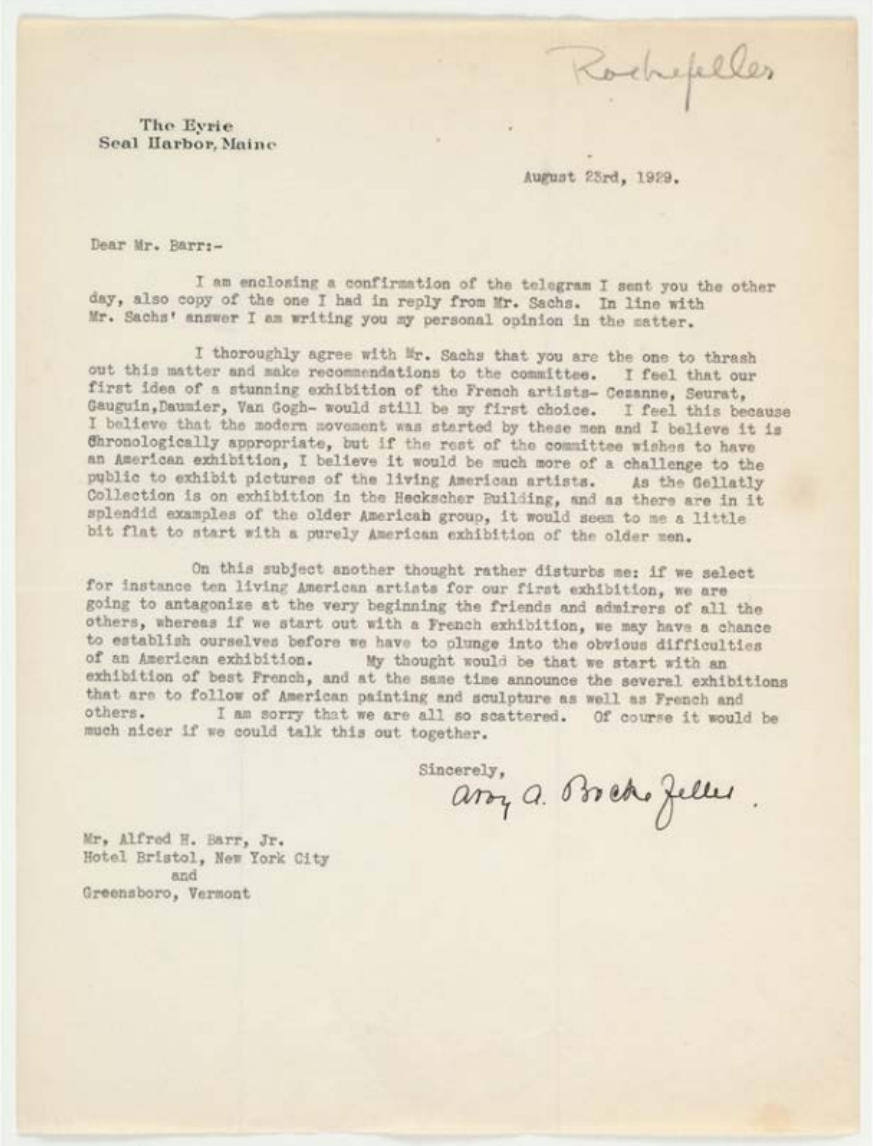
Figura 38: Folheto de afiliação, assinado pelos sete membros fundadores, do Museu de Arte Moderna, "*a New Institution for New York*". Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

Com o intuito de fundar uma instituição dedicada exclusivamente à arte moderna, auxiliando o público em geral a compreender e apreciar essa parcela da produção, o MoMA foi fundado por iniciativa de Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss e Mary Quinn Sullivan, personagens influentes, colecionadoras e mecenas das artes nos Estados Unidos (conhecidas como "*the three founding ladies*"), juntamente com Anson Conger Goodyear (colecionador de arte e antigo presidente da *Albright Gallery* em Buffalo), Paul J. Sachs (diretor do *Fogg Museum* da Universidade de Harvard), Frank Crowninshield (editor da *Vanity Fair*) e Josephine Boardman Crane, que perceberam a necessidade de desafiar as políticas conservadoras dos museus tradicionais[200]. A firme recusa do *Metropolitan Museum of Art* em exibir arte do final do século XIX e obras de artistas contemporâneos desempenhou um papel decisivo. A exposição inaugural do MoMA, intitulada "Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh", foi aberta em 7 de novembro de 1929 (Figuras 38-40).



Figura 39: Espaços da exposição *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* (1929). Fonte: MoMA Exhibition Spelunker.

[200] Coube a Goodyear organizar um Comitê Consultivo que incluía esses sete personagens, para a consolidação da proposta de criação do novo museu.



Rockefeller

The Eyrie
Seal Harbor, Maine

August 23rd, 1929.

Dear Mr. Barr:-

I am enclosing a confirmation of the telegram I sent you the other day, also copy of the one I had in reply from Mr. Sachs. In line with Mr. Sachs' answer I am writing you my personal opinion in the matter.

I thoroughly agree with Mr. Sachs that you are the one to thrash out this matter and make recommendations to the committee. I feel that our first idea of a stunning exhibition of the French artists- Cezanne, Seurat, Gauguin, Daumier, Van Gogh- would still be my first choice. I feel this because I believe that the modern movement was started by these men and I believe it is chronologically appropriate, but if the rest of the committee wishes to have an American exhibition, I believe it would be much more of a challenge to the public to exhibit pictures of the living American artists. As the Gellatly Collection is on exhibition in the Heckscher Building, and as there are in it splendid examples of the older American group, it would seem to me a little bit flat to start with a purely American exhibition of the older men.

On this subject another thought rather disturbs me: if we select for instance ten living American artists for our first exhibition, we are going to antagonize at the very beginning the friends and admirers of all the others, whereas if we start out with a French exhibition, we may have a chance to establish ourselves before we have to plunge into the obvious difficulties of an American exhibition. My thought would be that we start with an exhibition of best French, and at the same time announce the several exhibitions that are to follow of American painting and sculpture as well as French and others. I am sorry that we are all so scattered. Of course it would be much nicer if we could talk this out together.

Sincerely,
Abby A. Rockefeller

Mr. Alfred H. Barr, Jr.
Hotel Bristol, New York City
and
Greensboro, Vermont

Figura 40: Carta de Abby Rockefeller para Alfred Barr, datada de 23 de agosto de 1929, na qual discute a possibilidade de uma exposição inaugural sobre os pós-impressionistas europeus, "*I believe that the modern movement was started by these man*", em oposição a ideia dos demais membros do comitê que ensejavam "*an American exhibition*". Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

No entanto, a primeira mostra de arte moderna em Nova York havia sido realizada na década anterior, em 1913. O *Armory Show*, como ficou conhecida a *International Exhibition of Modern Art*, montada no Armory, uma instalação militar na Lexington Avenue, foi patrocinado pela *Association of American Painters and Sculptors* e reuniu obras de artistas ligados aos movimentos de vanguarda europeus: impressionismo, expressionismo, fauvismo e cubismo (DECKKER, 2001). "Embora dois terços dessa feira fossem reservados a tendências americana pioneiras, os europeus é que levaram a palma, sobretudo os cubista e fauvistas, é que provocaram choque, confusão e irritação" (MORSE, 2011, p. 37) (Figura 41).

Após sua passagem por Nova York, a exposição seguiu para Chicago e Boston, onde não recebeu a mesma atenção do público e da imprensa, desestimulando os planos iniciais de prosseguir como evento itinerante, apesar do interesse de instituições de Saint Louis, Milwaukee, Kansas City, Baltimore, Washington e Toronto[201].

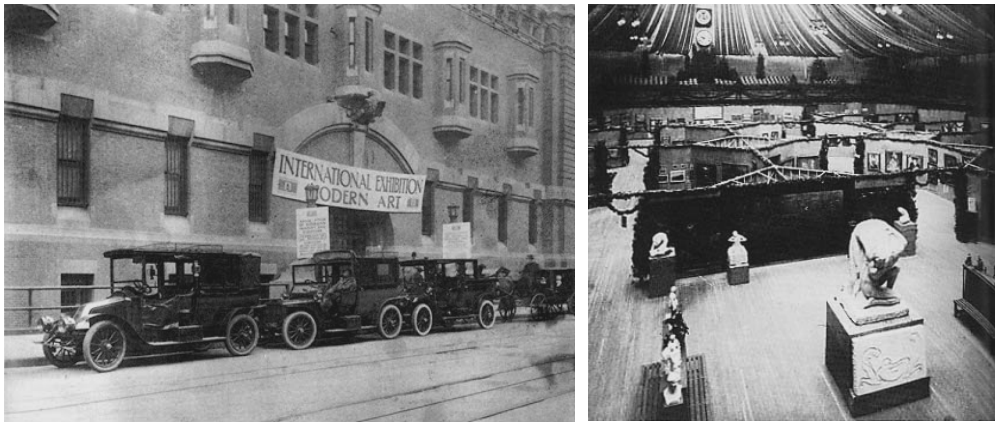


Figura 41: *Armory Show* (1913), edifício e vista da exposição. Fonte: Deckker (2001).

Em 1932, o MoMA muda sua sede original, no décimo segundo andar do *Heckscher Building*, e se instala em um edifício arrendado por John Rockefeller Junior na *West 53rd Street* em Manhattan, mesmo endereço da atual sede. Sete anos depois e dez anos após sua fundação, abriu as portas do edifício que ainda ocupa, projeto de Philip Goodwin[202] e Edward Durell Stone, conhecido pelo Radio City Music Hall. "*As the building reached completion in the spring of 1939, New Yorkers were confronted by the museum's unadorned and resolutely modern façade*" (GRUNENBERG, 1994, p. 200), representando aquilo que o Museu desejava significar. Stone seria o responsável pela "conversão" de Goodwin ao vocabulário moderno, alimentada pela possibilidade de ter um arquiteto europeu (Mies van der Rohe) como responsável pelo projeto do novo edifício do Museu[203]. "*The disagreement around the design of the new building had revealed strong nationalistic undercurrents - pointed out by Barr within the museum; sentiments witch Goodwin did not hesitate to mobilize to maintain control of the design*" (DEL REAL, 2012, p. 159).

[201] Em "Entre o Escândalo e o Sucesso: a Semana de 22 e o Armory Show", Eliana Bastos debate a partir dessas experiências norte-americana e brasileira pioneiras o surgimento da arte moderna na América. Segundo a autora, apesar de pouco conhecido fora dos limites dos Estados Unidos, o Armory Show "teve para a arte americana igual caráter de 'momento de decisão'". Entretanto, enquanto a Semana de 22 buscava sintonizar-se com um "ser nacional", o Armory Show ampliou a conexão dos artistas norte-americanos com a Europa, valorizando expressões artísticas que se aproximavam de seus movimentos de vanguarda. Ver BASTOS, Eliana. *Entre o Escândalo e o Sucesso*: a Semana de 22 e o Armory Show. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

[202] A primeira aproximação de Goodwin com o MoMA não foi como arquiteto, mas através de sua atividade como colecionador de arte. "*His collection was considerably large and important, and when Goodwin died in 1958, he left the major part of it to the Museum [...]. He became a Trustee of the Museum in April 1934, and was made Chairman of its Architecture Committee in 1935*" (DECKKER, 2001, p. 115).

[203] Em 1989, cinquenta anos após sua inauguração, o edifício foi objeto no próprio Museu da exposição *A Modern Museum: The 1939 Goodwin/Stone Building*, sob curadoria de Matilda McQuaid, celebrando o edifício como um símbolo público do compromisso com o moderno, seus objetivos e ideais.



Figura 42: Alfred Barr, A. Conger Goodyear e Cornelius N. Bliss, na abertura da exposição *The Lillie P. Bliss Collection* (1934), quando o legado de Lillie Bliss foi oficialmente entregue ao MoMA. Fonte: Foto Paul Parker, The Museum of Modern Art, MAID.

Após um período de incertezas quanto ao futuro devido ao momento de instabilidade financeira dos Estados Unidos[204], esses primeiros anos foram, segundo a instituição, definidos como um período de expansão e de consolidação, em que se estabelece como parte do cenário artístico norte-americano e inicia o processo de expansão internacional (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964) (Figura 42)[205]. Também é nesse momento que define sua estrutura organizacional, formula sua política e desenvolve estratégias de propagação e apresentação da arte moderna que o tornariam "*the most important institution devoted to the history of twentieth-century art*" (GRUNENBERG, 1994). Três tendências principais podem, segundo Deckker (2001), ser identificadas em seu programa pré-guerra: a base histórica, as obras dos mestres e a confirmação da ampla aceitação da cultura moderna e suas expressões artísticas.

Ampliações subsequentes de suas instalações ocorreram durante os anos 1950 e 1960, muitas delas projetadas por Philip Johnson, incluindo o pátio interno nomeado de *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden*. Nesse período, por meio da consolidação de iniciativas de internacionalização, o MoMA se torna o mais prestigiado endereço dedicado às artes modernas nos Estados Unidos e figura entre as instituições mais relevantes mundialmente, convertendo-se rapidamente em centro de propaganda do movimento moderno. Em 1984, uma grande expansão ficou a cargo de Cesar Pelli. Vinte anos depois o projeto de Yoshio Tanaguchi quase dobrou seu espaço físico e retomou algumas características do original que se perderam nas construções anteriores (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2011a) (Figuras 43-51).

[204] O status do MoMA como instituição permanente não foi confirmado até cinco anos após sua fundação. A Grande Depressão atrasou o estabelecimento de uma coleção própria e a geração de fundos suficientes sua manutenção. Foi somente em 1934, através da aquisição da coleção particular de Lillie P. Bliss e de uma doação vultuosa de recursos (U$600.000), que sua permanência foi assegurada (GRUNENBERG, 1994, p. 196). A coleção foi exposta durante quatro meses daquele mesmo ano, *The Lillie P. Bliss Collection* (1934).

[205] Os dados desse crescimento naquela primeira são: "*1,600,000 persons view 125 special exhibitions; and the Museum Collections grow during this first decade. Thousands more see traveling exhibitions; and in Europe, the Museum sends American art to Paris for the first time. More than 4,000 people are members by the end of the decade*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964). Esse parâmetro de crescimento embasado em análises quantitativas, segue o perfil corporativo da instituição, reforçando seu crescimento exponencial aos investidores, que sempre desempenharam um papel importante na definição de sua atuação bem como de seus assuntos cotidianos. "*It published annual reports with elaborate diagrams charting its income and expenditures, sales of publications and number of visitors*" (GRUNENBERG, 1994, p. 197).

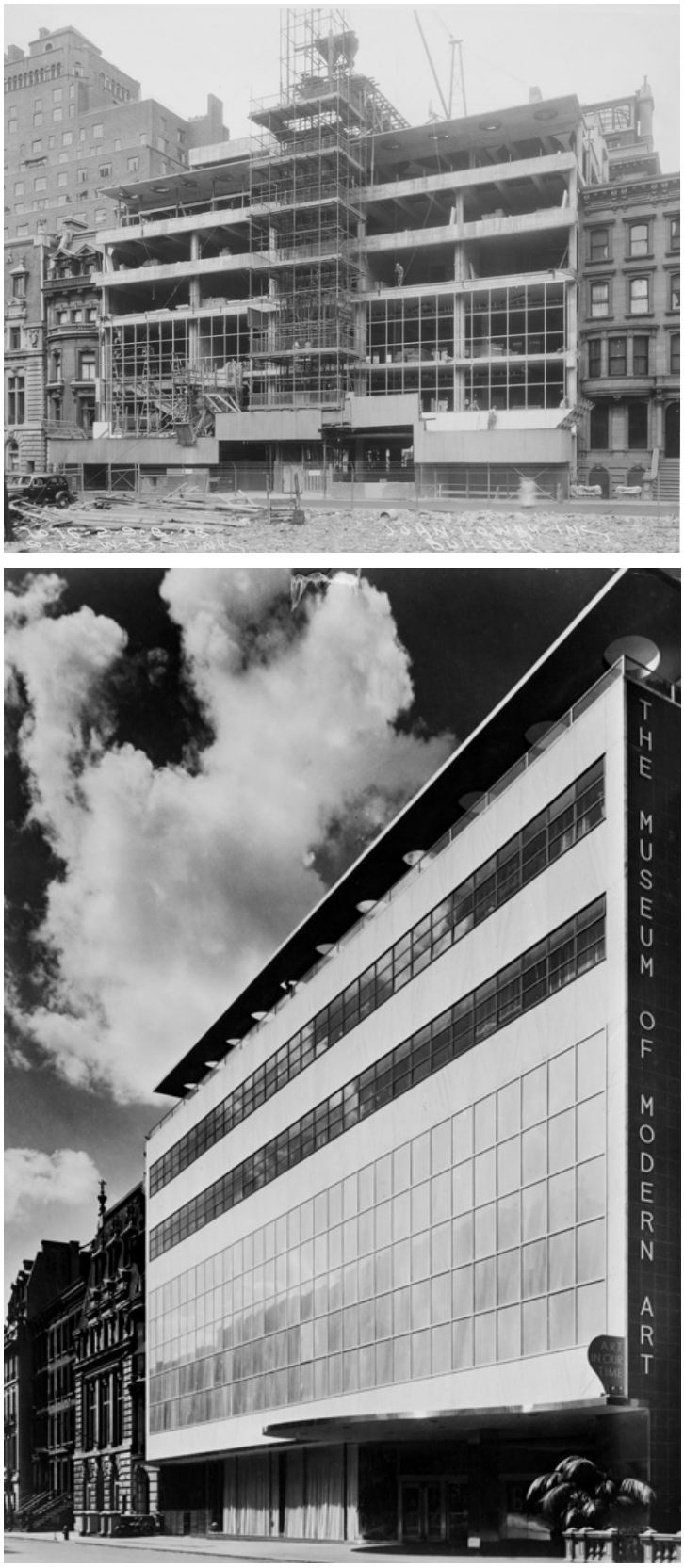


Figura 43: Sede do MoMA em construção (setembro de 1938), e fachada do edifício projetado por Goodwin e Stone, inaugurado em 1939. No canto direito da fachada, um pequeno letreiro indica a exposição em cartaz, *Art in our time*, em comemoração a primeira década da instituição. Fonte: Foto Albert Rothschild (acima), The Museum of Modern Art, MAID.



Figura 44: Modelo da sede do MoMA na *11 West 53rd Street*, de 1939, apresentado ao *Museum's Building Committee*. Na foto, da esquerda para direita, Rockefeller, Goodyear, Stephen Clark (presidente do Comitê). Fonte: Foto Soichi Sunami, The Museum of Modern Art, MAID.



Figura 45: Vista da *West 53rd Street* com edifício sede do MoMA em 1945. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.



Figura 46: Modelo de uma das ampliações com abertura do jardim, fotografia de 1953. Na foto, da esquerda para direita, Goodwin (apontando), James Soby, Sra. Simon Guggenheim, Alfred Barr, Stephen Clark, René d'Harnoncourt, John Abbott, Nelson Rockefeller, Ranald H. Macdonald e Allen Porter. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.



Figura 47: Lobby e biblioteca do MoMA em 1939. Fonte: Fotos Robert Damora, The Museum of Modern Art MAID.

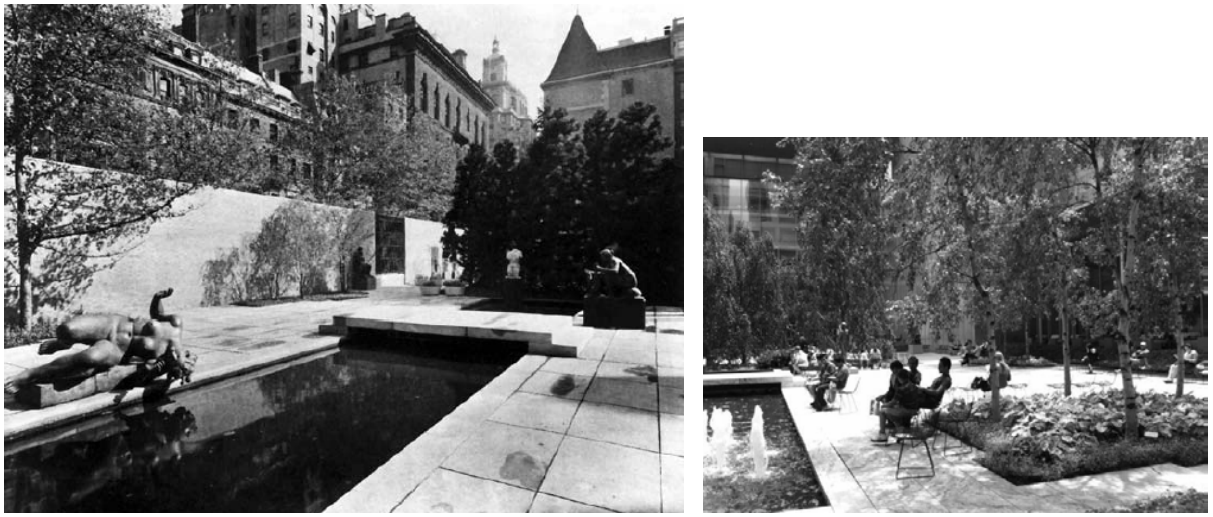


Figura 48: Jardim de esculturas em 1953 e 2013, homenagem a Abby Aldrich Rockefeller. Fontes: Herbst (2007); Foto da Autora, 2013.



Figura 49: Vista para o jardim de esculturas em 1964, antes da ampliação do edifício e redução do jardim. Fonte: Foto Alexandre Georges, The Museum of Modern Art, MAID.



Figura 50: Exposição *Modern Museum: The 1939 Goodwin/Stone Building* (1989), em comemoração aos 50 anos de inauguração da sede do MoMA. Fonte: MoMA Exhibition Spelunker.



Figura 51: Detalhes do Museu de Arte Moderna de Nova York. Destaque para a transparência para o jardim e para a cidade, uma das contribuições do projeto de Yoshio Taniguchi, de 2004. Fonte: Fotos da autora, 2015.

Influenciado por sua visita a Bauhaus em 1927, Alfred Hamilton Barr Junior, primeiro Diretor do Museu[206], apresentou um plano para concepção e organização da instituição que resultaria em uma estrutura multidepartamental, com departamentos curatoriais dedicados pela primeira vez à Arquitetura e ao Design[207], ao Vídeo, à Fotografia e, mais recentemente, à Mídia e Arte Performática, afora as artes visuais tradicionais, Pintura, Escultura e Desenho[208]. "*From its inception, the collection has been built on the recognition that architecture and design are allied and interdependent arts, so that synthesis has been a founding premise of the collection*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2011b)[209]. Segundo Cohen (2013, p. 194), "após a Segunda Guerra Mundial, o modelo do MoMA, de uma instituição cultural com espaço para a arquitetura, irá se propagar pelos Estados Unidos e pelo mundo", transformando-o em arquétipo de museu de arte moderna (Figuras 52-53).

Seu acervo variado constitui um dos mais abrangentes e panorâmicos em arte e arquitetura modernas. Atualmente, o MoMA e outras instituições museológicas norte-americanas são proprietárias de uma considerável coleção de "arte latino-americana", entre as obras mais conhecidas e expostas em suas instalações (em mostras permanentes ou temporárias), e obras relevantes, porém, de artistas menos consagrados (BAYÓN, 2011). A coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York teve início em 1935 com a doação de Abby Rockefeller de pinturas dos muralistas mexicanos Orozco, Rivera e Siqueiros, com os quais estabelece uma larga relação de exposições (DECKKER, 2001).

---

[206] Foi Paul J. Sachs quem recomendou o jovem Barr Junior - formado em História da Arte em Princeton e Harvard (instituição da qual iria receber seu PhD em 1946), e professor de Arte na Wellesley College, onde lecionava no primeiro curso universitário dedicado à arte do século XX - para o Comitê Consultivo que fundou o MoMA. Em julho de 1929, Abby Aldrich Rockefeller deu seu selo de aprovação para a nomeação de Barr como o primeiro diretor do novo Museu, posto que ocuparia até 1943, quando gradativamente perde sua influência com o início do processo de expansão e institucionalização. No entanto, nunca abandonou o Museu, onde foi curador de 36 exposições e permaneceu como diretor consultivo (trabalhando com seu sucessor, René d'Harnoncourt) e diretor de coleções por quase quarenta anos (até 1968) (GRUNENBERG, 1994; DEL REAL, 2012).

[207] Sobre os termos utilizados para nomear esse departamento e sua relação na estrutura organizacional do MoMA: foi "Departamento de Arquitetura" entre 1932 e 1934, "Departamento de Arquitetura e Arte Industrial" entre 1935 e 1940, quando foi separado em dois departamentos distintos ("Departamento de Arquitetura" e "Departamento de Desenho Industrial"), e em 1948 foi definitivamente instituído o "Departamento de Arquitetura e Design" (McQUAID, 2002).

[208] Atualmente o MoMA conta com seis departamentos: *Drawings and Prints* (1929), *Painting and Sculpture* (1929), *Architecture and Design* (1932), *Film* (1935), *Photography* (começou a coleção de fotografia moderna em 1930 e estabeleceu o departamento em 1940), *Media and Performance Art* (começou a coletar material na década de 1960 e estabeleceu o departamento em 2006). Ao longo de sua história alguns departamentos foram incorporados e outros foram desativados, entre eles *Industrial Design* (1940-1948), *Dance and Theater Design* (1944–1948), *Prints and Illustrated Books* (1969–2013) e *Drawings* (1971–2013). Sua estrutura administrativa inclui presidente, conselho de administração, diretor e diretores departamentais e um grande número de comitês (dados coletados a partir de levantamento no *MoMA Exhibition Spelunker*) (Apêndice B).

[209] "*Including 28,000 works ranging from large-scale design objects to works on paper and architectural models, the Museum's diverse Architecture and Design collection surveys major figures and movements from the mid-nineteenth century to the present. Starting with the reform ideology established by the Arts and Crafts movement, the collection covers major movements of the twentieth century and contemporary issues. The architecture collection documents buildings through models, drawings, and photographs, and includes the Mies van der Rohe Archive. The design collection comprises thousands of objects, ranging from appliances, furniture, and tableware to tools, textiles, sports cars—even a helicopter. The graphic design collection includes noteworthy examples of typography, posters, and other combinations of text and image*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2011b).



Figura 52: Alfred Barr em seu escritório no MoMA em 1961. Fonte: Foto Fred W. McDarrah, Getty Images.



Figura 53: Exposição *Art in Our Time*. À esquerda, as paredes brancas e a assimetria dos espaços expositivos contribuíam para o senso de modernidade dinâmica, contrária a ornamentação e a simetria clássicas. Por outro lado, a escala doméstica evocava um senso de intimidade. À direita, detalhe da exposição, desenhos e modelos em evidência. Fonte: The Museum of Modern Art (1939).

Além da mostra permanente, o MoMA disponibiliza um programa contínuo de palestras, simpósios, oficinas de formação de professores, exposições e exibições de filmes clássicos e contemporâneos, assegurando sua vocação enquanto instituição educacional destinada a mediar e promover a aproximação e a compreensão, desde os segmentos públicos gerais aos pesquisadores e especialistas, de temáticas das artes moderna e contemporânea, incluindo expressões tradicionalmente menos reconhecidas[210] (Figura 54).

[210] Em 1937, Victor D'Amico cria o Departamento de Educação e, através dele, uma série de programas de arte-educação que visavam atender a necessidade de expandir e enriquecer a educação artística em vários níveis (crianças, jovens e adultos), em eventos fixos no calendário anual, como o *Childrens' Holiday Carnival* criado em 1942, e temporários, como as exposições projetadas para e pelos jovens das *High Schools* de Nova York (exibidas na *Young People's Gallery* do Museu) e as aulas de arte para pais e filhos, iniciadas em 1947 e 1948, respectivamente, além exposições itinerantes, treinamento e intercâmbio de professores e visitas de grupos de escolas públicas às coleções e exposições do Museu. Em 1948 inicia o projeto *People's Art Center*, que oferece cursos (desenho, pintura, escultura, design de jóias, crítica de arte, entre outros) durante todo o ano, desenvolvendo novos métodos de educação artística, adotados por escolas e centros culturais em todo os Estados Unidos. Entre 1952 e 1953, também dentro das iniciativas do Departamento, patrocina uma série de 24 programas de televisão, o *Through the Enchanted Gate*, para a NBC (mais tarde o programa foi adaptado para publicação

Suas instalações contam atualmente com biblioteca, centros de estudos para pesquisadores, separados de acordo com os departamentos, e arquivo físico, de acesso restrito, que reúne material de fonte primária relacionado com a história da instituição e das artes (THE MUSEUM OF MODERN ART, [s.d.]). Assim, o MoMA "*transformed the definition and function of the museum as institution: the emphasis was no longer on collection, preservation and classification but instead on education, communication and public participation, always with the insistence on the highest standards*" (GRUNENBERG, 1994, p. 197-198).

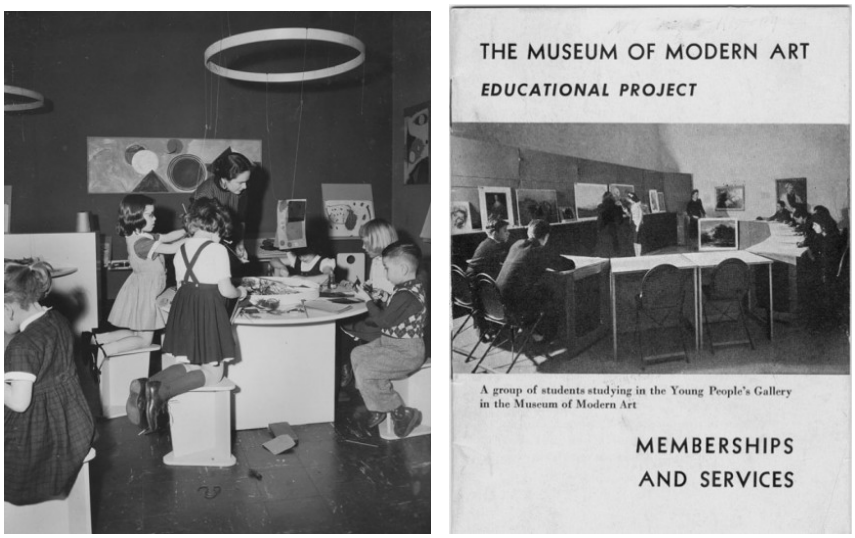


Figura 54: Iniciativas do Programa de arte educação do MoMA. À esquerda, aula para crianças, e, à direita capa de publicação sobre o projeto. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

Nessa perspectiva, o MoMA organiza diversas "exposições didáticas"[211], como *What is Modern Architecture?* que incluiu o Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York de 1939 em seu catálogo. A primeira versão, sob curadoria de John McAndrew e Elizabeth Mock, circulou nos Estados Unidos entre 1938 e 1945; e a segunda, de 1962, já inserida na crítica ao legado moderno, promove um debate entre críticos, acadêmicos, curadores e arquitetos[212]. Através da ênfase na formação do

sob o título *Art for the Family*). Em 1960, foi formado, também sob a direção de D'Amico, o *The Institute of Modern Art* como uma organização sem fins lucrativos independente para assumir a responsabilidade pelo programa de educação do MoMA e desenvolver novas atividades no campo da educação artística. Em 1969 a *Pioneering in Art Education* expôs comemorativamente os feitos dos primeiros trinta anos de prática do Departamento.

[211] Stella Miguez em sua pesquisa sobre as exposições de arquitetura faz uma ressalva: "todas as exposições são por si próprias educativas, porém nem todas colocam o objetivo educacional em primeiro lugar" (MIGUEZ, 2004, p. 41).

[212] As mostras derivam de uma série de iniciativas do MoMA (produção de livros, exposições itinerantes e um simpósio) realizadas entre 1938 e 1969 a partir de uma questão comum: *What is Modern?*. Jennifer Tobias defende que esse projeto institucional resultou do interesse em influenciar percepções populares norte-americanas sobre arte, arquitetura e design modernos - *What Is Modern Painting?* (1943), *What Is Modern Photography?* (1950-1951), *What Is Modern Design?* e *What Is Modern Interior Design?* (1953), *What Is Modern Sculpture?* (1942 e 1969). Cada uma dessas mostras temáticas possui uma chave para o desenvolvimento e disseminação da ideologia do MoMA. Ver TOBIAS, Jennifer**.** *The Museum of Modern Art's "What Is Modern?" Series, 1938-1969*. 2012. 338 f. Dissertation (Graduate Faculty in Art History) - City University of New York, New York, 2012.

público mediante a criação de um repertório de arte moderna, o MoMA consegue influenciar e aventar *sua* noção de moderno (Figura 55).

(a)



(b)



(c)



Figura 55: Instalações da exposição *Wartime Housing* (1942). Nos letreiros (a) se lê: "*Yours can be a planned community*" e "*YOU CAN HELP*", em uma clara estratégia pedagógica e promocional da arquitetura e do planejamento urbano modernos entendidos como promotores de melhorias sociais. Em (b) e (c) imagens de precárias condições de vida que podem ser modificadas com equipamentos modernos (escolas, hospitais e casas). Fonte: The Museum of Modern Art.

Ainda nos primeiros anos de existência, o MoMA foi responsável por organizar mostras e editar catálogos[213] que influenciariam significativamente as artes visuais e a arquitetura, dentro e fora dos Estados Unidos. A exposição *Modern Architecture: International Exhibition* de 1932, primeira do gênero realizada pelo Museu[214], consagraria o uso do termo *International Style*, cunhado por Gropius em 1923 (*Internationale Architektur*) e retomado por Philip Johnson[215] e Henry-Russell Hitchcock (curador convidado)[216] que, por algum tempo, tornou-se - simplificando-a em uma chave estilística - quase sinônimo de "arquitetura moderna"[217]. Hitchcock, fiel a sua formação como historiador de arte, seria o responsável pela manutenção da formulação redutiva no conceito de estilo, "contrário de fato ao espírito internacional e de renovação da arquitetura" (MONTANER, 2007, p. 65).

Na introdução do catálogo Hitchcock e Johnson (1932, p. 21) se colocam em defesa da ideia[218]:

> *[...] the architecture of the twentieth century to the superficial observer is no more consistent than that of the nineteenth. Yet in the most advanced work of the last decade there is a decided convergence. This converging tendency which contrasts so strongly with the chaos of the nineteenth century and the individualism of the last generation suggests the existence of an international style. Though many architects and critics question the desirability or even the possibility of style fixation, it is true that consciously or unconsciously a considerable number of architects throughout the world accept parallel technical and aesthetic disciplines*.

A exposição contou com trabalhos de trinta e sete arquitetos em quinze países (Áustria, Bélgica, Tchecoslováquia, Inglaterra, Finlândia, França, Alemanha, Holanda, Itália, Japão, Espanha, Suécia, Suíça, União Soviética), mostrando que o fenômeno se disseminava pelo mundo, chegando aos Estados Unidos. Essa ênfase ao caráter universal, aparente homogeneidade, do "novo estilo" é

---

[213] O MoMA tem um dos programas de editoração mais ativos entre os museus de seu gênero e publicou, até 2011, mais de mil e duzentas edições em vinte línguas.

[214] Se nos primeiros anos a proposta multidepartamental de Barr foi considerada muito ambiciosa pelos membros do conselho fundador do novo museu, o sucesso de *Modern Architecture* consolidaria em definitivo essa estrutura e sua política de expansão. A exposição aberta no dia 10 de fevereiro de 1932 no Edifício Heckscher foi assistida por mais de 33 mil pessoas durante as seis semanas de duração. Nos dois anos seguintes foi exibida em dezesseis cidades, sob o título *International Exhibition of Modern Architecture*, divulgando os princípios do *International Style*. Esse padrão de exposição itinerante se estabeleceria, promovendo o *Department of Circulating Exhibitions* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1932).

[215] Ao longo de sua vida, Johnson (1906-2005) teve um histórico de proximidade com o MoMA. Além de arquiteto das ampliações de suas instalações nos anos 1950 e 1960, foi diretor do Departamento de Arquitetura entre 1932 e 1934 e do Departamento de Arquitetura e Design entre 1949 e 1954 (ver nota 207, neste capítulo).

[216] Hitchcock (1951, p. 89) descreve o convite: "*dissatisfied with the selectios from contemporary architectural production then being shown in the Architectural League's annual exhibitions and convinced that modern architecture was at least as significant as modern painting, the director of the Museum, Alfred Barr, asked Philip Johnson and me to organize an International Exhibition of Modern Architecture to be held at the Museum early the next year*".

[217] Lewis Mumford, historiador e crítico de arte norte-americano, também participou da organização da exposição, responsável pela seção sobre habitação (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1932; COHEN, 2013), e a Alfred Barr coube o prefácio do catálogo (HITCHCOCK; JOHNSON, 1932).

[218] Em artigo para a *Architectural Record* de agosto de 1951, Hitchcock comenta a reticência dos arquitetos modernos a sua ideia de estilo. "*The most distinguished older modern architects, notably Wright and Gropius, are still perhaps the most perturbed by the idea that anything that can properly be called a style, in the historic sense of that word*" (HITCHCOCK, 1951, p. 90).

percebida na fala oficial: "*the 'International Style'* is *probably the first fundamentally original and widely distributed style since the Gothic*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1932).

Modern Architecture: International Exhibition, juntamente com o catálogo que a acompanhou - considerado um marco na historiografia arquitetônica -, colocaram os princípios que viriam estabelecer o cânone da arquitetura moderna e o lugar de nomes como Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe e J.J.P. Oud ao lado dos americanos Frank Lloyd Wright, Richard Neutra Raymond Hood, Howe e Lescaze e os irmãos Bowman nessa história[219] (HITCHCOCK, 1951). Os demais nomes foram reunidos na seção *Extent of Modern Architecture*. A expoisção não só unificou e codificou uma expressão particular de arquitetura, excluindo paralelismos, outras experiências e tendências, como deu-lhe ampla divulgação e apoio institucional que ajudaram-na a se estabelecer internacionalmente. "*A specially prepared catalogue will be an important educational feature of the Exhibition. The catalogue will furnish the first comprehensive summary of the works of modern architects together with historical and critical comment*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1932).

O MoMA provou semelhante influência na institucionalização de uma expressão relacionada a uma produção arquitetônica na exposição *Deconstructivist Architecture* de 1988, também sob curadoria de Philip Johnson, que reuniu o trabalho da cooperativa Coop Himmelblau e dos arquitetos Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Daniel Libeskind e Bernard Tschumi sob a etiqueta "desconstrutivista" (Figura 56). Em uma atitude menos ortodoxa (e arriscada), Johnson define:



Figura 56: Hadid, Koolhaas e Eisenman na abertura de *Deconstructivist Architecture* (21 de junho de 1988). Fonte: Foto Star Black, The Museum of Modern Art, MAID.

> *Deconstructivist Architecture is not a new style. [...] It is a confluence of a few important architects' work of the years since 1980 that shows a similar approach with very similar forms as an outcome* (JOHNSON; WIGLEY, 1988).

Alguns anos antes, entre outubro de 1975 e janeiro de 1976, em meio ao acalorado debate pós-moderno internacional, a instituição norte-americana organiza *The Architecture of École des Beaux-Arts* - exposição de mais de duzentos desenhos originais que examina as ideias dominantes da arquitetura acadêmica francesa do século XIX (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1975) - sob a

[219] Sessenta anos depois, uma versão da exposição original, composta por fotografias de arquivo e modelos reconstruídos, foi exibida na Galeria Arthur Ross na *Columbia University*. Intitulada *The International Style: exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, foi organizada por Terence Riley durante sua atuação como diretor da *Columbia Architecture Galleries*, que, em outubro de 1991, tornou-se curador do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1992).

curadoria de Arthur Drexler, então diretor do Departamento de Arquitetura e Design, em colaboração com David Van Zanten, da *University of Pennsylvania*, Neil Levine, da *Harvard University*, e Richard Chafee, do *Courtauld Institute* de Londres. "*Part of his [Drexler] intention was to show the influence of such works on certain American pioneers of modern architecture*" (McQUAID, 2002, p. 32). Segundo Drexler, essa era a primeira oportunidade de reexaminar as teorias e princípios arquitetônicos negligenciados ou insultados da *École*. Em suas palavras, no comunicado à imprensa,

> *a more detached view of architecture as it was understood in the nineteenth century might also provoke a more rigorous critique of philosophical assumptions underlying the architecture of our own time. Now that modern experience so often contradicts modern faith, we would be well advised to re-examine our architectural pieties* (DREXLER apud THE MUSEUM OF MODERN ART, 1975).

Essas três exposições (*The International Style*, *Deconstructivist Architecture* e *The Architecture of École des Beaux-Arts*) cada qual com seus objetivos, enfoques e inclinações, tiveram ampla repercussão na cultura arquitetônica do século XX, revelando a influência do MoMA no meio internacional e sua dianteira no debate da arquitetura. São também inúmeras as críticas a esse papel de "definidor de estilo" e de direcionamentos, muitas vezes, subvertendo diferenças de conteúdo e significado em nome de um discurso, encarnado pela instituição. Papel que dada sua importância é bastante ampliado e tem reverberações em todo um contexto cultural, seja artístico, seja arquitetônico. Além de seus méritos como a principal instituição na arte e arquitetura modernas, estabelecendo altos padrões de excelência tanto nas ações expositivas como em suas publicações, "*the support of some of the most influential people in business, politics and media certainly contributed to MoMA's prominent position*" (GRUNENBERG, 1994, p. 197)[220] (Figuras 57-59).

Segundo McQuaid (2002, p. 32), analisando o quadro histórico das exposições promovidas pelo Departamento de Arquitetura e Design, "*has been a persistent interest in building typologies, most notably the house, which has been used to promote modernist standards more than any other kind of structure*". Uma das primeiras exposições a tratar da habitação em sua perspectiva social - "em geral ausente das galerias do museu" (COHEN, 2013, p. 194) - foi *America Can't have Housing* em 1934. Até 2002, mais de trinta exposições exploraram a habitação individual ou coletiva como tema. "*Not only does the house typology reveal the significant developments of architectural modernism, it is often the form that best characterizes a given architect's concerns and ideas*" (McQUAID, 2002, p. 32).

[220] Segundo Deckker (2001), esse apoio consolidado tem, ainda que em segundo plano, interesses econômicos e benefícios fiscais. "*The bulk of the acquisitions were donations from the Trustees; they took advantage of the law which allowed income tax exemption at market rates, rather than purchase price, for donations of works of art to museums and educational institutions*".

No entanto, ainda que a casa individual tenha sido um importante meio de afirmar ideias e experimentar o repertório moderno na América Latina, não houve uma exposição dedicada ao tema, "casa moderna na América Latina". O programa de habitação unifamiliar como afirmou McQuaid esteve presente nas exposições como "pano de fundo" para a constituição de um discurso mais abrangente para a região.

(57) 

(58) 

(59) 

Figuras 57, 58 e 59: Algumas produções do MoMA - (60) espaços expositivos de *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), (61) espaços expositivos de *Deconstructivist Architecture* (1988), e (62) espaços expositivos de *The Architecture of École des Beaux-Arts* (1975-1976). Fontes: The Museum of Modern Art e MoMA Exhibition Spelunker.

Neste capítulo discutimos como a América Latina é apresentada nas publicações internacionais, dando ênfase aos três catálogos que acompanharam as exposições do *Museum of Modern Art* de Nova York de maior destaque sobre a região: (1) ***Brazil Builds*: *architecture new and old 1652-1942*** de Philip L. Goodwin (1943), a primeira publicação sobre arquitetura brasileira, responsável por atrair a atenção internacional e divulgar sua produção moderna; (2) ***Latin American Architecture since 1945*** de Henry-Russell Hitchcock com prefácio de Sigfried Giedion (1955), a primeira sobre a América Latina como todo; e, (3) ***Latin America in Construction: architecture 1955-1980*** de Barry Bergdoll, Carlos E. Comas, Jorge F. Liernur e Patricio del Real (2015), que reposicionou, a partir do olhar local, algumas verdades instituídas nas abordagens anteriores, revendo, ampliando e questionando a narrativa canônica, e propondo novas contribuições. Esses eventos atestam o interesse norte-americano pela América Latina e a intensidade desse relacionamento no início e no auge do movimento moderno na região, o distanciamento, entre a segunda e a terceira exposição, e a reaproximação como um evento recente.

Procuramos entender os objetivos e a estrutura de cada um dos textos, e as escolhas de seus autores, estas influenciadas pelos mecanismos histórico-arquitetônicos e interesses institucionais. Nesse sentido, os catálogos do MoMA, que definem uma base documental importante da constituição crítica e historiográfica da arquitetura moderna, balizam a análise desenvolvida neste estudo.

Para Trajano Filho (2013), ainda é notável na historiografia brasileira "a escassez de investigações pertinentes à natureza, procedência e instrumentalização da literatura especializada, revistas, livros, catálogos, etc., que esteve subjacente à formação da cultura arquitetônica moderna local". Zein e Macedo (2011) completam esse entendimento:

> a historiografia da arquitetura do século 20 amadureceu um ritual de valoração de obras e autores para além de seu prestígio e reconhecimento locais. Com a expansão das revistas e das exposições, com seus catálogos, a consagração no próprio campo arquitetônico passou a independer do desempenho ou da popularidade das obras. Consolidaram-se assim as funções do crítico de arquitetura, do curador de exposições e do editor de revistas. Suas obras são possíveis portas de entrada de arquitetos e edifícios no panteão da história, e as narrativas desta são influentes elementos formativos das gerações de arquitetos do presente, num ciclo de reprodução de valores.

O catálogo pode ser entendido como um prolongamento da exposição e o registro da interpretação do crítico, de um projeto curatorial, constituindo o "principal canal de comunicação entre o realizador da mostra e o público" (COUTINHO; TOSTÕES, 2014) (aquele que visitou e aquele que não visitou a exposição). Certamente, a experiência vivenciada, da construção do caminhar (objetivo ou aleatório), do ver e do elaborar correlações próprias, não pode ser substituída. Porém,

quando ela não é possível, por questões de temporalidade, os registros escrito e fotográfico são os únicos intermediários dessa visão crítica estabelecida. *Brazil Builds* é um exemplo da importância do catálogo, do objeto impresso, cuja repercussão superou e ultrapassou os limites (físicos, geográficos e efêmeros) da exposição, que resultou em três vezes reimpressões nos anos seguintes.

Buscamos discutir as facetas do interesse estrangeiro na arquitetura latino-americana em seu período de emergência/descobrimento, consolidação/aproximação, declínio/esquecimento, revisão/reaproximação, em função de agendas políticas e econômicas externas à arquitetura, enquanto prática, e muitas vezes, externas aos interesses individuais dos países periféricos. As três publicações citadas em parte contam um pouco desses momentos, à medida que se iniciam com as primeiras publicações sobre o tema em uma etapa de levantamento e (re)conhecimento da produção, elegendo protagonistas e edifícios representativos que passariam a contar essa história, e terminam no recente processo de revisão que busca preencher os vazios deixados por anos de publicações acríticas de uma produção considerada, por muito tempo, inquestionável em seus "anos heroicos".

Aqui cabe retomar brevemente alguns argumentos colocados nos capítulos anteriores.

Essas leituras se inserem, no âmbito crítico-teórico, nos esforços recentes que têm ido de encontro à visão até então repetida e incorporada das primeiras reflexões sobre a arquitetura moderna latino-americana que a compreendiam como resultado de um processo homogêneo de incorporação e adaptação de influências internacionais de matriz racionalista. Esse processo teve impulso a partir dos anos 1980 quando iniciativas - consolidadas sobretudo dentro das universidades ou por pesquisadores a elas vinculados - buscam reconhecer, explicar e metodizar a experiência moderna através de uma abordagem crítica dessas “verdades instituídas” e situá-la a partir de uma realidade mais próxima, a da própria América Latina. Com efeito, demonstradas as limitações e a cegueira seletiva do posicionamento acrítico vigente que resultou na omissão e/ou supervalorização de fatos, esse quadro vem aumentando nos últimos anos em busca de novas interpretações sobre as transformações e (des)continuidades das produções nacionais, incorporando outros protagonistas, obras, aproximações e diálogos, além dos eleitos pela narrativa oficial. Em um primeiro momento voltados para as pautas internas, dentro das divisas de cada país, e, decorridos os limites impostos pelos regimes ditatoriais, o processo se expandiu para as questões regionais. Nesse sentido, a América Latina é, enquanto campo e origem do pensamento arquitetônico, explorada por um grupo de críticos e teóricos locais que acumularam pesquisas, críticas e ensaios, e, definiram esquemas teóricos que estabeleceram as bases para estudos sobre a arquitetura e urbanismo em seus países e,

consequentemente, um caminho próprio para a análise da arquitetura latino-americana a partir de pressupostos internos. (Citamos alguns deles no primeiro capítulo.)

Se por um lado esses trabalhos ajudam a compreender uma produção - através do (re)conhecimento de expressões e relações paralelas - até pouco tempo excluídas do debate, por outro evidenciaram sua complexidade e suas contradições a partir de uma leitura não-linear da arquitetura moderna na América Latina.

A seguir procuramos compreender como o interesse estrangeiro pela arquitetura moderna latino-americana, principalmente, norte-americano no momento em que a Europa estava empenhada em reconstruir suas cidades e sua economia, foi responsável por instituir e consolidar a narrativa que elegeu eventos e protagonistas.

3.3 O interesse estrangeiro

> *This mirror in which I can discover myself through new eyes must be held out to me. The only possibility I have of understanding myself is, again, the possibility of being understood (...)* ***I see myself because others see me*** (JEAN PARIS, 1965 apud LIERNUR, 1992, p. 99) (grifo nosso).

Em 1941, "Henry Luce, o magnata das comunicações, declarou que o século XX estava predestinado a ser o 'século americano', após um século considerado 'francês' e outro 'inglês'" (COHEN, 2013, p. 13). Os conflitos bélicos tiveram papel fundamental nessa reordenação do mapa global em que os Estados Unidos passaram a exercer uma influência definitiva na cultura, na economia e na política mundiais. Nesse sentido, é lógico supor que as publicações que lá se originaram, exerceram forte influência sobre a produção local, das periferias, historicamente sujeitas as interferências desses países[221].

> *The outcome of the Second World War gave the United States a hegemony which consolidated internationally the architectural positions that had been defined shortly before the war, with the result that the validity of related Latin American architecture was considerably enhanced* (LIERNUR, 1992, p. 107).

Anterior a esse momento, o tema do interesse estrangeiro pela arquitetura latino-americana poderia começar a ser introduzido, em uma perspectiva cronológica, a partir Exposição Universal Colombiana de Chicago em 1893 que "assinalou a afirmação do Novo Mundo no cenário internacional". Contemporânea a Exposição Universal de Paris em 1889, "ambas colocavam em

[221] "Contudo, a despeito de estudos já bem antigos nas ciências humanas que apontam os Estados Unidos da América como referência na cultura, na política e na economia brasileira, torna-se curioso notar que são poucos e bem recentes os trabalhos que abordam as relações do Brasil com os Estados Unidos no desenvolvimento dos espaços, sejam urbanos ou arquitetônicos" (ATIQUE, 2007, p. 9).

questão a própria definição de arquitetura, tanto em seus objetivos [...] como em suas formas" (COHEN, 2013, p. 11). Segre (2003), por sua vez, cita Alberto Sartoris como o primeiro, ainda nos anos 1930, a incluir obras do continente em sua *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*.

Após meados da década de 1940, decorridos os traumas da Segunda Guerra, mas não seus efeitos, a experiência moderna latino-americana passa a ser matéria de interesse de arquitetos e críticos. O distanciamento geográfico e cultural, causa do desconhecimento sobre a América Latina, foi a justificativa para orientar um olhar carregado de certa curiosidade[222]. Nesse contexto, a arquitetura brasileira ganha destaque pela emergência das realizações, diretamente vinculadas ao ideário moderno, dos arquitetos pioneiros, de valor plástico surpreendente, porém produzidas nesse país, distante e desconhecido. Mais do que uma curiosidade fortuita, as primeiras versões historiográficas buscavam compreender e explicar esse fenômeno de rápida expansão de uma linguagem de arquitetura - para além das obras de exceção - em um país de dimensões e condições pouco favoráveis.

> Por distintas razões, Estados Unidos e Europa começavam a dedicar parte de sua atenção à produção arquitetônica dos países afastados dos centros tradicionalmente produtores do Movimento Moderno, o que Giedion[223] chamava a periferia da civilização e Benevolo[224], países distantes. O Brasil, junto com a Finlândia e o Japão, fazia parte desse grupo (TINEM, 2006a, p. 15).

Ainda que projetos anteriores tenham sido executados, nesse período de emergência, dois episódios foram decisivos para fomentar o interesse internacional pela arquitetura brasileira: o projeto da sede do Ministério de Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro em 1936 e a construção do Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de 1939 em Nova York (Figura 60). De certo modo, essas duas obras atestavam, aos olhares estrangeiros, a possibilidade de se realizar arquitetura moderna de qualidade na América Latina. O Pavilhão deu a Oscar Niemeyer e a Lucio Costa a visibilidade internacional e o apoio necessários para - nos oito meses em que passaram nos Estados Unidos a convite do governo de Roosevelt para trabalhar no escritório de Harrison & Abramovitz - articular e formalizar sua influência junto ao grupo



Figura 60: Cartaz da Feira Mundial de 1939. Fonte: Google Imagens.

[222] Segundo Liernur (1999a, p. 24), a necessidade de superar essa interpretação é levantada pelo próprio MoMA no número especial do Boletim de outubro/novembro de 1942, em que se "*reconocía la necesidad de representar la imagen de los latinoamericanos en la opinión pública de los Estados Unidos, descubriendo nuevas cualidades y valores en unas culturas que hasta entonces [...] sólo habían sido juzgadas generalmente desde la ignorancia, los prejuicios y el desprecio. En sentido inverso se trataba también de reemplazar [...] la figura del 'gringo' prepotente por la de un vecino solidario y comprensivo*".
[223] GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Ed. México Científica, 1963.
[224] BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'Architettura Moderna*. Bari: Laterza, 1960.

do Museu de Arte Moderna de Nova York e propagar as teorias de Costa. "*Brazilian art and artists are well represented in the Museum's collection and have been shown in the Museum's exhibitions illustrating trends in contemporary art*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a).

Em 1943, o MoMA realizou sua a primeira aproximação com a América Latina, *Brazil Builds*, acompanhada do catálogo homônimo de Philip L. Goodwin, que mudaria os rumos da historiografia da arquitetura latino-americana. Essas iniciativas consagrariam definitivamente essa produção, dando-lhe visibilidade além das fronteiras nacionais e estímulo aos jovens arquitetos[225].

Após o impacto da exposição pioneira, outros museus norte-americanos se interessaram em expor a arquitetura brasileira. Segundo Deckker (2001), Agnes Mongan, curadora do *Fogg Museum* de Harvard, escreve para Monroe Wheller, Diretor de publicações do MoMA, sobre a possibilidade de expor o material de Goodwin e Smith:

> *the Pan-American Society of Massachusetts is making out its program for next winter. [...] We would like to have an exhibition of the baroque architecture of Brazil [...] I know I can borrow some things from Robert Smith of the Hispanic Foundation, Library Congress, but I would like to keep these supplementary material to the new things brought home by Mr. Goodwin, if we may borrow Goodwin's stuff* (MONGAN, 1943 apud DECKKER, 2001, p. 122).

Dez anos antes o terreno para essa primeira aproximação estava sendo preparado na política. Em 1933, a Política de Boa Vizinhança de Franklin Roosevelt consolidou, com o relaxamento da prática intervencionista, uma série de iniciativas para promover e proteger os interesses estadunidenses entre as nações latino-americanas, em especial no Brasil e no México, estabelecendo uma nova estratégia de aproximação através de iniciativas de colaboração cultural integradas. Uma das formas de atingir esses objetivos foi promovendo exibições sobre a produção arquitetônica latino-americana e financiando viagens de arquitetos e urbanistas com o objetivo de proferir palestras e/ou prestar consultorias em projetos locais "*during which time they [architects and town planners] could also learn, and no doubt identify opportunities for US trade and industry*" (FRASER, 2000, p. 13)[226]. Em 1941, com a entrada dos Estados Unidos na Guerra, essa política que inicialmente objetivava interesses econômicos passa a visar as forças armamentistas e os interesses dos Aliados[227].

---

[225] Segundo Campos (2011), "uma versão atualizada da exposição *Brazil Builds* irá percorrer as principais cidades europeias entre 1953 e 1954, que irá se chamar no mundo de língua alemã *Brasilien baut*".

[226] Um dos eventos mais conhecidos dessa estratégia de aproximação foi a viagem de Richard Neutra em 1945 a convite do Departamento de Estado norte-americano. Durante três meses percorreu diversos países latino-americanos realizando conferências, palestras e visitando arquitetos e associações profissionais, que, conforme apontado no capítulo anterior, resultou na publicação da edição bilíngue de "Arquitetura social em países de clima quente" (ver nota 145, Capítulo 2).

[227] "A despeito do poderio do Eixo, especialmente da Alemanha, dos interesses da América Latina e, de fato, das amplas simpatias pró-Eixo (e pró-fascismo) verificadas em toda a região no final da década de 1930 e começo da de 1940, logo

> Enquanto divulgaram, venderam e disponibilizaram mercadorias e tecnologias, os Estados Unidos foram criando laços econômicos que se transformaram, também, em laços sociais, os quais por sua vez, permitiram a criação de representações positivas acerca do 'mundo americano'. Este processo, segundo se interpreta, deve ser visto como uma etapa de construção de uma política maior, consolidada na segunda metade do século XX e que, portanto, conduziu à efetivação da 'Política de Boa Vizinhança' (ATIQUE, 2007, p. 7).

"*Durante los tres años en los que Estados Unidos interviene en la guerra europea, el MoMA*", segundo Pérez-Méndez e Aptilon (2007, p. 34), "*ejecutará 38 contratos del Departamento de Estado para la realización de actividades culturales con fines políticos [...], la mayoría exposiciones internacionales promovidas por la OCIAA y por la OWI (Office of War Information)*"[228]. Nelson Rockefeller, então Diretor do OCIAA e Presidente do MoMA, financiaria através da *Rockefeller Brothers Fund* as operações internacionais do Museu, como instrumento de suas crescentes ambições políticas.

Desde o momento de criação do OCIAA, Rockefeller nomeia o arquiteto Wallace K. Harrison[229], também membro do conselho do MoMA, como diretor dos programas culturais da agência. Pérez-Méndez e Aptilon (2007, p. 35) chamam a atenção para o fato: "*la elección de un arquitecto no era casual, y las consecuencias de este nombramiento para la arquitectura no deben desdeñarse*". Ainda segundo os autores, com a ajuda de Harrison, Rockefeller - que quando jovem manteve a expectativa de estudar arquitetura e, por isso, se estabelece como líder de sua família cuidando dos interesses imobiliários do *Rockefeller Center* - dará à arquitetura moderna um papel importante e notavelmente influente em suas campanhas de propaganda cultural (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007) (Figura 61).

Ainda que a ligação com o OCIAA não tenha sido o único canal de colaboração com os departamentos do governo norte-americano, como coloca Patricio del Real, a relação com o *Office* condicionou a recepção da cultura latino-americana ao MoMA e conferiu uma impressão duradoura na região do Museu como uma extensão do governo dos Estados Unidos, lançando as bases de uma teia de suspeitas que seriam alimentadas pela Guerra Fria. "*The OCIAA served as a collator and depository of all US Government departments' relations with Latin America, as well as all Foreign*

---

depois de Pearl Harbor todos os Estados latino-americanos, com exceção do Chile (temporariamente) e da Argentina (até março de 1945), alinharam-se com os Estados Unidos e romperam relações com as potências do Eixo" (BETHELL; ROXBOROUGH, 1996, p. 24).

[228] O próprio MoMA se beneficiaria desse suporte estatal, embutido nas operações de propaganda cultural. "*A partir de la guerra, la presencia global de estas actividades masivas de propaganda convertirá el museo neoyorquino en árbitro mundial del arte contemporáneo*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 34).

[229] "*Harrison [...], arquitecto de nítidas convicciones modernas y famoso ya internacionalmente por su contribución al Rockefeller Center y a la exposición Internacional de Nueva York en 1939, seguirá una carrera fructífera que muchos anos después sería ensalzada por Rem Koolhaas como la representación más genuina de la esencia de Manhattan*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 35).

Service officers' coverage of each particular situation in their country of assignment" (DEL REAL, 2012, p. 218).

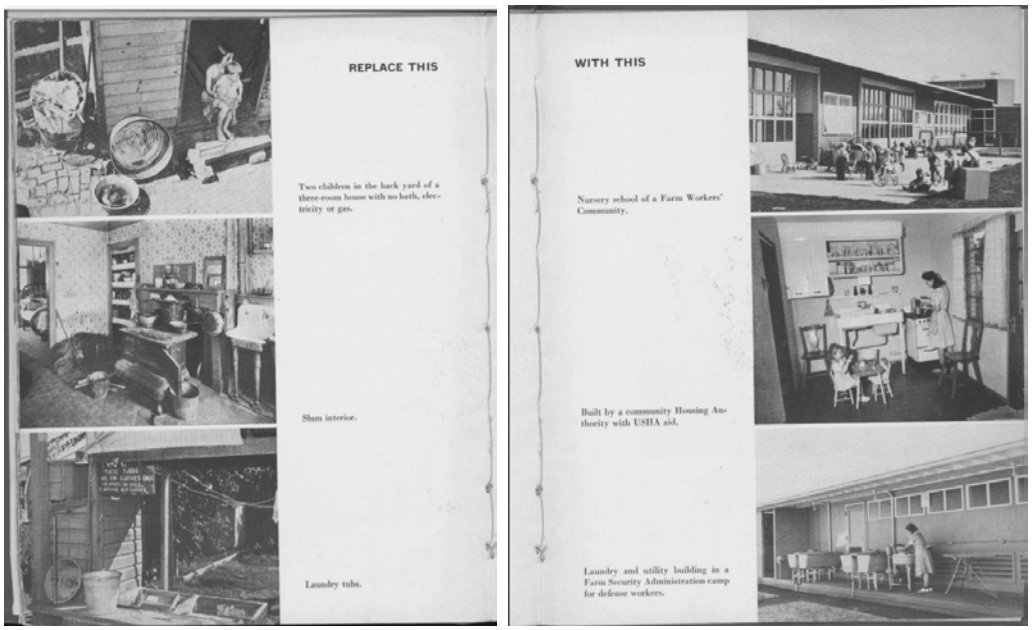


Figura 61: Páginas do catálogo de *Wartime Housing* (1942), parte das ações promovidas durante a Guerra, onde se lê "*replace this... whit this*".

Com o fim da Segunda Guerra[230], após um breve período de afastamento quando os olhares do mundo se voltavam para a reconstrução da Europa, as ações de propaganda cultural se intensificam e os Estados Unidos voltam sua política externa definitivamente para a América Latina, onde seria crescente a influência do comunismo soviético[231].

> *Brasil, como México, aparecía como fuente de lo nuevo con especiales valores. Europa [...] se presentaba [...] como una fuente de destrucción, dolor y catástrofe. Fuera de allí podían buscarse nuevas fuerzas en los aliados, Estado Unidos y Rusia,*

[230] Ainda durante a Guerra, especialmente a partir da entrada dos Estados Unidos, o MoMA organiza diversas exposições sobre o tema como forma de apoiar o conflito bélico. Apenas em 1942 foram oito mostras: *Art in War: OEM Purchases from a National Competition* (1942), *U.S. Army Illustrators of Fort Custer, Michigan* (1942), *Photographs of the Civil War and the American Frontier* (1942), *Wartime Housing* (1942), *Camouflage for Civilian Defense* (1942), *The Museum and the War* (1942-1943), *National War Poster Competition* (1942-1943), *Useful Objects in Wartime under $10* (1942-1943).

[231] A explicação para o avanço do comunismo na América Latina ao fim da Guerra deve ser buscada basicamente no conflito em si e em seu desfecho. "Durante a Segunda Guerra, os partidos comunistas da América Latina foram muito negligenciados por Moscou e experimentaram uma relativa independência de ação. Ao mesmo tempo, continuavam suficientemente identificados com Moscou para se beneficiarem do enorme, embora efêmero, prestígio da União Soviética durante e logo após o conflito". Nesse período, depois "de mais de vinte anos de debilitação, isolamento e, em muitos casos, ilegalidade, os partidos comunistas da América Latina usufruíram, por breve espaço de tempo, de alguma popularidade, poder e influência". "O serviço de informação norte-americano relatou que em fevereiro de 1947 os partidos comunistas de cada país alardeavam os seguintes números: Brasil, 180 mil; Argentina, 30 mil; Chile, 50 mil; Peru, 35 mil; Venezuela, 20 mil; Cuba, 55 mil; México, 11 mil; Colômbia, 10 mil e Uruguai, 15 mil. Esses dados são decerto exagerados, mas revelam a presença significativa dos partidos comunistas em todos os grandes países da área" (BETHELL; ROXBOROUGH, 1996, p. 30; 31; 29). Nos anos seguintes, esse crescimento das forças populares precisaria ser contido a fim de atrair capital estrangeiro privado, frente à rejeição norte-americana aos pedidos de auxílio financeiro para o desenvolvimento da América Latina. Essa fase, caracterizou-se pela derrota das posições de esquerda, limitando mudanças sociais e políticas significativas (BETHELL; ROXBOROUGH, 1996).

> *pero era especialmente Latinoamérica en su condición de una 'Europa en otro suelo y otro clima' donde paradójicamente esas fuerzas permitirán 'buscar el futuro más allá de la Europa'* (LIERNUR, 1999a, p. 35).

Essa proximidade desejada é institucionalizada dentro do Museu - consciente de sua nova posição na dinâmica global - mediante a criação do Programa Internacional em 1952, dedicado ao intercâmbio cultural. Com o objetivo de arrecadar fundos para a expansão de sua sede[232] e para o programa de internacionalização, inicia uma campanha de arrecadação (*30th Anniversary Fund*[233]) anunciada em 18 de novembro de 1959, através de dois comunicados à imprensa (*The Museum of Modern Art and Brazil* e *The Museum of Modern Art and Latin America (with the exception of Brazil)*) nos quais faz uma breve retrospectiva das iniciativas da instituição norte-americana com o Brasil e a América Latina, respectivamente[234]. Esse fato demonstra que - no auge da Guerra Fria e após a saída de Nelson Rockefeller da presidência - o MoMA mantém (e amplia) as estratégias de aproximação com a América Latina através da organização e circulação de exposições, publicação de livros/catálogos, empréstimo de obras de arte, consolidando seu papel de importante agente no intercâmbio cultural mundial sob o princípio "*that art should have no boundaries*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959c).

> *The Museum of Modern Art, which has just announced a campaign to raise 25 million dollars for additional building and program funds, has played an important role in worldwide cultural exchange since its founding in 1929. This activity has been increased in recent years with the establishment of the International Program, a special department in the Museum devoted to cultural exchange. The importance of this activity to men and women all over America is attested by the fact that the Museum's Program is now under the auspices of an International Council composed of community leaders and art patrons from many parts of the country* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a).

Esse ambiente (política e culturalmente) favorável, elevou a visibilidade da arquitetura nacional e incluiu o nome do Brasil e seus arquitetos em diversas publicações internacionais. De acordo com Deckker (2001), as primeiras fotografias de edifícios modernos no país foram de Bernard Rudofsky, dos prédios do Ministério da Educação e da Associação Brasileira de Imprensa, ainda em construção,

---

[232] "*The Collection grows from 2,600 items in 1939 to almost 12,000 at the end of the fifties; thus only a small part of the works in the Collection can be shown in the gallery space available*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964).

[233] Em 2 de abril de 1963 o conselho administrativo do Museu anunciaria o sucesso da campanha com a arrecadação de vinte e cinco milhões de dólares, doados por três mil doadores em quarenta e três estados e quinze países estrangeiros. (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1963).

[234] Em um terceiro comunicado à imprensa norte-americana e internacional, o MoMA justifica a necessidade dessa campanha para arrecadação de fundos frente à expansão da atividade de intercâmbio cultural: "*this activity was intensified in 1952 when a five-year grant from the Rockefeller Brothers Fund enabled the Museum to establish the International Program, now sponsored by the International Council at The Museum of Modern Art. This Program grew out of demand. Foreign countries wanted exhibitions of American art, but in the postwar years dollar exchange was lacking and there was as yet no governmental agency in the United States responsible for cultural exchange*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959c).

publicadas na Casabella em 1939[235]. No pós-guerra, as principais revistas especializadas internacionais dedicaram números especiais e artigos à arquitetura moderna brasileira, adotando uma posição de valorização ou de crítica. "São publicações de amplitude internacional que chegam até os países distantes, como o Brasil, e exercem influência na formação da opinião dos arquitetos em todo o mundo" (TINEM, 2006a, p. 19).

Da Europa e dos Estados Unidos, *The Architectural Review* (Inglaterra) em 1943, 1944 e 1954, *The Studio* (Inglaterra) em 1943 (duas edições, julho e outubro), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (França) em 1947[236], 1952, 1960 e 1964, *Casabella* (Itália) em 1939 e 1954, *Journal of the Royal Institute of British Architects* (Inglaterra) em 1943, *The Architectural Forum* (EUA) em 1943 e 1947, *Progressive Architecture* (EUA) em 1947, *Architectural Record* (EUA) em 1942 e 1943, *Pencil Points* (EUA) em 1943 (três edições, janeiro, abril e junho), *California Art & Architecture* (EUA) em 1943, *Art Bulletin* (EUA) em 1943; de países latino-americanos, *Arquitectura México* (México) em 1958, *Nuestra Arquitectura* (Argentina - *Universidad de Buenos Aires*) em 1960, *Punto* (Venezuela) em 1965 (CAPPELLO, 2005; LIERNUR, 1999a; TINEM, 2006a; SEGAWA, 2010). Em parte, essas publicações supriam, após *Brazil Builds*, a ausência de outras análises de uma produção que se desenvolvia em ritmo acelerado.

> Frente às críticas dirigidas ao caráter internacional do movimento, [a arquitetura brasileira] fala desde um lugar específico sem perder sua contemporaneidade. Olha o passado, mas se revela eminentemente moderna. É formalista e ao mesmo tempo eminentemente racional. Advoga uma função social, mas é, em sua essência, elitista. São essas características que vão atrair as revistas interessadas em difundir esse ideário, os arquitetos curiosos por conhecer a amplitude dessa arquitetura que se refere a um lugar distante, periférico, a periferia da civilização, e os historiadores e críticos interessados em proporcionar novas razões para a sobrevivência do movimento moderno (TINEM, 2006a, p. 22).

Segundo Cohen (2013, p. 314) "a descoberta, no pós-guerra, dos edifícios realizados no Brasil abriu novos horizontes para os arquitetos europeus e americanos, bem como para aqueles que trabalhavam na África e no Oriente Médio". A visibilidade iniciada com *Brazil Builds* "foi amplificada pelos números especiais publicados nas mais importantes revistas internacionais".

---

[235] Antes do Ministério algumas realizações pontuais foram publicadas em periódicos internacionais: as primeiras casas de Warchavchik em *Cahiers d'Art* (1931), *L'Architettura* (1932) e *Domus* (1933); e os trabalhos iniciais de Rino Levi em *L'Architettura* (1938) e *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1938 e 1939) (DECKKER, 2001).

[236] Esse número da revista foi o primeiro publicado na América Latina, especificamente na Argentina, em língua espanhola. "Esta edição era preparada a partir do material da edição francesa enviado para Buenos Aires, onde era impresso com o título *Arquitecture de Hoy*. Estas versões sul-americanas da AA foram editadas mensalmente por Guillermo Kraft entre 1947 e 1948, e continham a tradução quase integral dos números franceses da AA, com acréscimo de algumas páginas latino-americanas no final" (CAPPELLO, 2005, p. 109).

Incentivados por esse momento de intensas aproximações, arquitetos reconhecidos internacionalmente, radicados na Europa e nos Estados Unidos, vieram ao Brasil para ver e conhecer essa arquitetura (MINDLIN, 2000)[237]. As Bienais Internacionais de Artes de São Paulo, precedidas pelas três edições dos Salões de Maio (1937, 1938 e 1939), exerceram papel importante no sentido de promover a circulação de críticos, historiadores e arquitetos internacionais, "ampliando o círculo de divulgação da atividade artística e arquitetônica em curso no país" (SEGAWA, 2010, p. 106). As duas primeiras Bienais, realizadas em 1951 e 1953 (a "Bienal da Guernica"[238]) por Francisco Matarazzo Sobrinho no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)[239], consolidariam o país no cenário internacional, em particular na América Latina, como promotor de grandes eventos culturais (Figura 62). "A participação de Siegfried Giedion, Juno Sakakura e Mario Pani no júri da primeira Bienal, e de Walter Gropius, Alvar Aalto e Ernesto Rogers no da segunda [...], estabeleceu estreito contato com o movimento internacional" (MINDLIN, 2000, p. 29).

Sobre o assunto Mário Pedrosa afirma:

> a irradiação da Bienal não se limitou, entretanto, ao país; cedo extravasou de nossas fronteiras, e atraindo a atenção dos meios artísticos dos países vizinhos, permitiu que se intensificasse o intercâmbio cultural entre o Brasil e as nações latino-americanas. E sobre todos os países, mesmo os mais remotos e isolados, exercem a mesma influência que sobre os centros regionais do Brasil. Na época das Bienais, São Paulo tornava-se, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e ideias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina (PEDROSA, 1973, p. 9-10).

A criação de novos museus - Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947[240] e os Museus de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Rio de Janeiro (MAM-RJ) ambos em 1948, "tendo o

---

[237] Segundo Fraser (2000, p. 11), adotando uma posição crítica perante essa conjuntura, Mario de Andrade "*[...] commenting on his [Le Corbusier] arrival in São Paulo in 1929, lamented that Latin Americans still felt it necessary to invite famous Europeans to come and tell them how to think*". Mais recentemente Ferreira Gullar faz uma crítica a esse desejo de pertencimento, característico dos países subdesenvolvidos, nos movimentos artísticos internacionais "O Brasil é um país que vive para fora, e é precisamente no campo das expressões artísticas que isso se torna evidente. Já escrevi várias vezes sobre esse tipo de delírio que faz com que toda a pintura brasileira de prestígio [...] tenha por objetivo ganhar prêmios no exterior e conseguir lá fora qualquer tipo de distinção que a imponha a nós mesmos. No caso da pintura, esse 'nós mesmos' são alguns poucos artistas, críticos, amadores, colecionadores e donos de galerias. Não é muito diferente no campo da arquitetura. O importante, porém, é que não nos deixemos enganar pela propaganda que nós mesmos fazemos, e que se considere avançadas a arquitetura brasileira que pelo simples fato de que temos aqui alguns arquitetos tão bons quanto os melhores do mundo" (GULLAR, 2006, p. 58).

[238] Sobre o trâmite e negociações efetuadas através de correspondências entre Brasil, Europa e Estados Unidos para viabilizar a vinda da *Guernica* de Pablo Picasso para a II Bienal de São Paulo, ver texto "A vinda da Guernica à 2ª Bienal", (16 dez. 2011) no portal eletrônico da Fundação Bienal de São Paulo.

[239] A primeira edição da Bienal foi realizada em um pavilhão provisório localizado na Esplanada do Trianon, na Avenida Paulista (local hoje ocupado pelo MASP). Na segunda edição o evento já seria realizado no Parque do Ibirapuera, nos dois pavilhões, recém-inaugurados, projetados por Niemeyer - o Palácio dos Estados (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras) e o Palácio das Nações (atual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, sede do Museu Afro Brasil). Em 1957, a IV Bienal realizou-se no edifício que ocupa desde então, hoje Pavilhão Ciccillo Matarazzo (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, [s.d.]).

[240] Sob o patrocínio de Assis Chateaubriand, a criação do MASP impulsionou a vinda ao Brasil do crítico de arte e *marchand* Pietro Maria Bardi, responsável pela organização e aquisição de obras do novo museu, e sua esposa Lina Bo Bardi. "Entre as

MoMA por modelo e Rockefeller como colaborador" (BRASIL, 2007, p. 47)[241] - reforça esse cenário de inserção do Brasil (reduzido ao eixo Rio-São Paulo) no panorama artístico internacional. O intercâmbio no âmbito das artes plásticas e da música, através de nomes como Heitor Villa-Lobos e Candido Portinari, o pintor brasileiro mais prestigiado internacionalmente na época, também favoreceram esse fenômeno de internacionalização da cultura nacional[242], mediante a manutenção de um estreito relacionamento cultivado sob interesses mútuos, quando o país ainda tentava se projetar para além das fronteiras da América Latina[243]. Nas palavras de Lourival Machado, diretor artístico do MAM-SP, à época da I Bienal:

> por sua própria definição a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial (MACHADO, 1951, p. 15).



Figura 62 Cartazes de Antônio Maluf e Antônio Bandeira para as primeira e segunda edições da Bienal de São Paulo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

---

realizações empreendidas pelas nascentes instituições", no período que se estende da fundação desses novos museus e a realização da primeira Bienal, "o MASP sobressai em termos quantitativos e qualitativos, promovendo cursos, conferências, exposições temáticas e mostras individuais" (HERBST, 2007, p. 55).

[241] Uma das referências do modelo museológico que se pretendia adotar se refere ao seu reconhecido caráter pedagógico e ações educativas voltadas às artes contemporâneas. Léon Degand, primeiro diretor do MAM-SP, vai definir como um dos objetivos do museu "a organização de cursos e conferências, e a projeção de filmes" (AMARAL, [1988] 2006, p. 252). Nesse sentido, ainda antes de sua abertura oficial, "a partir de 1949 uma série de conferências previstas por Degand inicia o preparo do meio artístico paulistano para as polêmicas decorrentes da abertura do museu, suas atividades e o Abstracionismo a ser focalizado em sua primeira exposição" (AMARAL, [1988] 2006, p. 248).

[242] O reconhecimento internacional de Portinari foi facilitado pelas exposições realizadas nos Estados Unidos como estratégias de aproximação entre os dois países, em que o Brasil representava a América Latina. Essas exposições variadas "culminaram com um convite para que o pintor realizasse quatro murais à entrada da Seção Hispânica da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington. Essa proposta tinha como objetivo fazer oposição à influência dos muralistas mexicanos junto à esquerda trabalhista norte-americana, visando contrapor à ideologia socialista um muralista latino-americano com obra social, mas não socialista" (SALA, 2001-2002, p. 124).

[243] A proximidade com os Estados Unidos desagradava um setor da esquerda ligada ao Partido Comunista e alguns nacionalistas, que acreditavam estarem sendo ludibriados por forças do imperialismo norte-americano através de setores que buscavam imprimir uma orientação cosmopolita e antinacional à cultura brasileira. Essa percepção foi manchete em jornais de esquerda da época, como Hoje e Voz Operária. Neste Arthur Neves publica em 1951 o artigo "Bienal, a manobra imperialista", em que "pretendia mostrar a relação entre a arte e a conspiração imperialista para dominar o mundo" (TOTA, 2014). Apesar das críticas (e talvez por elas) a I Bienal foi um sucesso de público, recebendo cerca de cem mil visitantes.

A relevância desses novos espaços expositivos - patrocinados por uma elite industrial interessada na modernização do país -, em particular o MAM-SP, é citada no já apresentado comunicado *The Museum of Modern Art and Brazil* que o MoMA solta à imprensa em 1959, no qual faz uma breve retrospectiva das relações estabelecidas entre a instituição norte-americana e as exposições de arte brasileiras[244]. "*From the inception of the biennial international art exhibitions of the Museu de Arte Moderna in São Paulo in 1951, the Museum has collaborated closely with them and has been primarily responsible for the United States representation*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a). A materialização das bienais, como eventos estabelecidos na programação cultural latino-americana, amplia as possibilidades de intercâmbio entre as duas entidades museológicas, que haviam firmado um acordo oficial de cooperação no ano anterior.

> *At the IV Bienal in 1957 the International Program of the Museum assembled a memorial exhibition of the work of Jackson Pollock as part of the representation which received a horsy de concourse citation. At the II Bienal in 1953 the United States section was a retrospective of the works of the sculptor Alexander Calder accompanied by a group of works by 14 American artists* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a).

A participação de arquitetos internacionalmente destacados, de origem estrangeira ou não, visava atribuir credibilidade e vulto à mostra, considerando que "o eventual fracasso da bienal implicaria danos morais e prejuízos financeiros de toda ordem, arranhando a imagem de seus promotores e reputação da nação no plano internacional" (HERBST, 2007, p. 107). Entretanto, se a validação das instituições norte-americanas era importante para a consolidação do evento e a presença de personagens internacionais que dariam visibilidade além das fronteiras brasileiras, dentro e fora da América Latina, essa aproximação também era fruto do arbítrio norte-americano, inserido na política desenhada pelo governo.

A colaboração do MoMA se estende a outros países latino-americanos nos anos seguintes, já no contexto da Guerra Fria, como na Argentina com a *1ª Exposición Internacional de Arte Moderno* de 1960 organizada pelo Instituto Torcuato Di Tella e pelo Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, criado por decreto em 1956, mas que apenas quatro anos depois viria a ter sede própria, dois

[244] O intercâmbio cultural se estendeu ao cinema. Após o estabelecimento em 1948 da Filmoteca do MASP - semelhante a *Film Library* do MoMA, que deu origem ao seu Departamento de Filmes - a instituição norte-americana colabora, distribuindo cópias de filmes e documentários, com a coleção brasileira, "*the largest and most significant archive of its kind in Latin America*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a). Entre os dias 07 e 17 de outubro de 1968 o Museu de Nova York apresentou um programa de curtas do movimento Cinema Novo que apontavam as recentes mudanças e o crescimento da indústria cinematográfica nacional.

andares do recém-construído Teatro Municipal General San Martín[245]. A exposição contou com obras de mais de 240 artistas, entre eles os brasileiros Portinari e Lygia Clark (Figuras 63-64).

Outro episódio relatado por Patricio del Real (2012), revela a comunicação e o interesse das instituições museológicas nova-iorquinas na América Latina. Em 1943, com a realização de *Brazil Builds*, o *Brooklyn Museum* abordou Nelson Rockefeller para formar um subcomitê com representantes de museus da cidade interessados em questões latino-americanas para coordenar esforços. Rockefeller enviou a proposta a Stephen Carlton Clark, então presidente do MoMA, membro sênior do *Metropolitan Museum of Art* e presidente do Comitê Consultivo de Arte do Departamento de Estado norte-americano. René d'Harnoncourt (Diretor do MoMA) também estava envolvido nas negociações. No entanto, a proposta nunca prosperou.

O MoMA consegue assim - dentro de suas práticas intervencionistas - influenciar e direcionar caminhos de ação, abordagens e pontos de vista sobre a América Latina que, não por coincidência, convergiam com agendas mais amplas. A produção catalográfica analisada nesta pesquisa, precisa ser entendida como retrato das estratégias interpretativas adotadas a partir desses contextos político, intelectual e institucional em que estavam colocadas.



Figura 63: Espaço expositivo da *1ª Exposición Internacional de Arte Moderno* (Buenos Aires, 1960). Fonte: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

[245] Desde 1989 a instituição ocupa um edifício própria na Avenida San Juan, que passou por uma ampliação em 2010 com projeto de Emilio Ambasz**.** O crítico de arte Rafael Squirru, primeiro diretor do *Museo* cria uma estratégia superar a ausência de espaço físico. Sua primeira ação foi organizar *Primera Exposición Flotante de Cincuenta Pintores Argentinos*. A bordo do navio Yapeyú, percorreu vinte cidades ao redor do mundo em 164 dias com obras de mais de 50 artistas argentinos. Também cria uma rede de espaços para organizar várias exposições em Buenos Aires, incluindo o Museu de Belas Artes Eduardo Sivori, algumas galerias, o Jardim Botânico e *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. A última ação de Squirru como diretor foi a organização da *1° Exposición Internacional de Diseño Industrial*, com a qual apresenta a abertura para novas linguagens e disciplinas. Acessar <*museomoderno.org*>.



Figura 64: Espaço expositivo de *Latin American Prints from The Museum of Modern Art*, no *Museo de Arte Moderno de la Tertulia* (Cali, Colômbia, 1974), iniciativa do Programa Internacional do MoMA. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

Retomando o tema do interesse historiográfico, Martins (1987) destaca quatro textos específicos sobre a arquitetura moderna brasileira que, apesar de distintos em seus objetivos e amplitude, foram responsáveis por instituir e/ou consolidar a versão oficial dessa *trama*, reconhecida pela homogeneidade na eleição de eventos, influências e protagonistas: Goodwin (1943), Mindlin ([1956] 2000), Lemos (1979) e Bruand ([1981] 2003[246]). Ferraz (1965) formulou uma contranarrativa, um "esforço contra a corrente", no sentido de procurar construir uma outra versão, introduzindo as experiências pioneiras de Warchavchik em São Paulo, ausente na narrativa então institucionalizada. A iniciativa de Ferraz coincide com o deslocamento das discussões modernas para São Paulo com a expectativa de renovação da arquitetura moderna nos projetos residenciais de Vilanova Artigas e demais afiliados. Acrescenta-se a esse quadro teórico a fundamental contribuição de Lucio Costa (1936[247]; 1951[248]), responsável por construir argumentos reiterados nessas leituras posteriores.

Dentre essas publicações, apenas uma foi fruto de iniciativa estrangeira[249]. No entanto, foi a responsável por atrair a atenção internacional e divulgar - interna e externamente - a produção

[246] O arquivista paleógrafo francês Yves Bruand escreveu sua tese de doutorado *L'Architecture contemporaine au Brésil* entre 1970 e 1973, publicada em português apenas em 1981.
[247] COSTA, Lucio. Razões da Nova Arquitetura. *Revista PDF*, Rio de Janeiro, n. 1, v. 3, jan. 1936.
[248] COSTA, Lucio. Depoimento de um arquiteto carioca. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951.
[249] Apesar de não se tratar da única publicação sobre o tema em língua estrangeira, voltada para o mercado internacional. A primeira edição do livro de Mindlin de 1956, encomendada pelo Itamaraty para divulgação no exterior da arquitetura brasileira, e a única até sua reedição em 2000, foi originalmente lançada em inglês, francês e alemão; além da tese de Bruand escrita em francês.

brasileira e, devido ao seu caráter de ineditismo, por fundar a interpretação canônica dessa produção.

Com o reconhecimento e a consolidação de suas realizações, outros historiadores estrangeiros passaram a incluir o Brasil em seus manuais de história da arquitetura[250]: Pevsner (*An Outline of European Architectura*, 1957), Hitchcock (*Architecture, nineteenth and twentieth centuries*, 1958), Benévolo (*Storia dell'Architettura Moderna*, 1960), no prefácio da segunda edição italiana de Giedion (*Espacio, Tiempo y Arquitectura*, 1963), Tafuri e Dal Co (*Architettura Contemporanea*, 1976) e Frampton (*Modern Architecture: a critical history*, 1980) (TINEM, 2006a). Se por um lado, adicionam novas vozes a narrativa, por outro reforçam a versão oficial corrente. Tinem (2006b) resume:

> os primeiros documentos de difusão, os textos de Goodwin, Costa, Mindlin e os artigos das revistas correspondem à fase de *cegueira* inicial, quando ainda não haviam sido eleitas as obras paradigmáticas, nem tampouco os protagonistas dessa história, os próprios arquitetos que ainda não tinham consciência de sua expressão como conjunto. [...] A inclusão do Brasil nos manuais de Zevi[251], Giedion[252] e Pevsner[253], são as *respostas pré-canônicas*, visões ainda pouco desenvolvidas que constituem os primeiros ensaios de classificação dessa arquitetura. Hitchcock[254], Benevolo[255], Pevsner[256] e Giedion[257] representam a *emergência de uma versão canônica* que é a base da difusão e reconhecimento da participação dessa produção no movimento moderno. Como tais, fixam três ou quatro protagonistas e uma imagem estrita e pontual da produção do país e descartam todos os matizes (grifos no original).

Concomitante a esse interesse pela arquitetura brasileira - e, provavelmente, em parte por ele -, cresceu a disposição em conhecer a arquitetura moderna latino-americana. Segundo Del Real (2012), o Brasil operou como uma referência regional; tinha que ser a América Latina se fosse para construir a União Pan-Americana.

Esse papel de liderança regional do Brasil (aos olhos norte-americanos) é percebida na fala de Richard Nixon sobre o que considerava o maior aliado de seu país ao sul do continente em 1971, durante encontro entre Médici e o presidente norte-americano: "para onde for o Brasil irá o resto da América Latina". Com essas palavras Nixon projetava a ideia, ensaiada nas décadas anteriores, de um

---

[250] Segundo Tinem (2006a), a maioria desses manuais - com exceção de Sartoris (*Gli elementi dell'Architettura Razionale*, 1932), Zevi (*Storia dell'Architettura Moderna*, 1950) e Dorfles (*L'Architettura Moderna*, 1956) - só incluiu referências sobre o Brasil em edições posteriores, após a construção de Brasília. Em contrapartida, o MoMA perde o interesse pela América Latina no período pós-1960. Aprofundaremos essa questão adiante.

[251] ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Torino: Giulio Einaudi, 1950.

[252] GIEDION, Sigfried. *Dix Ans d'Architecture Contemporaine*. Zurich: Girsberger, 1954.

[253] PEVSNER, Nikolaus. *An outline of European Architecture*. 6. ed. London: John Murray, 1957.

[254] HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture, nineteenth and twentieth Centuries*. Londres: Penguin Books, 1958.

[255] BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'Architettura Moderna*. Bari: Laterza, 1960.

[256] PEVSNER, Nikolaus. Modern architecture and the historian or the return of Historicism. *RIBA Journal*, v. 68, abr. 1961.

[257] GIEDION, Sigfried. La arquitectura en torno a 1960 (prefácio a 2ª edição italiana). In: _____. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Médico-Científica, 1963.

"Brasil potência" que se encaminhava na direção do "primeiro mundo" (para usar o termo da época). Como consequência, nos destacávamos ainda mais do nosso entorno geográfico (SADER, 2006).

Em 1955, após algumas aproximações no campo das artes (ver Quadro 1), esse enfoque seria retomado em *Latin American Architecture since 1945*, que resultou na publicação homônima do influente historiador e crítico de arquitetura Henry-Russell Hitchcock. Na introdução do catálogo, Arthur Drexler aponta a justificativa para a exibição: "*because the quantity of Latin American building exceeds our own, the appearance there of predominantly 'modern' cities gives us the opportunity to observe effects which we ourselves only anticipate*" (DREXLER, 1955, p. 9). A publicação abre caminho para um maior número de pesquisas internacionais com enfoque na produção ampliada da América Latina, afora o Brasil.

Liernur afirma que essa busca por uma renovação dos preceitos modernos no pós-guerra, resultado do elevado número de construções, iria estimular o desejo de conhecer a arquitetura produzida nesses países; "*[...] when European architects were starting to look to the periphery as a source of identity*" (LIERNUR, 1992, p. 109). A própria acepção de "mundo novo", comentada anteriormente, era importante para uma arquitetura que propunha conceber a partir do "novo", em oposição às preexistências[258]. Assim, a América Latina exercia uma imagem idealizada no velho continente, para as ideias modernas que lá se disseminavam. Segundo Aracy Amaral, a busca pelo "diferente" era o que atraía os europeus e norte-americanos para os aspectos da cultura latino-americana; "[...] nessa busca do 'diferente' está um princípio básico para a sobrevivência cultural. É preciso se nutrir do outro para sobreviver, para se renovar. Do contrário seria a estagnação" (AMARAL, 2006, p. 84). Nesse sentido, a relação de dependência (e influência) cultural estabelece uma via de mão dupla, se revelando reciprocamente do centro para a periferia e da periferia para o centro, ainda que essas conexões se estabeleçam com igualdade, ou melhor, sem que poderes externos se sobreponham construindo disparidades[259].

> A contribuição brasileira, como as de outros países distantes, não é tanto a maneira particular de plasmar na forma arquitetônica um olhar específico, uma maneira

[258] Essa afirmativa é muito simplista e se analisada a fundo não é totalmente verdadeira, mas aqui nos interessa o conceito da idealização por trás desses pressupostos vanguardistas modernos. "Em sua ânsia por demonstrar seu 'recomeço do zero', inúmeros arquitetos entre 1900 e 1930 menosprezaram a influência que a arquitetura do passado exercia sobre eles, mas isso não significa que devamos aceitar cegamente suas afirmativas. Na verdade, os mais profundos arquitetos dos últimos séculos fundamentaram-se na tradição. O que eles rejeitavam não era o história propriamente dita, mas sim sua reutilização superficial" (CURTIS, 2008, p. 13).

[259] Cohen lembra que esse fenômeno é anterior ao processo de industrialização: "a relação do colonizador com o colonizado nunca foi unidirecional; a hibridação que caracterizou o urbanismo e a arquitetura de muitas colônias, onde temas locais eram assimilados em obras feitas pela potência dominante, também atuava transversalmente entre as nações colonizadoras". Ainda segundo o autor, "muito antes do advento das viagens aéreas e das novas tecnologias da informação, a circulação global de ideias e imagens por meio do navio a vapor, do telégrafo e da reprodução mecânica de ilustrações - inovações do século XIX - influenciou e deu forma a todos os cenários locais" (COHEN, 2013, p. 14).

> peculiar de fazer arquitetura moderna - como se poderia inferir das primeiras análises dos articulistas dos periódicos ou dos visitantes -, como uma concepção distinta de ordem, natureza e história (TINEM, 2006a, p. 22).

Um ano após a publicação de Hitchcock, *Modern Architecture in Brazil* de Henrique Mindlin (1956) se tornou a obra mais difundida sobre o conjunto da produção arquitetônica brasileira, na ausência de uma reedição do já antológico levantamento de Goodwin. Nesse período também era lançada a primeira monografia internacional sobre um arquiteto brasileiro: *The Work of Oscar Niemeyer* de Stamo Papadaki, que contou com edições nos Estados Unidos, Inglaterra, Itália e Japão. Outra figura que ganhou uma monografia estrangeira nesse período foi Reidy, intitulada *Affonso Eduardo Reidy: works and projects* de Klaus Frank editado em inglês e alemão em 1960.

Passadas mais de três décadas desde as primeiras experiências, nos anos 1960 foi Brasília que chamou a atenção do mundo para a plano urbanístico de Lucio Costa, pautado pelas premissas da Carta de Atenas, e os edifícios monumentais de Oscar Niemeyer. A relevância de Candela no México, Carlos Raúl Villanueva na Venezuela e Clorindo Testa na Argentina também eram evidenciadas no cenário internacional. O concreto armado redefinia a cena arquitetônica.

No entanto, as ditaduras militares que silenciaram a América Latina nos anos seguintes iriam caracterizar o período de quase vinte anos de isolamento da região, tanto das discussões internas, quanto externas. Conjuntura que levaria, entre outras consequências, ao retardo do processo de revisão da arquitetura moderna na América Latina iniciado no contexto internacional[260].A visão de Brasília como ato final da "arquitetura moderna latino-americana" - comumente tomava-se sua inauguração como marco simbólico do apogeu à medida que a construção efetivava definitivamente o projeto moderno na região, e do fim de um período de vigorosa produção - perdurou mais de duas décadas nas narrativas locais e influenciou toda uma geração de críticos e arquitetos. Internacionalmente a produção dos anos 1930 a 1950 continuava a definir a América Latina, aquela valorizada nos manuais.

Esse cenário, segundo Del Real (2012), justifica inclusive seu afastamento dos textos produzidos ou revisados nesse período, como *Architecture, nineteenth and twentieth centuries* em que a participação da região na primeira edição de 1958 é distinta da reedição de 1963, poucos anos após a

[260] Esse processo crítico de revisão histórica alcançou o território nacional apenas a partir da década de 1970, portanto, com anos de atraso em relação às críticas internacionais. Esse atraso temporal se deve a alguns fatores: (a) o favorável cenário econômico e, o consequente fomento do mercado produtivo do país devido ao "milagre econômico brasileiro" (especialmente entre 1969 e 1973) que incentivava a produção em escalas nunca vistas, dificultando a percepção dos problemas; (b) a insistência na preservação da "arquitetura moderna brasileira" pelos próprios arquitetos (ou alguns deles) que acreditavam não haver motivos para seu questionamento como produção legítima; e (c) a ditadura militar que, tolhendo as liberdades individuais, não incentivava novos debates - a diminuição do número de periódicos especializados em circulação nos anos 1970 é o reflexo do enfraquecimento da democracia (SEGAWA, 2010).

Revolução Cubana e o rompimento das relações bilaterais com os Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que defendia a herança de *Latin American Architecture since 1945*, Hitchcock começou a se distanciar dela através de posicionamentos críticos, eliminando referências e imagens da produção latino-americana em sua história da arquitetura moderna. Na edição de 1969 esse distanciamento tornou-se uma forma de autocrítica e uma acusação da influência do MoMA em seu texto.

Após o ostracismo, a retomada do interesse internacional foi gradual, mas nunca com igual intensidade alcançada entre 1945 e 1955. A exposição *The Architecture of Luis Barragán* realizada entre junho e setembro de 1976 pelo MoMA e o Prêmio Pritzker concedido ao arquiteto mexicano em 1980, voltaram, mais uma vez, os olhos do mundo para nós. Dessa vez o México seria o fio condutor. "Autores que pouco se relacionavam com a América Latina como Kenneth Frampton, Manfredo Tafuri e Josep Maria Montaner passaram a abordar, ainda que superficialmente, o tema em busca desses nomes até então apenas reconhecidos localmente, seja para reafirmá-los, seja para negá-los" (SEGRE, 2003). Em 1982, Curtis considerou a expansão global da arquitetura moderna adicionado as experiências asiáticas e latino-americanas à sua narrativa. Mais recentemente, Cohen vai propor uma versão para a "história mundial" dessa arquitetura que privilegia a compreensão dos debates e influências entre os agentes e territórios, "correndo o risco de, aqui e ali, simplificar trajetórias complexas" (COHEN, 2013, p. 16).

No entanto, essas análises, com algumas exceções, baseiam suas críticas na repetição do levantamento construído pelas primeiras leituras: os mesmos protagonistas, os mesmos eventos decisivos e as mesmas influências, persistindo os mesmos esquemas interpretativos. As contribuições dos críticos estrangeiros a partir de reinterpretações sobre o tema seriam incapazes, apenas por si mesmas, de fornecer novos caminhos sobre a arquitetura na América Latina. Quando muito, propõem teorias que são reelaboradas localmente.

Em relação ao contexto brasileiro, Tinem escreve:

> A edição amplamente revisada do manual de Zevi[261], que significaria uma dessas reinterpretações, repete as ideias formuladas nos anos cinquenta nos artigos para *Chronacca d'Architettura*, da mesma forma que Tafuri[262] não acrescenta muito a análise de Zevi e, em outra linha, Frampton[263] não apresenta mais novidades que a ênfase no regionalismo crítico e a discussão sobre a relação da arquitetura com o lugar (TINEM, 2006b).

Esses estudos, que embasam parte da leitura crítica dos cursos de arquitetura em todo o mundo, são responsáveis por formar jovens arquitetos, reproduzindo essa visão limitada da

[261] ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Torino, Giulio Einaudi, 1973 (edição de 1950 ampliada).
[262] TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporanea*. Venecia, Electa Editrice, 1976.
[263] FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a critical history*. London, Tames & Hudson, 1980.

arquitetura latino-americana. "*I believe it would be hard to find an architectural history course in a university outside Latin America where the region features on equal terms alongside, say, German or Italian, French, Finnish or Japanese modern architecture*" (FRASER, 2000, p. 3). As consequências para a formação nas escolas de arquitetura brasileira foram apontadas no primeiro capítulo.

As pesquisas recentes que se dedicam ao tema "arquitetura latino-americana", se apoiam no arcabouço teórico formado pelo fortalecimento da pesquisa na região - (talvez) ainda pouco reconhecida internacionalmente. Em 1992, sob a justificativa de dar voz - no ano comemorativo dos quinhentos anos de "descobrimento" das Américas - às questões latino-americanas que receberiam menos atenção internacional desde anos 1960, a revista italiana *Zodiac* reúne "*a number of experts on Latin America to provide us with the kind of general survey of its architectural situation that has been difficult to achieve from the West in recent years*" (CANELLA, 1992, p. 7), em um número especial. Essa é a segunda edição do periódico dedicada aos países latino-americanos, que no ano de 1960 dedicou um número ao Brasil.

Passados sessenta anos das realizações que atraíram grande atenção de críticos e historiadores estrangeiros, o Museu de Arte Moderna de Nova York renova o interesse internacional na arquitetura moderna da América Latina, atraindo a atenção de outras instituições em um cenário mais plural da cultura norte-americana, mas que mantém sua posição de liderança. A seguir analisaremos as exposições de arquitetura latino-americana e seus catálogos, que constituem um fenômeno simbiótico.

3.4 *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942* (1943)

> *En 1943, con la publicación del libro Brazil Builds concluía el ciclo de construcción del 'caso brasileño' como topos fundamental del imaginario de la arquitectura del siglo XX* (LIERNUR, 1999a, p. 23).

No contexto do pan-americanismo, era importante aos Estados Unidos a construção de uma ideia de América Latina; "*these were not the times, for closed forms of culture [...], but rather for open cultural images that could construct the region as a whole*" (DEL REAL, 2012, p. 141). No entanto, após certa hesitação, mesmo com o reconhecimento internacional das primeiras realizações e a curiosidade geral sobre esse recente fenômeno periférico, a primeira aproximação do MoMA com a arquitetura latino-americana[264] foi através de um único país: o Brasil. Coube a Philip Lippincot Goodwin Goodwin - arquiteto e, na ocasião, presidente da Comissão de Relações Exteriores do *The*

[264] Houve um contato pontual anterior na exposição itinerante *What is Modern Architecture?* (1938-1944) que incluiu o Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York de 1939 em seu catálogo.

American Institute of Architects (AIA) e diretor do Departamento de Arquitetura do MoMA, além de membro correspondente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) - promover o argumento da *unificação*, a imagem transnacional ensejada pelo OCIAA representado por Nelson Rockefeller. "*Brazil Builds was conceived as a regional scope*" (DEL REAL, 2012, p. 164).

O Brasil, porém, não foi o único candidato a protagonizar o que viria a ser a primeira exposição de arquitetura latino-americana. O Uruguai, o Chile (por sugestão do diretor do *San Francisco Museum of Art*) e a Colômbia eram candidatos ao feito, conforme informações contidas nas cartas e memorandos internos do Museu levantados por Patricio del Real. "*What governed the letters and memos was the general lack of information and knowledge about the architecture of the region*" (DEL REAL, 2012, p. 150). Chama a atenção a ausência do México nessa lista inicial de postulantes.

Depois de algumas aproximações no campo das artes, principalmente, através do trabalho de artistas mexicanos (ver item 3.7), as discussões sobre uma possível uma aproximação específica no campo da arquitetura estavam colocadas desde 1939[265], mas foram retardadas pela turbulenta situação financeira e institucional vivida pelo Departamento de Arquitetura naquele momento. Alguns anos foram necessários para que o debate finalmente tomasse forma. Com efeito, conversas efetivas sobre os preparativos para a exposição não começariam antes de janeiro de 1942.

> *Monroe Wheeler, Director of Publications, was firmly in favor of restricting the show to Brazil only, and he again pressed Elodie Courter to consider using the same format for an exhibition on Brazil: 'people keep telling me how extraordinary Brazilian architecture is, and I still think you should have a show like 'Stockholm Builds' on Brazil'[266]. Stockholm Builds, however, had been a relatively simple show to organize [...]. South American buildings, on the other hand, were barely known and research in situ would have had to be undertaken*[267] (DECKKER, 2001, p. 112).

Uma conferência em 1942 no Rio de Janeiro, a III Reunião de Consulta dos Chanceleres das Repúblicas Americanas, contou pontos para o Brasil que se destacava como líder estratégico na região, coincidindo com os interesses oficiais dos Estados Unidos naquele momento[268]. Entretanto,

---

[265] "*As Janet Henrich (Director of the Department of Architecture) stated in an early January 1942 memo to Elodie Courter (Director of the Department of Circulating Exhibitions) and Monroe Wheeler (Director of Exhibitions and Publications), the Department of Architecture had been talking about 'the whole questions of Latin American architecture shows since 1939'*" (DEL REAL, 2012, p. 147).

[266] *Stockholm Builds* foi uma pequena exposição organizada pelo MoMA. Tratou-se de um registro fotográfico de George E. Kidder Smith, bolsista da *American Scandinavian Foundation*, da arquitetura moderna da capital sueca (restrita a seus projetos de habitação social e edifícios públicos) exibida pela primeira vez em Nova York em 1941 depois de circular em museus e galerias de arte dos Estados Unidos através do *Department of Circulating Exhibitions*. A relação com a arquitetura escandinava não é aleatória, como nos lembra Liernur (1999a): "*el caso brasileño no es aislado, sino de la continuación de una evolución de la arquitectura que existe en Escandinavia, la Europa Central y los países del Mediterráneo*".

[267] O custo de tal empreendimento foi uma grande preocupação para o Departamento, e as discussões giraram em torno de viabilizar uma viagem ao Brasil (DECKKER, 2001).

[268] "*The Rio Conference from 15 to 28 January 1942, which brought Brazil's strategic importance to the forefront of political discussions, undoubtedly brought the matter to a head at the Museum. Janet Henrich, then Acting Curator of Architecture,*

devido ao desconhecimento - reconhecido nos quadros do Museu - sobre a produção arquitetônica em desenvolvimento na América Latina, de qualquer obra de qualidade construída exceto o Pavilhão de Niemeyer e Costa em Nova York e o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro, apenas após a viagem de Goodwin e do fotógrafo George Everard Kidder Smith, e o entusiasmo de Alfred Barr com o material coletado *in situ*[269], o MoMA definitivamente se convenceu que o Brasil era o candidato ideal.

Esse entusiasmo é percebido nas correspondências trocadas com Goodwin durante sua estadia no Brasil, nas quais Barr antecipa o êxito do feito: "*I want to say again how delighted and excited I was about the Brazilian photographs. I think they will cause a sensation among American architects and that to an unusual extent the public will also be interested*" (BARR, 1942 apud DECKKER, 2001, p. 134). Em outra carta, comenta:

> *we are delighted with the excellent reports you [Goodwin] bring us of the Brazilian Architecture photographs. Given the general interest in Latin America and the fact that an Latin America indigenous modern architecture has as yet received such serious attention, we all think that it will be a very successful and influential show* (BARR, 1942 apud DECKKER, 2001, p. 121).

A exposição *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942* montada em 1943 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, estabeleceu um marco para a arquitetura e a historiografia modernas brasileira. Para a arquitetura, pois o reconhecimento internacional dessa produção, ainda em emergência, possibilitou a concretização e o precoce reconhecimento das experiências aqui desenvolvidas; para a historiografia, pois inaugurou uma trama que se estabeleceu a partir da publicação do catálogo homônimo de Goodwin, que foi "responsável pelo primeiro grande impacto de divulgação internacional da emergente arquitetura moderna brasileira" (MARTINS, 1987, p. 8).

Del Real (2012) busca respostas - fora de uma explicação fundamentada em uma aproximação anterior com o tema da arquitetura latino-americana, mas em uma combinação de fatores de ordem prática, internos e programáticos do Museu e interesses maiores de uma geografia política em que estava inserida a instituição - para um dos questionamentos que certamente permeia aqueles que se debruçam sobre a investigação dessa primeira aproximação do MoMA com a América Latina: "por que Goodwin?", que não havia demonstrado interesse anterior pelo Brasil ou pela América Latina. Ele era um dos poucos membros da administração (talvez o único) formado em arquitetura e com condições financeiras que lhe permitiam se ausentar de suas atividades por dois meses para realizar

---

wrote to Elodie Courter, Director of the Department of Circulating Exhibitions, about the Brazilian exhibition on the same day as the opening of the Rio Conference on 15 January 1942" (DECKKER, 2001, p. 112).

[269] O material consistia em 650 fotografias preto e brancas e 250 coloridas de Smith, 200 fotografias fornecidas pelo IAB e pelo SPHAN, desenhos originais cedidos por Niemeyer, cópias e imagens dos esboços de diversos outros arquitetos e amostras dos azulejos do edifício do Ministério (DECKKER, 2001).

tal empreitada. Mas mais importante: "*did Goodwin*", questiona Del Real (2012, p. 159), *"feel that the Brazilian development of Corbusian modern architecture could offer an alternative point of view, a bulwark against a newly reinforced German influence enable by Gropius' migration in 1937 and Mies's in 1939 to the United States - a migration facilitated by Barr himself?*". O próprio pesquisador acredita não haver uma resposta única para essa pergunta.

Inaugurada em 13 de janeiro de 1943[270] (Figura 65), *Brazil Builds* apresentou ao público, nos quarenta e cinco dias em que permaneceu nas dependências do MoMA, oitenta e cinco obras, entre modelos do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, do Pavilhão Brasileiro de 1939 e da Casa João Arnstein de Bernard Rudofsky, fotografias, painéis, desenhos, mapas e um audiovisual que combinava a projeção de quarenta e oito slides em cores e texto gravado em fita (DECKKER, 2001; GRUNENBERG, 1994). "*New Yorkers will have an opportunity [...] to become acquainted with some of the finest modern architecture not only in this Hemisphere but in the world when the Museum of Modern Art opens the first exhibition of its 1943 season: Brazil Builds*", afirmou a instituição na nota oficial divulgada em que comunica a inauguração (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1943a).

Após seu encerramento em Nova York, a mostra percorreu faculdades, museus e galerias de arte de Boston, da Cidade do México (Figura 66), de Toronto e do Rio de Janeiro, como parte das iniciativas do *Department of Circulating Exhibitions* do Museu, instituído em 1933[271]. A imprensa norte-americana seguiu o itinerário, oferecendo acolhida favorável. Essa receptividade positiva do público e da crítica teve repercussão na América Latina.

> *The Mexican architect Carlos Obregón Santacilia solicited Brazil Builds for Mexico City, where it was show in the summer of 1943 at the Palacio de Bellas Artes [...]. MoMA had discussed a possible Uruguay Builds, and Santacilia hoped for a Mexico Builds, although neither came to pass* (BERGDOLL, 2015, p. 19).

Em paralelo à exposição principal, acontecia no foyer do auditório do MoMA uma outra mostra promovida pelo Departamento de Fotografia, que havia se estabelecido três anos antes. *Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor*, apresentou ao público cinquenta fotografias da

[270] Na noite da abertura privada da exposição, um dia antes da abertura ao público, Goodwin ofereceu, em nome do Museu, um jantar em homenagem a Maria Martins, escultora e esposa de Carlos Martins, então embaixador do Brasil em Nova York (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1943c). Entre os convidados do jantar estavam: Nora Martins (filha do casal Martins), Oscar Correia (Cônsul geral do Brasil) com sua esposa e filha, Victor de Carvalho, do consulado brasileiro, René d'Harnoncourt, Alfred H. Barr Junior e esposa, H. Sage Goodwin e esposa, A. Conger Goodyear, Philip Johnson, G. E. Kidder Smith, James Thrall Soby e esposa, Robert C. Smith, Monroe Wheeler, Paul Lester Wiener e esposa.

[271] O sucesso de público em Nova York fez com que o Museu desejasse estender a exibição, que se encerraria em 28 de fevereiro, até 7 de março daquele ano. Essa prorrogação não foi possível pois estava programada para ir em seguida para Boston, onde foi aberta em 14 de março no *Museum of Fine Arts* sob os auspícios da *Pan American Society*. Na ocasião a abertura da exposição foi precedida por palestras de Robert Smith, Bernard Rudofsky e Paul Lester Wiener (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1943c).

norte-americana produzidas entre 1940 e 1942, organizadas em sete seções: *School Children*, *The São Francisco River*, *Religious Festivals*, *Interior Types*, Rio de Janeiro, Copacabana e *Carnival*[272].

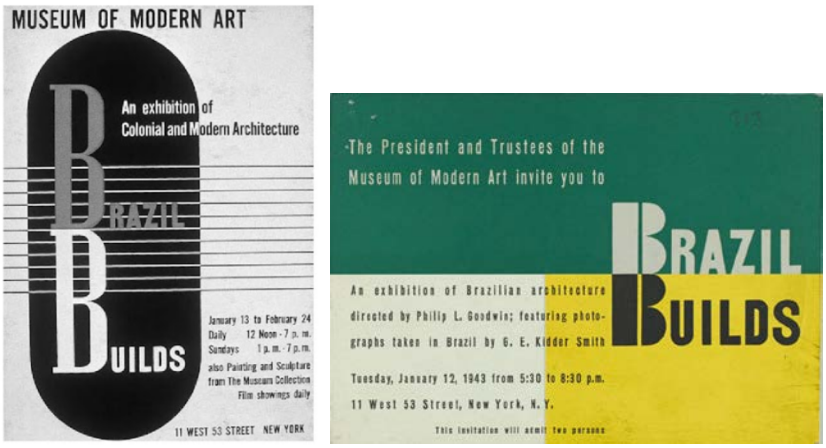


Figura 65: Cartaz de divulgação da exposição e Convite para abertura oficial (12 de janeiro de 1943). Fonte: The Museum of Modern Art, Deckker (2001).



Figura 66: Exposição *Brazil Builds* no *Palacio de Bellas Artes* da Cidade do México (15 de julho a 15 de agosto de 1943). Fonte: Foto Jorge A. Requis, The Museum of Modern Art, MAID.

Apesar de Goodwin fornecer poucas informações sobre a exposição organizada por Alice M. Carson, então curadora do Departamento de Arquitetura, o citado comunicado à imprensa disponibilizado pelo MoMA inclui uma breve descrição do projeto expográfico, que revela uma estrutura bem semelhante a do catálogo. A primeira galeria foi dedicada à arquitetura colonial

[272] Durante sua estada no Rio de Janeiro, Genevieve Naylor colaborou com o OCIAA construindo seus arquivos fotográficos e fornecendo-lhe material (oficialmente) para uso educacional.

organizada por Estado (Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Pará, respectivamente), seguida por várias salas que reuniam a produção da arquitetura moderna.

Na parede inclinada que dividia as duas seções, um mapa do Brasil confeccionado em madeira indicava a localização das cidades representadas na exposição. A "seção moderna" foi introduzida por um grande painel fotográfico (de aproximadamente 2,5 x 3,5 metros) e um modelo do Ministério da Educação e Saúde[273], marcando esse acesso e estabelecendo a transição entre passado e presente. As demais salas foram organizadas por tipos edilícios. Uma delas reunia os edifícios em altura, de escritórios e apartamentos, e as casas unifamiliares (*private houses*). A parte central da exposição "*is devoted to Brazil's great contribution to modern architecture*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1943d): os mecanismos de controle climático, apresentados através de modelos que representam os principais tipos de *brise-soleil* da arquitetura brasileira, do ABI e do MES no Rio de Janeiro e do Iate Clube da Pampulha em Belo Horizonte.

Além desses modelos, facilmente compreensíveis ao visitante leigo, a linguagem expositiva era bastante tradicional: fotografias ampliadas sobre as paredes brancas acompanhadas de pequenos textos explicativos e uns poucos desenhos arquitetônicos. As plantas tropicais, trazidas por Goodwin do Brasil, buscavam - como recurso expográfico - aproximar o ambiente asséptico do Museu à paisagem brasileira, muito presente no imaginário do norte-americano comum. O diferencial ficava para o pioneiro audiovisual em cores, posicionado no final do percurso indicado por Carson (Figuras 67-68). Como colocado, quatro anos depois o MoMA, através de Mies van der Rohe, vai desenvolver uma linguagem visual mais atraente para suas exposições de arquitetura.

Ainda que o argumento curatorial - indicado no subtítulo do catálogo - se coloque na relação *passado-presente*, essa breve descrição de seu esquema estrutural, indica que a arquitetura moderna recebeu maior destaque também na exposição. Segundo Deckker (2001, p. 127), "*the Museum's interest in the old architecture and its subsequent inclusion in the exhibition can also be seen as an attempt to legitimatize Modern architecture by drawing parallels with the architecture of certain periods of the past*". Essa fala reflete o pensamento dos organizadores de mostra, conforme documenta um trecho de carta de Monroe Wheeler, então diretor de publicações do Museu: "*old and new in Brazilian architecture are not completely dissimilar, for both have brilliantly met the unique demands of climate and geography and both reflect the living preferences and aesthetic convictions*" (WHEELER, 1942 apud DECKKER, 2001, p. 127).

[273] "O MES foi o edifício mais elogiado e mais detalhado do *Brazil Builds*, e classificado nos periódicos de arquitetura da época como o primeiro edifício de escritório completamente comprometido com o Modernismo Europeu construído pelo Estado, seguindo assim a leitura já apresentada por Goodwin" (CAPPELLO, 2005, p. 103). Sobre o edifício ver a extensa análise de Segre sobre o edifício em *Ministério da Educação e Saúde*: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945) publicado em 2013.

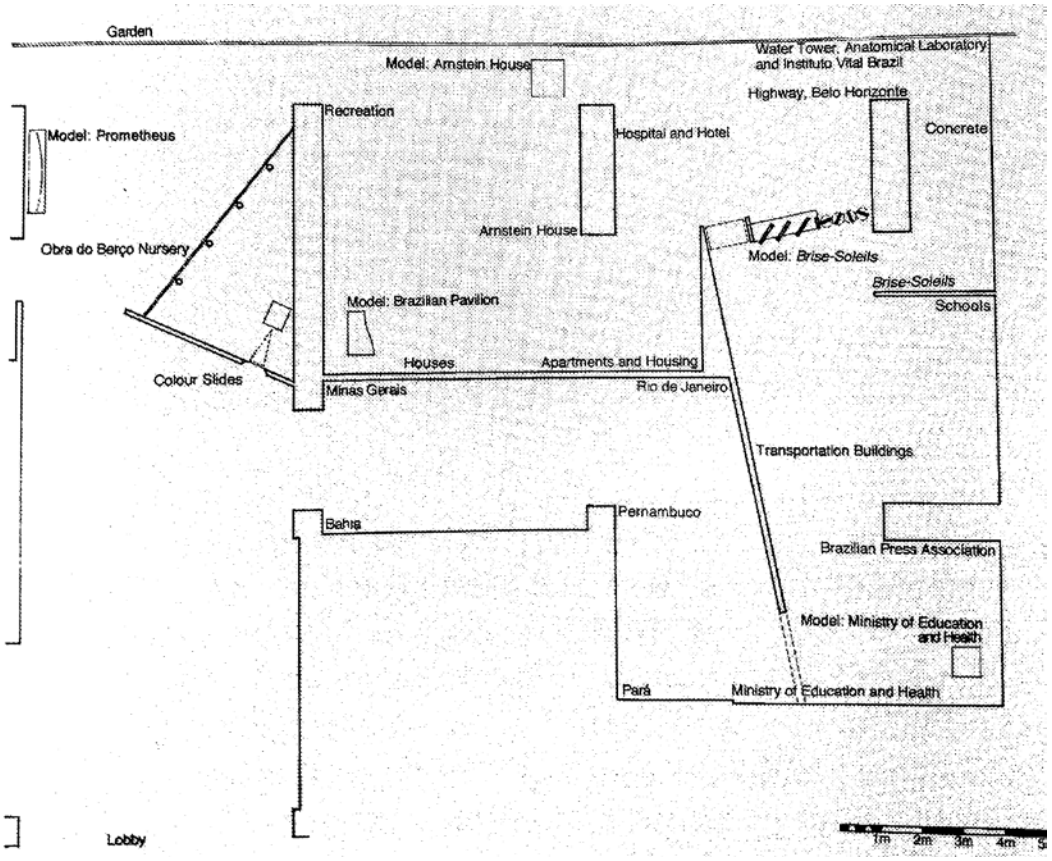


Figura 67: Esquema da exposição Brazil Builds nas instalações do MoMA. Fonte: Deckker (2001).

(a)



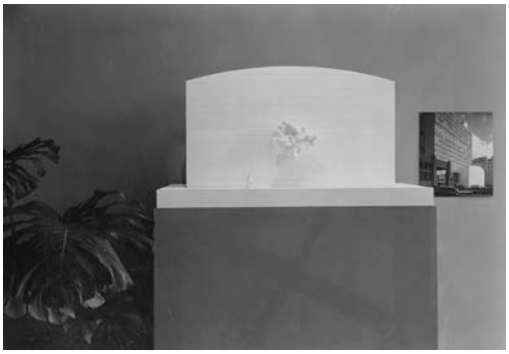
(b)



(c)



(d)



(e) 

Figura 68: Espaços expositivos de *Brazil Builds*. (a) edifícios coloniais e mapa do Brasil ao fundo; (b) acesso ao setor dedicado à arquitetura moderna com modelo do MES e parte do painel fotográfico ao fundo; (c) planta baixa, painéis fotográficos e modelo da Casa Arnstein; (d) protótipo em gesso da escultura de Jacques Lipchitz para a parede externa do auditório do MES[274]; (e) modelos de *brise-soleil* (canto esquerdo). Fonte: MoMA Exhibition Spelunker.

A tese da identificação de possíveis fontes no passado para a arte moderna da América Latina havia sido ventilada dez anos antes pelo MoMA em *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)* curada por Holger Cahill, que buscava revelar a influência da cultura das antigas civilizações da América - consciente ou inconscientemente - no trabalho de artistas modernos (Figura 69).

> *About two hundred objects, including pottery, sculpture, painting, ornaments in gold and jade, textiles, and feather ornaments, from Mexico, Central America and Peru, will show American art before the coming of Columbus, an art which the evidence of archaeology has revealed as among the greatest expressions of the human spirit and from which many modern artists have derived inspiration* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1933).





Figura 69: Capa do catálogo e espaço expositivo. Fonte: The Museum of Modern Art.

[274] "Lipchitz era um grande escultor polonês, extraordinariamente avançado, moderno e, ao mesmo tempo, de grande capacidade realizadora e que estava nos Estados Unidos, refugiado do nazismo. Como eu me dava muito bem com Nelson Rockefeller, hoje governador do Estado de Nova York e naquela época moço ainda, pedi-lhe pelo telefone internacional que perguntasse ao Lipchitz sobre essa possibilidade. Como dirigente do Museu de Arte Moderna de Nova York, Rockefeller estava em contato com esses artistas europeus que entravam nos Estados Unidos como imigrantes" (CAPANEMA, [1985] 2003, p. 129). Ver "Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação" de Gustavo Capanema, publicado originalmente em maio de 1985 na Módulo, na coletânea "Depoimento de uma geração" de Alberto Xavier (2003).



Figura 70: Mapa de cidades e estados visitados por Goodwin e Smith (os círculos indicam as cidades com edifícios coloniais e os círculos hachurados as cidades com edifícios modernos). Uma versão em madeira desse mapa sobreposto ao contorno da América do Sul pintado na parede foi apresentada na entrada da exposição. Fonte: Goodwin (1943).

O catálogo, uma edição bilíngue (inglês e português) com textos do próprio Goodwin e traduções de Paulo Duarte[275], e trezentas fotografias de Smith[276], foi igualmente organizado em duas partes: a primeira, mais sucinta, dedicada aos "edifícios antigos"[277], e a segunda, que constitui a real contribuição de Goodwin, dedicada aos "edifícios modernos". "*The pictures in the exhibition have been selected largely from the thousand or more black-and-white and color photographs made by Mr. Smith in Brazil*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1943d). Segundo Deckker (2001), o fotógrafo teve o cuidado de incluir o contexto (edifícios e entorno urbano, paisagem e vegetação características, pessoas e escalas locais), assim como foi igualmente cuidadoso em excluir detalhes indesejáveis. A edição e o *layout* da publicação ficaram a cargo de Elizabeth Mock e a capa é de E. McKnight Kauffer (Figuras 71-72). O êxito da parceria de Smith com o MoMA renderia nos anos seguintes outros três catálogos: *Sweden Builds* (1950), *Switzerland Builds* (1950) e *Italy Builds* (1955).

Cada uma das partes conta com uma introdução individual que procura mapear os principais aspectos identificados na produção analisada e oferecer, ao leitor estrangeiro, informações das condições históricas, sociais e econômicas do Brasil. A organização dessas duas partes é distinta. Naquela dedicada aos "edifícios antigos", Goodwin (1943) opta por estabelecer uma listagem por Estado[278], enquanto os edifícios modernos são organizados por temática[279]. Somados, são setenta e nove edifícios apresentados na publicação. A depender do caso, são incluídos, além de pequenos textos individuais, desenhos arquitetônicos, geralmente croquis esquemáticos e/ou plantas baixas e cortes, e fotografias.

A iniciativa de "interiorizar" a análise, para além do triângulo *Rio-São Paulo-Belo Horizonte*, ainda que apontando um ou dois edifícios em algumas cidades, indica a intenção de apresentar a arquitetura moderna como constituição de um fenômeno nacional.

Deckker (2001), analisando a materialidade do catálogo, enquanto objeto impresso, afirma que *Brazil Builds* constitui um exemplo do antigo estilo de publicações do MoMA, reunindo uma

[275] Ainda que Duarte incorra em certos equívocos de tradução, o bilinguismo da edição também pode ser apontado como um dos aspectos que motivaram a grande repercussão da publicação no meio interno.

[276] Além das fotografias de Smith que compõem a maioria das imagens publicadas no catálogo, Goodwin (1943) cita a contribuição de outros fotógrafos locais (Marcel Gautherot, Eric Hess, Carlos, Photo Rembrandt e Photo Stille no Rio de Janeiro, e Benício Whatley Dias no Recife), instituições norte-americanas e periódicos especializados (*The Architectural Record*, *The Architectural Forum* e *Acropole*) que forneceram alguns dos registros publicados.

[277] Algumas páginas dessa primeira parte são destinadas a cidades brasileiras, não a edifícios específicos, com um texto breve e fotografias da paisagem com enfoque no entorno natural, como no caso do Rio de Janeiro, ou do conjunto edificado, como em Ouro Preto e no Recife.

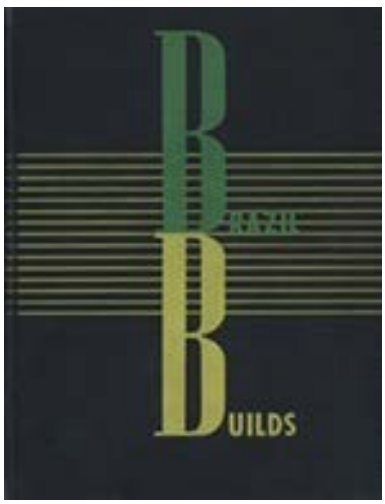
[278] São listadas construções em sete estados brasileiros: Rio de Janeiro (nove edifícios), Rio Grande do Sul (dois edifícios), Minas Gerais (oito edifícios), Espírito Santo (um edifício), Bahia (sete edifícios), Paraíba (um edifício), Pernambuco (nove edifícios) e Pará (três edifícios). Na introdução Goodwin faz referência ao Teatro de Manaus, apesar do Amazonas não estar incluído na listagem das obras.

[279] As temáticas incluídas são: construções de cimento armado; edifícios de escritórios, apartamentos e hotéis; colégios hospitais e bibliotecas; edifícios de sistemas de transporte; casas particulares; edifícios de recreação; edifícios diversos que reúnem a Caixa D'água de Olinda, o Pavilhão de Anatomia Patológica de Recife e o Instituto Vital Brasil em Niterói.

variedade de talentos, entre designers e editores, para produzir um livro de qualidade e apuro editoriais poucas vezes (ou talvez jamais) encontrados no Brasil até então. A qualidade da impressão, da capa dura e do papel - feito impressionante considerando a escassez da guerra que concentrava os esforços da indústria na produção de material bélico - deram continuidade ao projeto gráfico introduzido por *The International Style*, "*which enhanced the quality of black-and-white illustrations, plenty of white space on the page and blank pages to assist the narrative flow*" (DECKKER, 2001, p. 136). A repercussão da publicação - reimpressa três vezes nos anos seguintes[280] em papel couchê e com algumas modificações do original - foi enorme, ocupando rapidamente lugar de destaque no cenário arquitetônico e conquistando notoriedade imediata entre arquitetos ávidos por imagens da nova arquitetura, em particular daquela que começava a gerar interesse também pelo seu contexto particular, mas sobre a qual ainda pouco, ou quase nada, se sabia. Ao destacar as fotografias, incluindo quatro em cores e algumas reproduzidas em página inteira, a edição deu suporte a essa demanda.

Com efeito, o MoMA se tornou uma importante fonte de informações sobre o Brasil nos Estados Unidos, abrangendo temas não diretamente ligados à arquitetura: a Biblioteca do Congresso obteve fotografias para seus arquivos, a Enciclopédia Britânica solicitou uma imagem do Ministério da Educação e Saúde para o livro de 1944, uma editora educacional solicitou fotografias para os livros didáticos de ensino médio, o Jardim Botânico de Nova York queria informações sobre flora brasileira (DECKKER, 2001).





Figuras 71 e 72: Versão latino-americana do pôster promocional *Fight for the Freedom of All* (1942) e capa de *Brazil Builds*, projetos gráficos de E. McKnight Kauffer. Fonte: Google Imagens.

[280] O MoMA vendeu a primeira edição do catálogo por preço de custo (U$3,75) e distribuiu gratuitamente para seus membros associados. As edições posteriores foram vendidas à U$5,00, valor alto para a época (DECKKER, 2001).

A viagem de Goodwin e Smith ao Brasil em 1942, financiada pelo Museu e pelo Comitê Pan Americano do *American Institute of Architects* (do qual os dois eram membros) - acompanhados de Edward Stone e autoridades, arquitetos e artistas locais como Gustavo Capanema (Ministro da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro), Rodrigo Mello Franco de Andrade (SPHAN), Assis Figueiredo (Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP), Nestor de Figueiredo (IAB), Flavio de Carvalho, Roberto Burle Marx, Lucio Costa e Oscar Niemeyer[281] - forneceram subsídio para a produção desse material, que se trata do primeiro levantamento sistemático da produção nacional. Embora o sucesso da empreitada dependesse do contato pessoal com os arquitetos para obter informações sobre os edifícios construídos, Goodwin veio ao Brasil apenas com uma carta de recomendação do embaixador brasileiro, Carlos Martins, para Capanema (DECKKER, 2001).

A participação de Bernard Rudofsky[282] na intermediação das relações entre os brasileiros e o MoMA foi apontada por Del Real com base em correspondências entre o arquiteto austríaco e Alberto Xavier nos arquivos da instituição. "*Rudofsky claimed to be one of the main sources of Goodwin's knowledge on Brazilian architecture*" (DEL REAL, 2012, p. 157), sugerindo referências bibliográficas, o roteiro para a viagem e uma lista de personalidades e edifícios a serem visitados no país. Deckker (2001), por outro lado, não fez qualquer referência ao arquiteto como mediador dessa ponte Brasil-MoMA.

Visando se aproximar e consolidar contatos locais para viabilizar o projeto, Goodwin oferece um almoço no Copacabana Palace, onde se hospedou durante sua estada no Brasil, para quatorze figuras do cenário local, entre elas Lincoln Kirstein[283] (Figura 73), Candido Portinari, Marcelo Roberto, Corrêa Lima, Oscar Niemeyer e Lucio Costa. "*Costa was no longer involved on the Ministry of Education Building, but as Director of Research at SPHAN was able to give photographs and drawings of numerous Colonial buildings which Goodwin and Kidder-Smith were not able to visit*" (DECKKER, 2001, p. 117). A aproximação de Goodwin e Costa foi intermediada por Paul Lester Wiener que trabalhou com Costa e Niemeyer no projeto do Pavilhão de 1939 e havia sido professor visitante na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

---

[281] Além desses, Goodwin cita P. C. Almeida, Alvaro Vital Brazil, Carlos Frederico Ferreira, Rino Levi, Atilio Corrêa Lima, Henrique Mindlin, Jorge Moreira, Carlos Porto, Affonso Reidy, Marcelo e Milton Roberto, Paulo Rossi, Aldary Toledo e Gregori Warchavchik, em agradecimento ao material fornecido.

[282] Em 1943 Rudofsky já havia se mudado para os Estados Unidos, após sua breve passagem pelo Brasil. Sua aproximação com o então diretor do MoMA, consequência da premiação no concurso *Organic Design in Home Furnishings* promovido pela instituição entre 1940 e 1941, resultaria em outras duas exposições: *Are Clothes Modern?* (1944-1945) e *Architecture without Architects* (1964-1965).

[283] O escritor norte-americano estava no Brasil em função de sua pesquisa para o catálogo *The Latin American Collection of The Museum of Modern Art*, também publicado pelo MoMA em 1943, incluindo trabalhos de artistas de dez países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México, Peru e Uruguai.

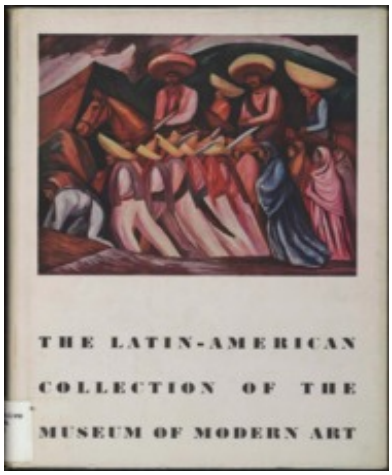


Figura 73: Capa do catálogo da exposição *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* (1943) de Kirstein, com reprodução de Zapatistas de Orozco (1931). Fonte: The Museum of Modern Art.

Em carta a Barr, Goodwin comenta a visita que realizou no Rio de Janeiro guiada por Costa: "*Lucio Costa, another very able designer took us on a day's sightseeing to Niemeyer's own house* [Casa da Lagoa, 1942]*, small and unfinished but good, a nursery* [Obra do Berço] *[...], refuge for poor people, and his own Serviço Patrimonio Historico* [sic] *where he has hundreds of photos of old work*" (GOODWIN, 1942 apud DECKKER, 2001, p. 117). Mas certamente, a influência do brasileiro foi mais profunda do que apenas uma visita poderia revelar. Uma tarefa da envergadura da que estava colocada, no curto espaço de tempo em que foi realizada, por dois profissionais que não tinham familiaridade com a história e a arquitetura brasileiras, decerto contou com uma orientação local.

> Basta fazer uma análise mais detida do acervo de obras tradicionais para verificar que a escolha realizada por Goodwin não só corresponde aos exemplares mais significativos de nosso passado, mas também coincide rigorosamente com o conjunto de obras que vinha sendo objeto de atenção do então recém-criado SPHAN (TINEM, 2006a).

Nesse contexto, a arquitetura moderna brasileira foi apontada como resultado da união entre os pressupostos modernos e o vínculo com o passado colonial filiado ao barroco, que asseguraria o caráter original, nacional, dessa produção. Essa versão se “apoiaria essencialmente", segundo Martins (2010, p. 139), "na ideia de indissociabilidade entre a ‘originalidade’ – e o consequente reconhecimento internacional – da arquitetura brasileira e sua identificação com um projeto de articulação entre modernidade e tradição”. Para Goodwin (1943, p. 84): "embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio". O argumento se apoiaria nas formulações (práticas e teóricas) de Lucio Costa sobre a necessidade de aclimatação de modelos arquitetônicos estrangeiros desde o período colonial, devido a necessidade de adaptar - “abrasileirar” - as tradições construtivas da arquitetura portuguesa ao distante território do Brasil. Essa síntese portanto, reúne os dois momentos que, de acordo com Goodwin, à medida

que desconsidera - ou afirma por omissão, nos termos de Martins (1987) - a produção eclética, a arquitetura brasileira foi produto de uma criação nacional.

> *In the book, Goodwin addressed the blending of modernity and heritage as a theoretical support for the early modernist buildings. For the first time, the articulation of the baroque effect and modern forms was published abroad, reinforcing the position of Costa and the young group of architects who were fighting for commissions in Brazil* (CARRANZA; LARA, 2014, p. 116).

A justaposição entre duas experiências tão distintas se deve ao entendimento de que a arquitetura colonial teria conseguido solucionar com êxito diversos problemas, especialmente climáticos e técnicos, relativos ao local. Segundo Bastos (2007, p. 140), “Lucio Costa acreditava que alguns programas, como o da residência, se prestavam melhor a essa síntese”. Assim, foi através da casa brasileira que os elos entre o moderno e a tradição - postos em prática desde suas primeiras manifestações - se fortaleceram. "Felizmente há agora gente audaciosa que ama as casas mais de acordo com seus hábitos próprios e necessidades modernas" (GOODWIN, 1943, p. 100)[284].

Apesar de não fornecer maiores detalhes sobre as viagens de levantamento o livro parece - pela ausência de bibliografia e citações alheias, como observa Tinem (2006a) - se basear, sobretudo, nas análises e observações do autor bebendo desse esquema teórico formulado localmente, particularmente daquele que orientava a formação do ideário moderno a partir de uma vinculação com esse passado, mas um passado *escolhido*, que exclui, além das construções ecléticas, aquelas genuinamente brasileiras, anteriores à chegada do europeu.

Nesse sentido, ainda que existam evidentes aproximações com as ideias introduzidas por Costa, Liernur (1999a, p. 32) alerta que o texto não reproduz com exatidão sua posição do brasileiro: *Brazil Builds* "*recoge las líneas dominantes del debate reduciendo sus contradicciones a una aparente unidad y constituye un primer paso en la imposición de una idea - el 'barroquismo' como particularidad de la arquitectura moderna brasileña que no estaba plenamente aceptada en 1942*"[285].

Além da recorrente referência da historiografia à aproximação teórica entre as formulações dos dois personagens, Deckker cita outras três referências possíveis. Segundo ela, "*Brazil Builds contains elements of formal criticism from three most important histories which had established the theoretical principles of the Modern Movement*": Giedion, Hitchcock e Pevsner. De Giedion, Goodwin "*took the thesis of the 'constituent and transitory facts' in architecture*"; de Hitchcock "*took the view*

[284] Nessa passagem, o texto original em inglês representa melhor o argumento: "*fortunately there are now many bold enough to enjoy the pleasure of experiment and contentment of living in houses that fit their own appearances, habitats and machines*" (GOODWIN, 1943, p. 100).

[285] A visão de Goodwin sobre o Barroco teria sido incorporada de Robert C. Smith Junior, diretor associado da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso e estudioso do barroco brasileiro.

that Modern architecture was the triumph of certain ideological formulation: Modernism[286]"; de Pevsner "*took the assumption that Modernism was the only possible alternative for the twentieth century, seeking to prove the Modern Movement as historically inevitable*" (DECKKER, 2001, p. 142). Entretanto, onde Goodwin se diferencia dos três autores "*is his appreciation that buildings were a product of many other factors, and not only of aesthetic discourse; what he considered most remarkable in the new architecture in Brazil were its regional characteristics*" (DECKKER, 2001, p. 142).

Liernur também fez referência às formulações de Giedion no contemporâneo "Espaço, tempo e arquitetura". "*Como en el caso de Giedion, para Costa se trataba de encontrar constantes en la historia*". E sublinha: "*[...] se trataba de encontrar líneas de continuidad con el pasado que no necesariamente coincidían con rasgos estilísticos*" (LIERNUR, 1999a, p. 32).

A adaptação dos preceitos modernos vinculados às vanguardas europeias não foi interpretada como uma desvantagem, que poderia, caso contrário, ter se associado à arquitetura brasileira, mas como resultado natural de sua condição de país periférico. O êxito do feito é afirmado por Goodwin (1943, p. 103): "o Brasil lançou-se numa aventurosa mas inevitável corrida. O resto do mundo pode admirar o que foi feito até agora e ver que melhores coisas serão ainda produzidas à medida que o tempo passar". Essa construção teórico-interpretativa acerca da propriedade da arquitetura brasileira constituiria talvez uma das "conquistas" dessa leitura inaugural para uma produção que ainda estava se estabelecendo e se definindo internamente, à medida que enalteceu o caráter próprio como uma qualidade inerente, capaz, inclusive de contribuir para o movimento internacional. A validação do caminho determinado pelos arquitetos da "primeira geração" - que viriam a influenciar as seguintes - para a arquitetura moderna nacional seria o estopim que daria início ao processo de recepção e difusão[287]. Esse "ganho de confiança" gerado pelas análises positivas possibilitou sua legitimação nacional e internacionalmente.

> Admirável também é a coleção de fotografia *Brazil Builds*, que o Museu de Arte Moderna de Nova York, acaba de publicar com, em geral, excelentes comentários do arquiteto Philip L. Goodwin. Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado diante desse livro que prova possuirmos uma arquitetura tão boa como os mais

[286] "*Like Hitchcock in The International Style, Goodwin glossed over the differences between the various buildings specially between São Paulo and Rio de Janeiro, to show a uniform movement. He asserted that the Modern Movement had spread to all parts of the world, and sought to prove that it had triumphed in Brazil*" (DECKKER, 2001, p. 142).

[287] Sobre o tema da recepção/difusão no Brasil ver FREIRE, Adriana Leal de Almeida. *Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira*: uma abordagem historiográfica. 2015. 201 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

> avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar (ANDRADE, [1944] 2003, p. 180).

Entretanto, a valorização de uma manifestação cultural periférica, colocada ao lado da norte-americana - e, em algumas afirmações pontuais, em superioridade a esta -, carrega uma intenção de origem. A operação de construção de uma "arte moderna americana", não poderia incluir um passado que poderia ser interpretado como sinônimo de atraso. A imagem necessária era de progresso e os edifícios selecionados representavam a base de sustentação desse progresso desvinculado da Europa; "representando mais que o Museu de Arte Moderna de Nova York e o Instituto Americano de Arquitetos, a política de boas relações dos Estados Unidos com os países que poderiam ser seus aliados" (TINEM, 2006a, p. 85).

Em 1943, o mundo estava em Guerra. O Eixo e os Aliados lutavam pela soberania mundial. Brasil e Estados Unidos, apesar de distantes dos campos de batalha do conflito bélico, a essa altura estavam diretamente envolvidos. O Brasil, após ataques as suas embarcações navais, declara guerra em agosto de 1942 mandando suas primeiras tropas ao velho continente para restabelecer as relações de confiança com os países aliados (FAUSTO, 2015); os Estados Unidos, para afirmar seu poderio depois do ataque japonês em terras havaianas, assume em 1941 a participação no conflito que, até então, tentava se manter fisicamente à distância. As consequências no entanto, são distintas. "Aqui a guerra não significara uma ruptura de igual ordem daquela que ocorrera na Europa e nos Estados Unidos". Pelo contrário, "fora a guerra e a conturbada década que a precedeu que, em parte, haviam permitido que a produção brasileira preenchesse o vácuo criado no cenário arquitetônico internacional" (ZEIN; MACEDO, 2011).

Foi também em 1943 que alguns arquitetos europeus exilados nos Estados Unidos, Sert, Giedion e Wiener, criam uma extensão do CIAM em Nova York que se volta para a reflexão das questões relativas aos rumos da arquitetura moderna nesse contexto. "Nesse ambiente de questionamentos e procura de novas propostas para a arquitetura do pós guerra, ocorre a recepção de *Brazil Builds* nos Estados Unidos" (CAPPELLO, 2005, p. 104).

Quanto ao MoMA, a entrada dos Estados Unidos na Guerra ajudou a estabelecer uma ligação clara e pública entre a instituição e o governo, através da OCIAA e James Thrall Soby (Diretor do *Armed Services Program* do Museu) que coordenou seu envolvimento com a Divisão de Serviço Especial do Exército norte-americano (DEL REAL, 2012). O resultado dessa política de aproximação projetada por Rockefeller foi a rearticulação - mediante a tentativa de exaltar as semelhanças e contribuições entre as nações americanas, atenuando suas diferenças - no discurso de dominação dos Estados Unidos em relação à América Latina. O que Pérez-Méndez e Aptilon (2007, p. 32)

entenderam como uma tentativa de "*dulcificar la tradicional arrogancia de sus políticas latinoamericanas*", isto é, a suavização da imagem dos Estados Unidos entre seus vizinhos, especialmente os de origem hispânica. "*Views that stressed 'picturesque aspects', the primitive and 'backwardness' had to be replaced by Latin America's 'contribution to contemporary thought and modern living'*" (DEL REAL, 2015, p. 163).

Nesse sentido, a afirmação de Goodwin sobre a *descoberta* de uma produção arquitetônica sem paralelos no hemisfério sul não significaria apenas a definição de uma "arma" para a propaganda de guerra, mas também um projeto para o futuro, no pós-guerra (DEL REAL, 2015). Com efeito, Goodwin opera sua seleção dentro de um processo de escolha das obras dignas de figurar como representativas desse passado "adequado" que seria tomado como referência da "arquitetura moderna brasileira" - e "latino-americana" em consequência. Uma manifestação cultural assentada em valores norte-ocidentais.

O MoMA, portanto, realiza a exposição no contexto da influência disfarçada de manutenção da soberania dos Estados Unidos na América Latina, a partir de estratégias de aproximação por meio de iniciativas de colaboração cultural integradas implementadas pela Política de Boa Vizinhança que se estende até 1945. Nesse contexto, mais do que o desejo de divulgar a produção moderna brasileira - em evidência após as construções do edifício sede do MES e do Pavilhão de Niemeyer e Costa -, essa iniciativa tinha explicitamente propósitos diplomáticos. Esses dois episódios em especial, "faziam com que a arquitetura brasileira deixasse de ser vista apenas como manifestação cultural de um país exótico e começasse a despertar interesse internacional" (MARTINS, 1987, p. 9). Nesse sentido, foram responsáveis por atrair atenção e reconhecimento para a produção do país, agora reconhecida pelo "selo" do MoMA.

No primeiro parágrafo do prefácio do catálogo, o autor especifica os motivos que levaram à publicação de uma pesquisa sobre a arquitetura brasileira ainda no período de emergência dessa produção - marcado pelas obras de exceção - por iniciativa estrangeira.

> O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte Americano de Arquitetos, achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado. [...] e pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções (GOODWIN, 1943, p. 7).

Entretanto, o apoio do Museu, representado por Nelson Rockefeller, no projeto de constituição de uma exposição de arquitetura moderna brasileira não foi imediato. A princípio Rockefeller não acreditava que exposições de arquitetura fossem a resposta adequada para fundamentar a aliança

estatal desejada, pois não resultavam em um retorno financeiro considerável para a instituição e estavam longe de atrair a atenção do público e os recursos dos patrocinadores das exposições de artes plásticas. "*The Department of Architecture was then going through some financial difficulties; recent budget cuts had left it in constant danger of disappearing. These cuts were part of the reforms Nelson Rockefeller made when he assumed the Presidency of the Museum in 1939*" (DECKKER, 2001, p. 113).

O resultado dessa política de redução foi o encolhimento do *staff* do Departamento, que ficou sem um curador chefe e foi reduzido aos esforços individuais de Goodwin, Mock e Carson; e a necessidade de buscar financiamento externo, através do OCIAA, para a realização da exposição e da publicação do catálogo. Em setembro de 1942 Goodwin vai pessoalmente a Washington garantir o suporte do *Office*, apresentando o material coletado na expedição ao Brasil. Com o entusiasmo dos quadros internos do Museu e a receptividade positiva da iniciativa entre as autoridades brasileiras contatadas, Rockefeller se convence que este poderia ser um instrumento oportuno para promover a amizade pan-americana, financiando, na qualidade de Coordenador do OCIAA, junto com Harrison, Diretor de Relações Culturais do OCIAA, o projeto pioneiro (DECKKER, 2001).

Deckker (2001) e Del Real (2012) apresentam em detalhes, a partir de cartas e memorandos internos do Museu, o processo de definição do Brasil - "*the new ally*" - como objeto da exposição latino-americana, como decisão do Departamento de Estado norte-americano, inserido nos esforços de propaganda de guerra. Em outras palavras, uma instrumentalização da cultura na geopolítica mundial. A diferença na leitura dos dois autores está colocada na questão do nacionalismo.

Em memorando direcionado a Rockefeller, no qual Moroe Wheeler lembra a necessidade de dividir com o OCIAA os onerosos custos da publicação e da exposição que aumentara de tamanho em função do volume e da qualidade do material coletado por Goodwin e Smith, reforça o conhecimento do Museu quanto aos interesses políticos da empreitada (e os usava como argumento para a efetivação do projeto):

> *it would be possible to issue this publication in a complete and appropriate manner which will reflect great honor upon our new ally. Without special subsidy it will be impossible to issue a book at all, which would, we feel be highly regrettable in view of the importance of the material assembled and its relation to be cultural development of one of the greatest countries of the new world* (WHEELER, 1942 apud DECKKER, 2001, p. 122).

Como resultado Goodwin enfatiza em forma de agradecimento o apoio do OCIAA: "*the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs assisted the project in every way possible*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1943d).

No momento da pesquisa e publicação do catálogo, poucas eram efetivamente as experiências modernas no Brasil. Após a controvérsia da década anterior amparada na disputa de espaço entre defensores e detratores do estilismo, havia muito entusiasmo por parte de alguns arquitetos e intelectuais a respeito da "nova arquitetura", mas o número de construções era limitado, voltadas a uma pequena clientela constituída pelas classes mais favorecidas econômica e culturalmente, e, sobretudo, sustentadas e apoiadas pela expansão e pela necessidade de afirmação ideológica do aparelho estatal. Apesar do entusiasmo de Goodwin (1943, p. 81) com a "febre de construções" que "generalizou-se rapidamente", o processo de consolidação e disseminação dessa produção teve início nos anos 1940, mas iria se estabelecer em definitivo a partir da década seguinte, quando "*'ser moderno' en el Brasil, equivalía a 'ser brasileño'*" (LIERNUR, 1999a, p. 31). Processo que então favoreceu o reconhecimento da arquitetura moderna brasileira como o símbolo da "identidade nacional".

> Num dado momento da história do país [a partir dos anos 1950], a classe média, inclusive das cidades do interior, teve o moderno como valor. E, mais surpreendente, tinha uma imagem clara de um projeto arquitetônico – o de Niemeyer ou da 'arquitetura brasileira' - como expressão desse valor (MARTINS, 2010, p. 160).

Goodwin (1943, p. 91) reforça esse simbolismo da "identidade nacional" no Brasil ao destacar o número de novos edifícios construídos para abrigar as sedes dos serviços públicos: "uma prova da importância que tanto o povo como o governo dão ao seu país". Segundo ele, o apoio estatal, assim como o crescimento da construção civil encorajado pelo desenvolvimento econômico e a participação direta de Le Corbusier, ainda como resquício da influência francesa no país, tornaram a produção de arquitetura moderna possível no Brasil e ajudariam a materializar a pujança que acreditava estar por vir.

No entanto, seria a adaptação ao clima e a criação de mecanismos de proteção solar, o elo que entrelaça passado e presente na experiência brasileira e, sobretudo, o que possibilitou, segundo Goodwin, o desenvolvimento de uma linguagem particular. "É curioso verificar-se como os brasileiros fizeram face ao importantíssimo problema [de evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro], cujo estudo foi o que animou essa viagem" (GOODWIN, 1943, p. 85). Essa afirmação manifesta a relevância do tema para as discussões arquitetônicas no momento - que, como vimos, havia sido tema de um dos capítulo de *Vivienda y ciudad* de Wladimiro Acosta (1937) desenvolvido na publicação posterior de 1976 de Neutra. "Em nenhum caso, tais engenhos foram integrados de modo mais feliz na arquitetura do que no edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública, do Rio de Janeiro" (GOODWIN, 1943, p. 85).

Em carta, citada por Deckker, endereçada a Alfred Barr, ainda durante os preparativos para a expedição ao Brasil, Goodwin indica suas intenções e interesses na arquitetura brasileira:

> *as I told Mr. Moe a year ago, it would seem to me a time to study the question of heat and light on large glass surfaces, as experienced in modern buildings in Brazil. This question has been one of great moment to Americans, who have lately borrowed the idea of these large glass surfaces from northern European sources. Northern Europeans sources are not a good guide for Brazil nor for us, to any great extent* (GOODWIN, 1942 apud DECKKER, 2001, p. 114).

Essa preocupação é fruto de sua atuação como arquiteto, ainda anterior ao interesse pela arquitetura do Brasil ou da América Latina. Depois da aproximação com Edward Stone no projeto para a nova sede do MoMA de 1939, que o apontou a direção da linguagem moderna que os administradores do Museu desejavam, os projetos de Goodwin exibiram um idioma mais racional sem se afastar inteiramente de uma abordagem "histórica". Essa abordagem revela a preocupação de Goodwin "*with an architecture adapted to the conditions of climate, in particular his self-declared preoccupation with the problem of controlling heat and light on large glass surfaces, which was a factor in his subsequent interest in the new Brazilian architecture*" (DECKKER, 2001, p. 115).

A contribuição da experiência brasileira, baseada na adaptação do conceito de *brise-soleil* proposto por Le Corbusier em 1933 para projetos em Barcelona e Argel, aplicado com êxito técnico e plástico em fachadas de construções de grande porte, iria ser repetida - e igualmente reconhecida - nas publicações seguintes sobre o tema. Para Del Real (2007), a reflexão de Goodwin muito depende desse dispositivo, pois ancora todos os argumentos sobre a arquitetura moderna: a necessidade de uma contextualização, o desenvolvimento de uma linguagem e uma revolução tecnológica.

> *The importance of the brise-soleil cannot be underestimated. In the catalogue to the exhibition Goodwin devotes six pages and numerous illustrations to the development of this sun-shading device in Brazilian Modern Architecture. The graphic prominence that is given to it in the book testifies not only to its plastic virtuosity but also to its condition as a signature of modernity* (DEL REAL, 2007).

Essa condição de modernidade, no entanto, também não estaria necessariamente desvinculada da tradição. Goodwin faz menção à possibilidade do elemento de proteção climática ser concebido de modo "mais simples", em madeira próximo dos muxarabis coloniais, como no novo hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer.

A vinculação entre tradição e modernidade é construída a partir da estrutura argumentativa do catálogo, à medida que indica o próprio país como o sujeito construtor, afirma Liernur (1999a, p. 30). O próprio título escolhido, *builds*, "*permite pensar metafóricamente al país como sujeto constructor no sólo de edificios sino de su Historia*". Assim, a associação passado-presente - com vistas para o

futuro - fundamenta o argumento principal do livro, inaugurando a narrativa que consolidaria a interpretação da "arquitetura moderna brasileira" até os anos 1980.

No final do texto introdutório na segunda parte do catálogo Goodwin (1943, p. 103) resume:

> é preciso ver que, primeiro, traz ele [o movimento moderno] o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram; em segundo lugar, se ajusta ao clima e aos materiais que dispõe. Em particular, a proteção contra o calor e os reflexos da luz forte foi corajosamente encarada e brilhantemente resolvida. E, em terceiro lugar, tudo isso acarretou à evolução completa do movimento alguns passos no sentido das ideias lançadas tanto na Europa como na América, antes da guerra de 1914.

Como parte das intenções da publicação, apesar de *Brazil Builds* ser especificamente uma leitura da produção brasileira, o autor observa que "outros muitos latino-americanos podem não estar familiarizados com esta face da cultura dos nossos vizinhos brasileiros" (GOODWIN, 1943, p. 9), evidenciando o propósito de projetar internacionalmente essa produção além da relação Brasil-Estados Unidos. Ao longo de sua narrativa, faz referências e comparações pontuais entre as arquiteturas modernas brasileira e latino-americana. Com efeito, insere o Brasil, ainda que a partir do desconhecimento, no âmbito da América Latina, esboçando a abstração de unidade entre aspectos dessas produções. (Hitchcock vai orientar essa inserção nas similaridades). "*If in Brazil Builds the old architecture pointed to a large Latin American culture, it also served to highlight a National Brazilian ethos*" (DEL REAL, 2012, p. 178). Ao traçar considerações sobre o sistema construtivo mais utilizado no Brasil colônia, faz alusão às preferências dos "latinos" por "construções de pedra, de adobe ou de taipa" (GOODWIN, 1943, p. 20). Em outro momento, aos hábitos tradicionais que se refletem nas moradias:

> um isolamento exclusivista foi sempre o traço acentuado das famílias latinas. Constitui uma das diferenças constantes e fundamentais entre os Estados Unidos e os países latino-americanos. [...] Entretanto, projetos mais recentes, como os do Jardim América e Pacaembu, de São Paulo, proporcionaram bairros residenciais que fazem lembrar o panorama das cidades-jardins norte-americanas. A casa acha-se colocada no meio de um lote junto à rua, no espaço intermediário algumas árvores e arbustos. Nos fundos, espaço para garagem e quintal. Isso não parece corresponder à tradição latina de quintais fechados, mas tornou-se moda (GOODWIN, 1943, p. 98-99).

Em relação às iniciativas de cunho urbano, Goodwin (1943) dá destaque às realizações de São Paulo - "foi o bandeirante do urbanismo" - e credita a demora do Rio de Janeiro à limitação derivada de sua geografia montanhosa[288]. "O Rio sonha também um plano grandioso, no qual estão incluídos

[288] No entanto, faz referências positivas ao esforço de demolição dos morros para a abertura de novas vias, mais largas, substituindo as estreitas ainda herdeiras do traçado colonial, e ao aterramento da baía para a ampliação do terreno passível de intervenção.

a abertura de vários túneis e de uma enorme radial cortando zonas até agora servidas apenas por ruas estreitas" (GOODWIN, 1943, p. 95-96). Comparando o engenheiro Prestes Maia, então prefeito da capital paulista, a Moses e La Guardia, respectivamente diretor de Parques e Jardins e prefeito de Nova York, exalta o papel de Maia na dinamicidade das obras de mobilidade colocadas em prática. Essa efervescência construtiva das cidades brasileiras iria impressionar o norte-americano. "Nem Detroit nem Houston poderão apostar carreira de crescimento com São Paulo e Rio de 1940-1941" (GOODWIN, 1943, p. 95).

Ainda no que tange as práticas urbanísticas, faz críticas aos planos para Belo Horizonte e Goiânia: "ambos os conjuntos fazem lembrar mais qualquer coisa do tempo de *L'Enfant* do que da idade da máquina, embora tais cidades possam contar com muitas ruas bem largas e bastante espaço livre e aberto" (GOODWIN, 1943, p. 96).

Reconhece também a necessidade de ampliar os esforços no sentido de prover moradias apropriadas à população mais carente dos mocambos, favelas e cortiços[289]. Faz breve referência aos conjuntos de habitação social em construção no Rio de Janeiro e em São Paulo para suprir essa demanda, no entanto, credita parte da responsabilidade da ineficiência das políticas sociais estatais à população que não aceita ser removida para longe "das luzes alegres e das vistas amplas da cidade" (GOODWIN, 1943, p. 97). Essa crítica está inserida no contexto do pensamento da época, especialmente para um estrangeiro que desconhecia o histórico de apropriação das zonas de moradia irregular.

Sobre os edifícios de apartamentos - em ascensão em função do inchamento das grandes cidades[290] - Goodwin menciona o fenômeno mundial e nacional de aumento gradativo da preferência por esse tipo de habitação pela população das classes mais média e alta[291], como responsável pela velocidade com que essas obras eram erguidas. No entanto, ressalta o resultado negativo dessas construções para as propriedades circunvizinhas e para a elevação do preço dos aluguéis. A Guerra,

[289] Esses projetos desempenharam importante papel na definição das diretrizes arquitetônicas no início do movimento moderno brasileiro e no estabelecimento da autonomia da arquitetura habitacional moderna como campo específico de atuação em uma época ainda dependente das iniciativas oficiais para seu desenvolvimento. Assim, a experiência dos projetos estatais influenciou a aceitação e consolidação da arquitetura moderna nos projetos privados, afirmando uma visão de arquitetura que iria se estabelecer no programa habitacional unifamiliar moderno (BONDUKI, 2005).

[290] No início dos anos 1920, a população do Brasil era de cerca de 30 milhões de habitantes, com apenas 10% vivendo nas cidades. Entre as décadas de 1930 e 1940, o país conta com aproximadamente 40 milhões de habitantes, sendo 30% morando em zonas urbanas. Em meados da década de 1940, a população atinge a marca de 45 milhões de habitantes, sendo 15 milhões urbanos. Os anos 1950 marcam um *boom* no crescimento populacional urbano (Fonte: IBGE).

[291] O processo de verticalização se inicia no Brasil ainda na década de 1930 com algumas iniciativas que seriam aceitas com relutância por uma sociedade apegada aos valores tradicionais. Ainda era vigente a imagem da cidade tradicional - com a casa isolada no lote, voltada diretamente para a rua; a aglomeração urbana e o "coletivismo" (traduzidos nesses edifícios) eram vistos como sinônimo de promiscuidade, tolerado apenas entre as classes mais baixas. Somente após o período de intensa industrialização e urbanização que se seguiu (1940-1960), a verticalização se consolidou como iniciativa associada à necessidade de moradia nas áreas centrais das grandes cidades.

segundo ele, seria responsável por frear esse processo de intensa verticalização "preservando muitos lindos quarteirões com seus enormes quintais e cheios de velhas e respeitáveis árvores" (GOODWIN, 1943, p. 97).

Após quase uma década do início das primeiras experiências modernas colocadas em prática no Brasil, o levantamento elaborado em *Brazil Builds* é o primeiro a sistematizar a produção moderna nacional. Por esse pioneirismo, é compreensível as lacunas existentes no trabalho - o próprio autor reconhece certas imprecisões, ainda que não especifique quais. Martins (1987, p. 14) faz menção a omissão das obras pioneiras e do "papel desempenhado por Warchavchik" e de qualquer alusão aos projetos de Flávio de Carvalho. "Essa omissão é tanto mais significativa quanto se lembre que a produção de Warchavchik era, desde uma década antes, conhecida internacionalmente e havia inclusive motivado a sua indicação como delegado dos CIAM para a América do Sul".

Liernur (1999a) também aponta a ausência de referências a Gregori Warchavchik (citado apenas como o arquiteto da "primeira casa moderna construída em São Paulo" erroneamente ilustrada pela Casa da Rua Bahia), Flávio de Carvalho, Luiz Nunes, este responsável pelo projeto da Caixa d'água de Olinda, inserido no rol de obras apresentadas no catálogo, e às escolas construídas por Anísio Teixeira no Rio de Janeiro, que, de certo modo, causam prejuízos para a compreensão da instituição da linguagem moderna no país. "*Sin estos ejemplos [...] los 'modern buildings' que el libro presentaba parecían salidos bruscamente, sin transición alguna, de una fusión entre principios internacionales y el 'alma local' finalmente recuperada*" (LIERNUR, 1999a, p. 34).

Essas omissões ou a não atribuição de valor, ainda nas palavras de Martins (1987, p. 14), fazem parte do processo de "escolha de uma trama [...] aquela tendente a privilegiar e reforçar a projeção nacional e internacional de uma vertente da produção arquitetural brasileira". Assim como as exclusões, as escolhas também definem estratégias de delimitação de uma versão a ser construída. Segundo Veyne (2014, p. 43) "o fato não é nada sem sua trama"; e sublinha "tudo depende da trama escolhida, um fato não é nem interessante, nem o deixa de ser". Em outra palavras, os fatos não existem isoladamente, são inter-relacionados.

Nesse sentido, a trama construída para a arquitetura brasileira é reforçada pelas referências extensivas aos projetos do Ministério de Educação e Saúde, do Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York e do conjunto da Pampulha como representantes da "verdadeira" experiência moderna brasileira, aquela que se pretendia afirmar internacionalmente. A presença de Le Corbusier (sua contribuição) foi, nessa narrativa, o episódio que mudou os rumos de seu desenvolvimento, garantindo às figuras principais, os incentivos necessários para impulsionar sua atividade criativa.

Portanto, a versão instituída, anterior a sua disseminação em todo o território nacional, seria fundamentada na excelência de grandes obras públicas apoiadas pelo Estado.

Além desse efeito historiográfico, portanto, construído *a posteriori*, a iniciativa do MoMA desperta imediatamente espaço e interesse pelas cultura e arquitetura da América Latina, ainda que construídas para olhos específicos e, por isso, talvez, relativizada.

A natureza catalográfica e abrangente, quase trezentos anos de produção arquitetônica, de *Brazil Builds*, não permitiu a atenção e a análise detalhadas dos vários períodos e lugares. As generalizações entre várias cidades que, de fato, tinham um caráter muito diversificado, deram a impressão errônea de um desenvolvimento uniforme em todas as partes do país (DECKKER, 2001). A primeira crítica negativa à iniciativa, realizada por Astragal em *Astragal's Notes and Tropics* publicado no periódico londrino *The Architects' Journal* em dezembro de 1943, seguiu nessa direção. Em particular "aos comentários vagos e à falta de plantas e cortes nas apresentações das obras" (CAPPELLO, 2005, p. 106).

Certamente essas generalizações iam além do olhar superficial e estrangeiro - que o breve contato permitiu - de Goodwin e Smith dos edifícios apresentados pelos cicerones da viagem, aos quais também interessava apresentar uma imagem de "progresso" alinhada às expectativas norte-americanas. Afinal, como nos revela Irigoyen (2005, p. 77) o processo de americanização da cultura brasileira (e latino-americana, com diferentes aberturas) que se fortaleceria no pós-guerra, já estava em curso, seguindo "seu caminho com maior ou menor independência do vaivém político".

Brazil Builds e depois *Latin American Architecture since 1945*, tornaram-se *autoridades* (de uso imperativo) para qualquer pesquisador ou interessado em escrever ou estudar a arquitetura moderna na e da América Latina. Essa autoridade no sentido proposto por Edward Said (1996, p. 31): "é formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem posição, estabelece padrões de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas ideias que dignifica como verdadeiras, e das tradições, percepções e juízos que forma, transmite, reproduz".

A seguir ampliamos essa discussão para a América Latina. Se, como enuncia Del Real (2007), "*the history of architectural modernity in Latin America starts with Brazil*", será nos demais países da região que a afirmativa de uma modernização regional vai se estabelecer, inserida no discurso dominante da arquitetura como instrumento político-cultural. "*Both of these exhibitions which emphasized the highly original and progressive nature of contemporary Brazilian architecture*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a).

3.5 *Latin American Architecture since 1945* (1955)

> *Just as the exhibition 'Brazil Builds' a dozen years ago not only signaled the appearance of a vigorous new local school of modern architecture, apprehended as a whole, may well have something more than a few clichés of brise-soleils, shell vaults and azulejos to offer the rest of the world* (HITCHCOCK, 1955, p. 61).

Pouco mais de uma década após a primeira exibição sobre o Brasil, que naquele momento representava o maior expoente da arquitetura moderna no sul do continente, o Departamento de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna de Nova York, sob a égide de seu Programa Internacional (criado em 1952), realiza uma segunda exposição com enfoque na América Latina, a primeira a abranger os últimos dez anos de realizações arquitetônicas em toda a região e a transpor os limites do país, sendo exposta em várias cidades dos Estados Unidos e Canadá, além de México em 1957 e Cuba em 1958. Através dessa mostra o MoMA demonstrou que a arquitetura moderna foi um fenômeno mais influente e abrangente. "*Particularly in the last five years it has become evident that the vitality of that activity was by no means limited to Brazil*" (HITCHCOCK, 1955, p. 12).

A intenção de realizar uma exposição de arquitetura da América Latina vinha sendo discutida nos quadros do Museu desde 1939, no planejamento de *Brazil Builds*. "*Initially, the Museum thought of making a show on South America in general, but they admitted ignorance of any built work of quality except the Brazilian Pavilion in New York and the Ministry of Education in Rio de Janeiro*" (DECKKER, 2001, p. 112). Essas discussões estavam pautadas nos questionamentos em torno da existência de material suficiente para uma exposição exclusiva da arquitetura brasileira, mas a ignorância geral e a complexidade de uma mostra de porte regional adiaram o projeto. Nesse sentido, *Latin American Architecture since 1945* pode ser entendida como a conclusão do interesse do MoMA em realizar a série de pesquisas sobre a produção de arquitetura na América Latina, projeto proposto ainda em 1942 quando se definiu pela mostra brasileira.

Inicialmente a exposição havia sido programada para ocorrer em 1954, como episódio-chave das comemorações de vinte e cinco anos de inauguração do Museu, mas precisou ser adiada. A demora em efetivar o projeto pode ser creditada em parte à própria estrutura multidepartamental da instituição que exige acordos e alinhamentos em sua política interna para a articulação entre os interesses desses braços institucionais, especialmente o Departamento de Arquitetura e Design, o Programa Internacional e o Departamento de Exposições e Publicações, envolvidos na exposição.



Figura 74: Rollie McKenna. Fonte: Foto Connie Greiff, The Museum of Modern Art, MAID.

No final de dezembro de 1954, Hitchcock e a fotógrafa Rosalie (Rollie) Thorne McKenna (Figura 74) se encontraram com Porter McCray[292], Arthur Drexler[293] e Philip Johnson para dar início aos preparativos. Um prazo inicial foi definido (fevereiro de 1955) para atender à abertura prevista para março. Em meados de janeiro, no entanto, ficou claro que esse prazo teria que ser estendido novamente (DEL REAL, 2012). Era um período de especial efervescência cultural nos Estados Unidos, em particular, para o MoMA, e de retomada da participação efetiva da Europa após o vazio da guerra. Uma série de compromissos assumidos por alguns desses personagens dentro e fora das atividades exercidas no Museu adiaram duas vezes o início da exposição. Johnson havia reassumido a diretoria do Departamento (1949-1954), Drexler estava envolvido com outras duas exposições e Hitchcock com o planejamento de um livro para a editora Pelican (*Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*, lançado em 1958) em Londres, onde pretendia se instalar por quinze meses.

Ao contrário de *Brazil Builds* cuja seleção ficou a cargo de Goodwin e Smith, a escolha dos edifícios que viriam compor a exposição latino-americana, segundo dados levantados por Patricio del Real (2012), não parece ter sido definida exclusivamente de McKenna e Hitchcock, que previamente realiza pesquisas nas universidades norte-americanas na tentativa de se aproximar do tema "América Latina". Na ocasião, fica impressionado com a ausência de periódicos de arquitetura latino-americana nas bibliotecas dessas instituições. Em carta endereçada a Paul Rudolph em 1954, Hitchcock relata sua surpresa com o limitado acervo da Universidade de Harvard, que possuía à época apenas material sobre o Brasil e o México e uns poucos números sobre Argentina, Cuba, Colômbia e Venezuela. Essa revelação indica que parte do desinteresse pela produção latino-americana deve-se ao desconhecimento coletivo fruto da ausência de informação. Com efeito, o MoMA mobilizou oficialmente seus recursos e preparou um documento abrangente através de sua rede de membros associados em diferentes graus de influência e latitudes.

[292] Arquiteto de formação, McQuay trabalhou no escritório de Wallace Harrison, onde conheceu Nelson Rockefeller e desde então se aproximou do MoMA onde atuou como curador.

[293] Drexler foi diretor do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA durante trinta e dois anos (1955-1987), retirando-se do cargo em decorrência de problemas de saúde (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1987).

Esse documento, intitulado *Data on Personalities in Latin American Countries Prepared for the Use of Henry-Russell Hitchcock and R. Thorne McKenna*, "*was compiled by FCR and RRK*[294] *and organized by country, assembled a list of prominent personalities in Latin America, from US embassy personnel to local art collectors, industrialists, intellectuals and architects*" (DEL REAL, 2012, p. 310-311). McCray recomenda nomes como Villanueva e Gilbert Chase, adido cultural dos Estados Unidos em Buenos Aires, e John McAndrew indica outros nomes (não especificados por Del Real). Juntos contribuíram com a maioria das indicações do documento. Josep Lluis Sert, Eduardo Catalano, Leopold Arnaud, Monroe Wheeler, René d'Harnoncourt, Paul Lester Weiner, Edward Durell Stone e Harmon Goldstone também fazem suas indicações, "*[...] names of friends and acquaintances that revealed a complex network of influences and relations to Latin America in the United States*" (DEL REAL, 2012, p. 311). A ausência de Nelson Rockefeller nessa lista revela seu afastamento das atividades como presidente do MoMA (embora, ainda participante ativo dos conselhos) em decorrência de sua mudança em 1953 para Washington à serviço do Presidente Eisenhower. É importante lembrar que Rockefeller *"never abandoned his personal interest in Latin America, and that this interest was the foundation of his view that the United States needed to play a more active role in the economic and social improvement of the developing world*" (DEL REAL, 2012, p. 312).

No contexto do pós-guerra, Rockefeller - já sinalizando o encerramento das atividades do OCIAA (então renomeado como OIAA), que ficariam a cargo do Departamento de Estado responsável por reunir os esforços e redirecionamentos norte-americanos no continente[295] - posiciona a América Latina como um elemento-chave para a liderança dos Estados Unidos na nova conjuntura geopolítica (*Rockefeller's 1943 postwar plan*). "*What is important, however, are the clear points of contact that MoMA offered to the now embattled cultural relations between the United States and Latin Americ*a" (DEL REAL, 2012, p. 205). A consolidação da abertura do MoMA para a América Latina, que coincidiu com a "aposentadoria" forçada de Alfred Barr como Diretor do Departamento de Arquitetura (1943), marcou uma exceção em um (breve) momento em que ficou claro que a reconstrução da Europa seria prioridade nos Estados Unidos.

Nesse período, uma nova figura entra em cena. René d'Harnoncourt (Figura 75) assume o cargo de *Vice President of Foreign Affairs* em 1944 a pedido de Rockefeller com o objetivo de manter e melhorar a relação do Museu (e dos Estados Unidos) com a região. Em outras palavras, expandir sua influência. No ano seguinte d'Harnoncourt realiza uma viagem de três meses para a América Latina para estreitar contatos com artistas e instituições locais que haviam se comunicado com o MoMA

[294] Provavelmente Francis Rosert, assistente administrativo do *Circulating Exhibitions* e do *International Program*, e Rose Kolmetz, secretária e assistente de pesquisa do mesmo Programa (DEL REAL, 2012).
[295] Ver nota 72 (Capítulo 1).

após a repercussão positiva de *Brazil Builds*. A viagem ajudaria a angariar novos membros e arrecadar fundos para o Museu, e em contrapartida, consolidaria o próprio relacionamento e posição de d'Harnoncourt na instituição, da qual se tornaria Diretor em 1949, função que exerce até 1967[296].

> *D'Harnoncourt move to MoMA coincides with a moment in which the cultural network that tied MoMA, Latin American and the OCIAA together was being dismantled. Despite the liquidation of the OCIAA, it seemed that in early 1945, the Pan American craze initiated by the war was still in full swing. It was time, d'Harnoncourt stressed to MoMA Trustees to establish a network of individuals and agencies involved in the South American market. In a postwar world, Latin America had to be firmly aligned to US interests* (DEL REAL, 2012, p. 207).



Figura 75: René d'Harnoncourt e Alfred Barr em dezembro de 1967. Fonte: Foto Dan Budnik, The Museum of Modern Art, MAID.

Entretanto, essa missão institucional não passou de subterfúgio para encobrir as atividades confidenciais que d'Harnoncourt viria a executar em nome do Departamento de Estado norte-americano, cujo Secretário Adjunto era Nelson Rockefeller. O MoMA serviu de cobertura, ajudando a ocultar o que efetivamente era uma missão de inteligência. A promoção da arte foi, nessa conjuntura, o disfarce ideal. Assim, coube a d'Harnoncourt fornecer a Rockefeller uma perspectiva pessoal e "interna" da cultura latino-americana e das relações pessoais estabelecidas, os jogos de poder e as figuras de influência local. "*Under the cover of culture, d'Harnoncourt - turned accidental spy - traveled the region*" (DEL REAL, 2012, p. 214). De fato, foi recebido com entusiasmo pelas lideranças políticas e intelectuais e pelos meios de comunicação das cidades por onde circulou, em particular no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, como um parceiro nos programas interamericanos de cooperação.

[296] Entre 1944, após a saída de Barr da diretoria do MoMA no ano anterior, e 1949, o trabalho foi conduzido conjuntamente pelo presidente do Comitê de Coordenação e pelo diretor do Departamento de Curadoria (THE NEW YORK TIMES, 1943; 1949) (ver nota 206, Capítulo 3).

Dentro dos objetivos do MoMA - para a definição do modelo estratégico de aproximação - foi importante entender que, embora instituições culturais privadas, fruto de iniciativa de alguns empresários locais, tenham exercido papel fundamental no fortalecimento do ideário moderno na região, o maior promotor da cultura latino-americana era o Estado, "*an extensive and intensive overlap between government and culture in the region*" (DECKKER, 2001). E essa circunstância estabelece uma diferença importante entre a América Latina e os Estados Unidos, onde o investimento privado era o principal meio de financiamento cultural.

Além de *Vice Presidente of Foreign Affairs*, d'Harnoncourt, que antes de ser contratado pelo MoMA era funcionário do Departamento Norte-americano de *Indian Arts and Craft Boards* (IACB), também exercia o cargo de diretor do recém-criado *Department of Manual Industries* na instituição (Figura 76). Esse currículo e experiência anterior foram importantes para realizar no MoMA algumas exposições sobre arte popular, como *Indian Art of the United States* (1941), a primeira do gênero da instituição. Intrinsecamente ligada aos programas de cultura e desenvolvimento econômico do governo, a noção de arte popular também era um substrato importante no imaginário norte-americano sobre a cultura latino-americana, estabelecendo uma sobreposição entre desenvolvimento econômico e imaginário cultural.

D'Harnoncourt também reportava a Rockefeller aspectos da vida política da América Latina. Para ele os latino-americanos "*remained ideologically immature and were viewed as 'children' playing at serious politics*" (DEL REAL, 2012, p. 231). Com efeito, em sua interpretação, o que restava aos Estados Unidos, para converter os simpatizantes comunistas frente ao crescimento da radicalização na região, "*was simply to give them sufficient proof that a Democratic way of life will gain them security and prosperity*" (D'HARNONCOURT, 1945 apud DEL REAL, 2012, p. 231). A História mostrou que a "intenção de provar", conforme a fala de D'Harnoncourt, foi mais longe do que a promoção cultural do modelo resumido pelo *American way of life*, com consequências mais duradouras e dramáticas em nossa democracia.



Figura 76: D'Harnoncourt na exposição *Mexican Arts* (1931), organizada por ele no The J.B. Speed Art Museum (Louisville, EUA). Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

Após o breve distanciamento das estratégias oficiais dos Estados Unidos na América Latina motivado pela reaproximação com a Europa no imediato pós-guerra, a década seguinte redefine uma nova política de vizinhança. O cenário internacional estava marcado pelos conflitos ideológicos da Guerra Fria, rachando o mundo - em uma visão simplista - entre defensores do capitalismo e do comunismo. A política dos Estados Unidos em relação à América Latina se baseava em aumentar a vigilância e aproximar os vínculos com os países que integram o grupo, fortalecendo laços econômicos, políticos e militares, no sentido de formar uma base de sustentação de seus referenciais (culturais, econômicos e políticos) e garantir sua hegemonia mundial. Nesse contexto, a dependência econômica dos Estados latino-americanos foi usada como ferramenta de contenção da influência comunista em toda a região, particularmente após o êxito da Revolução Cubana e a ascensão do governo de Fidel Castro. A intensa atuação norte-americana resultou na deflagração de diversos golpes políticos e ditaduras militares que se estabeleceriam na América Latina até finais dos anos 1980, repelindo qualquer tipo de oposição (HOBSBAWN, 2015 e PRADO; PELLEGRINO, 2014).

Em contrapartida, esses governos autoritários viveram um período de pujança econômica - diretamente vinculada aos interesses do capital internacional e ao patrocínio norte-americano - que garantiu no Brasil o apoio estatal à arquitetura moderna como estratégia de apropriação de sua imagem como símbolo do desenvolvimento nacional. Assim, interesses específicos do Estado deram oportunidade à concretização da "arquitetura moderna brasileira". Esse ambiente particular e o aval conferido pela ampla divulgação internacional, garantiram seu êxito. Até hoje essa imagem, de certo

modo propagandista, camufla os abusos cometidos[297]. (Nesse contexto, a exposição - e seu caráter propagandista e diplomático - estava inserida como parte de uma defesa maior do capitalismo e seu modelo político-econômico na América Latina.)

Esse é o pano de fundo de *Latin American Architecture since 1945* que inaugura o debate sobre o lugar da América Latina no contexto do movimento moderno. Tradicionalmente negligenciada, a arquitetura dessa região situada às margens das manifestações culturais ocidentais, recebeu destaque no pós Segunda Guerra pelo modo como seus arquitetos se apropriaram das premissas do movimento no desenvolvimento de uma produção que se destacou pela experimentação e adaptação, "*the creation of a new national idiom within the international language of modern architecture*" (HITCHCOCK, 1955, p. 12).

A redefinição da geopolítica mundial e a ascensão cultural da América Latina nesse período demandou a reavaliação dos caminhos e dos novos objetivos do MoMA. Segundo Del Real, internamente foi levantada a hipótese, inclusive, de uma reaproximação com a União Soviética em uma perspectiva de colaboração e tolerância na estremecida relação entre as duas nações no alvorecer da Guerra Fria. A Guerra da Coreia impôs entraves que impediram permanentemente esse caminho e a política externa norte-americana se volta em definitivo para o continente com o objetivo de garantir sua soberania e influência[298]. "*The world of reconstruction, cooperation and peaceful cohabitation turned into one of competition and ideological warfare*" (DEL REAL, 2012, p. 254).

Nesse contexto, a América Latina torna-se novamente o centro das investidas do MoMA, mantendo-se na agenda cultural norte-americana. A arquitetura da região garantiria ao Museu a manutenção do prestígio e da centralidade dos Estados Unidos - na retomada das atividades de importantes e tradicionais museus franceses e ingleses - como "descobridor" ou "introdutor" de um novo caminho para a arquitetura moderna, que naquele momento perdia fôlego na Europa. Assim, reivindica uma *ideia* de "arquitetura latino-americana" que se afirmava como continuidade do projeto moderno para além de suas fronteiras originais e contribuição para a cultura norte-ocidental. Del Real (2012, p. 257) resume: "*[...] so was the museum as the key site in the articulation of the correct image of Latin American architecture and, perhaps more important, of post war architecture as a whole*".

---

[297] No Brasil, o jornalista e escritor Elio Gaspari comenta esse paradoxo: "o Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiam negando-se. Passados mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro" (GASPARI, 2007).

[298] "*The Korean War heated up the Cold War and fueled the ascendancy of conservativism under Eisenhower and the bleak bi-polar world of his secretary of State John Foster Duller, who revived the policy of intervention in Latin America*" (DEL REAL, 2012, p. 254).

A qualidade e o número elevado de construções na América Latina, deslocou o centro dos acontecimentos arquitetônicos. Segundo Drexler, "*that exhibition and book called to our attention the remarkable vitality of a modern architecture developing along lines somewhat different from ours or from that of Europe*" (DREXLER, 1955, p. 8). Nas palavras de Hitchcock (1955, p. 13): "*in certain fields, notably university cities and public housing, the United States in recent years has had little to offer as extensive in scope or as brilliant design as the best Latin American work*". Esse sentimento de admiração, quase surpresa, antecipado por Goodwin (1943), perante a capacidade de realização dos arquitetos latino-americanos foi compartilhado por outros. No intuito de demonstrar que as experiências desenvolvidas na América Latina estavam à altura, em quantidade e qualidade, daquelas desenvolvidas na Europa ocidental e nos Estados Unidos, analisa comparativamente a produção norte-americana, reunida na exposição *Built in U.S.A.*, também organizada pela dupla Hitchcock e Drexler em 1952:

> *The forty-six Latin American buildings [...], considered as a group certainly rival in general interest the forty-three buildings in North American volume. At least ten architects the Latin American group have produced work of such distinguished individual quality that their names deserve to be as well-known as those of their contemporaries in the States* (HITCHCOCK, 1955, p. 62).

A exposição curada por Drexler com assistência de Mildred Constantine (curadora associada do Departamento de Design Gráfico)[299], que ficou aberta ao público entre 23 de novembro de 1955 e 19 de fevereiro de 1956, apresentou quarenta e seis edifícios de cinquenta e seis arquitetos, através de murais fotográficos em grande escala e dispositivos individuais de reprodução que exibiam slides em cores. Diferentemente de *Brazil Builds*, o projeto expográfico não contou com representações tridimensionais. O impacto ficou por conta do cenário criado por Drexler e Constantine. Cabe lembrar que a exposição *Mies van der Rohe* organizada alguns anos antes pelo próprio arquiteto, havia influenciado a linguagem expositiva das exposições de arquitetura no MoMA.

A galeria do terceiro andar foi reconstituída em duas salas: uma longa e retangular, chamada "corredor", aberta em uma extremidade através da qual se entrava no espaço expositivo, e uma adjacente retangular e menor, chamada "sala de cortiça". A característica mais marcante do "corredor" era seu teto luminoso e rebaixado. Fotografias em preto e branco montadas em painéis de quase dois metros e meio de altura, preenchiam o espaço sob a uniforme luz branca. "*The luminous ceiling was used as a formal device to highlight a uniform style. This staging revealed the normative intent of the exhibition*" (DEL REAL, 2012, p. 331). O "corredor" apresentava um jogo

[299] "*Constantine was no stranger to Latin America. During World War II, she organized an exhibition on posters from Latin America for the William Morris Agency, exhibited in Rockefeller Plaza and the Metropolitan Museum of Art*" (DEL REAL, 2012, p. 325).

complexo de composições visuais e formais, que justapôs a Igreja da Pampulha e a Aula Magna, por exemplo. Desenhos arquitetônicos e pequenos diagramas acompanhavam os murais fotográficos, destinados a explicar essas justaposições aos visitantes[300]. "*The corridor housed complex visual juxtapositions that illustrated the 'remarkable range and vitality', as proclaimed in a concise, five-paragraph description at the beginning of the exhibition*" (DEL REAL, 2012, p. 330).

A "sala de cortiça" foi revestida em suas três extremidades de painéis do material, dispostos de modo que se assemelhassem a blocos de concreto, nos quais trinta fotografias foram encaixadas e iluminadas pontualmente por fachos de luz direcionados. Nesse espaço as relações entre os projetos eram mais evidentes. Drexler e Constantine reuniram os edifícios públicos em uma parede (Embaixada dos Estados Unidos de Harrison & Abramovitz em Havana, Aeroporto do Rio de Janeiro dos Irmãos Roberto, Hotel Caribe Hilton de Toro, Ferrer e Torregrossa em San Juan, e Estádio Olímpico da UNAM na Cidade do México) e, na parede oposta, oito casas unifamiliares que incluíam Casa de Barragán na Cidade do México, Casa Curutchet de Le Corbusier em La Plata e Casa de Canoas de Niemeyer, esta recebendo maior destaque no grupo. Na parede que ligava esses dois temas "opostos" (público e privado), a habitação social.

As duas salas tinham personalidades opostas: a experiência escura, sóbria, da "sala de cortiça", reforçada pelo pé-direito e teto revestido com tinta escura, quase desaparecendo do cenário, contrastava com as paredes brancas e a cobertura fortemente iluminada do "corredor". A informação visual tinha primazia sobre o texto. Diferente de *Brazil Builds*, em que alguns edifícios recebiam notas explicativas e indicação de localização através de um pequeno mapa posicionado junto à imagem, as legendas em *Latin American Architecture since 1945* eram breves e concisas. Também contrastavam a escala das imagens: enquanto as maiores exigiam um distanciamento para o exame do panorama geral, as menores pediam uma aproximação maior para o exame dos detalhes (DEL REAL, 2012) (Figura 77).

No fim do "corredor" havia uma colagem de fachadas urbanas colocadas lado a lado - semelhante a do catálogo. Composta por dezesseis edifícios em altura situados em diversos países da América Latina, a colagem tornou quase palpável - sob forte apelo visual - a impressão geral que queria comunicar (e "vender") a nova contemporaneidade das cidades latino-americanas, descontextualizada do caráter local (a cidade e o país) e, sobretudo, a mensagem de uma unidade

[300] Algumas dessas justaposições propostas na exposição foram modificadas ou simplesmente ignoradas no catálogo. A ausência de registros textuais e iconográficos desses detalhes da exposição impossibilitam uma comparação menos superficial nesse sentido.

regional, porém sem monotonia[301]. No prefácio do catálogo, Drexler (1955) destacou essa dualidade - entre o *ser* moderno e a *aparência* da modernidade - e enfatizou que a quantidade de edifícios na região promovia "*the appearance there of predominantly 'modern' cities*". Esse cenário projetado de pujança (também no sentido de idealização do porvir) deu "*the opportunity to observe effects which we ourselves [norte-americanos] still only anticipate*".

> *Composed as a 'main street modern USA', the collage brought to light three dominant categories: the 'common alternating horizontal strips of window and cement' typical of modern architecture 'all over the world since the 1920s'; the 'Latin American specialty' of the brise-soleil, and the 'sheathing of buildings with various combinations of glass and opaque panels'. This last category revealed the influence of the United States, and the presence - if not of full steel construction - at least of 'continuous metal chassis-frames' in tall building façades. It also manifested the presence in the region of the stylistic language of Mies van der Rohe* (DEL REAL, 2012, p. 329).



[301] "*Although photographs at times helped contextualize some of the buildings in their sceneographic context, for example, the spectacular setting of Niemeyer's house, few buildings had site plans, much less an urban locator. Although the exhibition focused on the architecture of key cities, it made no attempt to locate them within such cities*" (DEL REAL, 2012, p. 331). Lewis Mumford em artigo para a *The New Yorker* (fevereiro de 1956), foi altamente crítico a apresentação descontextualizada dos edifícios na exposição: "*the old fashioned treatment of a building as an abstract entity, without even a hint of its orientation and setting*", argumentou ele, "*deprives the exhibition of half its educational value*" (MUMFORD apud DEL REAL, 2012, p. 338).



Figura 77: Exposição *Latin American Architecture since 1945*. Fonte: MoMA Exhibition Spelunker.

Assim como *Brazil Builds*, *Latin American Architecture since 1945* alcançou sucesso de público, ocupando as instalações do MoMA nos noventa e sete dias em que esteve em exibição, cinquenta e dois dias a mais que a exposição brasileira[302]. Entretanto, entre a imprensa norte-americana, mesmo entre os periódicos especializados, não teve a mesma repercussão. Segundo Del Real (2012, p. 334) a *Architectural Forum* "*ran a brief note on Hitchcock's book in its May 1956 edition*"; e a *Architectural Record*, "*which had published a detailed article on Brazil Builds in 1943, did not carry the exhibition at all*". Inclusive em sua edição de abril de 1956 publicou um artigo de Carleton Sprague Smith que apresentava o panorama geral da arquitetura moderna no Brasil desde o início do século XX - sem mencionar o último esforço do MoMA. Assim, ainda que muitos dos edifícios reunidos na exposição já tivessem sido publicado nas páginas desses mesmos periódicos, no geral, a imprensa de arquitetura local a recebeu com bastante indiferença (DEL REAL, 2012).

As publicações não-especializadas no entanto, como as revistas *Time* e *The New Yorker*, com artigos de Aline Saarinen e Lewis Mumford, respectivamente, e o jornal *The New York Times*, deram maior destaque ao evento incluindo os aspectos políticos da aproximação com a América Latina, exaltando as relações de amizade entre os vizinhos continentais.

A qualidade da expografia e o efeito cenográfico garantido pelo contraste - luz e sombra - entre as salas, que ajudou a destacar o caráter visual do conjunto, evidenciando o que consideraram a "fotogenia" da arquitetura latino-americana, foi outro ponto levantado nessas publicações. De acordo com Del Real (2012), enquanto para Saarinen esse "caráter fotográfico" reviva a crítica de Max Bill sobre o suposto exibicionismo da arquitetura de Niemeyer, a ampliando para outras figuras da América Latina; para Mumford era um sopro na mediocridade e esterilidade que afetou os arquitetos de Nova York. Em certo sentido, as observações sobre as ausências sentidas e as críticas desses periódicos foram impulsionadas pelo próprio conhecimento de seus autores acerca da arquitetura da região que era, em geral, bastante limitado. Certamente, foi o texto de Mumford ecoou na região.

Na imprensa brasileira a nota geral era de certo acanhamento e incompletude da pesquisa. O conhecimento de Hitchcock e McKenna sobre a arquitetura brasileira serviu, muitas vezes, como guia para as omissões em outros países. "*This was not necessarily a quantitative measure, but rather a qualitative one, which had to do with the views and details selected*" (DEL REAL, 2012, p. 339). Jayme Mauricio, em texto de novembro de 1955 no Correio da Manhã, canalizou os pontos de vista e opiniões de Niomar Moniz Sodré, diretor do MAM-RJ, presente na abertura da exposição para

[302] Em carta a Hitchcock, que após a abertura exposição viajou para Londres para se dedicar ao projeto de seu novo livro, Drexler comenta, em trecho transcrito por del Real (2012, p. 336), a reação do público: "*the general public [...] seems to regard the exhibition as proof that life is richer and more beautiful down there: 'they live better'*".

convidados, que celebra a qualidade e a técnica da instalação, mas critica sua natureza limitada. Essa percepção repercutiu nos demais países da América Latina.

Luis Vera, subdiretor da Divisão de Habitação e Planejamento da União Pan-Americana, escreve uma resenha do catálogo para o *El Arquitecto Peruano*[303], que quatro meses depois seria republicada na revista argentina *Nuestra Arquitectura*[304], comparando as aproximações de 1943 e 1955. Segundo Del Real (2012, p. 340), Vera repetiu as críticas à apresentação descontextualizada dos edifícios e ressaltou a escala enxuta: "*forty-six examples from here and there [...] were not sufficient; they might express the 'spirit' but not the evolution of the architecture of the region. Vera accused Hitchcock of sustaining 'false clichés' by hiding behind forms of seemingly high quality*".

A crítica revela um incômodo, dentro da própria América Latina, com a centralidade da arquitetura brasileira na região. Para Del Real, no entanto, o centro de desenvolvimento da arquitetura latino-americana havia se deslocado para a Colômbia e a Venezuela. "*This area happened to coincide with Rockefeller's IBEC [International Basic Economy Corporation] development focus, an economic force and US influence absent in Hitchcock's account*" (DEL REAL, 2012, p. 347). No texto Brasil e México continuaram a protagonizar a narrativa.

A exposição reuniu as imagens da campanha fotográfica de Rollie McKenna[305] produzida durante a pesquisa de campo que realizou juntamente com Hitchcock nos onze países visitados: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Panamá, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela. Embora a viagem tenha sido originalmente planejada para durar de dois a três meses, precisou ser condensada em seis semanas. Essa redução, no entanto, não impediu a coleta de uma grande quantidade de material a partir do qual o MoMA estruturou a mostra. Por outro lado, certamente favoreceu a limitação evidenciada pela crítica.

Como resultado de uma exposição, é compreensível - inclusive esperado - que essas imagens, que representaram a produção latino-americana nas leituras posteriores e ainda hoje são reproduzidas e compondo parte de nossa memória visual, ocupem no catálogo o mesmo lugar do

[303] VERA, Luis. Arquitectura Latinoamericana. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 224-225, mar./abr. 1956.

[304] Fato que revela uma rede de publicações internas através da qual a arquitetura latino-americana circulava. Na mesma edição da *El Arquitecto Peruano* em que foi publicada a resenha de Vera, por exemplo, achava-se um texto sobre Villagrán García originalmente publicado no periódico mexicano *Arquitectura*, liderado por Mario Pani (DEL REAL, 2012).

[305] McKenna, uma jovem profissional não muito conhecida, que havia iniciado sua carreia apenas em 1951, mas bem relacionada na cena cultural nova-iorquina, não foi a escolha original do MoMA como fotógrafa oficial da exposição. Para Philip Johnson e Goodwin, Kidder Smith seria a escolha lógica para uma segunda aproximação da instituição com a América Latina. Para Johnson a conexão entre as duas exposições estava bastante clara desde o início. No entanto, a incompatibilidade de agendas entre os compromissos de Smith e a proximidade da data previamente estabelecida para a abertura da exposição impediram os planos de Johnson e Goodwin (DEL REAL, 2012).

texto[306]. Segundo Del Real (2012), as fotografias coletadas podem ser categorizadas em três grupos: aquelas fornecidas diretamente pelos arquitetos, as fotografias em preto e branco de McKenna e as coloridas também da fotógrafa mas de propriedade do *Department of Circulating Exhibitions*. As quarenta e nove fotografias em cores que complementaram as em preto e branco da exposição, evidenciam a importância da cor para a cultura e a arquitetura na América Latina. Entretanto, O catálogo não inclui as imagens em cores.

A ausência de alguns países, como a República Dominicana, aponta questões que escapam do território imediato da arquitetura. Essa ausência pode, segundo Gustavo Luis Moré (2015), ser atribuída a dois fatores: a hostilidade ao regime ditatorial de Rafael Leónidas Trujollo, que comandou o país entre 1930 e 1961, quando foi assassinado; e a aproximação de muitas das construções modernas mais relevantes do país com o racionalismo internacional dos anos 1930 e 1940, "*making little allusion to the predominant tone of the buildings in the catalogue, with their curtain walls, brise-soleils, and surfaces clad in natural materials*" (MORÉ, 2015, p. 307). Essa afirmativa corrobora a tese de que as seleções eram (também) realizadas com a intenção de homogeneizar a produção aos olhos internacionais. Outra ocorrência que endossa essa tese se situa na inclusão de Porto Rico intermediada pela atuação de Richard Neutra em meados dos anos 1940 como consultor chefe para o governo norte-americano. A justificativa da atuação de Richard Neutra foi a necessidade de mantê-lo como aliado em consequência de sua posição geográfica estratégica para barrar o acesso dos submarinos da frota alemã ao Caribe (LIERNUR, 1999a).

Motivados pelo feito do MoMA, os arquitetos europeus e norte-americanos voltaram, pela primeira vez, os olhos para a produção arquitetônica desse grupo de países do continente por curiosidade ou em busca de inspiração, como se houvesse uma maneira mais exuberante e melhor de projetar edifícios sem se desconectar das bases que fundaram o movimento moderno. A exposição e o catálogo que a acompanhou, consolidariam essa aproximação e, de certa forma, direcionaram o olhar para aquilo que *deveria* ser visto e repetido, interna e externamente à própria América Latina. Um tipo "correto" de desenvolvimento aos olhos estrangeiros (DEL REAL, 2012). Em outras palavras, definiram o que seria ou não, apoiado nas omissões, passível de inspiração, admiração e crítica.

Sobre essas omissões, Drexler (1955, p. 8-9) faz uma ressalva: "*it was not Mr. Hitchcock's intention to include every building of high quality. Generally the choice has favored examples most significant in the development of an individual architect's work*". Hitchcock reafirma a dificuldade de

[306] O verbo usado para definir o objetivo central da mostra "*ilustrate*", parece estar vinculado a esse sentido de representação, exemplificação.

seleção dentro de um universo bastante abrangente de realizações, ainda que não forneça pistas dos critérios estabelecidos que parecem estar relacionados ao impacto ensejado com as imagens do conjunto exposto. "*It would not have been difficult to add another twenty-five buildings of quality equal to those selected*"[307] (HITCHCOCK, 1955, p. 62). O retorno da crítica na época, em ensaios publicados nos periódicos locais, indica que essa intenção teve êxito.

A eleição desses exemplares, que vai se repetir em muitas das publicações seguintes, será responsável pela imagem restritiva da arquitetura moderna latino-americana apresentada internacionalmente. Nesse sentido, compreende-se o início da argumentação ou defesa de uma suposta homogeneidade dessa produção que iria descartar aquilo que não se encaixava nesse "perfil" construído, ou seja, descartar as nuances e variações internas a produção[308].

O catálogo foi organizado em duas partes: uma introdutória na qual Hitchcock contextualiza a América Latina e sua produção arquitetônica, e outra que reúne os edifícios selecionados. Ao todo são incluídos quarenta e sete projetos, entre igrejas[309], edifícios públicos (escolas, instalações esportivas, hospitais), hotéis, edifícios de escritórios e residenciais (particulares e voltados para habitação social) e casas unifamiliares, estas representadas por doze exemplares[310]. Assim como em *Brazil Builds*, os projetos são precedidos por pequenos textos de um ou dois parágrafos que analisam aspectos individuais, quer de programa, de solução formal, das relações espaciais e/ou do entorno. Essa irregularidade descritiva atribui a essas análises um caráter pessoal das impressões de Hitchcock.

O objetivo do catálogo, segundo o autor, era *ilustrar* a partir de um conjunto de exemplares a vasta gama de arquitetura de qualidade que estava sendo produzida em meados do século XX na América Latina (HITCHCOCK, 1955). Os argumentos colocados traçam um dos primeiros esquemas teóricos abrangentes sobre a arquitetura moderna latino-americana e, por isso, marcaria a leitura internacional dessa produção.

---

[307] Tinem (2006a) ao analisar o manual *Architecture, nineteenth and twentieth centuries* de 1958, afirma que o limite entre o papel do historiador e do crítico eram preocupações constantes de Hitchcock. Essa preocupação que influenciaria diretamente suas pesquisas, estava presente na dificuldade em selecionar obras recentes de arquitetura frente ao volume de construções do segundo pós Guerra, tarefa mais apropriada, segundo ele, a um crítico que a um historiador.

[308] Segundo Liernur (1999a, p. 38), como consequência dessa postura para a arquitetura brasileira "*debieron dejarse de lado una gran cantidad de fermentos, ideas y experiencias de enorme valor [...], las que, de haber existido sin tener que soportar el peso de la 'construcción monumental' instalada por la operación del MoMA, seguramente hubieran podido florecer en tantas nuevas y múltiples propuestas como las que a lo largo de su compleja y rica historia, y como no podía ser de otro modo, había producido hasta entonces el Brasil real*".

[309] A Igreja da Pampulha abre a apresentação dos edifícios com uma imagem de duas páginas, única no livro, como o edifício que consolidou internacionalmente Niemeyer e, consequentemente, a arquitetura moderna brasileira, que em muitos momentos se confundiu com seu protagonista.

[310] Outras cinco casas unifamiliares são citadas ao longo do texto introdutório, totalizando dezessete. São elas: Casa Guillermo Jones Odriozola, Casa Max Cetto, Casa Teodoro Moscoso (de Toro-Ferrer), Casa Milton Guper (de Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar), Casa Federico Gómez (de Francisco Artigas).

O autor introduz o tema ressaltando a extensão territorial e a diversidade natural do continente, que inclui "*very large areas of high mountains, deserts and jungles*". Na zona urbana, a expansão da malha e o aumento populacional, características que relacionadas poderiam justificar o crescimento acelerado de construções; *"[...] in most Latin American countries today there is both quantity and quality in architecture*" (HITCHCOCK, 1955, p. 11). A extensão territorial está diretamente associada ao conceito de isolamento ("*remoteness*"), que considera uma das principais características da América Latina. A ideia, introduzida por Goodwin, da "arquitetura aberta" filiada à cultura americana, de certo modo, tem relação com a amplitude dos territórios não ocupados no continente. Tinem (2006a, p. 110-111) observa que "não por casualidade Bratke o arquiteto que ilustra essa forma de construir é o arquiteto premiado na I Bienal de São Paulo de 1951 que tem visibilidade no cenário internacional".

Le Corbusier já havia feito menção à vastidão do território latino-americano. "Entre vocês os problemas são tão numerosos, tão imensos, o interior a ser colonizado é tão grande", ele afirma, "que suas energias são diluídas imediatamente pelas dimensões, pelas quantidades e pelas distâncias, enquanto que nós, de Paris, não temos nada a fazer. Lá o vasto interior não existe" (LE CORBUSIER, 2004, p. 29).

A imensidão de uma região, que ocupa quase a totalidade de continente e possui áreas inabitadas, com escassa infraestrutura de comunicação e transporte no interior dos países e entre eles, explicam essa particularidade. Mais do que um isolamento do mundo, era um isolamento de si mesmo - "*remoteness from itself*" (HITCHCOCK, 1955). Os países colonizados pela Espanha tinham vínculos mais estreitos com Madri do que entre si ou com o Brasil. Nem o processo de independência, se desenvolvendo gradualmente através de quase um século, impulsionou a mudança dessas relações em direção a uma unidade regional efetiva. O desejo de reproduzir os costumes europeus, comentado anteriormente, na tentativa de se associar ao sentido de modernidade que eles traduziam, está diretamente ligado a essa postura. No entanto, ao contrário de desqualificar essa aproximação, Hitchcock aponta que a modernidade e seus recursos (automóveis, aviões) seriam capazes de superar esse isolamento, novamente em uma aposta no futuro da América Latina. "*The new architecture of Latin America belongs specifically to the age of the airplane*". Mais adiante completa: "*today, there is perhaps no part of the world where air traffic is so vital, bringing all the South American countries into close the outside world and, almost more significantly, with each other*" (HITCHCOCK, 1955, p. 12).

Nesse contexto, em que os meios de transporte internos, tanto terrestre quanto aéreo, ainda são precários e pouco conectados, o trânsito de arquitetos que iam para a Europa e os Estados

Unidos para realizar ou completar sua formação profissional e a circulação de revistas especializadas, que seguindo a rota Europa/EUA-América "chegavam sistematicamente a quase todas as partes do mundo" (TINEM, 2006a, p. 139), tiveram papel fundamental na difusão dos preceitos modernos na América Latina[311]. "*Building materials rarely travel by air, but most architects do and their ideas as well*" (HITCHCOCK, 1955, p. 12).

A importância do avião em um país imenso como o Brasil, com "quilômetros e quilômetros de água sinuosa serpeando pântanos e contornando ilhas, a perder de vista [...] terras desertas, virgens do passo humano, apenas pontilhadas de colinas verdes", havia sido ressaltada por Goodwin que a partir do olhar do viajante que sobrevoa o território - "de avião pode-se observar em poucos dias o que custou alguns séculos para ser construído" (GOODWIN, 1943, p. 17)[312] - retoma a percepção introduzida por Le Corbusier em "Precisões", cuja primeira edição data de 1930. "Parece-me", ele afirma, "que a rede aérea haverá de se tornar seu sistema nervoso eficaz"; em outra passagem reforça, "de avião ainda compreendemos muitas outras coisas" (LE CORBUSIER, 2004, p. 17; 18).

De acordo com Patricio del Real, foi o avião, não os mecanismos de proteção solar, que introduziu a modernidade na América Latina para Hitchcock. Essa interpretação pode ser contestada, mas entendendo o avião como uma metáfora do desenvolvimento e da ideia de progresso que o direcionava, insere a dimensão da unidade territorial que poderia ser alcançada com a redução das distâncias geográficas, ideológicas e culturais. "*Hitchcock's celebration of the airport and the aeroplane as the pre-figuration of Latin American nation has significant echoes*" (DEL REAL, 2007).

Seguindo o roteiro inaugurado em 1943, Hitchcock introduz sua narrativa com fotografias de edifícios pré-colombianos (Pirâmide do Sol em Teotihuacán no México e ruína em Machu Picchu no Peru) e coloniais. Estes ilustrados por duas construções do século XVIII, Seminário de San Martín em Tepotzotlán no México e Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Ouro Preto, caracterizadas pela riqueza decorativa e um "*curious flavor*" decorrente de uma variação do Renascimento e do Barroco. Apesar da menor ênfase dada às experiências anteriores ao moderno, reduzidas a alguns poucos parágrafos de texto, essas imagens vêm resgatar e reafirmar o viés interpretativo de seu

[311] Durante a conferência "Preservação e Reutilização das casas do Movimento Moderno" proferida no Seminário "Habitação como patrimônio cultural" organizado pelo Centro de Preservação Cultural da USP (Casa de Dona Yayá) e realizado na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin na USP-São Paulo em abril de 2016, a professora Louise Noelle (*Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM) aponta que investigações recentes revelam diálogos entre os arquitetos Gio Ponti e Barrágan em decorrência do projeto da Villa Planchart. A existência dessas conexões é um tema ainda a ser investigado.

[312] A impressão - e o entusiasmo- de Goodwin quanto a diversidade das paisagens e das cidades brasileiras observadas do alto foi relatada em uma série de cartas dirigidas a Alfred Barr durante os dois meses de sua expedição. Nessas cartas também descreve o transcorrer e o progresso dos trabalhos e do contato com os arquitetos locais. Zilah Deckker em *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil* transcreve trechos dessas conversas - alguns reproduzidos aqui. Os documentos na íntegra estão arquivados no MoMA.

precedente: procurar no passado as respostas para aspectos da arquitetura moderna local. Assim, ainda que não faça referências mais extensas como Goodwin, Hitchcock pontua - no texto e nas imagens que o ilustram - a construção histórica da arquitetura na América Latina como referência de um desenvolvimento autóctone posterior da arquitetura moderna:

> *neither the nineteenth century nor the early twentieth seems to have produced important autochthonous developments. It is obvious though that many characteristics, some of Iberian origin, some developed locally in the colonial period, continued to color the local production [...] despite the contemporary European influences that dominated more formal architecture* (HITCHCOCK, 1955, p. 17).

A colaboração de Le Corbusier no desenvolvimento da arquitetura latino-americana é outro argumento que o novo catálogo vem reafirmar, ampliando o papel do arquiteto, então enfatizado no Brasil, para região como um todo. A histórica influência da cultura francesa nos costumes brasileiros tornaria natural que um franco-suíço fosse, agora, exercer papel decisivo nesse enredo. Nas palavras de Hitchcock (1955, p. 17), "*it is not surprising, therefore, that modern architecture when it came to Latin America should have had from the first a Latin and even a French accent, and that Le Corbusier himself should have been a consultant on the Ministry of Education and Public Health in Rio*".

Em outros momentos de sua análise o tema é novamente posto em evidência:

> *of the great international masters, the influence of Le Corbusier is strongest and appropriately he is the one great architect outside world who has not only acted as consultant on a major monument - The Ministry of Education and Public Health in Rio - but has actually built in Latin America* (HITCHCOCK, 1955, p. 60).

Apesar da relação de proximidade com a América Latina, afora as palestras proferidas nas visitas à região, ocasiões em que elaborou propostas de planos para as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu e Buenos Aires, Le Corbusier possui um único projeto construído na região, a casa em La Plata. "*Although Le Corbusier has probably had more influence in Latin America than any other European architect, it is surprising to note how different this house is from the houses built by local architects*" (HITCHCOCK, 1955, p. 158). Essa afirmação indica um dos pressupostos da arquitetura latino-americana, diretamente relacionado à capacidade de adaptação dos princípios do movimento moderno à realidade local, revelando contribuições distintas às proposições modernas, que, segundo revisões recentes, se colocam desde as primeiras realizações na América Latina, ainda no período de emergência dessa produção (STINCO, 2010).

Além da influência de Le Corbusier - "*a date which varies considerably according to the degree of acceptance implied, but roughly 1935 in Brazil and perhaps as late as 1950 in certain other*

countries"[313] (HITCHCOCK, 1955, p. 16) - o pioneirismo individual de alguns arquitetos foi fundamental, em sua interpretação, para a consolidação e difusão da experiência moderna na América Latina, que, em sua maioria, ainda formava seus arquitetos em escolas alicerçadas nos métodos da *Beaux Arts* ou das Escolas Politécnicas. Entre os personagens dessa fase inaugural, destaca Julio Vilamajó no Uruguai, "*know in the United States as one of the two South Americans on the United Nations Building Commission*", Villagrán no México, Sergio Larrain no Chile, Lucio Costa no Brasil e Carlos Villanueva na Venezuela.

> *The excellent school at Montevideo formerly headed by Julio Vilamajó has been mentioned; as also (at least by implication) those headed by Villagran García at the National University of Mexico, and Larrain at the Catholic University of Santiago in Chile. But on the whole the Latin American schools are provincial at their best and laggardly Beaux Arts at their frequent worst* (HITCHCOCK, 1955, p. 20).

Essa crítica à formação na América Latina serviria como argumento para enfatizar a participação, ainda que secundária, dos Estados Unidos no desenvolvimento dessa produção. "*It is a tribute to our schools that they have given to Latin Americans a training so broad that it could readily be applied under very different local conditions*" (HITCHCOCK, 1955, p. 21). Segundo o autor, é surpreendente que não se reconheça mais a influência dos Estados Unidos considerando o número de arquitetos latino-americanos que, ao menos, completaram sua formação profissional no país[314] e a familiaridade com seus edifícios e atores mediada pelas revistas locais e importadas, e pelas exposições recentes, no esforço oficial de modernização empreendido no continente. "*This speaks for the solidity of local cultural tradition, whether that be considered in itself a good thing or a bad thing*" (HITCHCOCK, 1955, p. 28).

A apropriação do passado cultural, a escassez de material como efeito da indústria deficitária e as condições climáticas particulares foram apontadas como razões que explicariam porque a arquitetura na América Latina, mais do que em outras expressões culturais, não pôde - nem deveria ser, na perspectiva de Hitchcock (1955) - um desdobramento provincial da experiência norte-americana, como foi em relação a França. Embutido nesse argumento está a insignificância atribuída pelos norte-americanos à produção que marcou os últimos decênios do século XIX e os primeiros do século XX, aspecto que Martins (1987) observou em *Brazil Builds*. Hitchcock realiza o mesmo salto histórico, destacando como grandes culturas pré-hispânicas deixaram como legado monumentos que despertaram a consciência desse passado e a necessidade de sua continuidade na cultura moderna, em particular no México e nas regiões andinas; e identificando a contribuição do período colonial

[313] Esse argumento da introdução tardia da América Latina no movimento moderno reitera a exclusão das experiências pioneiras anteriores de Warchavchik por Goodwin (1943).
[314] Sobre o tema ver Atique (2007; 2010).

para a produção arquitetônica. Argumenta ainda que a arquitetura da América Latina não era "*unknown to the history of architecture*", entendendo essa "história" como o desenvolvimento de uma tradição de construção, não uma prática historiográfica (HITCHCOCK, 1955, p. 13).

A importância das questões climáticas na América Latina e as soluções propostas pelos arquitetos definiram a base de um argumento fundamental na construção interpretativa estabelecida pelas publicações do MoMA. "*Even national characteristics are often better explained by different climatic conditions or different materials and methods of construction than by deeper cultural currents*" (HITCHCOCK, 1955, p. 21). A necessidade de proteger as fachadas da incidência solar direta e de garantir a circulação dos ventos no interior dos edifícios têm um efeito profundo na concepção arquitetônica. O uso de elementos que poderiam ser reconhecidos como adições meramente decorativas foi justificado como aproximações locais, respostas particulares de adaptação dos novos meios construtivos ao clima de cada país, como painéis pintados de estuque nas regiões de clima seco do Peru, utilizados desde a arquitetura Inca, mosaicos de vidro e pedras naturais no México, e azulejos esmaltados no Brasil quente e úmido das cidades costeiras. "*There is little of the Wrightian feeling for the 'nature of materials' in Latin America*" (HITCHCOCK, 1955, p. 23).

Os muitos dispositivos herdados ou recém-desenvolvidos para os controles climático e lumínico, incluindo o uso da cor - em si, provavelmente relacionada com as condições de luz que tendem a tornar os edifícios brancos dolorosamente evidentes - estão entre os elementos construtivos que deram à arquitetura latino-americana seu traço particular, que a diferenciava das demais. Essa seria, segundo o autor, a maior contribuição ao movimento moderno internacional. A originalidade e as possibilidades estéticas com a utilização do *brise-soleil* - "*a Latin American specialty*" (HITCHCOCK, 1955, p. 191) - garantiram uma variedade muito característica de tratamentos de fachada, que definiu, a partir de uma linguagem plástica proveniente do domínio da técnica, um caminho próprio para a experiência moderna na América Latina. Essa constituição de uma linguagem embasada em recursos técnicos foi recebida nesse modelo interpretativo com alguma surpresa, apoiada na aparente contradição colocada entre um desenvolvimento industrial considerado insuficiente e a proposição de soluções que agregam tecnologia e plasticidade. Especialmente surpreendente para um problema ainda não resolvido pelos norte-americanos.

Essa percepção de "inferioridade" não estar explícita nos textos. No entanto, a interpretação de Hitchcock não escapou do argumento, constantemente atribuído à cultura e à produção arquitetônica de qualquer país ao Sul da fronteira dos Estados Unidos, colocado como primitivismo ou expressão do exotismo que nos era característica. Portanto, não distante da interpretação de superioridade cultural implícita no discurso centro-hegemônico. Apesar de realizar uma revisão

historiográfica das leituras internacionais sobre a arquitetura brasileira especificamente, é possível estender o comentário de Tinem à América Latina:

> de difícil superação são também as diferenças culturais. Os textos canônicos não falam diretamente de tais diferenças, mas estas aparecem em suas críticas, interpretações e comentários, inclusive nas relações entre as obras produzidas e o meio em que estão inseridas. A própria proposta da arquitetura brasileira como arquitetura de um *país longínquo* ou como a *periferia da civilização* parece significar algo mais que a distância em termos geográficos. A distância física do velho continente não é tão longa como a distância intelectual, teórica, cultural. Apesar dos esforços dos críticos e historiadores, o Brasil parece continuar antropófago. A arquitetura, o urbanismo e o paisagismo brasileiros não se isolam; bebem de fontes internacionais, mas também de fontes mais próximas, e o resultado do processo da digestão jamais poderia ser a imagem refletida de outra realidade que não a sua (TINEM, 2006a, p. 135-136) (grifos no original).

Considerada o lugar onde melhor se expressam as contradições da arquitetura latino-americana, a casa define um programa fundamental no estabelecimento dessas premissas. "*Houses of distinctively local character are found chiefly in Mexico and Brazil; elsewhere the achievement of viable modern house planning for local needs probably lies a few years ahead*" (HITCHCOCK, 1955, p. 60). Se, por um lado, esse programa, que se repete em todos os países de sua seleção, é passível de comparações internas, em geral, apoiadas em esquemas interpretativos que apontam suas similaridades; por outro, ainda que perceba fortes e crescentes influências norte-americanas na arquitetura doméstica, as diferentes condições climáticas e sociais dos Estados Unidos e da América Latina pauta as comparações inter-continentais com base em suas diferenças. Em suas palavras: "*house planning, also, has been much influenced by North American practice, but there are many local conditions which make major characteristics of the twentieth-century house as we know it in the United States impractical to the South, at least for the present*" (HITCHCOCK, 1955, p. 16-17).

Um traço que parece curioso aos olhos de um norte-americano é o desequilíbrio entre as áreas sociais e de serviço nas casas latino-americanas em função do elevado número de empregados domésticos. Hitchcock relaciona esse "*curious imbalance*" (desequilíbrio curioso) como um efeito da influência indireta da religião, predominantemente católica, que seria responsável pela unidade cultural da América Latina. Para nós parece ser reflexo direto da estrutura social (que inclui, mas envolve aspectos mais amplos do que a religião), mais do que como interferência da Igreja e a conduta moral por ela exigida, como tentamos demonstrar no capítulo anterior. Não se pode, certamente, excluir sua marcante presença na cultura latino-americana, mas também não se deve creditar (apenas) a ela "*a Iberian cultural background*".

Hitchcock (1955, p. 45) reforça esse entendimento ao apresentar as casas modernas mexicanas: "*here more than anywhere else in Latin America, the semi-oriental seclusion of Iberian tradition has been maintained*". Esse isolamento foi, em outro momento do texto, associado a necessidade de segurança, justificativa compreensível a partir da perspectiva de um norte-americano sobre países "subdesenvolvidos". Em suas palavras:

> *the degree of seclusion demanded varies from country to country, from Mexican houses enclosed with their high and unbroken walls to Niemeyer's glazes pavilion at Gávea. But almost everywhere the openings must be grilled or otherwise protected to keep out thieves and the houses tend to open inward on a patio rather than outward onto a lawn* (HITCHCOCK, 1955, p. 28).

Outras influências culturais gerais, apontada como "fatores psicológicos" - "*architecture, even in modern times, is much affected by psychological as well as by material factors*" (HITCHCOCK, 1955) - ficaram mal definidas. O autor parece relacioná-los a mestiçagem - argumento repetido por Giedion no prefácio de "Arquitetura moderna no Brasil" de Mindlin ([1956] 2000) - e a assimilação cultural da imigração, apontadas como possíveis causas de nossa vitalidade cultural e apropriação particular das premissas modernas. Em contrapartida, Hitchcock (1955, p. 21) afirma que "*even national characteristics are often better explained by different climatic conditions or different materials and methods of construction than a deeper cultural currents*". Essa contradição em seu argumento não foi esclarecida no sentido de aprofundar as influências particulares que europeus, negros e indígenas tiveram na cultura arquitetônica de cada país de modo particular.

Muito das idiossincrasias latino-americanas são próprias dessa multiplicidade, desse pluralismo étnico, que resulta em apropriações culturais distintas. "A América Latina tem essa peculiaridade de miscigenação, porquanto nos Estados Unidos, na América do Norte, ela é menos visível, posto que lá as culturas se justapõem, mas não se mesclam" (AMARAL, 2006, p. 67).

Após traçar considerações gerais sobre a América Latina, Hitchcock parte para análises mais específicas de cada um dos países visitados, aprofundando os argumentos regionais da primeira metade do texto, que serviram como aporte interpretativo comum para as articulações particulares.

No Brasil, "*the country with the most solidly established modern tradition and provides the greatest number of individual buildings of distinction*", Hitchcock (1955) destaca os nomes de Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Mauricio e Milton Roberto, bem como do paisagista Roberto Burle Marx, do maestro e compositor Heitor Villa-Lobos e do pintor Cândido Portinari, endossando que a modernização nacional ia além de sua manifestação arquitetônica. Apesar de Niemeyer ser o personagem em evidência, divulgado internacionalmente, destaca o trabalho conjunto de arquitetos, artistas e paisagistas como responsáveis pelo desenvolvimento da

experiência moderna brasileira. "*Low paraboloid shell vaults, in-sloping 'butterfly' roofs, out-sloping building façades, various types of grill and louver-work for sun control were all developed in common - and not, as is sometimes supposed because of the greater fame of his work, borrowed from Niemeyer*" (HITCHCOCK, 1955, p. 30).

Ao longo de todo o texto, faz comparações com a arquitetura norte-americana, provavelmente como estratégia para aproximar o leitor da produção de países distantes e desconhecidos a partir dos temas que lhe são familiares. Além da comparação com um sentimento *wrightiano* pela verdade dos materiais, citada anteriormente, indica a aproximação com a obra de Mies van der Rohe. Esses paralelos traçados, ainda sutilmente, vêm buscar alternativas para a influência solitária de Le Corbusier, sempre na tentativa de incluir os Estados Unidos nesses acontecimentos, na "futuro" da arquitetura moderna. "*In the work of Moreira, Bratke and Bernardes, in different ways and in different degrees, a quieter and more disciplined elegance appears related ultimately to the work of Mies outside Latin America rather than to that of Le Corbusier*" (HITCHCOCK, 1955, p. 37).

Segundo Aracy Amaral (2006, p. 84), "os povos são julgados pela História de acordo com sua contribuição à cultura de outros povos que floresceram contemporaneamente e de acordo com sua contribuição às culturas surgidas posteriormente". Talvez por isso seja importante construir a ideia de influência e sobreposição cultural dos norte-americanos na América Latina, no sentido de reforçar internamente sua importância, sobretudo, na conjuntura da Guerra Fria.

Outro país que recebeu a atenção de Hitchcock (e do MoMA) foi o México. Quinze anos antes de *Latin American Architecture since 1945*, o Museu organizou em colaboração com os historiadores de arte Manuel C. Toussaint e Roberto Montenegro e o pintor Miguel Covarrubias, a exposição *Twenty Centuries of Mexican Art*, "*the largest and most comprehensive exhibition of Mexican art ever assembled*", que apresentou ao público norte-americano uma extensa perspectiva da formação artística mexicana - desde a arte pré-colombiana (500 a.C.), passando pela colonial até a era moderna (1940), com uma grande seção dedicada à arte popular, *Folk or Popular Art*[315]- , contribuindo, por um lado, para incluir o país no seleto grupo evidenciado pelo Museu, e, por outro, para aproximar a cultura latino-americana dos Estados Unidos com o objetivo de torná-la amplamente aceita aos olhos da população e demonstrar o quanto poderia contribuir com os esforços de guerra e com a economia do país (CARRANZA; LARA, 2014) (Figura 78). Assim, garantiriam o apoio da opinião pública nas iniciativas de promoção da amizade entre seus vizinhos continentais.

[315] A exposição de quase seis mil peças individuais percorreu os Estados Unidos em duas versões reduzidas: *Moden Mexican Paintings*, entre 1940 e 1941, e *The Popular Art of Mexico*, entre 1940 e 1942 (DECKKER, 2001).

Toussaint, em uma abordagem "pan-americanista", defende a arte barroca como uma expressão comum latino-americana: a cultura como um viés de aproximação, um ponto de contato, entre as nações; "*a Latin American ethos*" nas palavras de Del Real (2012).



Figura 78: Roberto Montenegro (diretor da seção dedicada arte popular de *Twenty Centuries of Mexican Art*, 1940). Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

Segundo Hitchcock, o México, em particular sua capital, passou a ser visitada por muitos turistas e arquitetos norte-americanos atraídos, primeiramente, pelo acelerado movimento de modernização dos anos 1950 responsável por erguer arranha-céus ao longo de novas avenidas de expansão do centro antigo, "*where a Los Angeles-like mid-twentieth-century skyline has been imposed over what was a largely Second Empire business and residential area*" (HITCHCOCK, 1955, p. 41); e novos equipamentos urbanos, como a construção da nova cidade universitária da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM). "*It is with little question the most spectacular extra-urban architectural entity of the North American continent and has in scale and degree of complexion no real rival in the rest of Latin America*" (HITCHCOCK, 1955, p. 44). Nesse sentido, o Estado foi também no México responsável por obras de vulto, que atraíram a atenção internacional para as demais realizações, de menor escala em que o cliente era privado, atuando decisivamente na adoção da linguagem moderna na construção de novos edifícios públicos.

Gorelik (2005, p. 38-39) comenta comparativamente a participação do Estado na formação da arquitetura moderna na Argentina, no México e no Brasil:

> o modernismo arquitetônico surge e se desenvolve na Argentina, então, por meio de um pacto implícito, selado pelo Estado, entre o 'descobrimento' do interior e do passado como reservatórios de valores que só a modernização poderá garantir e a técnica colocar em contato: é o Estado modernizador o que parece colocar finalmente em marcha o ideal romântico da emergência da nação como

> comunidade histórico-nacional. O curioso da Argentina é que isso começa a ocorrer, diferentemente do México e do Brasil, antes do surgimento das políticas estatais populistas.

Entre as realizações da Venezuela, Hitchcock destaca o conjunto arquitetônico da cidade universitária de Caracas, no qual a integração com as artes plásticas e a arquitetura se estabeleceu especialmente através do trabalho de Alexander Calder e a posição de liderança do arquiteto Carlos Raúl Villanueva. Entretanto, detecta uma atividade nova e crescente no país, que naquele momento não foi capaz de pormenorizar. "*Large-scale activity in Venezuela is son new and the professional back-grounds of its architects are so various [...] that it is not so easy as in Brazil, Colombia or Mexico to characterize the new architecture nationally*" (HITCHCOCK, 1955, p. 48).

Nos demais países do Cone Sul, a arquitetura moderna era, em geral, mais conservadora. No Peru, segundo o autor, há pouco a ser destacado afora as habitações sociais e alguns bons exemplos de casas unifamiliares. O Chile e o Uruguai têm relativamente menos exemplares da arquitetura moderna que o Peru, mas os padrões de desenho são mais elevados. A presença de boas escolas de arquitetura e jovens profissionais têm influência direta na qualidade dessas construções. No Uruguai, destaca as casas de Antonio Bonet (espanhol sediado em Buenos Aires) em Punta Ballena e a influência *wrightiana* - única na América Latina - nas casas situadas nos arredores de Punta del Este. Curiosamente, no país as melhores obras são de arquitetos argentinos e não foram construídas na capital, mas nas cidades de veraneio. Na Argentina destaca o único trabalho de Le Corbusier na região e os projetos de Amancio Williams que foram amplamente divulgados, mas não executados.

Em Cuba cita a sede do Tribunal de Contas de Aquiles Capablanca, "*perhaps the most satisfactory of the many government office buildings of the last years erected or in the process of being erected in various Latin American capitals*" (HITCHCOCK, 1955, p. 56); e o prédio da embaixada americana dos arquitetos Wallace Harrison e Max Abramovitz. Finalmente, em Porto Rico, a proximidade política com os Estados Unidos, favoreceu o trabalho de Klumb, o único discípulo de Wright na América Latina, que uniu os princípios do norte-americano e as condições locais. Além dos projetos de Klumb, destaca o aeroporto e o edifício sede da Suprema Corte do escritório Toro-Ferrer, e as casas de Teodoro Moscoso, "*which effectively combines North American and Latin American ideas*" (HITCHCOCK, 1955, p. 57).

Para Hitchcock com exceção de Niemeyer, nenhum arquiteto latino-americano teria criado um estilo pessoal. Dessa ausência de assinaturas identificáveis resultaria certa homogeneidade regional, que, para ele, se aproximava do ideal de Gropius de "*impersonal anonymous architecture*". Essa aparente ausência de expressividade individual que poderia ser justificada pela pouca idade desses

arquitetos, alguns ainda na casa dos vinte anos, permitiria que, naquele momento de meados dos anos 1950, entre eles, outros talentos individuais ainda estivessem em maturação. Em contrapartida, reitera um dos argumentos da homogeneidade.

O intenso volume de construções na América Latina - já observado por Goodwin no Brasil - mudou em poucos anos a aparência de suas cidades; "*the skyscrapers rise thicker today in Mexico City or São Paulo than in most cities of the United States*" (HITCHCOCK, 1955, p. 29). Enfatizando o argumento expográfico, Hitchcock insere no final do livro uma coleção de fotografias de um conjunto de fachadas de edifícios em altura, corporativos e residenciais (blocos de apartamentos) construídos dentro da linguagem moderna nas principais cidades da região para transmitir a mensagem de que os projetos apresentados isoladamente não se tratavam de experiências pontuais, fruto de poucas iniciativas e personagens engajados com a causa moderna, mas de uma transformação de natureza ampla e abrangente; "*a consistent contemporary stylistic frame*" (HITCHCOCK, 1955, p. 191). Talvez, se trate de uma posição assertiva - ainda que por meio de generalizações -, no sentido de corroborar que o fenômeno de modernização das cidades brasileiras verificado doze anos antes se estendia e se consolidava em toda a América Latina. Em outras palavras, que as cidades latino-americanas eram partícipes desse fenômeno. "*[...] the current rebuilding of Latin American cities has in general produced an over-all harmony of character without the monotony that might have been feared*" (HITCHCOCK, 1955, p. 191).

O edifício de escritórios - programa norte-americano por excelência - de fachadas envidraçadas protegidas ou não por *brise-soleil*, reflete a *imagem* de modernização que as fotografias, apresentadas em sequência, procuram comunicar. Sempre do ponto de vista do pedestre como observador, o homem moderno que (agora) vive em cidades igualmente modernas.

> *The strikingly contemporary air of most Latin American cities is above all due to the presence of great numbers of new office buildings, and in some cases, apartment blocks, rising above the generally low urban structures of earlier periods* (HITCHCOCK, 1955, p. 191).

De maneira geral, Hitchcock desenvolveu dois temas fundamentais em sua argumentação: a síntese arquitetônica e cultural, articulando visões gerais sobre a região com base em sua história, seu desenvolvimento industrial (ou a falta dele), suas tradições construtivas, seu clima e seus aspectos formativos e psicológicos. Procurou demonstrar que as características internacionais do movimento moderno estão presentes na produção da América Latina, mas também enfatizou aquelas que distinguem as práticas locais das europeias e norte-americanas de origem, e que consolidariam sua maior contribuição ao movimento moderno. Com efeito, a arquitetura latino-americana, entendida como um todo, tem mais a oferecer ao resto do mundo do que alguns clichês -

brise-soleil, estruturas abobadadas e azulejos. "*The problems of the sun control have produced a variety interesting façades treatments, so that the vocabulary of commercial architecture is considerable more varied than with us [U.S.]*" (HITCHCOCK, 1955, p. 29). Reafirmando que a América Latina construiu algo diferente, equiparável e, em determinadas situações, melhor do que suas referências, durante as décadas de seu maior crescimento.

Em resumo, o autor aponta as seguintes características comuns à arquitetura moderna da América Latina considerando os onze países visitados:

> *The characteristic structural material is ferro-concrete, chiefly in conventional, but sometimes in thin shell forms. Color, generally paint over stucco but increasingly mosaic of glass, or tile, or more widely used than anywhere else in the world, and perhaps more successfully. Two-dimensional art, panels of* azulejos *or figural mosaic, is much employed, often with real distinction. The climate generally demands sun control and this is provided by many different devices all of which provide very characteristic plastic effects or façades. Public monuments are more significant than private houses; business block and public housing more successful than apartment blocks. Except in the work of Niemeyer, intensely personal expression is rare; but so young are most of the active practitioners – some still in their twenties – that other individual talents of real consequence may well be maturing. […] Maintenance is generally poor, but the problem of so surfacing buildings that they will long remain both physically and visually in good condition preoccupies many architects. Houses of distinctively local character are found chiefly in Mexico and Brazil; elsewhere the achievement of viable modern house planning for local needs probably lies a few years ahead. Apartment houses are spreading rapidly to cities that have never previously know them. Good churches are disappointingly few* (HITCHCOCK, 1955, p. 60).

Se Goodwin (1943) inaugurou uma narrativa para a arquitetura moderna brasileira (MARTINS, 1987), coube a Hitchcock (1955) a afirmação e a ampliação dos argumentos para a América Latina. "*He is looking for a 'universal Latin American idiom'*" (DEL REAL, 2007). A imagem apresentada do continente foi de homogeneidade cultural e arquitetônica, mais ampla em escopo e igualmente excepcional na maioria de suas realizações. Nesse sentido, a experiência latino-americana da metade do século representou o êxito geral das políticas de desenvolvimento e expansão da influência dos Estados Unidos e da modernização do pós-guerra.

> Em um lugar remoto, com natureza selvagem, com pouca articulação territorial, com uma modernização incipiente, poucas estradas, ferrovias e aeroportos, foi possível encontrar exemplos da moderna (e internacional) arquitetura, que foram além dos paradigmas adotados na Europa e nos Estados Unidos (LINO, 2011).

O conservadorismo norte-americano e a mudança de direcionamento de sua política externa para o Oriente estabeleceu o distanciamento da América Latina logo após o fim da Guerra Fria. "*The contradiction between an elite and fundamentally undemocratic sensibility of culture, and a rapidly*

growing US postwar technocracy and conservative populism that questioned the need to sell the United States to the world and eventually which 'America' to sell, were clearly at odds" (DEL REAL, 2012, p. 215-216). Com efeito, uma nova aproximação efetiva do MoMA com as manifestações arquitetônicas da região seria concretizada apenas seis décadas depois, em um contexto cultural e intelectual bastante distinto - talvez mais nos limites da América Latina, no interior de uma tradição teórico-crítica consolidada. Ainda que Hitchcock apostasse em um futuro promissor, *Latin American Architecture since 1945* representou o fim do interesse concreto do MoMA pela arquitetura da região, um período que sua narrativa efetivamente encerrou ao prever o sucesso político e econômico da região, uma conquista dos Estados Unidos. Essas reverberações latino-americanas dentro da cultura arquitetônica norte-americana inverteram a relação tradicional e bem estabelecida entre Norte e Sul e redesenharam uma outra ordem cultural sem precedentes.

> *The ability of the museum to bring together a vast, variegated and unknown territory, its capacity to send its representatives to plow the earth to* ***discover*** *a budding modernity under their feet and to channel funds into the creation of a network of modern art reveals Rockefeller's missionary drive, one that encompassed every field of modern culture and aimed at recruiting like-minded individuals* (DEL REAL, 2012, p. 313) (grifo nosso).

Começava o processo de dissolução das alianças regionais estabelecidas pelos Estados Unidos, baseadas sempre no desfavorecimento da região em prol de seus interesses, e de revisão do legado moderno latino-americano.

A seguir, veremos como a tradição teórico-crítica consolidada na América Latina e a (possível) emergência de uma maturidade historiográfica foram interpretadas pelos curadores da nova exposição. *Latin American Architecture since 1945* "era o único antecedente real", segundo Comas (2017), "da nossa exposição no Museu: um testemunho crítico pessoal de Hitchcock com o apoio dos grandes painéis fotográficos de McKenna considerando a produção de uma só década, a do triunfo da arquitetura moderna em toda parte no pós-guerra, e enfatizando rasgos formais comuns de *uma* arquitetura moderna latino-americana" (grifo nosso).

3.6 *Latin America in Construction: architecture 1955-1980* (2015)

> Entre 1955 e 1980[316] os curadores redescobriram um continente rico e ousado. Nenhuma outra região do nosso Planeta testemunhou tanta experimentação em

[316] A princípio se pensou em um recorte mais amplo (1930 a 1980) para a mostra, mas em 2012 se consolidou a ideia de reduzir a periodização, considerando o espaço disponível no MoMA para a exposição e o conteúdo das exposições anteriores de arquitetura moderna latino-americana no MoMA. Sobre o caminho de ideação e construção da exposição ver COMAS (2017). Alguns trechos desse artigo estão reproduzidos neste trabalho.

> arquitetura, construção e projetos urbanos nesses 25 anos. Nem nada parecido. Passado o susto do imediato pós-guerra, o Continente se converteu no palco de um processo contínuo de urbanização. O sentido de progresso tomou conta de corações e mentes. Com esse instalou-se a industrialização. E de tudo isso a arquitetura moderna se afirmou como símbolo e instrumento (ROCHA-PEIXOTO, 2015).

A mais recente exposição do Departamento de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna de Nova York, realizada entre os meses de março e julho de 2015, foi organizada por Barry Bergdoll, professor da *Columbia University* e então curador-chefe, e Patricio del Real, curador assistente do departamento[317], juntamente com Jorge Francisco Liernur da *Universidad Torcuato di Tella* em Buenos Aires e Carlos Eduardo Dias Comas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como curadores convidados[318]. O grupo contou com a assistência de um comitê consultivo de toda América Latina. Nesse sentido, enquanto nas exposições anteriores o trabalho ficou a cargo de figuras pertencentes aos quadros institucionais, com pouca (ou nenhuma) proximidade precedente com a América Latina, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* combina as visões de dois latino-americanos com a de um norte-americano e um europeu de formação também norte-americana.

A articulação entre os curadores, que participaram da seleção e montagem do material, foi organizada geograficamente: Bergdoll e Del Real ficaram responsáveis pelo México, Caribe e Venezuela; Liernur pelo Cone Sul e Peru; e Comas pelo Brasil. "A curadoria, porém, era trabalho de equipe, responsabilidade compartilhada no plano conceitual" (COMAS, 2017, p. 44). Ainda segundo Comas, os documentos eram revisados por pelo menos dois curadores antes de serem aprovados. Esse trabalho gravitou em torno de dois objetivos principais. De um lado, "mostrar que a arquitetura moderna feita na América Latina não é cópia derivativa ou degenerada da arquitetura feita nos centros desenvolvidos, mas um capítulo crucial da história da disciplina". De outro, "estimular a discussão das relações complexas entre essa arquitetura e o meio físico, político, social e econômico que ela reflete e transforma com visão majoritariamente desenvolvimentista, e escopo majoritariamente dependente da ação do estado" (COMAS, 2017, p. 46).

A exposição recupera, sessenta anos depois, a narrativa panorâmica sobre a América Latina abandonada desde 1955, inaugurando um novo ciclo de estudos e interpretações no MoMA.

---

[317] Patricio del Real foi contratado pelo MoMA em julho de 2012, logo após concluir seu doutorado na *Columbia University* com a tese *Building a continent: the Idea of Latin American Architecture in the Early postwar*, já no decurso do processo de coleta de material para a exposição.

[318] Segundo Comas (2017), esse grupo curatorial se reuniu pela primeira vez em outubro de 2008 para discutir a arquitetura latino-americana em um colóquio, *The modern spirit in Latin America Colloquium*, organizado por Bergdoll em conjunto com Lejeune e Marianne Lamonaca do *Wolfsonian Museum* da *Florida International University*. Nessa ocasião o MoMA considerou se associar ao *Wolfsonian* para realizar uma exposição sobre o tema. Parceria que não prosperou.

> *In 1955 The Museum of Modern Art* staged *Latin American Architecture since 1945*, *a landmark survey of modern architecture in Latin America. On the 60th anniversary of that important show, the Museum returns to the region to offer a complex overview of the positions, debates, and architectural creativity from Mexico and Cuba to the Southern Cone between 1955 and the early 1980s* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2015).

Além da importância comemorativa da data, apontada na fala oficial da instituição, uma das justificativas para a atual realização dessa segunda exposição estaria pautada na retomada do interesse acerca das contribuições trazidas pela arquitetura e urbanismo latino-americanos e as soluções aqui implementadas.

> *Architects met these challenges with formal, urbanistic, and programmatic innovation, much of it relevant still to the challenges of our own period, in which Latin America is again providing exciting and challenging architecture and urban responses to the ongoing issues of modernization and development, though in vastly different economic and political contexts than those considered in this major historical reevaluation* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2015).

Diferentemente das mostras anteriores que abordavam uma produção contemporânea, ainda inacabada e inconclusa, *Latin America in Construction* estabelece uma análise retrospectiva, um estudo histórico, o que em si proporciona uma mudança de perspectiva e, sobretudo, analítica. Nesse sentido, as seleções (e omissões) são realizadas com base em um cenário conhecido do desenvolvimento global da arquitetura moderna latino-americana, a obra e os arquitetos apresentados já são influentes e reconhecidos, ainda que localmente. Assim, o MoMA, enquanto instituição, não vem dar legitimidade ou validar essa produção. A tarefa seria, por um lado, de reconhecimento e consagração de uma produção por anos esquecida, negligenciada; e por outro, de redescoberta e revisão, à medida que expande consideravelmente o período e o número de edifícios incluídos. "*It is aim of Latin America in Construction - a historical laboratory animated by many such projects - to provide the materials for a historical and contemporary reevaluation of the architectural legacy of one the most complex periods in Latin American history*" (BERGDOLL, 2015, p. 38).

Enquanto a expografia de *Latin American Architecture since 1945* apostou quase unicamente em painéis fotográficos explorados na criação de um cenário que objetivava destacar a uniformidade do conjunto e veicular a imagem de progresso em conformidade com os valores e ensejos norte-americanos em um contexto específico, essa incluiu mais de quinhentas peças, entre modelos, fotografias de época e recentes[319], estas do fotógrafo brasileiro Leonardo Finotti, filmes, desenhos e projetos originais e cópias heliográficas, reunidos de arquitetos, colecionadores e arquivos nos onze

[319] A expografia intercala fotografias de época, que dão a ideia do entorno e contexto originais, e recentes fazendo um contraponto entre o passado e o presente de algumas obras. Na galeria destinada ao tema da construção de Brasília, onde essas imagens são postas lado a lado nas paredes, o artifício gera um resultado visual e comparativo interessante.

países incluídos na mostra - Argentina, Brasil, Caribe (República Dominicana e Porto Rico), Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Uruguai e Venezuela (Figura 82). Esse material foi organizado, disposto ou projetado diretamente, nas paredes, em mesas, consoles, monitores e *displays* interativos (*iPads*).

> Barry deixou claro que a exposição deveria se fazer primariamente com material de arquivo, incluindo desenhos, fotografias, maquetes, e filmes da época, com o mínimo de material novo: umas poucas maquetes de situação, outras tantas mostrando edifícios em corte, fotografias mostrando a situação atual de alguns edifícios para comparação, a compilação em vídeo daqueles trechos de filme (COMAS, 2017, p. 43).

Esse perfil expositivo adotado pelos curadores - apoiado em material de pesquisa coletado ao longo de quase sete anos de trabalho - foi possível em razão do apoio de pesquisadores e instituições locais e do fortalecimento da pesquisa nesses lugares. Apesar do suporte financeiro e material, do trabalho de investigação e do conhecimento acumulado (*know-how*) do MoMA serem fundamentais, foi essencial a participação e a contribuição da curadoria coletiva e inter-regional - ainda que o peso das decisões diante de impasses comuns a um processo criativo e investigativo, se coloque sobre o curador-chefe.

A linguagem adotada também parece estar diretamente vinculada em, um contexto mais amplo, à condição contemporânea, caracterizada aqui pela interatividade e intensidade das comunições e profusão de informação, cujos reflexos se manifestam nas estratégias expográficas do MoMA[320]. As várias maquetes da exposição, algumas seccionadas, oferecem a oportunidade de visualizar o interior, de perceber as relações espaciais de edifícios-chave na construção narrativa proposta pelos curadores. Esses modelos[321] foram instalados na altura dos olhos dos visitantes aparentemente para que possam "entrar" no edifício e, através de uma investigação espacial mais direta, "vivenciá-lo". No entanto, alguns equívocos foram observados. O prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) seccionado no sentido longitudinal, não permitiu a melhor compreensão do movimento das rampas que interligam os pavimentos, que define uma das maiores contribuições do projeto de Artigas, situada na ideia de continuidade visual e espacial (Figuras 79-81).

[320] O MoMA usou as redes sociais como estratégia de aproximar o conteúdo exposto do público. Patrocinou uma ação que estimulou os usuários do *Instagram* a veicular imagens atuais dos edifícios mencionados na exposição. Essas fotos foram exibidas em uma grande projeção colocada no final do percurso expositivo. Pesquisar a *hashtag* <#arquimoma>.

[321] As maquetes foram encomendadas especialmente para a exposição e executadas em oficinas das escolas de arquitetura da *Pontificia Universidad Católica de Chile* em Santiago (maquetes em corte, escala 1:50) que se associou a Constructo, ONG parceira do MoMA no programa *Young Architects*, e da *University of Miami* (maquetes de situação, escala 1:200).



Figura 79: Países e cidades destacadas no catálogo. Fonte: Bergdoll et al. (2015).



Figura 80: Modelo seccional do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo de Vilanova Artigas (São Paulo, 1961-1969) - Constructo e *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Fonte: Fotos da autora, 2015.

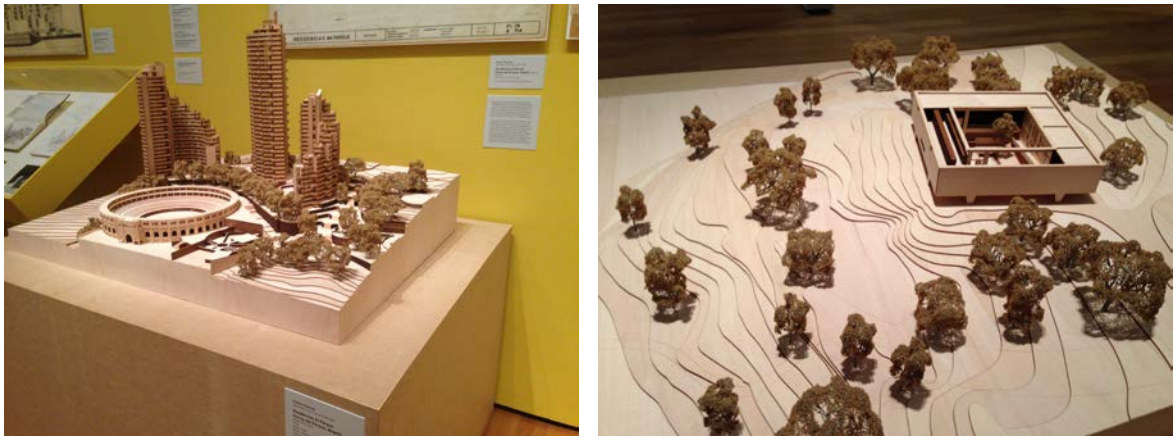


Figura 81: Modelos em situação do conjunto Torres del Parque de Rogelio Salmona (Bogotá, 1964-1970) e do Urnário do Cementerio del Norte de Nelson Bayardo (Montevidéu, 1960-1962) - *University of Miami*. Fonte: Fotos da autora, 2015.

Espacialmente a mostra (Figura 82), situada no último andar do Museu, destinado às exposições itinerantes, ocupou um espaço de 1200 m^2 (um foyer e duas salas, uma de 19x19m e outra de 16x42m) (COMAS, 2017), dividido em oito galerias organizadas por temas ou tipos edilícios, incluindo instalações culturais e desportivas, projetos de lazer, edifícios de escritórios e residenciais, e casas unifamiliares, nem sempre bem definidos ou delimitados.

O tema "em construção" que intitula e delineia todo o projeto expográfico, como uma interpretação inacabada dessa história[322], aparece sutilmente no espaço físico através das paredes de *dry wall* que dividem as galerias e deixam à mostra sua estrutura interna (Figura 83). Rocha-Peixoto (2015) chama a atenção para a linguagem expositiva definida pelos curadores, que também reafirmam essa intenção: "as molduras das peças expostas não foram uniformizadas. Mais ao alto,

[322] Essa informação foi dada por Jorge Francisco Liernur na palestra "Arquitetura latino-americana no MoMA - *Preview*" que aconteceu no IAU-USP no dia 26 de fevereiro de 2015.

aqui e ali, filmes são projetados diretamente na parede. No meio do caminho maquetes de variadas escalas cumulam o espaço". Resume, "em tudo a expografia parece reafirmar o título 'em construção' que fornece a chave proposta pelos curadores para deslindar o subcontinente"[323]. Glenn D. Lowry, atual diretor do Museu, no prefácio do catálogo, amplia esse entendimento para a ideia de uma América Latina como laboratório permanente para a construção de novas histórias. "*The title Latin America in Construction has a meaning in addition to the obvious architectural and political ones, signaling an exhibition and publication that function as an ongoing laboratory for constructing new histories*" (LOWRY, 2015). A associação da América Latina, como lugar de experimentação, parece continuar a figurar no imaginário internacional.



Figura 82: Espaços expositivos. Fonte: Fotos de Rafael Saldanha Duarte, Comas (2017).

[323] Se ao observar essa estratégia do projeto expositivo durante a visita à exposição e ouvindo a fala de Liernur em 2015 percebemos uma lógica conceitual, Comas em 2017 nos revela que a ideia, de Bergdoll, surgiu por uma necessidade financeira. "Em setembro de 2014, recebemos ordem de apertar cintos. O MoMA é rico, mas gasta mais do que recebe, e nem sempre os fundos que arrecada chegam em tempo hábil. Barry teve então a ideia de deixar aparentes, em distintas alturas, os trechos finais dos montantes metálicos das paredes de gesso, reforçando a ideia de construção em curso, como solução de compromisso que não interromperia de todo a continuidade da grande galeria" (COMAS, 2017, p. 48-49).



Figura 83: Esquema da exposição *Latin America in Construction* com imagens das respectivas seções: (1) *Foyer*, (2) *Prelude: A region in Motion*, (3) *At Home with the architect*, (4 e 5) Brasilia, (6 e 8) *Latin America in Development 1955-1980*, (7 e 9) *A quarter century of housing*. Fonte: Fotos da Autora e The Museum of Modern Art (elaboração nossa).



Figura 84: Vista da entrada da exposição, Prelúdio. Fonte: The Museum of Modern Art.

Um grande painel situado no foyer dava as "boas-vindas" e resumidamente apresentava, através de um curto texto introdutório, a América Latina de meados do século XX e as informações técnicas da equipe responsável pela exposição. A entrada, que a curadoria chamou de Prelúdio, reunia um conjunto de sete telas onde era reproduzida uma compilação de trechos de filmes que revelavam a rápida transformação urbana da região nas três décadas que antecedem a data de início da mostra[324]. Um grande mapa desenhado em toda a extensão do piso da sala indicando as principais cidades latino-americanas completava as apresentações (Figura 84).

A sala de paredes escuras, assim como a que encerra a exposição, e iluminada pontualmente marcava o tom sombrio, a introspecção, quase uma imersão em um "mundo a ser descoberto". Trata-se, sobretudo, de um espaço de contato com a moderna América Latina em movimento, pautada pela ideia do desenvolvimentismo. Nas palavras de Comas (2017, p. 46), "à medida que a pesquisa em arquivo avançava, e as dúvidas sobre a quantidade e qualidade do material disponível para a exposição se dissipavam, a ideia de desenvolvimento crescia em importância, em um duplo sentido": como desenvolvimento econômico da região e como desenvolvimento do vocabulário da arquitetura moderna, "considerando que a dependência da criação arquitetônica em relação a fatores sociais, econômicos e políticos não é nunca absoluta"[325].

As duas salas seguintes foram destinadas às proposta urbanísticas. A primeira às cidades universitárias onde Mario Pani e plano do campus de Enrique del Moral para *Universidad Nacional Autónoma de México* (1947-1954) e a *Ciudad Universitaria* de Carlos Raúl Villanueva em Caracas (1945-1970) são justapostos, "*both were at once motors for their respective cities' expansions and model cities in their own right*", dizia a nota explicativa situada na parede ao lado da obra; "*both were*

[324] A pesquisa e a edição de imagens de arquivo e documentários que integraram esses filmes foram realizadas pelo cineasta Joey Forsyte, especialmente para a exposição.

[325] Essa certeza gerou um título provisório - que não era unanimidade entre os curadores - para a exposição *The poetics of development. Architecture in Latin America, 1955-80*, que seria adaptado como título do texto de Comas para o catálogo. *The poetics of development* foi vetado pela direção do MoMA, assim como a segunda alternativa proposta por Liernur, *Architecture for Progress. Latin America, 1955- 80*, que também seria adaptado no ensaio do autor. Por fim, a sugestão da instituição foi a solução definitiva. "*Latin America in Construction. Architecture 1955-1980* tinha menor carga semântica e condizia com o tom exploratório que a exposição tomara" (COMAS, 2017, p. 47).

built in a few short years to showcase modern architecture as a carrier of national identity and as a synthesis of the arts, integrating sculpture, murals, mosaics, and related arts". A segunda ao Plano Piloto de Brasília - o ápice do sonho moderno - onde uma grande fotografia do conjunto do Congresso Nacional marcava a primeira visada para a cidade moderna em excelência. Croquis, fotos do período de construção e recentes, o relatório de Lucio Costa, e uma maquete de um trecho do Eixo Monumental com a Esplanada dos Ministérios e a Praça do Três Poderes, completavam o material reunido na sala.

A estrutura labiríntica do espaço central, *Latin America in Development 1955-1980*, que reunia projetos de programas diversos, proporcionava uma circulação mais livre, fluida, entre os expositores e as maquetes instaladas no centro do espaço, permitindo relances do que viria a seguir: a seção *A quarter century of housing* que reunia os projetos habitacionais, em sua maioria de promoção social e algumas casas unifamiliares paradigmáticas. A parte superior da parede amarela de quarenta e dois metros de extensão que delimitava essa galeria foi marcada por uma linha do tempo com datas de eventos fora do contexto da arquitetura importantes, introduzindo sutilmente o difícil ambiente político que definiu o pano de fundo dessas realizações[326]. Abaixo disso, experiências significativas na habitação apresentadas cronologicamente permitiam relacioná-las em uma perspectiva internacional, ou seja, sem o limite geográfico das fronteiras, apostando em um diálogo entre obras e arquitetos (Figura 85)[327]. Estavam expostos lado a lado a Casa Ponte de Amancio Williams e o Cajueiro Seco de Acácio Gil Borsoi, em Recife. Expositores inclinados com documentos, um monitor que reproduzia repetidamente o discurso de Jacqueline Kennedy em espanhol no lançamento da Aliança para o Progresso, modelos e fotografias ampliadas aplicadas diretamente sobre as paredes definiam a gramática expositiva do espaço.

> [...]a abordagem era em princípio totalizadora, e na medida do possível, visava a completude, com a separação marcada entre a moradia e seus complementos correspondendo a fontes de financiamento separadas, e nem sempre igualmente efetivas (COMAS, 2017, p. 54-55).

[326] "Pois aí está, justamente, uma das operações chave que permitiu revelar a força do conjunto exposto: ignorar as ingerências políticas, as cores dos regimes e os horrores, não pequenos, das ditaduras. O que fez revelar a força da arquitetura foi pôr entre parênteses os regimes e as tiranias oscilantes entre frágeis projetos de democracia e centrar as objetivas no projeto e nas realizações arquitetônicas e urbanas" (ROCHA-PEIXOTO, 2015).

[327] Essa abordagem, que propõe superar as questões nacionais como fechadas em si e em benefício de uma visão da arquitetura latino-americana como um todo, parece ser a direção das narrativas panorâmicas recentes. "Nas páginas que se seguem, os diferentes cenários nacionais da arquitetura foram tratados como permeáveis e estratégias e debates internacionais [...] e não como territórios com fronteiras intransponíveis" (COHEN, 2013, p. 13). No entanto, no catálogo os projetos estão divididos por países, como discutiremos adiante.



Figura 85: Parede da Habitação. Projeto expográfico - linha do tempo, painéis, modelos e expositores. Fonte: Fotos da autora, 2015.



Figura 86: Espaço *At home with the architect*. Fonte: Foto da autora, 2015.

O espaço *At home with the architect*, igualmente revestida em amarelo, no mesmo tom da "parede de habitação", expunha inúmeras imagens e desenhos arquitetônicos de casas de arquitetos através de *iPads* instalados nas paredes que ofereciam vislumbres das experimentações acerca dos modos de vida idealizados no período. Uma fotografia ampliada dos jardins da casa de Henry Klumb em Porto Rico aplicada sobre a parede fornecia o pano de fundo para a exposição de uma cadeira BKF[328] e duas Puzzle Chair (uma montada e outra desmontada) do chileno Juan Inacio Baixas. Uma sala de estar, onde era possível folhear o catálogo da exposição, foi montada com quatro cadeiras Paulistano (1957) de Paulo Mendes da Rocha, induzindo uma pausa no caminhar. O isolamento do ambiente na exposição, único com apenas um acesso de entrada e saída, parece estar relacionado à representação da intimidade familiar. Ali adentrávamos na sala de estar da casa moderna (Figura 86).

Retomando o percurso sequencial, as duas últimas galerias se destinavam respectivamente aos temas da "exportação", que concentrava-se na influência internacional de arquitetos latino-americanos, e das "utopias", que reunia projetos regidos pelo espírito da experimentação (LIERNUR, 2015). Segundo Bergdoll (2015, p. 22), "*[...] the most influential and daring Latin American designs of the postwar years had resonance across the region and beyond: if they were not examples of the canonical International Style, they were certainly of international significance*". Continua, "*it is our hypothesis that the period after 1955 was characterized by position taking, and by Latin America's new role a catalyst for regional and national debates*".

Ao contrário de Hitchcock (1955) que se colocou no sentido de afirmar comparações entre as realizações periféricas e centrais, os curadores de *Latin America in Construction* evitaram comparações diretas, deixando de fora a maioria dos arquitetos norte-americanos e europeus que construíram na América Latina durante o período, e agrupando o trabalho de arquitetos latino-americanos realizados fora de seu país de origem na seção destinada às exportações. A estratégia criou uma matriz heterogênea de projetos no corredor final da mostra, incluindo pavilhões de exposições em Milão, Montreal e Osaka, projetos para grandes edifícios na Espanha e um esboço de Barragán, um consultor no projeto, para a praça central do *Salk Institute* de Louis Kahn na Califórnia. Curiosamente, os projetos realizados por Niemeyer durante o exílio não foram destacados. Uma omissão possivelmente programada para apresentar ao grande público obras e nomes menos conhecidos.

Há também os arquitetos, entre eles Lina Bo Bardi e Carlos Raúl Villanueva, que nasceram e realizaram seus estudos na Europa, mas se estabeleceram na América Latina e aqui construíram suas

[328] A cadeira BKF, também conhecida como Butterfly, foi criada em 1938 pelo grupo Austral. Recebeu o nome em homenagem aos criadores Antonio Bonet, Juan Kurchan e Jorge Ferrari.

carreiras. A apresentação de novos personagens, recolocando seu papel na narrativa, vem superar a questão de uma influência singular na introdução do repertório moderno nessa parte do mundo.

Nesse sentido, a mostra revela a profundidade e a extensão de uma produção arquitetônica além de Niemeyer, Burle Marx, Villanueva e Barragán, mas não se distancia dos grandes nomes, conhecidos localmente, como a própria Lina, expondo apenas alguns dos melhores trabalhos produzidos na região durante aquele período. É, sobretudo, o produto de uma curadoria coletiva que, sob a liderança de Bergdoll, combinou olhos e julgamento, em um cuidadoso trabalho de pesquisa em arquivos, livrarias, museus, agências governamentais, fundações, escritórios e casas de arquitetos e familiares - "*to collect a rich an unprecedented array of original materials*" (BERGDOLL et al., 2015) -, com a *expertise* do MoMA e apurado senso estético característico de suas produções e publicações. O resultado é uma mostra e um catálogo ricos em material ainda inexplorado, talvez também em seus países de origem.

Os curadores apontam três questões fundamentais para o processo de revisão da produção moderna latino-americana: "síntese das artes", mencionada sobretudo nos projetos das cidades universitárias; diálogos entre arquitetos, detalhando as conexões entre pessoas, edifícios e manifestações artísticas; o papel do setor público e estatal, seja na construção de habitação ou na concepção de novos modelos de projetos (BERGDOLL et al., 2015). Essas questões estão colocadas ao longo da exposição.

No entanto, houve pouca contribuição no sentido de integrar os edifícios em uma narrativa internacional, provavelmente dada a quantidade de material disponível, e estabelecer os contatos internos entre os arquitetos latino-americanos e entre estes e europeus e/ou norte-americanos. Esta ainda é uma das lacunas em nossa historiografia. Lange (2015) lembra que Alvar Aalto é mencionado na legenda que acompanha o projeto do complexo residencial *El Polo* em Bogotá de Rogelio Salmona e Guillermo Bermúdez. No entanto, não é mencionado nas duas igrejas do engenheiro e arquiteto uruguaio Eladio Dieste, que, por sua manipulação de tijolo, luz e curvas, sugere um parentesco com o arquiteto finlandês, embora a engenharia desenvolvida por Dieste fosse, provavelmente, mais avançada.

A produção brasileira percorre todas as salas, à exceção daquela destinada às cidades universitárias, onde sentimos falta do campus da Universidade de São Paulo (USP). Por outro lado, a presença de uma maquete da sede do Ministério de Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro, projeto anterior à data que marca o início da exposição, na sala do prelúdio, respalda a interpretação desse como um projeto-referência, inaugural na construção proposta pelos curadores. Essas ausências sempre são sentidas por cada visitante (ou leitor) de formas e obras distintas. "Diante de

um período tão longo, de um território tão vasto e de uma produção tão significativa as escolhas são inevitáveis" (ROCHA-PEIXOTO, 2015). Com um ano de atraso em relação ao planejamento inicial, em setembro de 2014 os curadores fecharam "a relação de todos os documentos que constariam da exposição, o checklist". Essa seleção final "feita em conjunto pelos quatro curadores, considerou relevância e disponibilidade, não representando necessariamente a seleção que cada um faria sozinho" (COMAS, 2017, p. 48)[329].

Não concordamos inteiramente, no entanto, com a colocação de Rocha-Peixoto (2015) sobre a ausência de originalidade na seleção, "o que está exposto são os grandes clássicos do continente". Certamente entre o público especializado e local, ou seja, os arquitetos latino-americanos, poucas eram as obras e os nomes completamente desconhecidos - ainda que exista, como mencionado anteriormente, ampla ignorância entre os arquitetos brasileiros quanto às produções vizinhas -, mas uma mostra dessa amplitude no MoMA, também se volta para o público leigo, e, certamente, para este quase tudo era novidade.

Entre os visitantes presentes em 30 de abril de 2015, encontravam-se alguns latino-americanos (de origem hispânica), mas a maior parte era composta por europeus "não arquitetos", sobretudo franceses e poucos norte-americanos. As reações eram em geral de espanto e admiração diante do contato com uma América Latina pulsante, que desviava dos estereótipos associados à ideia de "Terceiro Mundo". A seção dedicada à Brasília sem dúvida foi onde encontramos as reações mais entusiasmadas e de maior impacto entre esse público. O uso das maquetes, em particular as seccionadas, como recurso expositivo e didático[330], ajudavam a comunicar e transportar os visitantes para o interior dos edifícios.

A contemporaneidade da exposição permitiu acompanhar os desdobramentos da crítica sobre o trabalho expositivo dos curadores em si, não apenas sobre o material impresso como nos eventos anteriores. Nesse sentido, foi realizada uma pesquisa através de artigos de jornais internacionais, de língua inglesa e editadas fora da América Latina, em busca de análises pontuais e opiniões de críticos de arquitetura e jornalistas, sobretudo norte-americanos, sobre a exposição, que, em geral, teve boa

[329] Sobre as ausências Rocha-Peixoto (2015) ressalta: "é fácil achar o que não está exposto. Cada visitante poderá sair da mostra com sua lista pessoal do que não foi contemplado; com seu inventário de queixas individuais por não ver consignados seus edifícios prediletos. Países inteiros ficaram de fora". No caso brasileiro, "as perdas consensuais a lamentar incluíram a grande maquete de Brasília no Espaço Lucio Costa da Praça dos Três Poderes, que mede 13x13m, e só poderia ser exposta no hall de pé-direito triplo do MoMA, abaixo de nosso foyer [...]. Infelizmente, o espaço não estava disponível para as datas da exposição. Mais triste, porém, em função de custo de empréstimo só definido em julho de 2014, foi não termos podido levar a maquete original e fazer fac-símile do corte estrutural do MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy (1953-67), assim como não termos Caraíba na mostra em função da inexistência de documentos adequados, mesmo caso do Conjunto Residencial Cafundá (1977-82) de Sérgio Magalhães e equipe, do Edifício do DNIT (1972-79) de Rodrigo Lefèvre em Brasília, entre outros" (COMAS, 2017, p. 48).

[330] Glenn D. Lowry usa, no prefácio do catálogo, o termo "*didactic models*" para se referir a essas maquetes. Por essa associação atribuímos essa função neste texto.

cobertura da mídia e boa recepção por parte da crítica, que exaltou a quantidade, o ineditismo e a qualidade do material exposto, mas a pouca informação sobre as justaposições e relações propostas pelos curadores. Percebe-se nessas falas, em particular nos periódicos não especializados, ainda certo grau de surpresa com a produção latino-americana, em grande parte desconhecida afora seus exemplares mais reproduzidos nos manuais de arquitetura. Foi interessante cotejar essas vozes com as informações incluídas no catálogo, as entrevistas com os curadores e as percepções como visitante da exposição, contribuindo para a construção desta análise.

Podemos destacar algumas falas:

> *I still think the curators of 'Latin America in Construction' could have offered more guidance about the superlative artifacts assembled. I came away from the galleries overwhelmed by what I didn't know, but very excited to plan my next trip south* (LANGE, 2015) (The Journal of The American Institute of Architects).
>
> O*ne hopes that the current signs of rapprochement between the U.S. and Latin America will make it possible to organize another survey that will take us into the present—one we hopefully will not have to wait another half-century for. Such a survey would begin with the theorizing of a new 'appropriated modernity' by key architects and critics, and the creation of the first transversal architectural discourse in the region, exploring common issues such as urban fragmentation, collective memory in the city, and the preservation of historic centers and indigenous landmarks* (TORRE, 2015) (Metropolis Magazine).
>
> *The show is an eye-opener, rectifying a long-skewed, Eurocentric worldview, shedding light on a period neglected for generations outside the region. It's the sort of exhibition MoMA still does best* (KIMMELMAN, 2015) (The New York Times).
>
> *Bergdoll expects visitors to leave surprised by 'the sheer quantity of excellent architecture, the breathtaking speed of urban transformations and the vast variety of innovations and explorations,' along with plenty of individual discoveries. 'A building like the Banco de Londres in Buenos Aires, or the Torres del Parque in Bogota should be as famous as Frank Lloyd Wright's Fallingwater or Guggenheim for example,' he adds, 'and Lina Bo Bardi's SESC Pompeia is a built utopia* (MURG, 2015) (Wallpaper).

Em sua completude, a exposição esteve longe de ser didática, no sentido de conduzir uma percepção linear - linha seguida pelo MoMA em algumas de suas mostras, especialmente no século anterior. Tratou-se de um percurso exploratório aleatório, permeado por uma grande quantidade de documentos que precisam ser explorados (leia-se lidos e manuseados, quando permitido) para ser entendida (Figura 87). E, nos arriscamos a dizer, que sem um conhecimento prévio da arquitetura latino-americana ou dos objetivos narrativos da curadoria, não se chegava a uma conclusão ou entendimento definitivo do material em seu conjunto. Essa impressão bastante pessoal que tivemos em 2015, se confirma com a análise de Comas dois anos depois: "não queríamos ser didáticos.

Queríamos deixar os documentos falarem por si mesmos, reduzindo ao mínimo os textos explicativos; em retrospectiva, talvez pudéssemos ter sido mais explícitos, dada a riqueza e a novidade do material exposto" (COMAS, 2017, p. 46).



Figura 87: Detalhes da exposição. À esquerda, detalhe de um espaço em que se podia sentar nas cadeiras que faziam parte da expografia e folhear o catálogo; e à direita, folhetos com detalhes do *Proyecto Experimental de Vivienda* (PREVI) que também podiam ser manuseados. Fonte: Fotos da autora, 2015.

Elaborado durante o ano anterior para ser lançado no dia da inauguração (29 de março), o catálogo - que recebeu em abril deste ano o prêmio Philip Johnson Award 2017 da *Society of Architectural Historians* (SAH) de melhor catálogo de exposição do biênio 2015-2017 - de 320 páginas ricamente ilustradas, incluindo imagens inéditas, está organizado seguindo a estrutura semelhante àquela proposta por Hitchcock (1955): duas partes principais, uma dedicada às reflexões teóricas, que traz uma antologia de textos primários, traduzidos do espanhol e do português, e uma segunda dedicada aos projetos. "Note-se que os edifícios citados em texto e/ou imagem nos ensaios e nos históricos não coincidem necessariamente com aqueles presentes na exposição", alerta Comas (2017, p. 56). Essa publicação, assim como *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945*, tende a se tornar referência para arquitetos, críticos e historiadores que dispõem de poucas narrativas panorâmicas recentes sobre a América Latina.

A primeira parte, precedida de um ensaio fotográfico de Finotti, apresenta textos de Bergdoll, Comas e Liernur, principais curadores da mostra. É fato que atualmente se conhece, ainda que internamente, mais sobre a arquitetura latino-americana e seus personagens. Seria, provavelmente superficial, propor uma abordagem desse porte, considerando a extensão do período recortado e o volume de obras, a partir da contribuição de um único autor. Nesse sentido, nos parece uma decisão acertada do Museu de convidar pesquisadores locais para compor o quadro de curadores e autores dessa publicação.

A segunda parte, destinada a apresentação dos projetos, foi sistematizada geograficamente e cada um dos países introduzido por leituras de autores distintos reconhecidos pelas contribuições ao processo de revisão da arquitetura moderna da América Latina em seus países: Silvio Plotquin na Argentina, Ruth Verde Zein no Brasil, Barry Bergdoll no Caribe (República Dominicana e Porto Rico)[331], Fernando Pérez Oyarzún no Chile, Carlos Niño Murcia na Colômbia, Eduardo Luiz Rodríguez em Cuba, Louise Noelle no México, Sharif Kahatt e Jean Pierre Crousse no Peru, Gustavo Scheps no Uruguai e Silvia Hernández de Lasala na Venezuela. As obras, em si, ilustradas por fotografias, desenhos e documentos originais, são seguidas de pequenos textos analíticos dos quatro curadores da exposição.

Na sequência dessa seção, o catálogo traz uma bibliografia comentada. O texto introdutório é de Patricio del Real com apontamentos da referências em inglês sobre a arquitetura moderna na América Latina, seguido por textos de pesquisadores locais, diferentes dos que ficaram responsáveis pela análise anterior, que fornecem uma visão resumida da produção teórico-crítica da arquitetura moderna na América Latina, cotejando os contextos sociais, políticos e econômicos específicos de cada país. São eles: Claudia Shmidt (Argentina), Cláudia Costa Cabral (Brasil), Alejandro G. Crispiani (Chile), Hugo Mondragón e Ricardo Daza (Colômbia), Belmont Freeman (Cuba), Gustavo Luis Moré (República Dominicana), Cristina López Uribe (México), Sharif Kahatt (Peru), Enrique Vivoni-Farage (Porto Rico), Jorge Nudelman (Uruguai) e Guillermo Barrios (Venezuela).

O texto *Learning from Latin America* de Bergdoll reposiciona a contribuição da América Latina no período a partir de uma reavaliação do seu legado arquitetônico; *The Poetics of Development: notes on two Brazilian Schools* de Comas aborda a contribuição brasileira, incluindo a vertente paulista, negligenciada pela historiografia internacional; e *Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980* de Liernur discute a questão do desenvolvimentismo nos projetos urbano e arquitetônico. Em comum, buscam superar as interpretações rasas, rodeadas de estereótipos e paradigmas de uma produção que foi, durante muitos anos, esquecida pela crítica internacional, que não encontrava outras explicações além dos chavões justificados pelas análises generalistas.

A participação de Comas e Liernur no sentido de abrir novas linhas de investigação, foi evidencia por Lowry, no prefácio do catálogo. A finalidade da mostra está intrinsecamente relacionada com essa necessidade, após anos de silêncio, de redescobrir uma produção arquitetônica. Assim, o objetivo era reescrever a história da arquitetura moderna latino-america e mundial, à medida que reposiciona a contribuição dessa parte do continente no movimento moderno. Com efeito, novos

[331] Nesses dois países não há, como para os demais, uma descrição geral do desenvolvimento da arquitetura moderna por um pesquisador local, mas uma breve descrição de projetos pontuais, que comentaremos adiante.

aportes são atribuídos a essa nova proposta de compreensão da arquitetura moderna, que já vem sendo adotada em pesquisas e narrativas pautadas no contexto local. A contribuição de outros personagens e a revisão do papel daqueles já (re)conhecidos, a construção e reordenação dos diálogos internos, consumados sem mediação externa, de arquitetos ou instituições estrangeiras, estão entre os assuntos tratados.

O período abordado se estende "de um momento em que a arquitetura moderna feita na América Latina ainda era referência, apesar de críticas fortes, a um momento em que os novos manuais a condenaram ao esquecimento, apesar de algum elogio isolado. No máximo, expressão regional" (COMAS, 2017, p. 45). De fato, entre 1955 e 1980 - intervalo de reelaboração formal dentro de uma arquitetura moderna hegemônica mas fragmentada pela competição aberta entre grupos distintos - os arquitetos latino-americanos projetaram edifícios que ainda não haviam sido totalmente situados (e concedidos o seu lugar) na historiografia dominada por europeus e norte-americanos. Comas, em entrevista a Carlos Albuquerque da agência de notícias Deutsche Welle (DW) Brasil, justifica as datas limites que definem o recorte temporal assumido.

> O ano de 1955 é aquele em que o MoMA fez sua primeira e única exposição sobre arquitetura moderna latino-americana, *Latin American Architecture since 1945*, e corresponde, grosso modo, ao momento em que o desenvolvimentismo se consagra como política pública na região, e ao momento em que realizações pregressas de arquitetura moderna, particularmente as brasileiras, começam a ser contestadas pela crítica europeia e norte-americana, em combinação eventual com a crítica local. Por sua vez, 1980 corresponde, grosso modo, à crise do desenvolvimentismo, e ao momento que ratifica o menosprezo da historiografia europeia e norte-americana pela experiência arquitetônica e urbanística modernas na região (ALBUQUERQUE, 2015).

Bergdoll (2015, p. 22) também coloca sua versão:

> *we close our study around 1980, since by mid-1980s many Latin American countries were falling in line with the neoliberal vision emanating from the administrations of Ronald Reagan and Margaret Thatcher, of a limited role for the state in matters of development and infrastructure and a greater advancement of market principles*.

Latin America in Construction aborda um período de autoquestionamento, exploração e mudanças políticas complexas na América Latina. O enfraquecimento das economias locais contrastava com a ascensão das redemocratizações nos anos 1980, impondo uma série de medidas restritivas de arrocho que deflagraram o abafamento do processo de desenvolvimento da arquitetura, sobretudo, de financiamento estatal. Essa conjuntura associada a proliferação das ideias pós-modernas após a implementação e o fortalecimento das críticas à arquitetura moderna, irão alterar o rumo das propostas arquitetônicas na região. Liernur (2014, p. 89) resume:

> *the ideas about the future and progress that had motivated projects since World War II were replaced by the pragmatism of neoliberalism; the overwhelming modernist task of designing a different better world fell victim to an ideology of the end of history, and to the ephemeral but devastating postmodernist wave in architectural style*. *But history did not end, and the future still lies in the open hope of the many, that the construction of Latin America is very far from being finished*.

Trata-se da construção de um novo discurso que toma a produção pós 1960 não como fim de um período, mas como o início de uma fase de experimentações ensaiada pelo menos desde a década de 1950. Talvez por isso, mais do que um sentido cronológico, a construção de Brasília tenha sido colocada no início da exposição. Para demonstrar que não se tratou do ponto de inflexão, o *fim* de um período de vigorosa produção e o início da crise do desenvolvimentismo, como é comumente interpretada. Nesse sentido, *Latin America in Construction* evidencia que esse movimento foi mais abrangente, seguido por um importante ímpeto de investigação e construção - dentro das necessidades de problemáticas de grande escala e adensamento urbano que o momento impôs -, o sonho de modernização e industrialização da América Latina.

O "desenvolvimentismo" é, segundo Liernur (2014), o tema que costura e organiza a mostra articulando todo o discurso expositivo. Ainda no foyer, a primeira obra exposta ao visitante - *Ecuación del desarrollo* (1960) de Carlos Gómez Gavazzo, uma espécie de calculadora para aferir o nível "necessário" de desenvolvimento e intervenções adequadas para uma região - oferece indícios dessa abordagem temática que vai conduzir o caminhante pelos espaços do Museu (Figura 88).

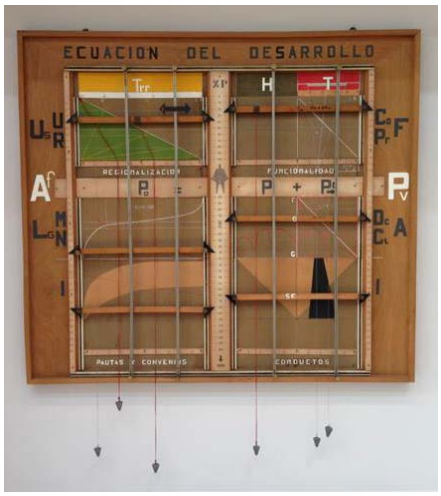


Figura 88: *Ecuación del desarrollo* (1960) de Carlos Gómez Gavazzo. Fonte: Foto da Autora, 2015.

Antes da Segunda Guerra, as elites econômicas e industriais acreditavam que a população de países subdesenvolvidos eram incapazes de carregar um processo independente de desenvolvimento. Liernur (2014) aponta que a intervenção de um aparelho estatal forte definiu diferentes paradigmas de transformação arquitetônica e urbana na América Latina, desmontando o argumento - atualmente refutado - de uma produção baseada apenas na adaptação dos princípios internacionais. Os curadores procuraram escapar dos rótulos e das adjetivações - importantes para em períodos em que era necessário caracterizar para qualificar e legitimar, e homogeneizar para

defender o projeto de sucesso - como "brutalista" ou "pós-moderno", evidenciando as propostas em si e suas inter-relações.

Mais do que discutir o equilíbrio, a qualidade ou as adjetivações inerente às obras[332], o importante para os curadores era provocar novas reflexões, "*a exhibition that will stimulate debate and new studies and in a book intended as a point of reference*" (BERGDOLL et al., 2015). Nesse sentido, não se trata de um trabalho de pesquisa que planta hipóteses e as responde, mas sobretudo, propõe questionamentos, evidencia novas aproximações e estimula análises diferentes daquelas estabelecidas nos relatos da história da arquitetura moderna. Essa intenção ficou bastante evidente na exposição. "*This catalogue is conceived as an opening for new research; we have placed its bibliography on-line, so that it may continue to grow*" (BERGDOLL, et al., 2015). Segundo Comas, ainda na entrevista à DW Brasil,

> isso aponta para uma mudança de paradigma frente à produção arquitetônica latino-americana, que angariou pouco reconhecimento mundial na esteira da crise do desenvolvimentismo, a partir de 1980, e do menosprezo da historiografia europeia e americana pela experiência arquitetônica e urbanística modernas na região. Dada a qualidade e quantidade das realizações, a exposição não se pretende exaustiva, mas sugestiva (ALBUQUERQUE, 2015).

Desse modo, procura reinterpretações mais coerentes com o momento em que se encontra a historiografia e a crítica latino-americanas acerca do tema, reposicionando algumas interpretações que validaram argumentos atualmente refutados, como o de um suposto formalismo, principalmente, da arquitetura moderna brasileira, intensamente divulgado no exterior após as críticas de meados dos anos 1950.

Ainda que os ensaios inicias de Bergdoll, Comas e Liernur consigam articular, em sua abordagem panorâmica, as temáticas propostas pela curadoria ao contexto latino-americano (talvez à exceção do texto de Comas que trata do contexto específico do Brasil), as experiências particulares de cada país são tratadas individualmente, ainda que brevemente, na segunda parte do catálogo. A seguir destacamos as ideias gerais apresentadas por cada autor.

Argentina, por Silvio Plotquin

> Plotquin destaca o protagonismo de Alberto Prebisch, Wladimiro Acosta, Antonio Vilar e do escritório Birabén & Lacalle Alonso na instituição - confrontando o conservadorismo cultural estabelecido - da linguagem moderna na Argentina, que assistia a um rápido crescimento da

[332] Os curadores procuraram escapar dos rótulos e das adjetivações - importantes para Johnson e Hitchcock em períodos em que era necessário caracterizar para qualificar e legitimar, e homogeneizar para vender o projeto de sucesso - como "brutalista" ou "pós-moderno", evidenciando as propostas em si.

economia desde o final do século XIX, "*made Buenos Aires one of the great cosmopolitan centers in Latin America and a site of significant architectural activity*" (PLOTQUIN, 2015, p. 93), e que e intensificaria nos anos 1940, quando tem início seu processo de industrialização.

O emprego de materiais e técnicas locais teve forte apelo na experiência moderna argentina nesse período, como uma busca de identidade, da necessidade de encontrar raízes válidas para reformular o modelo arquitetônico. Em outras palavras, como uma variante local do programa internacional conhecida como *casas blancas* devido ao uso predominante de estuque branco nos edifícios, "*which so-called rustic resources and aesthetics were imported into the metropolitan context*" (PLOTQUIN, 2015, p. 94)[333]. Essa conexão campo-metrópole que definiu o conflito entre localismo e universalismo no país, se estabeleceu, como citado anteriormente, com o Grupo Austral liderado por Antonio Bonet em 1938 e a breve experiência da Escola de Tucumán (1943-1952) de Horacio Campos, Eduardo Sacriste e Jorge Vivanco.

Nos anos 1960, a expressão do concreto armado vai ganhar força, oferecendo "*its own particular nuance to the tension between the rustic and the technological*" (PLOTQUIN, 2015, p. 94). Essa aproximação com o que se convencionou chamar de "brutalismo" guardou relações com as propostas internacionais de habitação, especialmente a *Unité d'Habitacion* de Le Corbusier, que procuravam estabelecer vínculos com a comunidade e o homem. Por outro lado, a realização de edifícios comerciais e administrativos e projetos de infraestrutura pautadas nas políticas de desenvolvimento estabelecidas pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), uma das comissões regionais criadas pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas, e do incremento de capital estrangeiro no país, demandaram a modernização das técnicas e dos programas. O trabalho de Louis Kahn e James Stirling "*gave formal and theoretical shape to local work*" (PLOTQUIN, 2015, p. 95).

O movimento de recuperação de uma autonomina formal e teórica, supostamente esquecida, teve força na década seguinte, "*an era of intensely politicized ideals debate about form reemerged as a kind of defensive maneuver with which architectural discourse might protect itself from becoming a tool of the establishment*" (PLOTQUIN, 2015, p. 95).

[333] A Igreja Nossa Senhora de Fátima (1957) de Claudio Caveri e Eduardo Ellis em Martínez, província de Buenos Aires, é considerada a origem desse movimento.

Brasil, por Ruth Verde Zein

A arquitetura moderna no Brasil foi historicamente reconhecida segundo a noção de uma produção nacional hegemônica, sob influência do movimento que ficou internacionalmente conhecido como "escola carioca". Ainda que a produção desse período "heroico" tenha definido certos caminhos da arquitetura brasileira, "*this historical attitude delayed the perception of other trends*" (ZEIN, 2015, p. 125). À sombra da evidência singular de poucos nomes como Costa e Niemeyer, a produção que se desenvolveu a partir dos anos 1950 em São Paulo e, outras, fora desse eixo, ficaram de fora das discussões internacionais (e nacionais, em alguns casos). "*The main achievements of Brazilian architecture in the 1950s and '60s make up a dense and multilayered panorama*" (ZEIN, 2015, p. 126). Enquanto Brasília era construída a atenção da crítica se voltava para a nova capital federal. Com efeito, experiências contemporâneas como a de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, que deslocariam o eixo da arquitetura moderna nacional para São Paulo, precisaram esperar o fim da ditadura militar para serem reconhecidas. Nos anos 1950, surgiu no Brasil "uma discussão sobre a origem do modernismo arquitetônico que se tornou clássica", segundo Gorelik (2005, p. 44), "entre os defensores do início paulista, com a precoce obra de Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho e Rino Levi, e os defensores do início carioca com a obra de Lucio Costa".

Embora o discurso continue fortemente alinhado ao estabelecido na "arquitetura moderna brasileira", representada pela matriz *corbusiana*, os arquitetos paulistas buscaram outras linguagens arquitetônicas com base no conhecimento tectônico. "*New programmatic challenges, new materials, and pioneering structural and construction techniques suggested and stimulated different architectural possibilities*" (ZEIN, 2015, p. 125). Nas décadas seguintes esse pluralismo, renovado pela reanálise da herança moderna, estabeleceu os limites do cenário nacional. "*Brazilian architecture has once again opened itself to an active international dialogue without losing sight of its strong and beautiful modern tradition*" (ZEIN, 2015, p. 127).

Caribe (República Dominicana e Porto Rico), por Barry Bergdoll

Bergdoll cita apenas dois projetos na região do Caribe: a *Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre* de 1955, "*a monumental new administrative and cultural district for the capital*" (BERGDOLL, 2015, p. 154), do espanhol Carles Buïgas e do dominicano Guillermo González Sánchez em Santo Domingo; e a *Iglesia del Carmen* de 1960, de Henry Klumb em Cataño, município vizinho à capital San Juan.

Chile, por Fernando Pérez Oyarzún

A instituição da arquitetura moderna no Chile, nas primeiras décadas do século XX, esteve fortemente vinculada à presença de arquitetos e artistas do país na Europa. Em junho de 1924, Juan Emar publica *Ideas sueltas sobre arquitectura*, em que debate as ideias de Le Corbusier colocadas em *Vers une architecture*, publicado no ano anterior. A eleição de Pedro Aguirre Cerda da Frente Popular à presidência em 1938 e o terremoto de janeiro de 1939 que devastou a cidade de Chillán e seu entorno, demandando uma acelerada modernização da arquitetura e da engenharia nacionais no esforço de reconstrução, são apontados como eventos-chave ao impulso de expansão da experiência moderna no Chile. Em resposta ao desastre, o governo de Aguirre Cerda criou a *Corporación de Reconstrucción y Auxilio*, que organizou atividades de reconstrução e, posteriormente, promoveu programas de habitação social, e a *Corporación de Fomento a la Produción* para promover a industrialização e o planejamento estratégico do país como um todo. Em 1953, o presidente Carlos Ibáñez del Campo cria a *Corporación de la Vivienda* para viabilizar o desenvolvimento de outras regiões a partir de experiências de habitação popular vinculadas ao repertório moderno, construídas *in loco* ou usando tecnologia pré-fabricada. Segundo Liernur (2015), o Chile foi um dos países mais ativos na criação de programas de moradia popular financiados sob apoio estatal.

A partir de finais dos anos 1940, novos profissionais vão protagonizar a consolidação desse projeto de modernização, entre eles, Jorge Aguirre, Emilio Duhart, Alberto Cruz, Héctor Valdés, Fernando Castillo e Mario Pérez de Arce. "*In the 1950s Chilean architecture matured recognizably, but it was in the following decade that some of the canonical works appeared*" (OYARZÚN, 2015, p. 158). Em 1960 Emilio Duhart, Christian de Groote, Roberto Goycoolea e Oscar Santelices ganham o concurso realizado para escolher a sede da CEPAL em Santiago do Chile, influenciando os novos rumos da arquitetura no país.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por iniciativas estatais de larga escala para conter o crescente déficit habitacional urbano, agravado pelas migrações da população rural para as áreas metropolitanas, e planos de melhoramento para a capital. No entanto, o golpe militar de Salvador Allende em 1973 interrompeu esse processo de modernização; "*significant public competitions and private commissions dramatically decreased, with only a few exceptions*" (OYARZÚN, 2015, p. 159). Nos anos 1980, "*a gaze toward history and context - one not exempt from nostalgia - would dominate Chilean architecture*" (OYARZÚN, 2015, p. 159).

Colômbia, por Carlos Niño Murcia

A arquitetura moderna na Colômbia "*reached its peak between 1945 and 1960 - a paradox, given the era's climate of violence and intolerance*" (MURCIA, 2015, p. 173) -, período que ficou posteriormente conhecido como *La Violencia*. Com essa afirmação Murcia introduz o contexto de modernização do país, mas que de certa forma se repete em outros na América Latina: desenvolvimento econômico e um conservadorismo crescente, que inibe reformas e políticas sociais mais abrangentes e efetivas. No entanto, "*architecture continued to develop in many important works and projects, by master architects and others, and in retrospect we can understand the time to have been a golden age for architecture, if not also for urban planning*" (MURCIA, 2015, p. 173).

Se no Chile o contato direto com as vanguardas europeias favoreceu uma emergência prematura da arquitetura moderna ainda nos anos 1930, na Colômbia esse contato foi indireto e mais tardio, através de periódicos internacionais, arquitetos estrangeiros que desembarcavam no país e estudantes que realizavam seus estudos no exterior. As atividades do *Ministerio de Obras Públicas*, a criação da faculdade de arquitetura na *Universidad Nacional* em 1936 e da *Sociedad Colombiana de Arquitectos* dois anos antes, e a fundação da revista PROA em 1946 por Carlos Martínez e Jorge Arango, mudaram esse quadro, estabelecendo definitivamente as premissas modernas no seio da arquitetura colombiana. E, essa experiência pode, segundo o autor, ser reduzida muito resumidamente em dois eixos distintos: o funcionalismo racionalista, representado pelos escritórios Esguerra Sáenz & Samper e Pizano, Pradilla & Caro em Bogotá, Lago & Sáenz e Borrero Zamorano & Giovanelli em Cali, e, Vieira Vásquez & Dothé em Medellín; e o regionalismo organicista, representado por Rogelio Salmona, Fernando Martínez, Tomás José Sanabria, entre outros. "*The reality is, of course, more complex: architects existed within both modalities and created works employing elements of both currents*" (MURCIA, 2015, p. 173).

Ainda que o reconhecimento internacional da arquitetura moderna colombiana esteja vinculado às referências vernáculas advogadas por Salmona no conjunto conhecido como Torres del Parque (1964-1970) (que foi enquadrado na estrutura interpretativa do regionalismo nos anos 1980), no ambiente interno a oposição entre essas duas interpretações da experiência moderna ficou estabelecida e foi marcada por embates que ganhavam evidência especialmente nos concursos públicos e nas premiações nacionais ao longo dos anos 1960. No final dessa década a inovação da arquitetura colombiana, e suas construções austeras de tijolo cerâmico adaptadas ao clima e ao contexto social, perde parte do vigor inicial. "*[...] the dominance of real estate*

promoters and speculative interests, the proliferation of architecture schools, the failure to teach either architectural or political history, and the precariousness of criticism and research must have contributed to the fall" (MURCIA, 2015, p. 175).

Cuba, por Eduardo Luiz Rodríguez

Com a independência em 1902, uma onda de modernização atingiu a ilha de Cuba, alterando o cotidiano de seus habitantes e, em especial, sua arquitetura[334], que "*would be renewed in successive processes of assimilation, adaptation, and reformulation until the 1960s*" (RODRÍGUEZ, 2015, p. 191). Nesse processo de assimilação, adaptação e reformulação, os arquitetos cubanos incorporaram, em suas palavras, o "espírito" local à sensibilidade moderna como resposta aos anos de submissão ao Império espanhol. Segundo Rodríguez (2015, p. 192), logo ficaria claro para esses arquitetos que a racionalidade austera do vocabulário internacional não respondia inteiramente "*to the needs of the tropical region, nor to the exuberance of the local character*".

Ainda em meados dos anos 1920 o *Colegio de Arquitectos de La Habana* começou a publicar textos e projetos de arquitetos europeus vinculados às vanguardas modernas. No entanto, foram a visita e as palestras de Walter Gropius em 1949, a convite da faculdade de arquitetura da *Universidad de La Habana*, que dois anos antes havia passado pelo processo de reforma de seu currículo - "*with students burning copies of the Italian Mannerist Giacomo Barozzi da Vignola's classical treatise on architecture on the patio of the school*" (RODRÍGUEZ, 2015, p. 191) - que fortaleceram a aceitação e facilitaram a assimilação da linguagem moderna no país. Entre suas principais figuras, destacam-se Eugenio Batista nos anos 1930 e Mario Romañach e Aquiles Capablanca nas duas décadas seguintes.

Apesar da instabilidade política, a maturidade e o conhecimento técnico adquiridos, associados à prosperidade econômica do pós-guerra e à atmosfera de liberdade criativa, fizeram dos anos 1950 o período mais próspero para a produção moderna cubana, que seria interrompido (ou alterado em seus princípios) pela Revolução de 1959, "*the year that would mark a drastic division between 'before' and 'after'*" (RODRÍGUEZ, 2015, p. 192). O *after* ficou marcado pelo intenso processo de redefinição dos conceitos estabelecidos de arte e arquitetura e pela emergência de um novo tipo de revolução, de ordem técnica, à serviço exclusivamente do povo. "*The new rules dictated architectural practice, tacitly suppressing private practice and provoking*

[334] "*[...] the rate of change in Cuban cities accelerated noticeably. Streets were paved, buildings reached new heights, and the quality of materials and construction greatly improved. Reinforced concrete was used in residential projects, and steel structures in public and commercial ones, swiftly replacing colonial construction materials and techniques*" (RODRÍGUEZ, 2015, p. 191).

massive dissent among the ranks of the most prestigious Cuban architects, many of whom went into the exile" (RODRÍGUEZ, 2015, p. 193). Àqueles que permaneceram, se colocou o desafio de reorientar os esforços arquitetônicos e urbanísticos para o caráter popular, principalmente, voltados para a solução do problema da habitação social - que forneceu uma das melhores expressões da arquitetura moderna cubana no período pós-revolução. Ainda que pareça contraditório em uma perspectiva estrangeira e superficial, o resultado foi uma intensa experimentação formal, geralmente, associada à pré-fabricação estrutural.

O otimismo desse "período heroico" pós-revolução deu lugar ao acanhamento da produção arquitetônica nos anos 1970, em que a quantidade nem sempre estava acompanhada de qualidade construtiva, "*quite the opposite of the previous decade*" (RODRÍGUEZ, 2015, p. 193).

México, por Louise Noelle

Se por um lado, a Revolução de 1910 interrompeu abruptamente o ciclo de estabilidade e crescimento econômico do governo de Porfirio Díaz, por outro, também estabeleceu uma ruptura com os modelos historicistas, favorecendo a ascensão das vanguardas modernas, cujas causas dialogavam com a mobilização social em curso. Com efeito, o México assistiu à precoce emergência do vocabulário moderno em seu território, instaurando uma das primeiras experiências fora do continente europeu. Ainda em meados dos anos 1920, José Villagrán García projeta o primeiro edifício moderno no país, a *Granja Sanitaria* de Popotla (1925). Além da atuação no terreno da prática, Villagrán - comumente considerado - o introdutor da arquitetura moderna no país, teve importante participação no terreno do ensino, como docente na faculdade de arquitetura da *Universidad Autónoma de México*, antiga *Escuela Nacional de Arquitectura* da *Academia San Carlos*[335].

Após esse impulso inicial, outras figuras como Enrique del Moral, Juan O'Gorman, Juan Legarreta e Enrique Yáñez, "*constituted the vanguard of functionalism and sought to address the principal shortages in society - housing, education, and health care - with a sense of responsibility and radical socially engaged architecture*" (NOELLE, 2015, p. 217).

A nacionalização do petróleo e o crescimento da indústria, na década de 1940, aceleraram o patrocínio estatal de programas de desenvolvimento em diversas cidades do país, especialmente de projetos escolares e hospitalares, através da criação do *Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas* sob gerência do arquiteto Pedro Ramírez Vázquéz, e do *Plan de Construcción de Hospitales*. A habitação social, "*characterized by their*

[335] Ver nota 150 (Capítulo 2).

suitable combination of International Style with a Mexican way of life" (NOELLE, 2015, p. 218), também seria incorporada nesse projeto de modernização. Nas décadas de 1950 e 1960, os arquitetos mexicanos ou ali atuantes, deram respostas distintas a uma suposta abstração do repertório moderno internacional. Noelle destaca três delas: um grupo que se dedicou a "integração plástica", que reuniu os edifícios com obras de artistas plásticos; outro, liderado pelo espanhol Félix Candela, que representou a inovação, através da experimentação concreto armado como elemento de concepção formal; e, um terceiro, encabeçado por Luis Barragán, que perseguiu uma expressão nacional mexicana com base nos valores da arquitetura tradicional.

Outras expressões se manifestaram nos anos seguintes, consolidando a diversidade que definiu a experiência moderna no México. "*A diverse range of designers was capable of responding to the necessities of both sites and their inhabitants, with appropriate material and aesthetic solutions, while always keeping an open door on their creativity*" (NOELLE, 2015, p. 219).

Peru, por Sharif Kahatt e Jean Pierre Crousse

No Peru, a prática da arquitetura moderna, enquanto agente de modernização, esteve fortemente vinculada às políticas sociais governamentais. Por isso, as suas iniciativas inaugurais estavam voltadas ao planejamento urbano e ao problema da moradia popular. "*The government's efforts to plan Lima's growth had begun in the 1930s, when housing and health care were provided to low-income laborers and workers as form of social compensation*" (KAHATT; CROUSSE, 2015, p. 249). Em 1946, no auge do debate proposto pela Carta de Atenas (1942), a criação da *Corporación Nacional de la Vivienda* (CNV) e da *Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo* (ONPU) inspirou algumas experiências urbanas proeminentes.

No entanto, foi na década seguinte que o país assistiu a construção das obras mais emblemáticas de habitação social, de saúde pública, institucionais e de infraestrutura, sob o patrocínio de um Estado fortalecido pela cooperação econômica com os Estados Unidos, dentro das iniciativas do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca. Por outro lado, a emergência de uma classe média que se identificava com os ideais modernos, ampliou a base para a prática profissional particular.

A eleição de um arquiteto, Fernando Belaunde Terry, à presidência da República em 1963 - por essa parcela da população que aos poucos substituía a aristocracia oitocentista - consolidaria a apropriação do repertório moderno, conduzida por um intenso desejo de modernização e progresso social que percorreria as zonas urbanas e rurais do país; "*monumentality and formal*

expression were important to the country's construction of a new identity" (KAHATT; CROUSSE, 2015, p. 251). O *Proyecto Experimental de Vivienda* (PREVI), iniciado em 1966, foi uma dessas iniciativas de cunho social que buscava solucionar a grave crise de moradia no país.

O golpe militar de 1968 interrompeu o projeto de desenvolvimento social baseado no modelo estabelecido pelo PREVI, que jamais se reestabeleceria. Nesse sentido, o retorno à democracia em 1980 não significou, segundo os autores, um retorno à aliança entre modernidade e desenvolvimento. A instabilidade econômica e o crescimento desordenado das cidades durantes essas duas décadas reduziu o poder do Estado de indicar os rumos do desenvolvimento, ou melhor, a herança de anos de governo militar não pôde ser superado apenas pelo esforço conjunto da arquitetura e da política.

Uruguai, por Gustavo Scheps

A criação da revista *Arquitectura*, em 1914, pela *Sociedad de Arquitectos*, publicada mensalmente a partir de 1922, e a fundação da escola de arquitetura da *Universidad de la República* em 1915 deram, à primeira década do século XX, o ambiente propício para a ascensão da sensibilidade moderna no Uruguai, que teve nos anos seguintes suas primeiras realizações efetivas. "*By the 1920s modernism had taken hold in Uruguay, and it soon became the preferred option for public and private initiatives: the first major transformation of Uruguay architecture had begun*" (SCHEPS, 2015, p. 261). Essa transformação simbolizou o período de prosperidade, otimismo e um certo equilíbrio social no país. "*The architecture of the period was a natural and timely reflection of the reigning spirit of modernity and progress*" (SCHEPS, 2015, p. 261).

Em meados do século, uma nova geração atenta ao debate internacional e as suas possibilidades de interpretação local, estabelece os caminhos dessa produção: Raúl Sichero e Luis García Pardo, "*both of them rigorous and imaginative in integrating form and technology*", Mario Payssé Reyes, "*who incorporated the conceptions of the artist Joaquín Torres Garcia into his architecture of subtle spatial transitions*", e Eladio Dieste, "*whose inventions in structural terra-cotta brick were developed in his church in Atlántida (1958-60) and in his industrial buildings*" (SCHEPS, 2015, p. 262-263).

Ao contrário do Chile e do Peru, a produção moderna uruguaia era, em sua maioria, fruto de encomendas e investimentos privados, que ficaram suspensos ou foram drasticamente reduzidos durante o regime militar de Pinochet que devastou a sociedade e a cultura do país entre os anos 1973 e 1984. "*It was only with the return to democracy [...], that the country began to slowly shift toward its current situation*" (SCHEPS, 2015, p. 263).

Venezuela, por Silvia Hernández de Lasala

O *boom* do petróleo, ainda durante o governo autoritário do General Juan Vicente Gómez, possibilitou um intenso e rápido processo de modernização da Venezuela no início dos anos 1920. No entanto, a instabilidade política retardou a adesão ao repertório moderno pelos arquitetos locais. Uma das primeiras aproximações de cunho oficial foi promovida pela *Dirección de Urbanismo* criada em 1938: o *Plan Rotival* (1939) do francês Maurice Rotival, rompia a malha urbana colonial com a abertura de uma grande artéria, a Avenida Bolívar que ligava os extremos leste e oeste de Caracas. Essa iniciativa de melhoramento urbano havia sido destacada por Hitchcock (1955, p. 48-49), com o entusiasmo próprio dos tempos de mudanças: "*the energetic urbanism of Maurice Rotival is preparing a frame unique in Latin America for a brand new metropolis of third quarter of the twentieth century*".

Os anos 1950 marcaram o florescimento da arquitetura moderna venezuelana. Após um curto período democrático, os planos para a política pública do novo ditador Marcos Pérez Jiménez e o estímulo de um novo quadro profissional de arquitetos e engenheiros, nativos e estrangeiros, atraídos pelo crescimento econômico e pelos projetos urbanos, impulsionaram a produção moderna. No entanto, Villanueva, da geração anterior, continua exercendo grande influência interna, especialmente depois dos projetos para a cidade universitária de Caracas. Nesse período, juntam-se a ele Fruto Vivas, Jorge Romero Gutiérrez, Pedro Neuberger, Dirk Bornhorst, Alejando Pietri, Jimmy Alcock, Jorge Castillo, entre outros nomes menos conhecidos internacionalmente.

Após um novo retorno à democracia em 1959, "*the 1960s and '70s were marked by important and imaginative efforts to achieve more sensitive architectural connections to place and concomitant critique of the reigning modernist orthodoxy*" (LASALA, 2015, p. 278). A maturidade alcançada pelos arquitetos nesse período, trouxeram mais sobriedade à experiência venezuelana, que se caracterizaria pela forte vinculação ao sítio, sua vegetação e topografia. "*The generation of architects that emerged during the 1960s and '70s would offer the country its best efforts in the years to come - years that would be still more complex and difficult*" (LASALA, 2015, p. 279).

Em que pese a singular participação dos arquitetos e produções do Brasil e do México nos catálogos anteriores e na literatura internacional, acreditamos que, uma das principais contribuições do projeto de revisão empreendido por Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real e colaboradores situados nas periferias, foi dar luz à experiências menos conhecidas fora dos contextos locais ou conhecidas

por um ou dois representantes, como o caso do PREVI no Peru ou de Cuba, cuja narrativa da arquitetura moderna estava fortemente vinculada às iniciativas habitacionais e educacionais implementadas após a Revolução, como o projeto para a *Escuela Nacional de Artes Plásticas* de Ricardo Porro.

Por outro lado, destacam, em sua maioria, apenas as experiências desenvolvidas nos grandes centros urbanos dos países latino-americanos, como centros hegemônicos das culturas nacionais, obliterando as especificidades internas. As experiências de Luis Nunes, presentes no catálogo de Goodwin, por exemplo, são suprimidas em *Latin America in Construction*. O Brasil, nesse sentido, ficou restrito aos projetos desenvolvidos no Rio de Janeiro, em São Paulo, Jaú e Tietê (cidades do interior paulista), Brasília, Porto Alegre, Salvador e uma imagem da experiência do Cajueiro Seco em Pernambuco. Certamente diversas são as ausências e cada leitor do catálogo a analisá-lo criticamente poderá sentir falta de um ou outro projeto específico. Porém o hiato percebido nas regiões Norte-Nordeste no mapa apresentado das cidades cujos projetos estão referenciados no texto, é facilmente perceptível (ver Figura 79).

Analisando a produção desses dez países sob o argumento estabelecido nos manuais internacionais que definiriam as narrativas sobre a "arquitetura moderna latino-americana", com poucas exceções, enquanto Chile e Peru desenvolveram uma arquitetura fortemente vinculada às premissas internacionais, seja pela afiliação de artistas e arquitetos com as vanguardas europeias, seja pela adesão aos programas estatais; as experiências da Argentina, do México, do Brasil, da Colômbia e da Venezuela, em maior ou menor grau, estão marcadas de modos distintos pelo conflito entre "a adesão aos modelos centrais, que se arrogam a condição da universalidade, e a formulação de modelos específicos", recuperando as palavras de Waisman (2013, p. 89).

Em que pese os diferentes estágios de maturidade de reflexão e crítica evidenciados nos textos analisados, o discurso de alguns dos autores ainda parece estar contaminado pelas ideias (1) de que o processo de modernização, em geral adaptado aos condicionantes locais, está vinculado com aspectos predominantemente positivos; e (2) de que a interpretação pautada no regionalismo estabelece os limites do conflito entre o particular contexto latino-americano e a abstração da arquitetura moderna.

Ao contrário das exposições anteriores, a contemporaneidade não permite estabelecer o lugar de *Latin America in Construction* na historiografia da arquitetura moderna latino-americana, mas o trabalho de pesquisa de fôlego nos oferece uma mostra de que ainda há muito a se conhecer. Desse modo, a iniciativa do MoMA atinge duas finalidades aparentemente díspares: continuidade com a pesquisa de Hitchcock e uma ruptura com sua posição ideológica. Enquanto Hitchcock, apresenta a

construção de um "estilo" arquitetônico latino-americano homogêneo, evidenciando as realizações que se enquadram nessa ideia de conjunto e excluindo as especificidades e nuances; Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real expõem uma variedade de abordagens do projeto arquitetônico moderno, com maior ou menor vínculos ao seu repertório. São países diferentes em estágios de desenvolvimento também diferentes.

Comas resume a visão sobre a arquitetura latino-americana proposta nas duas exposições do Museu de Arte Moderna de Nova York:

> A de 1955 era uma retrospectiva de dez anos que visava um futuro, uma continuação, e tomava a modernização da cidade latino-americana como exemplo, mostrados através de uma compilação de fotos, tiradas em várias viagens do crítico Henry-Russell Hitchcock pela América Latina. A atual é um estudo histórico do período 1955-80, uma exposição de arquivo, de curadoria coletiva, que pretende primariamente propor uma redescoberta e/ou revisão (COMAS apud ALBUQUERQUE, 2015).

Considerando que era intenção da equipe curatorial discutir e questionar os modelos críticos e apresentados anteriormente, alguns projetos largamente difundidos pela historiografia internacional poderiam ter sido excluídos. No entanto, acreditamos que sua presença ajuda a estabelecer conexões com projetos reconhecíveis e facilmente identificáveis em uma mostra que não se busca atrair unicamente o público especializado, mas uma parcela de não iniciados, conforme comentado. A grande sala dedicada apenas a Brasília, por exemplo, apesar de sua importância como marco para a produção moderna latino-americana poderia confirmar essa afirmação. Nesse sentido, esses projetos oferecem parâmetros para a comparação e periodização dos demais, criando condições para direcionar entendimentos.

Em seu ensaio "Arquitetura latino-americana no MoMA" para a edição da *Arq.urb* dedicada ao debate sobre exposições de arquitetura, Comas (2017), apesar de detalhar aspectos da exposição, pouco esclarece os motivos que levaram o MoMA a retomar o interesse pela arquitetura moderna latino-americana. *Latin America in Construction* seria, assim como *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945*, um aceno ou resposta política a um contexto posto? Poderíamos apontar a ascensão da comunidade latina nos Estados Unidos, que ganhava mais espaço político e econômico no final da década de 2000. Cabe lembrar que em 2008, ano das primeiras conversas entre Bergdoll, Comas e Liernur sobre a possibilidade de uma exposição sobre a América Latina, o Brasil, através das iniciativas do governo Lula, figurava nas principais manchetes dos periódicos em língua inglesa, atraindo novamente a atenção internacional (Figura 89).

Dessa perspectiva de análise surgem questionamentos sobre em que medida o MoMA ainda politiza as iniciativas do que expor e a proximidade que ainda guarda com as agências estatais norte-americanas. A partir do que observamos, acredita-se que muito mais do que agendas políticas externas, a iniciativa esteve pautada por um interesse sobre essa América Latina, que "era notícia" e crescia em ritmo acelerado em meio a um conturbado contexto internacional, mas que ainda figura a imaginação do norte-americano comum, como distante e exótica. O MoMA capitaliza esse interesse considerando aquele tema que atrairia crítica, público, patrocinadores e um volume de venda de ingressos e novos membros associados. Isto é, uma expansão da mercantilização da cultura latino-americana dentro do seu perfil institucional e do entendimento de sua posição no quadro cultural. Nesse sentido, *Latin America in Construction* reflete a intenção de retomar e ampliar o alcance e a influência do MoMA na região. Por outro lado, pode revelar que esse interesse não é definido apenas pelas qualidades intrínsecas de nossa produção. Essas hipóteses precisam ser melhor investigadas.



Figura 89: Capa da revista inglesa *The Economist* em 2009.

> *Far from an essential Latin America, of the sort that Hitchcock was seeking in 1955, these and other engaged stances defined a vast panorama of positions in the next quarter century, from alternative practices to those that aligned with and promoted the mainstream developmentalist agenda of the state. It is heightened sense of experimentation, of projecting a future and not simply building a present, that is the common thread in this array of attitudes, forms, and convictions* (BERGDOLL, 2015, p. 23).

3.7 Outras aproximações

Em dezembro de 1931, dois anos após sua fundação e ainda antes da doação de Abby Aldrich Rockefeller que daria início ao seu acervo de obras latino-americanas, o Museu de Arte Moderna de Nova York inaugurou uma exposição de obras de Diego Rivera, a terceira retrospectiva apresentada

no Museu[336]. Na ocasião foram exibidos inicialmente cinco murais, produzidos ao longo de seis semanas nas dependências do MoMA, com temáticas mexicanas, revolução e desigualdade de classes e símbolos de sua identidade nacional. A receptividade do artista nos Estados Unidos tornou a mostra um sucesso de público nas cinco semanas em que esteve em cartaz[337]. Após a abertura, Rivera acrescentou três murais que desenvolviam o tema dos sujeitos nova-iorquinos através de imagens da classe trabalhadora urbana e da estratificação social da cidade durante a Grande Depressão. Oitenta anos depois, entre novembro de 2011 e maio do ano seguinte, esses murais - juntamente com desenhos, materiais de arquivo relacionados à mostra e à produção das obras e desenhos para o mural do Rockefeller Center, que também produziu enquanto trabalhava no Museu - foram reexibidos no MoMA na exposição *Diego Rivera: Murals for The Museum of Modern Art* organizada por Leah Dickerman responsável pelo Departamento de Pintura e Escultura (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2011c).

Rivera, juntamente com David Alfaro Siqueios e José Clemente Orozco, também muralistas, haviam sido objeto de exposição anterior organizada por René d'Harnoncourt no *Metropolitan Museum of Art*, conforme lembrou Liernur (1999a, p. 24):

> *el interés estadounidense por los países del 'sur' en el campo de las artes contemporáneas había tenido sus primeras expresiones con el 'descubrimiento' de los muralistas mexicanos, especialmente a partir de 1927, y se materializó en los distintos encargos a Rivera, Siqueiros e Orozco, consagrándose con la exposición sobre arte mexicano organizada por René d'Harnoncourt[338] en el Metropolitan Museum of Art de Nova York en 1930*.

Ainda em 1930, o *Roerich Museum* de Nova York organiza uma exposição com a presença de inúmeros artistas latino-americanos como Malfati, Tarsila, Gomide, Cícero Dias, Di Cavalcanti e Ismael Nery. Em 1934 Lasar Segall participa da exposição do *Carnegie Institute* e em 1936 Candido Portinari obtém menção honrosa no mesmo evento (AMARAL, 2006). Dando voz ao interesse crescente pelo artista, em 1940 o MoMA dedica uma exposição ao brasileiro, *Portinari of Brazil*, que foi posteriormente apresentada em outras cidades norte-americanas (Chicago, Pittsburgh e Saint Louis) sob o título *Murals by Candido Portinari*. No mesmo ano realiza a, já citada, *Twenty Centuries of Mexican Art*, que foi, conforme dito, a mais completa exibição de arte mexicana montada até

[336] A primeira foi dedicada ao norte-americano Charles Burchfield, *Charles Burchfield: Early Watercolors 1916–1918* (1930), e a segunda à Henri Matisse (1931).

[337] Em 1930, Rivera começou a viajar para o norte da fronteira do México com Frida Kahlo e nos cinco anos seguintes completou grandes ciclos de pintura nas cidades de São Francisco, Detroit e Nova York, um ciclo concluído em 1933 no saguão do recentemente terminado Rockefeller Center, mural que não foi acabado pela incompatibilidade ideológica entre a família Rockefeller e o artista (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2011c).

[338] Em 1951, René d'Harnoncourt, então diretor do MoMA, participou do júri de premiação juntamente com Sérgio Milliet na I Bienal Internacional de São Paulo, que premiou a Casa George Hime de Henrique Mindlin na categoria Habitação Individual (ver item 4.2.5).

então e a pesquisa mais abrangente de arte de um único país apresentada no Museu. As duas iniciativas se inserem na política de aproximação dos Estados Unidos com a América Latina, intermediada pela figura de Nelson Rockefeller, conforme a própria instituição indica no comunicado *The Museum of Modern Art and Brazil* que faz à imprensa em novembro de 1959: "*ever since its inception The Museum of Modern Art has demonstrated a broad interest in the artistic activity of Brazil. This was recognized first in a one-man show of the work of the Brazilian painter, Portinari, in 1940 which was accompanied by a festival of Brazilian music*[339]" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a). Em comum apresentavam o tema da mestiçagem - índio no México e negro no Brasil - como tema-chave para a renovação artística da América Latina (DEL REAL, 2012, p. 140) (Figura 90).

A arte pré-colombiana, por sua vez, foi o tema de duas exposições realizadas pelo MoMA, *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)* em 1933, e *Ancient Arts of the Andes* em 1954. Em *The Latin American Collection of The Museum of Modern Art* de 1943 (que contou com 294 objetos entre afrescos, pinturas em óleo, aquarelas, desenhos, esculturas e fotografias) e em aquisições subsequentes nesse campo, o Museu demonstrou seu interesse contínuo na atividade artística da América Latina. Grande parte dessa coleção circulou pela região sob os auspícios da União Pan-Americana (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1941; 1959c) (Figuras 91-92).

No sentido contrário, *La Pintura Contemporanea Norteamericana* - a primeira grande exposição de arte contemporânea norte-americana - organizada pelo MoMA, em colaboração com outros quatro museus de Nova York, chega ao Rio de Janeiro no ano seguinte. *Built in U.S.A.: Postwar Architecture* (1953) também seria exibida no Rio de Janeiro e em São Paulo[340], e *American Woodcut Today*, uma exposição de quarenta gravuras de trinta artistas, organizada pelo Programa Internacional do MoMA, percorreu várias cidades do Brasil durante 1956 e 1957 (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1959a) (Figura 93).

> Finda a Guerra, a difusão da cultura americana se tornou uma questão de política externa para os Estados Unidos [...] Com o apoio de órgãos do governo, as exposições do *Museum of Modern Art* de Nova York, como a *Built in USA, 1932-1944*, circulavam pelo mundo. O departamento de Estado e o Departamento do Trabalho organizaram 'missões de produtividade', viagens de estudo para profissionais convidados a visitar o país. Pela primeira vez, inverteu-se o sentido predominante do fluxo de estudantes de um lado para outro do Atlântico [...] Um domínio americano de *facto* havia se efetivado como política deliberada à medida que avançava o processo lento mas inexorável da americanização dos territórios europeus (COHEN, 2013, p. 298).

[339] Em conexão com a exposição Portinari, o Museu e Armando Vidal, comissário geral brasileiro na Feira Mundial de Nova York, patrocinaram um festival de música brasileira no auditório do Museu entre os dias 16 a 20 de outubro de 1940 (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1940).

[340] A exposição é reapresentada na II Bienal de São Paulo, com a denominação "Estados Unidos: arquitetura do Após Guerra" (HERBST, 2007).







Figura 90: Espaços expositivos de *Twenty Centuries of Mexican Art*. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.





Figuras 91 e 92: Espaços expositivos de *Ancient Arts of the Andes* e *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan,* Incan). Fonte: The Museum of Modern Art.



Figura 93: Diagrama do *Department of Circulating Exhibitions* documentando mais de cem exposições que circularam em quase sessenta países, divulgado no folheto do *The International Council of The Museum of Modern Art* de 1961. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

Outros espaços expositivos norte-americanos estão em sintonia com as intenções do MoMA. A galeria *Pan American Union*, importante no cenário cultural local, sobretudo nos anos 1950 e 1960, era a primeira possibilidade dos artistas latino-americanos que desejavam expor naquele país e assim, se inserir no meio artístico internacional. No entanto, ao discutir a problemática inserção da arte brasileira no continente, especialmente do intercâmbio Brasil-Estados Unidos, Amaral (2006) chama a atenção para uma questão: enquanto os argentinos nos anos 1960 tinham um núcleo e circulação nos Estados Unidos por meio da Galeria Bonino, e a Galeria CDS (Clara Diament de Sujo) ampliava suas atividades de Caracas para Nova York, a arte brasileira não tinha essa penetração. "O Brasil talvez seja um dos países da América Latina mais recessivos a uma articulação cultural com os Estados Unidos, na área de artes visuais, entre 1920-1970" (AMARAL, 2006, p. 54). Artistas como Malfatti, que estudou na *Art Students League* de Nova York em 1916, Segall e Portinari, que haviam consolidado seu trabalho no cenário internacional, se tratavam de casos excepcionais.

Em 1961, vários brasileiros fizeram parte de exposição no *Walker Art Center* de Minneapolis e em 1966 da *The Emergent Decade* no Guggenheim de Nova York. No mesmo ano a exposição *Art of Latin America since Independence* organizada conjuntamente pelo Museu de Arte da Universidade do Texas em Austin e pela Universidade de Yale reuniu obras de períodos distintos, abrangendo dois séculos de arte latino-americana.

Nos anos 1970, o circuito se ampliou e alguns artistas fixaram residência ou se radicaram por determinado período nos Estados Unidos. Nessa mesma época o *Brazilian American Cultural Institute*, órgão agregado à embaixada brasileira em Washington e dirigido por José Neistein, teve papel importante como espaço expositivo e atuação regular na introdução de nomes nacionais no mercado das arte norte-americano. Amaral (2006) cita ainda o *Center for Inter-American Relations* em Nova York, ligado ao empresariado norte-americano com interesse na América Latina, entre eles a família Rockefeller, como outro espaço expositivo.

Para Liernur, as aproximações com as expressões artísticas latino-americanas estavam diretamente relacionadas aos questionamentos da crítica sobre as artes e a arquitetura norte-americanas vistas, naquele momento, como excessivamente formalistas, em função de uma ausência de contato com suas raízes culturais profundas, revalorizando sua arte, literatura, folclore, música e arquitetura.

> *Si el arte moderno norteamericano pretendía ser algo más que una débil transposición debía bucear en esas raíces. Y ¿dónde quedaba mejor demostrado en América la potencia de un arte que recurría a esos fundamentos sino en los vigorosos movimientos ligados al muralismo, especialmente en México, pero también en Brasil?* (LIERNUR, 1999a, p. 25).

Essas iniciativas revelam a interlocução, especialmente no campo das artes plásticas, entre os Estados Unidos e os países do continente, marcada pelo interesse flutuante e descontínuo (fruto de desinteresse ou desconhecimento?). Independente de movidas por entusiasmo individual de galerias ou por interesses e políticas estatais[341], em geral, direcionadas a um público mais abrangente, revelam o desejo de comunicação entre as Américas - entre Norte e Sul, centro e periferia -, definindo assim, as relações de poder e influência de um sobre o outro. Embora seja importante ressaltar o efeito de superficialidade e parcialidade levantado por alguns críticos acerca dessas exposições de ordem abrangente, especialmente no que tange o enfoque temático de certo "latino-americanismo". É necessário compreender "onde ocorreu uma 'articulação' no sentido de influência do meio, ou quando houve um enriquecimento de experiência vivencial. O contrário seria creditar aos Estados Unidos uma realidade que inexistiu" (AMARAL, 2006, p. 53)[342].

A década de 1980 vai marcar um hiato de aproximações do MoMA. As nações da América Latina encerravam, não sem conflitos, as ditaduras civis e militares persistentes e adentraram em um período de graves problemas econômicos. Os Estados Unidos se viam cada vez mais envolvidos na guerra contra o comunismo, quando a Queda do Muro abre espaço para uma (momentânea) pacificação mundial e uma (definitiva) nova ordem global. Em relação a arquitetura especificamente os diálogos ficaram mais distantes.

Enquanto o MoMA continuou a organizar mostras sobre as artes na América Latina e a participar das representações dos Estados Unidos nas bienais de arte e em outros eventos isolados, na arquitetura a mudança de orientação para longe de uma geografia de valores modernos ocidentais comuns foi clara e finalizada pelo quase absoluto silêncio do museu sobre Brasília. "*The negative assessment of the region's modernist tradition had begun*" (DEL REAL, 2012, p. 360); e seria apenas retomada quase duas décadas depois.

Em 1987, "pela primeira vez, depois de 21 anos, realizou-se [...] uma coletiva antológica de arte da América Latina nos Estados Unidos" (AMARAL, 2006, p. 35), mais precisamente no *Indianapolis Museum*. *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, apresentou vinte e nove artistas latino-americanos na temática do fantástico, do primitivo, evocado pela América Latina que correspondia ao imaginário da *audience* do país, ou seja, à expectativa que o público tinha diante daquilo que sumariamente se entendia como "arte latino-americana". De encontro a essa abordagem, o *Bronx*

[341] "*Aunque algunas iniciativas eran espontáneas, un buen número de las instituciones o personas involucradas en estos procesos mantenían estrechas vinculaciones con el Gobierno, por lo que puede hablarse de una compleja operación político-cultural de Estado*" (LIERNUR, 1999a, p. 24).

[342] Sobre o tema ver, entre tantos artigos de Aracy Amaral, "Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação" de 1987, republicado em AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005). v. 2. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 35-42. Vários textos inseridos nessa coletânea da autora são citados ao longo deste trabalho.

Museum of the Arts de Nova York realizou no ano seguinte a exposição *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, sob a curadoria de Luis Cancel (diretor do museu), que defende uma mudança de paradigma em relação ao modo como as instituições culturais norte-americanas exibiam a arte latino-americana, pensá-la não como exótica e estranha, mas como algo constitutivo e construtivo da e para a cultura norte-americana.

Essa iniciativa destacada por Amaral no texto "Intercâmbio Brasil-EUA: os parcos exemplos" de 1988, faz parte de uma série de exposições sobre a arte na América Latina em vias de organização naquele ano[343], "tão variada em sua diversificação e que os norte-americanos e europeus insistem em catalogar como um núcleo regional". Cancel enfatizava, segundo a crítica de arte, que o intuito era apresentar os Estados Unidos "como um estímulo, fonte, refúgio, receptor e lugar aos artistas" (AMARAL, 2006, p. 49). No entanto, seu equívoco foi de compreender e apresentar esses artistas como um grupo, ou seja, detentores das mesmas origens, como um todo. Repetindo as leituras anteriores.

Essa ideia dos "Estados Unidos como refúgio" está diretamente ligada aos parâmetros de análise estabelecidos pela historiografia ao caracterizar a cultura latino-americana a partir dos conceitos de influência e recepção, marcados pelo viés europeu e depois norte-americano, em que a análise das manifestações artísticas e arquitetônicas eram analisadas à luz da transposição de modelos externos (de centro), cuja "eficiência" e "qualidade" são medidas a partir de índices maiores ou menores de adaptação aos contextos locais. Nessa noção está implícita a afirmação de uma ausência de diálogo entre artistas e arquitetos latino-americanos, sem a interferência ou intermediação de agentes externos. Ignoram-se assim circulações e trocas que poderiam provocar releituras de paradigmas mediante formas diversas de contatos estabelecidos. "Retiram-se ainda os aspectos de escolha, negociação e disputa inerentes a qualquer encontro entre culturas" (AL ASSAL, 2011). Essas relações internas, que provavelmente foram mais intensas do que se previa à época, ainda precisam ser aprofundadas e melhor esclarecidas.

[343] Segundo Amaral nos anos 1980 o interesse europeu pela produção artística latino-americana se sobrepôs ao norte-americano. A arte brasileira foi exposta na Alemanha, Itália, França, Holanda, Bélgica e Inglaterra. "Talvez frente ao fenômeno brasileiro da jovem geração dos anos 80, o único país a permanecer distante da efervescência criativa brasileira foram os Estados Unidos, encerrados, ou limitados, em sua relação com a Europa ou com a problemática dos 'hispanos' (leia-se *latino art*, caribenhos ou *chicanos*)" (AMARAL, 2006, p. 91-92). Em 1989 a *Hayward Gallery* de Londres abrigou uma ambiciosa exposição curada pela historiadora britânica Dawn Ades. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, a maior até então montada no continente europeu (depois viajou para Estocolmo e Madri), apresentou ao público londrino 170 artistas latino-americanos dos séculos XIX e XX. "Pretender dar um panorama de 160 anos da arte da América Latina dentro das limitações inerentes a qualquer exposição não é uma tarefa modesta. Isso nunca foi realizado antes, e como as obras desse período estão praticamente ausentes das coleções públicas inglesas, as únicas oportunidades que tivemos para travar conhecimento com a arte do continente latino-americano não passaram de algumas poucas e pequenas amostras" (ADES, 1997). A versão em língua portuguesa do catálogo foi publicada em 1997 pela extinta Cosac Naify.

Mais de sessenta após a primeira mostra de artes aplicadas mexicanas organizada por René d'Harnoncourt, o *Metropolitan Museum of Art* em Nova York promove *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, que apresenta cerca de quatrocentas obras em uma jornada linear que vai desde as culturas pré-colombianas da Mesoamérica até os principais expoentes da pintura mexicana dos anos 1940 (ISE, 2017). Esse movimento corresponde ao *boom* da arte latino-americana[344] nos Estados Unidos e ao Quinto Centenário da conquista e colonização das Américas[345].

> *Estos años marcan una mayor circulación de las producciones artísticas del entonces llamado 'Tercer Mundo' a través de importantes proyectos expositivos: asiáticos, pueblos indígenas, latinos, hispanos, migrantes y minorías étnicas situadas en los países centrales se traen a escena para ampliar el repertorio de lo ya visto y contado en materia artística* (ISE, 2017, p. 176).

Com efeito, na década de 1990 o Museu de Arte Moderna de Nova York se volta novamente para a América Latina com uma exposição sobre Burle Marx, *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden*. Em 1993 realiza a exposição *Latin American Artists of the Twentieth Century*[346], organizada por Waldo Rasmussen, diretor do Programa Internacional, com trezentas obras entre pinturas, esculturas, desenhos, fotografias e instalações, abrangendo o período de 1914 a 1990 classificado nas seções: *Early Modernism*; *Expressionism and Landscape Painting*; *Mexican Painting and Social Realism*; *Surrealism and Lyric Abstraction*; *Geometric Abstraction and Kinetic Art*; *New Figuration, Pop Art, and Assemblage*; *Recent Painting and Sculpture*; *Minimal and Conceptual Art*; *Recent Painting and Sculpture*. "*Desde un inicio se intenta diferenciar esta exposición de otras previas dedicadas a América Latina, desligándola discursivamente del tema identitario en relación a lo exótico o folclórico*" (ISE, 2017). Com base na crença "*de que ameritan una exhibición en un contexto internacional y a que han sido injustamente desatendidos por años, el curador propone presentar artistas individuales con varias obras cada uno para destacar un punto de vista internacional*" (ISE, 2017, p. 180)[347]. Entre os artistas representados: Tarsila do Amaral, Tunga, Lygia Clark e Helio Oiticica

---

[344] "*Los booms en el campo artístico se identifican por la existencia de numerosas y grandes exposiciones con gran circulación tanto en museos como galerías, la atención de la crítica, así como por una intensa actividad desarrollada por las casas de subasta*" (ISE, 2017, p. 176).

[345] "*La fecha del Quinto Centenario da cuenta de una inmensa cantidad de debates y desacuerdos en el campo cultural, es utilizada para celebrar, conmemorar, rechazar o dar una versión de los hechos en torno a la conquista y colonización. La carga histórica de 1992 es motivo suficiente para reflexionar y sentar posturas; también, como algunos gobiernos lo harán, para hacer uso del efecto simbólico de este año para posicionarse en la escena internacional. Ya sea desde la crítica de arte, las propias obras y exposiciones que retoman esta fecha, o el sostenido eje de discusión y airada protesta de los pueblos indios a lo largo del continente, son muchas las lecturas disidentes e incluso el malestar respecto a la mirada colonial que auspician estos festejos*" (ISE, 2017, p. 177-178).

[346] A exposição foi inaugurada na Espanha (*Plaza de Armas* em Sevilha, em agosto de 1992), e seguiu para França (*Musée National d'Art Moderne*, *Centre Georges Pompidou* e *Hotel des Arts* em Paris, 1992) e Alemanha (*Josef-Haubrich Kunsthalle* em Colônia, 1993) (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1993).

[347] "*Si bien la intención de la exposición es diferenciarse de otras anteriores dedicadas al tema de la identidad latinoamericana que acentúan lo exótico o folclórico, es difícil observar este alejamiento ya sea por las imágenes más*

(Brasil), Fernando Botero (Colômbia), Frida Kahlo José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo (México), Guillermo Kuitca e Xul Solar (Argentina), Wifredo Lam e Mendieta (Cuba), Roberto Matta (Chile), Ana Juan Sanchez (Porto Rico), Jesus Rafael Soto (Venezuela), Joaquin Torres-Garcia (Uruguai) (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1993).

Entre março e julho de 2004 a exposição colaborativa *Latin American and Caribbean Art from the Collection of The Museum of Modern Art* organizada por uma equipe de curadores do MoMA e o *El Museo del Barrio*, fornece uma visão histórica da coleção de arte latino-americana do Museu de Arte Moderna. A apresentação no *El Museo del Barrio* compreende mais de cem obras em vários meios, incluindo pintura, escultura, desenhos, gravuras e livros de artistas (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2004). A produção arquitetônica da região do Caribe foi, certamente, a menos estudada e debatida pelas publicações e exposições internacionais. A edição 34 de 2009 da revista *Archivos de Arquitectura Antillana* (AAA) da República Dominicana, dedicada ao panorama regional, é o produto mais recente dessa aproximação: uma conferência organizada pelo MoMA e a *University of Technology*, da Jamaica, "*on the theme of modernity in the Greater Caribbean*" (MORÉ, 2015, p. 307).

O renovado interesse norte-americano pelos movimentos culturais latino-americanos ganhou recentemente mais uma exposição sobre o paisagista brasileiro Roberto Burle Marx. Em 2016, o *The Jewish Museum*, com sede em Nova York, lançou *Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*[348] que reúne mais de cem obras entre pinturas, esculturas e peças de tapeçaria e joalheria. A exposição e o catálogo que a acompanha buscam ressaltar a versatilidade de Burle Marx como paisagista, escultor, pintor, designer, ceramista e cenógrafo e a influência de seu trabalho em artistas contemporâneos com laços com a América Latina[349] (THE JEWISH MUSEUM, [s.d.]a). Apesar da especificidade da temática, a questão que pretendemos ressaltar é a relevância de iniciativas que se propõem a expandir o conhecimento internacional acerca de diferentes aspectos da cultura latino-americana, nesse caso enfocando uma direção do trabalho de um expoente do movimento moderno dentro do contexto coletivo, mais abrangente. A obra de Burle Marx havia sido foi objeto de exposição no MoMA, *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden* de 1991.

Outros dois artistas latino-americanos foram objeto recentemente de exposições individuais no MoMA: Torres-García (*Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*, 2016) (Figura 94) e o

---

difundidas, ya sea por el tipo de anuncios publicitarios, o incluso por la definición del "surrealismo del nuevo mundo" que se da en el catálogo" (ISE, 2017, p. 182).

[348] Em parceria com o museu nova-iorquino, a exposição viajou para o J*ewish Museum* de Berlim, onde foi exposta em setembro de 2017. A ideia inicial de também vir para o Rio de Janeiro não foi colocada em prática.

[349] Juan Araujo, Paloma Bosque, Dominique Gonzalez Foerster, Luisa Lambri, Arto Lindsay, Nick Mauss e Beatriz Milhazes.

venezuelano Armando Reverón (*Armando Reverón*, 2007). Poucos foram os artistas e arquitetos reconhecidos pela individualidade de sua produção, valorizados além de sua procedência.

Iniciativas como essa, que priorizam apresentar a obra singular de um profissional em sua totalidade ou em aspectos particulares dela, foram inauguradas na arquitetura em 1976 com a exposição *The Architecture of Luis Barragán* sob a curadoria do argentino Emilio Ambasz[350], sobre o arquiteto mexicano que viria a ganhar o Prêmio Pritzker quatro anos depois; "*in it, MoMA and its New York vantage point would, once again, redefine the relationship between modernity and tradition in Latin America*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 117). Essa exposição marca a reaproximação do Museu com a arquitetura latino-americana após um vazio de vinte e um anos desde *Latin American Architecture since 1945*. O catálogo que a acompanha traz a análise de sete de seus principais projetos: Capela do convento das Capuchinhas Sacramentais do Imaculado Coração de Maria em Tlalpan, *Jardines del Pedregal*, Casa Barragán, Torres de Satélite, *Las Arboledas*, *Los Clubes*, *San Cristobal*, na Cidade do México, todos da chamada terceira fase da obra de Barragán, além de documentos, fotos e desenhos (AMBASZ, 1976)[351].

Poucos anos depois, entre junho e outubro de 1982, o MoMA organiza a mostra sobre Richard Neutra, *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern*, sob curadoria de Arthur Drexler, também curador de *Latin American Architecture since 1945*. Drexler divide a coautoria do catálogo da exposição com Thomas S. Hines (DREXLER; HINES, 1982) (Figura 95)[352]. Apesar de apresentar apenas os projetos do arquiteto vienense na Califórnia, definindo o enfoque da curadoria, a presença e a atuação de Neutra na América Latina são citadas brevemente na cronologia apresentada no início do catálogo, segundo o qual, entre 1943 e 1944 Neutra "*becomes chief planning and architectural consultant to government of Puerto Rico, developing prototype designs for medical and educational buildings to be constructed after end of wartime moratorium*" (DREXLER; HINES, 1982, p. 13).

[350] Arquiteto argentino formado na Universidade de Princeton nos Estados Unidos, onde posteriormente foi professor, e curador do departamento de Arquitetura e Design do Museu entre 1970 e 1976. Segundo Curtis (2008), a prática arquitetônica de Ambasz, como o Lucille Halsell Conservatory em San Antonio (Texas), foi fortemente influenciada pela "abstração metafísica de Luis Barragán". Completa: "para Ambasz, a tecnologia era um instrumento para evocar presenças arquitetônicas, não um fim em si só".

[351] A lista das obras está disponível no portal eletrônico do MoMA.

[352] A exposição de 1982 foi um dos últimos trabalhos curatoriais de Drexler no MoMA. Em 1986 organiza a exposição *Mies van der Rohe Centennial Exhibition* e publica *The Mies van der Rohe Archive of The Museum of Modern Art*, "*a four-volume illustrated catalogue of the Mies van der Rohe drawings of 1907-38 in the Museum, which he edited for Garland Publishing*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1987). No ano seguinte (1987) se aposenta do trabalho como diretor do Departamento de Arquitetura e Design do Museu.



Figura 94: *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* (2016). Fonte: The Museum of Modern Art.



Figura 95: *The Architecture of Richard Neutra*. Fonte: The Museum of Modern Art.



Figura 96: *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* (2018). Fonte: The Museum of Modern Art.

A mais nova empreitada do MoMA foi dedicada a Tarsila do Amaral, em comemoração ao trabalho pioneiro e à influência duradoura da artista na criação de um vocabulário particular nas artes visuais. Organizada em conjunto com o *Art Institute of Chicago* (AIC)[353], *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* (Figura 96), em cartaz entre fevereiro e junho de 2018, reestabelece o contato com a obra e a carreira da pintora brasileira nos Estados Unidos, que já havia sido reconhecida na Europa, quando a Fundação Juan March em Madri dedicou-lhe uma mostra monográfica em 2009. A mais recente se concentra na produção da artista desde a década de 1920, marcada pela formação em Paris e seus círculos cubistas, e retorno a São Paulo, onde enriqueceu sua bagagem com a cultura popular brasileira, retraçando a trajetória de suas contribuições pioneiras em cerca de 120 obras, inclusive pinturas, desenhos, cadernos de esboços e fotografias selecionadas de acervos nos EUA, América Latina e Europa. A exposição foi acompanhada do catálogo com ensaios de Luis Pérez-Oramas, ex-curador de arte latino-americana do Museu, e Stephanie D'Alessandro, curadora de Arte Moderna no *Art Institute of Chicago*. "*Although her career spanned more than six decades, her most influential body of work dates from this early period, when her paintings and drawings became the visual icons of Brazil's modern identity*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2018) (Quadro 1).

Outros centros culturais menos conhecidos da cidade de Nova York também promovem iniciativas pontuais de aproximação, motivadas pela crescente valorização internacional de algumas figuras, até então, reconhecidas localmente, como a obra de Lina Bo Bardi como arquiteta e designer, que foi tema de análises críticas nos Estados Unidos e publicações recentes em inglês, como de Zeuler Lima[354] e Cathrine Veikos[355]. Seu trabalho também esteve em exibição na galeria *R & Company*, que retoma a relação com a América em três exposições nos últimos anos: *Lina Bo Bardi & Roberto Burle Marx* (2015), *Moderno: Design for living in Brazil, Mexico and Venezuela* (exposta a princípio no *Blaton Museum of Art* da Universidade do Texas, 2016) e *Brazil Modern* (2016). Zesty Meyers, diretor da galeria, justifica: "*people are aware of the incredible design dynasties from countries like Italy, France and Denmark. Brazil is one of the last great traditions we are still in the process of discovering*"[356].

Essa recente perspectiva de aproximação com a América Latina se estende para outros centros nos Estados Unidos, além daqueles tradicionalmente conhecidos de exportação cultural. Em 2016, o *Miami Center for Architecture + Design* monta a exposição *The Radical Hive: Twentieth Century*

[353] Antes da apresentação em Nova York, a exposição ficou em cartaz no *Art Institute of Chicago* entre outubro de 2017 a janeiro de 2018.
[354] LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi*. New Haven: Yale University Press, 2013.
[355] VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi*: the theory of architectural practice. London: Routledge, 2014.
[356] Fala citada no material de divulgação da exposição disponível no portal eletrônico da *R & Company*.

Experiments in Social Housing and Urbanism in Latin America, cujo enfoque era a habitação social na América Latina, especialmente durante o século XX. A mostra foi seguida de um simpósio homônimo realizado na *Florida International University*, reunindo especialistas internacionais, acadêmicos e curadores em torno da discussão sobre o tema da habitação social[357]. Como parte das iniciativas do *Pacific Standard Time: LA/LA* (*Latin American & Latino Art*), entre setembro de 2017 e janeiro de 2018, Maristella Casciato (curadora sênior) e Idurre Alonso (curador associado de coleções latino-americanas) do *Getty Research Institute* (GRI) em Los Angeles, organizam a exposição *The Metropolis in Latin America, 1830–1930* sobre as transformações no tecido urbano de seis cidades latino-americanas (Cidade do México, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Santiago do Chile e Lima), elaborando uma narrativa sobre herança colonial e aspirações modernas (CASCIATO, 2016)[358]. Em junho de 2018, uma versão reduzida foi exposta na *Americas Society* em Nova York[359].

Instigado pelo renovado interesse dos curadores e críticos norte-americanos na arte e arquitetura da América Latina, Larry Rother do *The New York Times*, veículo pelo qual atuou como correspondente no Brasil, escreve em 2015 um artigo sobre as exposições realizadas quase concomitantemente na cidade, abordando aspectos da domesticidade latino-americana. Além de *Latin America in Construction*, cita as exposições *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico and Venezuela* da *Americas Society*, que traz móveis, cerâmicas, vidros e outros objetos produzidos entre 1940 e 1978; e *New Territories: Laboratories for Design, Craft and Art in Latin America* no *Museum of Arts and Design*, que traz trabalhos de design, artesanato e arte dos últimos vinte e cinco anos.

> *Though organized separately and somewhat different in focus, they collectively provide a comprehensive picture of trends in Latin American architecture and design since World War II while suggesting a pattern of regionwide innovation that did not receive full recognition while it was occurring* (ROTHER, 2015).

Em comum, ainda na interpretação de Rother (2015), as três exposições procuram desafiar a ortodoxia e mostrar a América Latina como um centro de experimentação e originalidade *no* e *a partir do qual* as ideias eram, concomitantemente, originadas e absorvidas.

---

[357] Entre os participantes, encontravam-se Umberto Bonomo (*Pontificia Universidad Católica de Chile*), Alastair Gordon (*Florida International University*, Miami), Ana Paula Koury (Universidade São Judas Tadeu, São Paulo), Margi Nothard (*Glavovic Studio*, Fort Lauderdale) e Patricio del Real (MoMA).

[358] No artigo para o Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (ENANPARQ) de 2016, portanto anterior a realização da exposição, Casciato sugere outro título *Urban Transfer(s) in Latin America, from Independence to the Threshold of Modernity*.

[359] Diversas exposições do PST estão sendo reexibidas em Nova York, indicando um possível novo eixo de desenvolvimento cultural nos Estados Unidos. *Golden Kingdoms: Luxury an Legacy in the Ancient Americas* (fevereiro a maio de 2018) do GRI e *Painted in Mexico, 1700-1790* (abril a julho de 2018) do *Los Angeles County Museum of Art*, no *Metropolitan Museum of Art*; e *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (abril a julho de 2018) do Hammer Museum, no Brooklyn Museum, são três exemplos recentes. Esta última está em exibição (a princípio até novembro de 2018) na Pinacoteca de São Paulo, sob o título "Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985".

Tratando especificamente das exposições realizadas no exterior sobre arte latino-americana, Aracy Amaral critica, em texto de 1991, a ausência quase total de especialistas em América Latina nas ativiades de curadoria. Segundo ela, "o que vemos surgir de curadorias do exterior sobre a América Latina é uma bibliografia paralela àquela que é editada aos poucos, gradualmente, em nossos países; é uma bibliografia a partir do exterior, de autores estrangeiros que não vivenciam nossa realidade artística". Esses curadores "conhecem nada ou pouco de nossa historiografia, por desinteresse, pressa ou desconhecimento de nosso idioma" (AMARAL, [1991] 2006, p. 287). Essa crítica era - até poucos anos atrás ou talvez até a iniciativa do MoMA em agregar especialistas locais - igualmente pertinente se analisarmos os nomes por trás das curadorias das exposições de arquitetura aqui citadas. *Latin America in Construction*, de certo modo, inaugura no Museu a participação efetiva de profissionais situados e atuantes na região, revelando a percepção da qualidade e regularidade do trabalho crítico-historiográfico desenvolvido localmente.

"No novo século, o Norte voltou a interessar-se pela arquitetura moderna do Sul" (COMAS, 2017, p. 42). Retomamos os ideias de Torres-García.

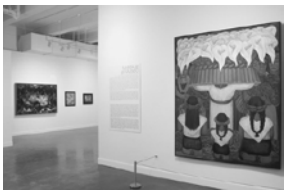
Quadro 1: Lista de exposições do MoMA sobre arte e arquitetura na América Latina

ANO	TÍTULO	PERÍODO	ARTISTA(S)/ARQUITETO(S)	IMAGEM
1931/ 32	***Diego Rivera***	22 dez-27 jan	Diego Rivera	x
1933	***Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera***	20 fev-12 mar	*Diego Rivera*	
1933	***American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)***	8 mai-1 jul	William Zorach, Harold Weston, Max Weber, Marion Walton, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Carlos Mérida, Raoul Hague, John Bernard Flannagan, Ben Benn, Ann A. Morris, Jean Charlot	
1940	***Twenty Centuries of Mexican Art***	14 mai-30 set	María Izquierdo, José Chávez Morado, Diego Rivera, Frida Kahlo, Alfredo Zalce, José-Guadalupe Posada, E. Laguelle, Francisco Díaz de León, Francisco Aguera, José María Velasco, Jose Maria Vazquez, Manuel Tolsa, Juan Tellez-Toledo, Tebo (Angel Torres Jaramillo), Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Antonio de Santa Maria Inchaurregui, Antonio Ruiz, Carlos O. Romero, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Perez de Aguilar, Felix Parra, Máximo Pacheco, Luis Ortiz Monasterio, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Guillermo Meza, Carlos Mérida, Francisco de P. Mendoza, Leopoldo Méndez, Mardonio Magaña, Agustín Lazo, Friar Pablo de Jesus, Jesús Guerrero Galvan, Francisco Goitia, Apolinar Fonseca, Gabriel Fernández Ledesma, José María Estrada, Francisco Eduardo	

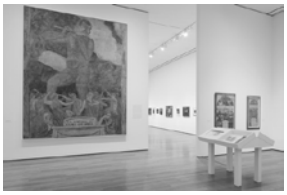
			de Tresguerras, Baltasar de Echave Orio, Baltasar de Echave Ibia, Francisco Dosamantes, Miguel Covarrubias, Jean Charlot, Fernando Castillo, Julio Castellanos, Miguel Cabrera, Fritz Alt, Raúl Anguiano, Abraham Angel, Emilio Amero, Manuel Alvarez Bravo, Mario Alonso	
1940	***Portinari of Brazil***	9 out-17 nov	Cândido Portinari	
1942	***New Acquisitions: Latin-American Art***[360]	13 jan-15 fev	José Clemente Orozco, Cândido Portinari, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Maria Martins, Wifredo Lam	
1942	***Mexican Costumes by Carlos Mérida***	13-24 mai	Carlos Mérida	x
1943	***BRAZIL BUIDS***	13 jan- 28 fev	Mario H.G. Torres, G. E. Kidder Smith, Jose Maria Jacinta Rebelo, Oscar Niemeyer, Manuel Francisco Lisboa, Waldir Leal, Carlos Federico Ferreira, Alvaro Vital Brazil, Jose Pereira Arouca	
1943	***Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor***	27 jan -28 fev	Genevieve Naylor	
1943	***The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art***	31 mar-6 jun	José Clemente Orozco, Diego Rivera, Roberto Matta, David Alfaro Siqueiros	
1944	***Modern Cuban Painters***	17 mar- 7 mai	Pedro Martinez, Amelia Peláez del Casal, René Portocarrero, Fidelio Ponce de León, Felipe Orlando, Rafael Moreno, Mariano (Mariano Rodríguez), Víctor Manuel García, Carlos Enríquez, Roberto Diago, Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Felicindo Iglesias Acevedo	
1947	***Two Cities: Planning in North and South America*** [Chicago e Rio de Janeiro]	24 jun-21 set	Paul Lester Wiener, Josep Lluís Sert, Reginald R. Isaacs, Walter Gropius, Walter H. Blucher	

[360] Além desta exposição organizada por Alice Carson com auxílio de Bernard Rudofsky (nesse momento já instalado nos Estados Unidos), foram excluídas nessa listagem as exibições, recorrentes nos calendários anuais de mostras do MoMA, das "novas aquisições" do seu acervo pelo *Commitee on Museum Collections* (extinto em 1967), por não se tratar de um projeto curatorial voltado especificamente para a América Latina ou relacionado a ela. Em 1943, por exemplo, na mostra *Recent Acquisitions: May-Day Sketchbook of Diego Rivera; Soviet Posters*, foram exibidos trabalhos de Rivera juntamente com os dos russos Vladimir Lebedev, Kukryniksy e Mikhail Cheremnykhwere.

1949	***From Le Corbusier to Niemeyer: 1929–1949***	15 fev-3 abr	Jean (Hans) Arp, Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx	
1954	***Ancient Arts of the Andes***	21 jan-21 mar	x	
1955/ 56	***LATIN AMERICAN ARCHITECTURE***	23 nov-19 fev	Luis Barragán, Carlos Raúl Villanueva, Toro Ferrer y Torregrosa, Augusto Perez Palacios, Jorge Machado Moreira, Le Corbusier, Roberto Cerqueira César, Francisco Pizano, Mario Pani, Oscar Niemeyer, Jaime Ortiz Monasterio, Alvaro Ortega, Juan O'Gorman, Henrique Ephim Mindlin, José Manuel Mijares, Icaro de Castro Mello, Juan Martinez de Velasco, Juan Sordo Madaleno, Rino Levi, Heinrich Klumb, Max Ludwig Cetto, Guido Bermudez, Amancio Williams, Martin Vegas Pacheco, Edward Durell Stone, Gabriel Solano, Raul A. Sichero Bouret, Raúl Salinas, Gustavo Saavedra, Guillermo de Roux, Ricardo de Robina, Milton e Marcelo Roberto, Affonso Eduardo Reidy, Alejandro Prieto, José Hoffmann, Harrison & Abramovitz, Roger Halle, Carlos Guinand, Guillermo Gonzalez Zuleta, José Miguel Galia, Jorge Gaitán Cortés, E. H. Duhart, Enrique de La Mora, Cuellar Serrano Gómez y Cia, Jorge Costabal, Lúcio Costa, Aquiles Capablanca y Graupera, Félix Candela, Roberto Burle Marx, Edgar Burbano, René Brenes, Jorge Bravo, Oswaldo Arthur Bratke, Mar Borges, Jr., Antonio Bonet, Sergio Bernardes, Ricardo Bermudez, Moisés Benacerraf, Francisco Artigas, Santiago Agurto Calvo	
1957	***Matta***	11 set- 20 out	Roberto Matta	
1961/ 62	***Orozco: Studies for the Dartmouth Murals***	22 nov-21 jan	José Clemente Orozco	
1967	***Latin-American Art, 1931–1966, from the Museum Collection***	17 mar-4 jun	Cândido Portinari, Alejandro Otero, José Clemente Orozco, Philomé Obin, Edgar Negret, Rodolfo (Rodolfo Mishaan Pinto) Mishaan, Carlos Mérida, Roberto Matta, Maria Martins, Victor Magariños, Eduardo A. MacEntyre, Frans Krajcberg, Roberto Berdecio, Amelia Peláez del Casal, Frida Kahlo, Cundo Bermúdez, Luis Alberto Wells, Joaquín Torres-García, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Emilia Rodríguez-Larrain, Diego Rivera, Eduardo Ramirez Villamizar, Rogelio Polesello, Julio Le Parc, Luis Herrera Guevara, Noemí Gerstein,	

			Gego (Gertrud Goldschmidt), Jose Antonio Fernández-Muro, Agustín Fernández, Jorge Eielson, Jorge Damiani, Carlos Cruz-Diez, Flavio de R. Carvalho, Fernando Botero, Marcelo Bonevardi, Wilson Bigaud	
1971	***Manuel Alvarez Bravo***	7 jul - 25 ago	Manuel Alvarez Bravo	
1976	***The Architecture of Luis Barragán***	4 jun-1 set	Luis Barragán, Andres Casillas, Max Ludwig Cetto, José Creixell, Raul Ferrera, Mathias Goeritz, Ricardo Legorreta, Juan Sordo Madaleno, Juan Palomar	
1978	***Mexican Art***	16 mar-2 jul	Isidoro Ocampo, Luis Arenal, Marius de Zayas, Alfredo Zalce, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Antonio Ruiz, Diego Rivera, Antonio Pujol, José Clemente Orozco, José-Guadalupe Posada, Juan O'Gorman, Benjamín Molina, Guillermo Meza, Carlos Mérida, Leopoldo Méndez, Manuel Manila, Frida Kahlo, Xavier Guerrero, Jesús Guerrero Galvan, José Luis Cuevas, Miguel Covarrubias, José Chávez Morado, Jean Charlot, Raúl Anguiano	
1991	***Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden***	23 mai-13 ago	Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer	
1993	***Latin American Artists of the Twentieth Century***	6 jun - 7 set	Tarsila do Amaral, Tunga, Lygia Clark e Helio Oiticica, Fernando Botero, Frida Kahlo, Roberto Matta, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Guillermo Kuitca, Xul Solar, Wifredo Lam, Ana Mendieta, Juan Sanchez, Jesus Rafael Soto, Joaquin Torres-Garcia	
2004	***Latin American and Caribbean Art*** (exibida no *El Museo del Barrio*)	4 mar - 25 jul	Adál, José R. Alicea, Carlos Alonso, Alexandre Arrechea, Álvaro Barrios, Hércules Barsotti, Jean-Michel Basquiat, Roberto Berdecio, Antonio Berni, Fernando Botero, Fernando Bryce, Waltercio Caldas, Marco Castillo, Willys de Castro, Enrique Chagoya, Jean Charlot, José Chávez Morado, Carlos Cruz-Diez, Augusto de Campos, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Artur A. B. de Sousa Lopes, Antonio Dias, Gonzalo Diaz, Eugenio Dittborn, Iran do Espírito Santo, León Ferrari, Rafael Ferrer, Pedro Figari, Antonio Frasconi, Gego (Gertrud Goldschmidt), Anna Bella Geiger, Mathias Goeritz, Sergio Gonzalez-Tornero, Felix Gonzalez-Torres, Alberto da V. Guignard, Arturo Herrera, Lorenzo Homar, Carlos Irizarry, Alfredo Jaar, Frida Kahlo, Leandro Katz, Kcho (Alexis Leyva Machado), Guillermo Kuitca, Wifredo Lam, José Leonilson, Julio Le Parc, Los Carpinteros, Anna Maria Maiolino, Fabian Marcaccio, Marisol Escobar, Maria Martins, Antonio Martorell, Roberto Matta, Almir Mavignier, Cildo Meireles, Leopoldo Méndez, Ana Mendieta, Carlos Mérida, Beatriz Milhazes, Rafael M. Ortiz, Roberto Montenegro,	

			Vik Muniz, Ernesto Neto, Miguel Ocampo, Juan O'Gorman, Hélio Oiticica, Gabriel Orozco, José Clemente Orozco, Lygia Pape, Amelia P. Del Casal, Claudio Perna, Julio Plaza, Liliana Porter, Candido Portinari, Eduardo R. Villamizar, Diego Rivera, Dagoberto Rodriguez, Antonio Ruiz, José Sabogal, Doris Salcedo, Juan Sánchez, Mira Schendel, Lasar Segall, Antonio Segui, Regina Silveira, Siqueiros, Jesús Rafael Soto, Rufino Tamayo, Joaquín Torres-García, Rafael Tufiño, Mario Urteaga, Edgardo Antonio Vigo	
2007	***Armando Reverón***	11 fev-16 abr	Armando Reverón	
2007/ 2008	***New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006***	21 nov-25 fev	Carlos Amorales, Alexandre Arrechea, Álvaro Barrios, Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, Fernando Bryce, Waltercio Caldas, Sérgio Camargo, Marco Castillo, Willys de Castro, Lygia Clark, Horacio Coppola, Santiago Cucullu, José Damasceno, Eugenio Dittborn, Iran do Espírito Santo, León Ferrari, Antonio Frasconi, Carlos Garaicoa, Gego (Gertrud Goldschmidt), Felix Gonzalez-Torres, Victor Grippo, Arturo Herrera, Carmen Herrera, Alfredo Jaar, Gyula Kosice (Fernando Fallik), Guillermo Kuitca, José Leonilson, Gerd Leufert, Los Carpinteros, Marco Maggi, Anna Maria Maiolino, Marepe, Leo Matiz, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Enrique Metinides, Abelardo Morell, Vik Muniz, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Hélio Oiticica, Gabriel Orozco, Alejandro Otero, Lygia Pape, Dagoberto Rodriguez, Mira Schendel, Xul Solar, Ken Solomon, Jesús Rafael Soto, Eduardo Stupía, Joaquín Torres-García, Alfredo Volpi	
2015	***LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION***	29 mar-19 jul	Marcos Acayaba, Alfredo Agostini, Diana Agrest, Jimmy Alcock, Humberto Alonso, Augusto H. Álvarez, Mario R. Álvarez, Mercedes Álvarez, Miguel A. Guzmán, Aníbal M. Gómez, Alberto T. Arai, Francisco Artigas, Vilanova Artigas, Atelier 5, José Antonio A. Lack, Guillermo Avendaño, Edmundo Azze, Juan Baixas, Horacio Baliero, César Barañano, Lina Bo Bardi, Enrique D. Bares, Sergio Baroni, Luis Barragán, Ramiro Bascans, Nelson Bayardo, Federico G. Beckhoff, Paul Beer, Jesús Bermejo, Guillermo Bermúdez, Sérgio Bernardes, Jaime Besa, Osvaldo Bidinost, Ángela Teresa Bielus, José Blumstein, Antonio Bonet, Juan Borchers, Dirk Bornhorst, Acácio Gil Borsoi, Santiago F. Bo, Silverio Bosch, Alfredo Boulton, Carlos Bresciani, Octavio Buigas, Francisco Bullrich, Burle Marx, Alexander Calder, José Á.Calderón, Juan Campos, Mauricio M. Campos, Jorge Campuzano, Félix Candela, Joaquim Cardozo, Carlos Cascaldi, Fernando Castillo, Jorge Castillo, Fernando Castilo, Claudio Caveri, Carlos Cázares, Alicia Cazzaniga, Max Cetto, Osmany Cienfuegos, Enrique Ciriani, Frederick C. Llosa, Carmen Córdova, Hermano M. Corréa, Lucio Costa, Mario Coyula, Alberto Cruz, Fábio Cruz, Hugo D'Acosta, Salvador de Alba, Mario P. de Arce, Christian de Groote, Victor de la Lama, Enrique de La Mora, Enrique del Moral, Antonio Diaz, Eladio Dieste, Danilo di Prete, Cipriano Domínguez, Enrique Douillet, Emilio Duhart, Santiago S. Elia, Emilio Escobar, Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Samper, Jorge Ferrari Hardoy, Julio Ferster, Leonardo Finotti, Hans Günter Flieg, Samuel Flores, Mario Fontenelle, Joey Forsyte, Armando Franco, Fruto Vivas, José Miguel Galia, Mario Gandelsonas, Vittorio Garatti, Carlos García-Huidobro, Luis G. Pardo, Tomás O. García, Paolo Gasparini, José Gassó, Marcel André Félix Gautherot, Carlos G. Gavazzo, João Eduardo de Gennaro, Roberto S.	

			Germani, Mario Girona, Ludwig Glaeser, Mathias Goeritz, Jorge Goldemberg, Javier S. Gómez, Teodoro G. de León, Mario González, Manuel G. Rul, Roberto Gottardi, Hermano Gabriel Guarda, Joaquim Guedes, Manuel R. Gutiérrez, Patricio Guzman, Oskar N. Hansen, Wallace K. Harrison, Agustín H. Navarro, German Herrastí, Henry Russell Hitchcock, Ilse Hofman, João Filgueiras Lima, Guillermo J. Odriozola, José E. Sáenz, Alfredo Joselevich, Guillermo Kahlo, Ernesto Katzenstein, Henry Klumb, Estanislao Kocourek, Juan Kurchan, Francisco M.Labbé, Jaime Lande, Peter Land, Mabel Lapacó, Carlos Leão, Le Corbusier, Ricardo Legorreta, Legorreta+Legorreta, Rino Levi, Carlos Libedinsky, Luis Livni, Carlos Llorens, Rodolfo L. Rey, Rafael Lorente, Angel Macias, Juan Sordo Madaleno, Elsa Mahecha, Flora Manteola, Manuel G. Piñeiro, Mario R. Álvarez y Asociados, Frank Martínez, Leo Matiz, Miguel R. Mazuré, Paulo Mendes da Rocha, Martín Meyer, Carlos Mijares Bracho, Rafael Mijares, Carlos Millan, Marta Minujín, Rafael Mirabal, Enrique Monestier, Jorge M. Moreira, Rodolfo Morzilli, José Moscardi, Manteola, Sanchez Gomez, Solsona, Pedro Neuberger, Oscar Niemeyer, Rafael Obregón González, Obregón & Valenzuela, Juan O'Gorman, Salvador Ortega, Mario Pani, Mario P. Reyes, Ignacio Petchersky, Guillermo G. Platero, Ricardo Porro, Antonio Puente, Antonio Quintana, Federico P. Ramos, Rao, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Rigamonti, Raúl Rivarola, Marcio Roberto, Maurício Roberto, Hugo R. Juanotena, Gonzalo R. Orozco, Mario Romañach, Jorge R. Gutierrez, Maurice Rotival, Inés Rubio, Miguel Ángel Salgado, Fernando Salinas, Carlos Sallaberry, Rogelio Salmona, Germán S. Gnecco, Fernando M. Sanabria, Tomás José Sanabria, Josefa Santos, Enrique Seoane, Justino Serralta, Emilio T. Sessa, Julius Shulman, Raul A. Sichero Bouret, José Sigala, Justo Solsona, Adolfo S. Smith, Mario Soto, Mario Spallanzani, Thomas Sprechmann, Bruno Stagno, Grete Stern, James Stirling, Ezra Stoller, Isidro Suárez, Carlos A. Surraco, Felipe Tarsitano, Rodrigo Tascon, Enrico Tedeschi, German Tellez, Jesús Tenreiro-Degwitz, Eduardo Terrazas, Clorindo Testa, Ramón Torres, Enrique T. Uribe, Carlos Ucar, Héctor Valdés, Aldo van Eyck, Ernani Vasconcelos, Pedro R. Vázquez, Héctor Velázquez, Hernán Vieco, Héctor Viglieca, Julio Vilamajó, Antonio Ubaldo Vilar, Arturo Villaamil, Carlos Raúl Villanueva, Francisco V. Berro, Rafael Viñoly, Olga Wainstein-Krasuk, Martin Waldseemuller, Walter W. Quintana, Amancio Williams, Frank Lloyd Wright, Enrique Yáñez, Abraham Zabludovsky, Guillermo Zamora, Alejandro Zohn	
2015/ 16	***Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern***	25 out-15 fev	Joaquín Torres-García e Cercle et Carré	
2018	***Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil***	fev -jun	Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Constantin Brancusi, Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Benedito Duarte	

Fonte: Elaborado pela autora. Imagens e dados The Museum of Modern Art.

Apesar de reforçarem a noção de que o MoMA era o principal mediador da cultura moderna latino-americana nos Estados Unidos (DEL REAL, 2012), esses movimentos de aproximação foram importantes para promover a produção arquitetônica local - com todas as consequências ideológicas, culturais e políticas que essa promoção teve para a América Latina durante e após a consolidação da arquitetura moderna. Como exemplo, essas ações não dispunham de um quadro interpretativo amplo e consolidado para inserir o trabalho desses profissionais. A exposição monográfica sobre Barragán acabou promovendo a ideia de que seu trabalho era a síntese da arquitetura moderna mexicana, o que, certamente não é o caso. Tais leituras equivocadas começam a ser revistas em *Latin America in Construction* no momento em que a América Latina volta a ter visibilidade internacional (e nunca se voltou tanto para "dentro de si mesma").

> *Even for Hispanics, some of these things will be revelations, Mr. Rivas*[361] *said. ´Yes, there was a revolution in design, but diffusion between countries was very limited'. Of the objects on display, '90 percent have not left private collections in their own countries and have never been shown in a public exhibition before', he added. 'So it* ***is a marvelous coincidence*** *that all of this is coming together in New York City'* (ROTHER, 2015) (grifo nosso).

Seria realmente obra do acaso que diversas exposições tenham sido organizadas por iniciativa de instituições norte-americanas em um curto espaço de tempo? Considerando o histórico diálogo entre as instituições, seria coincidência que a curadoria da Trigésima Bienal de São Paulo (2012) tenha ficado nas mãos de Luis Pérez-Oramas[362], o responsável pela divisão de arte latino-americana no MoMA, ainda que este coloque uma posição crítica frente aos discursos totalizantes de mercantilização da arte contemporânea?

O que essa reflexão sobre a inserção do Museu de Arte Moderna de Nova York no âmbito da arquitetura latino-americana apontou é que a política e a economia estiveram diretamente vinculadas as proposições culturais e arquitetônicas. As duas primeiras iniciativas efetivas de aproximação *Estados Unidos-América Latina* do MoMA eram de curso exploratório e de reconhecimento de uma prática, mas também, foram redutoras no tratamento da região e são indissociáveis de seus contextos políticos. Como afirma Liernur em *The South American Way*, no qual discute o porquê se consagra em 1943 uma "arquitetura moderna brasileira" em detrimento de outras experiências contemporâneas: "*más allá de los valores arquitectónicos de esas obras, sus condiciones de posibilidad se encuentran fuera de ellas: en el ámbito de la política*" (LIERNUR, 1999a, p. 23). Assim, o MoMA além de celebrar e promover o trabalho inovador dessa produção, lança luz

[361] Jorge Rivas Pérez, arquiteto, desenhista, crítico e curador venezuelano, envolvido com as duas exposições - *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico and Venezuela* e *New Territories: Laboratories for Design, Craft and Art in Latin America*.
[362] O venezuelano foi o curador-chefe desta edição da Bienal de São Paulo e, junto com André Severo, da exposição que representa o Brasil (*Inside/Outside*) na 55ª *Esposizione Internationale d'Arte* da Bienal de Veneza de 2013.

sobre as relações diplomáticas entre os Estados Unidos e seus vizinhos do sul, oferecendo uma oportunidade para compreender como a arquitetura da América Latina foi construída como uma *ideia* em função, também, desses interesses. Por outro lado, o próprio Liernur (1999a, p. 25) reforça que "*sería simplista reducir a una pura acción política propagandista el interés norteamericano por las expresiones artísticas latinoamericanas*".

Como o MoMA "vende" a ideia de arte e arquitetura moderna latino-americana para o público?

Em "O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois", Hans Belting (2012) comenta o processo de (re)construção da história da arte a partir das narrativas ou especificidades das minorias culturais, como complemento ou adição aos esquemas universais constituídos anteriormente (arte universal, na qual todos os continentes e culturas estão representados[363]) (Figura 97), "*inventados* para determinada cultura, mas não para todas" (grifo nosso). Porque ela não é mera narração de fatos que podem ser transferidos para outras culturas em que ainda existem lacunas narrativas. Nesse sentido, "a imagem oficial da cultura herdada torna-se cada vez menos aceita quanto mais os grupos da sociedade atual não a reconhecem como sua própria cultura" (BELTING, 2012, p. 116).

> [...] a disputa em torno da 'verdadeira' história da arte é decidida em todas as exposições em que devemos 'descobrir' o que não encontramos nas histórias da arte escritas. São exposições promovidas por grupos sociais particulares ou que reagem a eles, isto é, especulam sobre esse público (BELTING, 2012, p. 117).

Em paralelo a essa percepção da ausência de uma camada unitária válida culturalmente, setores intelectuais da América Latina, a fim de salvaguardar um lugar de identidade, constituem seu processo de descobrimento - discutido no primeiro capítulo. *Latin America in Construction* é, em parte, produto da necessidade de demonstração dos centros culturais ocidentais, representado aqui pelo MoMA, dessa ausência de unidade constitutiva, enquanto as exposições anteriores estavam inseridas - afora dos aspectos político-econômicos - na construção do cânone universal, quando este ainda tinha validade. Por isso a criação de pontes e vias de ligação, a comparação com a arquitetura e os modelos de narrativas norte-americanos e europeus, legitimando sua especificidade a partir dos esquemas, sistemas de representação reconhecidos, de centro.

[363] "A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada", e ainda é "portanto, uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte" (BELTING, 2012, p. 116; 125).

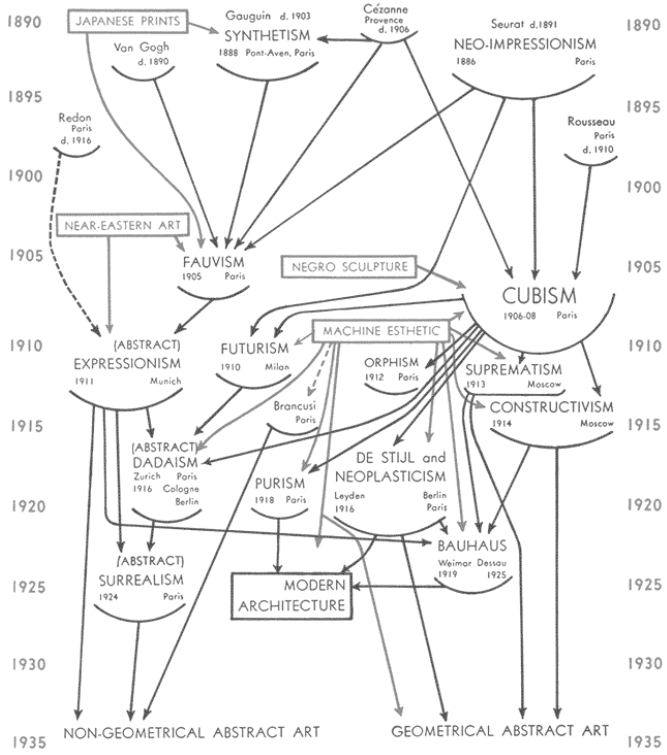


Figura 97: Diagrama panorâmico da evolução dos movimentos artísticos europeus. Sobrecapa para o catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* de Alfred Barr Junior. Fonte: The Museum of Modern Art (1936).

A renovada atenção às questões latino-americanas - que recupera os argumentos sobre a relação centro-periferia colocados anteriormente -, pode apontar o que Marina Waisman situou em 1993[364], como "perda do valor do *centro* como fundamento" que recorre, como consequência, à reivindicação de outros valores fundamentais, como modelos artísticos. "A aquisição de algum tipo de centralidade por parte das margens; centralidade débil, porque não é universalmente válida e porque seus fundamentos são valores históricos, existenciais, ou seja, variáveis, pouco duráveis. Porém, centralidade, por fim" (WAISMAN, 2013, p. 85). Mais adiante pontua "os deslocamentos assinalados começam a ver-se refletidos na produção arquitetônica, tanto no campo teórico como no prático" (WAISMAN, 2013, p. 86). É difícil afirmar com exatidão em que medida essa realidade do debate promovido pela pesquisadora pode ser transplantada para a nossa, do MoMA e sua força e influência internacionais nas culturas locais que, certamente, continuam se fazendo presentes. No entanto, a própria Waisman nos ajuda:

> é que na atual época da hipercomunicação, a relação centro-margem está marcada, não só pela conformação do sistema mundial de produção e consumo de bens - que levou certos setores da comunidade internacional e das comunidades locais a aceitarem o papel passivo de consumidores de produtos sofisticados [e aqui entra a cultura] e de produtos dos mais elementares -, mas também pelo

[364] Ano da primeira edição do citado *El interior de la Historia*, de sua autoria.

> poder intrínseco da informação, mais poderosa função de sua condição de 'fraca' em comparação com os sistemas de domínio político ou econômico (WAISMAN, 2013, p. 87).

Se em *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945* o "selo de qualidade" e a legitimação do MoMA foram importantes para direcionar caminhos e reafirmar atores de uma produção em desenvolvimento, *Latin America in Construction* valoriza os diálogos internos e os esquemas de interpretação locais sobre os eventos, ainda que revisite aqueles citados na historiografia oficial. E esta é uma diferença fundamental na relação de poder estabelecida entre centro e periferia. Certamente, não afirmamos que o Museu, enquanto instituição onde se exibe, posiciona e interpreta a arte e a arquitetura modernas no mundo, deixa de ditar as regras dessa relação ou de propagar sua visão etnocêntrica, mas que a América Latina não pode mais ser entendida apenas como reservatório de ideias, de narrativas lineares e simplificadoras, e fornecedora de experiências; e sim, como produtora de experiências vinculadas ao centro mas não derivadas unicamente dele, proporcionando uma contrapartida ao modelo ocidental. E indica, sobretudo, que há um limite em que se pode falar "arquitetura latino-americana".

Em que pese esse entendimento, a retomada desse contato oferece uma boa oportunidade para refletir sobre a prática arquitetônica na região, mas também sinaliza uma renovação do papel do Museu de Arte Moderna de Nova York, como um ator político da cultura na diplomacia do continente. No entanto, para entender o quanto desse entendimento, da necessidade de incorporação dessas narrativas, foi interiorizado pelo MoMA como instituição, precisa-se aguardar novas ações de aproximação.

CAPÍTULO 4

Projetos e Análises

Segundo Waisman (2013) a "impossibilidade de conter a totalidade dos fatos, objetos ou acontecimentos" exige uma seleção, "ainda que apenas para reduzir a totalidade a uma dimensão compreensível". Essa tarefa metodológica visa uma dupla compreensão: para aquele que está analisando um fato que exige um recorte específico, no caso os catálogos, e para aquele que o interpreta, no caso o leitor. "Em seguida virão a organização, as articulações, as valorizações, por meio das quais se tentará dotar de sentido o panorama traçado" (WAISMAN, 2013, p. 3). De certo modo, é essa operação que pretendemos seguir.

Neste capítulo analisamos exemplares da arquitetura residencial unifamiliar na América Latina, a partir da identificação dos projetos incluídos nos três catálogos do Museu de Arte Moderna de Nova York: *Brazil Builds* de Philip Goodwin (1943), *Latin American Architecture since 1945* de Henry-Russell Hitchcock (1955), e *Latin America in Construction* de Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Dias Comas, Jorge Francisco Liernur e Patricio del Real (2015).

Como a produção residencial da América Latina é entendida no panorama das exposições do MoMA? Quais casas os responsáveis pelos catálogos, os atores envolvidos na curadoria das exposições e na edição das publicações, selecionam para representar a "arquitetura moderna latino-americana"? Quais projetos se repetem e quais não?

Em certo sentido, estamos tratando da análise dos discursos acerca dos projetos, que construíram as bases da historiografia e sua revisão e/ou desconstrução. A materialidade (construção) e a escrita (palavra) estabelecem o lastro da arquitetura como campo disciplinar, cujas tensões próprias se veem refletidas nos discursos, estabelecendo interações possíveis em termos de cultura e de significações.

A noção *foucaultiana* da análise do discurso se apoia no entendimento de que "o discurso é uma representação culturalmente construída pela realidade, não uma cópia exata" (FOUCAULT, 2008a, p. 10). Falar sobre a linguagem, numa abordagem interdisciplinar, é concebê-la como uma produção social e histórica, que se transforma com a mudança da sociedade e dos homens. Seja na linguagem verbal ou não verbal, na comunicação humana é preciso considerar unidades maiores que, apesar de serem formadas por palavras e sentenças, ícones, imagens ou símbolos, operam pelo estabelecimento de relações entre si. A significação dessas unidades maiores está além dos limites do texto, é determinada por como fatores históricos, sociais e antropológicos, fatores contextuais.

Foucault (2008b) desenvolveu conceitos que ajudam a desvendar o conjunto de forças que influenciam a produção de “enunciados”, as intenções expressas no discurso, as influências históricas, as relações de poder e os propósitos que envolvem a sua formação. O "poder" classifica, ordena, controla e decide o que é culturalmente válido a cada momento. Os grupos sociais, as instituições, o conjunto das leis, os segmentos políticos e econômicos impõem uma determinada "ordem" no discurso. Assim, pela linguagem, as marcas do passado, do presente e do futuro constituem processos próprios. Marcam uma espécie de posição epistemológica na qual os processos históricos de socialização se desenrolam no uso do discurso.

Em "Estética da criação verbal", Bakhtin observa que o discurso é composto por “vozes” já ditas. Não há discursos novos, mas anteriores, carregados de influências de pensamento e sociais. Nesse sentido, o discurso é uma construção social e ideológica, não é neutro, imprimem-se no seu sistema, historicamente, as marcas ideológicas. Em seus termos, "a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial[365]" (BAKHTIN, 1997, p. 81). O autor considera esse processo não como um sistema abstrato, mas como parte de um diálogo entre o *eu* e o *outro*, formado a partir da relação de alteridade do *eu* com o *outro*. Com efeito, compreende-se que o processo de interação - absorção e transmissão - de ideias perpassa o contexto sociocultural.

Bakhtin e Foucault consideram que o discurso produzem sentidos quando contextualizados. Ainda que o debate esteja centrado em questões da linguística, enquanto disciplina, esses autores nos ajudam a refletir sobre a necessidade de parametrizar os "discursos" colocados nos catálogos, como uma construção temporal e socialmente estabelecida. O conhecimento - a narrativa, a prática discursiva - é *poder*; e esse poder foi utilizado pelo MoMA para se apropriar da voz narrativa que tinha interesse em propagar. O discurso, portanto, revela a ideia fundante que rege determinada construção interpretativa.

[365] "O primeiro momento da atividade estética é a vivência: eu tenho de viver (ver e conhecer) aquilo que está vivendo o outro, tenho de me colocar no seu lugar, como se coincidisse com ele [...]. Devo assumir o horizonte vital dessa pessoa tal como ela o vive; dentro desse horizonte, contudo, há lacunas que só são visíveis do meu lugar" (BAKHTIN, 1997).

Edward Said em "Orientalismo" - publicado originalmente em 1978 - segue a interpretação *foucaultiana*, entendendo o *orientalismo* como formação discursiva, criação de uma narrativa própria, dominada (política, intelectual, econômica e socialmente) pela Europa, que é também responsável por exportá-la, reestruturando o modo como se vê o Oriente. Em outras palavras, entende o Oriente[366] como "invenção" do Ocidente - na linha das formulações de O'Gorman em *La Invención de América* de 1958. Said, portanto, trata de questões conectadas com as concepções e os tratamentos centro-ocidentais (europeu e norte-americano[367]) do *outro*, da força do discurso ocidental (oficial e legitimado), constituindo o mundo em duas metades. "O Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo nada desse Oriente é meramente imaginativo". E continua: "o Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais" (SAID, 1996, p. 13-14). E nesse sentido, propondo a relação do orientalismo com a noção de discurso de Foucault, afirma que "sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar - e até produzir - o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo" (SAID, 1996, p. 15). Define o orientalismo como

> uma *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; [...]; ele *é*, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político [...], com o poder intelectual [...], com o poder cultural [...], com o poder moral (como as ideias sobre o que 'nós' fazemos e o que 'eles' não podem fazer ou entender como 'nós' fazemos) (SAID, 1996, p. 24) (grifos no original).

O Ocidente "consome" esse Oriente idealizado, assim como o faz com todas as demais culturas consideradas exóticas, primitivas e estranhas. Assim, defende que o orientalismo "não é uma fantasia avoada da Europa sobre o Oriente mas um corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material". Esse investimento continuado "fez do

[366] "O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das mais profundas e recorrentes imagens do Outro" (SAID, 1996, p. 13).

[367] Se até a Segunda Guerra o orientalismo "deriva de uma proximidade particular que se deu entre a Inglaterra e a França e o Oriente", após o conflito mundial "os Estados Unidos têm dominado o Oriente, e o abordam do mesmo modo que a França e a Inglaterra o fizera outrora" (SAID, 1996, p. 16).

orientalismo, como sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma tela aceitável para filtrar o Oriente para a consciência ocidental" (SAID, 1996, p. 18). Inclusive definindo quem e o que é oriental. (bem como quem e o que é latino-americano, como vimos). Nessa perspectiva, a narrativa da modernidade coloca o outro como frágil, ligado à necessidade de dominação e de possível sujeição. Um fala (Leste) pelo outro (Oeste) e é igualmente representado por ele, assim, a visão de si mesmo é constituída a partir dessa relação com o outro.

Desde sua publicação, "Orientalismo" tem gerado uma série de estudos sobre as representações do chamado "terceiro mundo". Transportando para a América Latina, esse discurso é incorporado por outros autores que construíram a narrativa eurocêntrica sobre a arquitetura moderna como Frampton, para o qual a modernidade abstrata sublimou regionalidades que cabiam ao arquiteto resgatar.

Como parte do processo de sistematização dos dados, enquanto instrumento de síntese e articulação, elaboramos um quadro (Apêndice C) com as casas - latino-americanas e internacionais (europeias e norte-americanas) - citadas em alguns textos sobre a arquitetura moderna, referidos ao longo deste trabalho. Buscou-se construir um panorama dos projetos incluídos e investigar, a partir do cruzamento de dados, as recorrências e as ausências[368], que articulam o discurso sobre a produção residencial moderna, nos auxiliando na definição dos critérios que embasaram a seleção dos projetos analisados.

Cada publicação estudada possui uma organização própria, por ordem cronológica, tema ou recorte geográfico, por exemplo. No entanto, para manter certa unidade organizacional na elaboração da tabela, optou-se por apresentar as casas em ordem cronológica a partir do ano de construção. Além dessa intenção, propomos uma leitura comparativa - considerando as diferenças evidenciadas pelo período de publicação[369] e temáticas propostas por cada autor - da produção residencial na América Latina. Privilegiamos expor os dados, como nome atribuído a casa e ano de construção, tal e qual apresentados pelos autores. Em casos de equívoco ou ausências optamos pela fidelidade do texto original, acrescentando as informações adicionais ou corretivas entre

[368] Algumas casas paradigmáticas como a Casa da Rua Santa Cruz (Warchavchik, 1927) e a Casa de Canoas (Niemeyer, 1953-1954) se repetem enquanto outras são citadas apenas por um ou dois autores. Apesar de trazer poucos projetos residenciais, Bullrich (1969b) inclui um número grande de casas de Joaquim Guedes (dos sete projetos residenciais que apresenta, cinco são do arquiteto paulistano) com o objetivo de analisar a produção da "nova geração".

[369] No ano de publicação de *Brazil Builds* havia um número reduzido de construções modernas no país a ser incluído no catálogo. Situação inversa a de pesquisas realizadas seis décadas depois. É nesse sentido que ponderamos as possibilidades e efeitos de comparação propostos pela tabela em si.

colchetes[370], por acreditar que a completude de dados favorece a consulta fidedigna neste e em próximos estudos que objetivem se aprofundar em alguma questão que a tabela em si explicite.

4.1 O quadro geral: a casa nos catálogos do MoMA

Como colocado no capítulo anterior, Hitchcock (1955) propôs uma continuação do levantamento de Goodwin (1943) acerca da experiência brasileira, destacando projetos "*since 1945*". Foi, sobretudo, nessa década (1945-1955) - após as construções do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York e do conjunto da Pampulha - que a América Latina conquistou a visibilidade internacional (e qualidade certificada pelo MoMA) de sua produção, amadurecendo "*an autochthonous character*", nas palavras de Hitchcock. "*If the comparison be limited to the post-war years during which production in Europe has been very restricted and few new leaders of distinction have appeared, Latin American excels both in quantity and quality*". Hitchcock sublinha: "*the forty-six buildings that follow should prove that modern architecture in Latin America has indeed, in this decade, come of age*" (HITCHCOCK, 1955, p. 62).

A ideia inicial era analisar as casas unifamiliares que se repetissem nos catálogos e apontar suas recorrências ou não. Essa ideia partiu da percepção desses ecos presentes nos manuais internacionais, em que uma pequena amostra foi repetidamente analisada e apontada como representativa da "arquitetura latino-americana". No entanto, o cenário, quando observado a partir dos catálogos, se mostrou diverso. Nas casas brasileiras apenas a Casa da Rua Bahia (1930) é citada por Goodwin (1943) e Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real (2015). O mesmo acontece nas casas dos demais países latino-americanos. Oscar Niemeyer e Luis Barragán, nomes que são repetidamente citados nos manuais, não são inseridos no levantamento mais recente (Quadro 3). *Latin America in Construction* revela personagens, até então, pouco conhecidos no cenário internacional, incluindo aqui os demais países latino-americanos, ou seja, (re)conhecidos apenas localmente, dando visibilidade a outros arquitetos e obras e ampliando a compreensão da experiência de arquitetura moderna na América Latina. Indica, portanto, a intenção de se distanciar das narrativas estabelecidas, construídas em um número reduzido de representantes, e ampliar o conhecimento, inclusive dentro da América Latina (para os próprios latino-americanos), que ainda desconhece(m) sua produção, como apontou Francisco Bullrich no final dos anos 1960: "*de esta vasta región se*

[370] Goodwin (1943) apresenta a Casa da Rua Bahia como a "primeira casa moderna construída em São Paulo". Equívoco que, segundo Tinem (2006a), pode ser amenizado pelo caráter de catálogo do texto e por sua condição de estrangeiro no Brasil.

ignora más de lo que se conoce y por ello se tiende a englobar en una imagen simplificada el pasado y el presente de su producción artística" (BULLRICH, 1969a, p. 11). Esse entendimento certamente mudou de lá para cá. Redes de contato foram criadas, teorias desenvolvidas e pesquisadores incorporados, mas consideramos que pouco ainda se conhece além dos exemplares e imagens incluídos nos textos internacionais.

Enquanto Goodwin (1943) e Hitchcock (1955) não tinham o panorama completo, retrospectivo dessa produção; Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real (2015) definem sua seleção a partir de um quadro bem diverso daquele de seis décadas atrás, com formulações crítico-teóricas consolidadas na América Latina e produções reveladas, saindo da obscuridade, conforme discutido no primeiro capítulo. Esse quadro, apesar de mais interessante e complexo, dificulta a eleição de "exemplos" paradigmáticos de uma produção que não pode mais ser rotulada de "latino-americana", enquanto atribuição qualitativa. Por isso, uma seleção de exemplares *representativos* a serem analisados - pinçados nesse universo catalográfico anterior - seria hipotética e arbitrária, considerando a diversidade e a extensão revelada da experiência moderna na América Latina. Com efeito, não pretendemos expor um quadro representativo de uma produção de arquitetura, mas identificar em quais parâmetros a crítica especializada construiu sua avaliação, entendendo que os catálogos resumem a palavra do crítico, cristalizam uma interpretação de momento, a narrativa da curadoria, e dialogam com essa produção, seja em consolidação, seja em revisão.

Periódicos, mapas, manuais, fotografias, deram novo fôlego à revisão historiográfica dos anos 1990. E nesse grupo estão incluídos os catálogos de exposições de arquitetura. O estabelecimento do campo de pesquisa da historiografia através da valoração e sistematização da atividade acadêmica nas pós-graduações, conforme já colocado, ampliou o suporte material para além das fontes tradicionais da investigação intelectual, possibilitando contornos mais complexos e enfoques particulares para a formação da cultura arquitetônica. Assim, reforça a importância de analisar essa base documental. Zein e Macedo (2011) reafirmam esse entendimento:

> A historiografia da arquitetura do século 20 amadureceu um ritual de valoração de obras e autores para além de seu prestígio e reconhecimento locais. Com a expansão das revistas e das exposições, com seus catálogos, a consagração no próprio campo arquitetônico passou a independer do desempenho ou da popularidade das obras. Consolidaram-se assim as funções do crítico de arquitetura, do curador de exposições e do editor de revistas. Suas obras são possíveis portas de entrada de arquitetos e edifícios no panteão da história, e as narrativas desta são influentes elementos formativos das gerações de arquitetos do presente, num ciclo de reprodução de valores.

Segundo Tinem (2006b), "a releitura desses documentos lança alguma luz na compreensão de pontos cegos da construção canônica, contribui para o entendimento de preconceitos que apagaram determinados dados ou impediram outras informações, ajuda a entender os motivos tanto de omissões e esquecimentos, como de presenças e celebrações e apoia a necessária superação de alguns 'pré-supostos'. Assim, fornece uma pequena contribuição à difícil tarefa de recuperar o fio condutor de uma trama iterativa, única e, por isso mesmo, frágil, assinalando a importância de se desenvolver pequenas tessituras paralelas, que impedirão o colapso se a artéria principal se romper, dando organicidade a uma trama com muitos vazios para preencher".

O quadro 3 enumera as casas unifamiliares citadas nos três catálogos analisados. É, portanto, uma apresentação resumida da lista de casas latino-americanas e internacionais nas publicações (Apêndice C), e segue os mesmos critérios de organização já descritos: ordem cronológica, apresentação dos dados tal qual os autores propõem e, quando necessário, apresenta alguma informação adicional ou correção entre colchetes. Apesar das diferenças estruturais de cada texto - Goodwin (1943) organiza por programa dentro da divisão cronológica (*old* e *new*) que estrutura sua argumentação, Hitchcock (1955) também utiliza o recurso programático, ainda que não explicitamente, e Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real (2015) optam pelo critério geográfico. Em comum, organizam e apresentam os projetos em uma seção (*plates*). Os autores explicam: "*these plates offer a visual encyclopedia of the major documents assembled for the exhibition Latin America in Construction*" (BERGDOLL et. al., 2015, p. 91). Ainda assim, algumas casas são citadas ao longo dos textos, ilustradas por fotografias, geralmente externas, para justificar ou representar determinado argumento na narrativa. Estas foram destacadas em cinza no quadro.

Ao todo são cinquenta e cinco casas unifamiliares (Quadro 2) distribuídas em dez países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela. O Brasil continua, numericamente, o mais representativo com dezenove casas incluídas nos catálogos[371]. No entanto, o México, com oito casas, que igualmente se destaca nos manuais europeus e norte-americanos, divide espaço com o Uruguai com também oito casas e a Colômbia com sete, todas incluídas no catálogo de Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real. Argentina comparece com duas casas, ambas incluídas no catálogo de Hitchcock, Chile com duas casas, também incluídas no catálogo de Hitchcock, Cuba com três casas, incluídas no catálogo de Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real, Peru com duas casas, ambas incluídas no catálogo de Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real, Porto Rico com uma casa citada por Hitchcock e Venezuela com três casas, todas incluídas no catálogo de Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real.

[371] Certamente, a exclusividade do texto de Goodwin (1943) atribuído à experiência brasileira pende a balança para o país.

Quadro 2: Distribuição das casas por catálogo

Local	GOODWIN	HITCHCOCK	BERGDOLL, COMAS, LIERNUR e DEL REAL
Brasil	09	05	05
América Latina	-	12	24
Total	09	17	29

A produção residencial unifamiliar foi incluída de modo distinto nos três catálogos. Como apontado no capítulo anterior, Goodwin inicia sua narrativa - para embasar o argumento da estreita vinculação entre a arquitetura moderna brasileira com o legado pré-colombiano - a partir da análise dos edifícios antigos, a "velha arquitetura" em seus termos. O enfrentamento de condições semelhantes na colônia e na metrópole induziram a manutenção de certas características arquitetônicas, como os materiais e as técnicas construtivas empregadas, porque "tirando o calor e a umidade maiores, o clima do litoral não difere muito do de Portugal" (GOODWIN, 1943, p. 19). Como resultado "as paredes grossas, o pé-direito elevado, os cômodos espaçosos, o assoalho de lajes, e os rodapés que caracterizam a arquitetura lusitana foram transplantados para o novo país" (GOODWIN, 1943, p. 20).

A análise das casas modernas, que compõem parte importante dos projetos apresentados no catálogo, é construída sobre esses argumentos. O considerável número de residências unifamiliares incluídas, comparativamente aos demais programas[372], pode ser creditado à qualidade desses projetos, mas também à ausência de outras realizações de maior escala pela contemporaneidade do relato e dos eventos.

Latin American Architecture since 1945 aprofunda o conteúdo analítico de Goodwin, retomando alguns de seus argumentos e trazendo outros dados para a reflexão, como o papel do apoio estatal para a consolidação arquitetura moderna na América Latina. A produção residencial unifamiliar[373], privada, seria nessa perspectiva um desenvolvimento dos melhores e mais destacados trabalhos, realizados nos edifícios públicos. "*Public authorities*", ele afirma, "*in particular clearly turn to architecture as a principal expression of cultural ambition. In the more southerly countries, conservative taste still demands and obtains from architects private mansions of a French Beaux-Arts order of forty years ago*". E continua: "*but public buildings for government use more often than not are strikingly contemporary, if only rarely strikingly excellent in design*" (HITCHCOCK, 1955, p. 29).

[372] Goodwin faz referência aos edifícios públicos, sedes institucionais, hospitais, escolas, bibliotecas, aeroportos, bem como cassinos, aeroportos, conjuntos habitacionais, edifícios de apartamentos e parques.

[373] Dos quarenta e sete projetos descritos por Hitchcock, dezessete são casas unifamiliares (aproximadamente 36%). Os demais projetos estão distribuídos nas demais categorias, igrejas, edifícios públicos, escolas, instalações esportivas, hospitais, hotéis, edifícios de escritórios e residenciais, particulares e voltados para habitação social.

Por outro lado, no México, onde "*houses of distinctively local character are found*" (HITCHCOCK, 1955, p. 60), evidencia a qualidade dos projetos residenciais de Luis Barragán e Francisco Artigas no El Pedregal, que se distanciou da linguagem dos programas estatais e privados. Em suas palavras, "*the modern houses of Mexico speak a rather different language than that of the downtown skyscrapers and the large complexes for which the State is the client*" (HITCHCOCK, 1955, p. 45). O trabalho desses dois arquitetos reflete, segundo ele, a variedade da produção residencial mexicana, da sobriedade da casa de Barragán, baseada nas tradicionais construções camponesas de camponeses, à leveza *miesiana* da obra de Artigas. "*[...] granted the climate and the ways of living, these are among the most successful of Latin American houses, but the different as possible from most of the new houses of the States and unfortunately extremely difficult to present adequately in photographs*" (HITCHCOCK, 1955, p. 45).

Além do Brasil e do México, oferece um panorama conciso sobre as especificidades da experiência residencial unifamiliar dos demais países latino-americanos: "*elsewhere the achievement of viable modern house planning for local needs probably lies a few years ahead*" (HITCHCOCK, 1955, p. 60). Na Venezuela e no Peru a produção de arquitetura moderna era limitada a poucos exemplares que, para Hitchcock, mereceriam distinção; "*in the very considerable production of new houses [...] there are very few of much individual distinction*" (HITCHCOCK, 1955, p. 49). Chile e Uruguai, por sua vez, "*have relatively less new architecture than Peru but the standards of design are higher*" (HITCHCOCK, 1955, p. 49); e, na Argentina destaca a, já citada, influência de Wright nas casas da cidade litorânea de Punta del Este. Esse quadro bastante resumido aponta a contribuição de Hitchcock à narrativa da arquitetura moderna, construída sobre alguns de seus argumentos - seja reiterando-os, seja criticando-os no cenário mais recente.

De modo geral, as casas Gabriel Berlingieri, Amancio Williams e Casa de Canoas se destacam pela concepção plástico-estrutural característica, as casas Juan Costabal, Sordo Madaleno e Carmen del Olmo de Artigas pela aproximação com a racionalidade abstrata do repertório internacional, as casas Osvaldo Bratke, Jadir de Souza e Emilio Duhart pelo desenvolvimento de uma linguagem particular de referências, a casa George Hime por uma forte vinculação vernácula, e as casas Curutchet e Luis Barragán desenvolvem uma linguagem individual do arquiteto.

A redução da representatividade ou da centralidade dos projetos unifamiliares em *Latin America in Construction* pode ser considerada em função do enfoque do catálogo: entender a produção moderna na América Latina a partir da ideia do desenvolvimentismo, de futuro e progresso, que costurou essas experiências. Ainda que os "modelos" propagados pelos edifícios de maior expressão, que representam essa ideia tenham se difundido nos edifícios residenciais, a discussão sobre a casa

moderna, privada e unifamiliar, perde relevância nesse entendimento. A arquitetura residencial é representada, sobretudo, pela habitação de interesse social que se aproxima das pautas recentes do campo disciplinar que têm dado maior ênfase à essa produção, alinhada com a retomada do debate da função ou do compromisso social do arquiteto. À medida que os quatro curadores dissociam as experiências unifamiliares do percurso expositivo orgânico em uma sala (*At Home with the architect*), e incorporam a linha temporal marcada por fatos políticos na lógica narrativa do setor dedicado as questões em torno da moradia popular (*A quarter century of housing*), essa estratégia fica ainda mais evidente (Figura 98).



Figura 98: *Latin America in Construction*, plano da exposição com zoneamento em cores. Desenho digital Carlos Eduardo Dias Comas. Fonte: Comas (2017).

4.2 Seleção (e limitações): sete casas modernas

> Além da distraída, ou premeditada, indistinção entre o que seja e o que não é moderno, entre suas indizíveis e confusas acepções, a dúvida quanto aos acertos e o medo das omissões persiste mesmo com o esforço de esclarecimento do tema e dos quesitos, pois desperta desconfiança que cinquenta anos de arquitetura no século 20 incluam a noite e o dia, permitam refletir e reelaborar, indefinidamente, explicação e motivo para, no final das contas, suspeitar que, na arte e na arquitetura, nunca existe certeza e tampouco consenso. Porém persistem nexos e interpretações (GIMENEZ, 2017, p. 19)[374].

[374] Luis Espallargas Gimenez (2017) acerca das seleções e omissões dos fatos narrados, na introdução à edição fac-símile de "Arquitetura Moderna Paulistana" de Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona.

Uma tentativa de categorização analítica, mediante a elaboração de um quadro sintético com imagens das casas reunidas nos catálogos, cujo objetivo era apontar possíveis agrupamentos a partir de suas diferenças e semelhanças, definiu o primeiro esforço de estabelecer um critério de seleção naquele conjunto de cinquenta e cinco projetos. Seria o momento de identificar tipologias, parâmetros estéticos, materiais e métodos construtivos que pudessem reunir e qualificar os projetos, autores e ideias subjacentes à concepção. No entanto, esse caminho se mostrou improdutivo em consequência da diversidade do conjunto, além de se distanciar dos objetivos desta pesquisa, que não pretende identificar sistemas de classificação, parâmetros de comparação ou analisar casos paradigmáticos (quais seriam eles, afinal?), mas apontar a partir da vinculação texto e projeto os atributos referenciados nos catálogos.

Em seguida, pensou-se em adotar critérios vinculados aos projetos em si, de ordem quantitativa (número de ambientes, área construída, etc.), associados aos qualitativos (adensamento, implantação, etc.), reunindo um grupo semelhante sob condições estabelecidas previamente, para efeito de comparação. No entanto, além de esbarrar com a deficiência de informações mais detalhadas nos catálogos, outras questões são colocadas em foco. Por exemplo, incluir as casas urbanas que representam a maioria das incluídas nos catálogos[375], eliminando aquelas de entorno não adensado, por apresentarem características distintas para efeito de comparação. Mas como considerar aquelas casas construídas nos novos loteamentos urbanos em São Paulo ou na Cidade do México, que até os anos 1960 não passavam de idealizações de bairros e arruamentos em desenhos urbanos desconexos do preexistente, ainda incipientes e com poucas construções de fato? Mas que constituíram "o palco principal de atuação de qualquer arquiteto egresso da politécnica naqueles anos [1930]" em São Paulo, conforme citado por Cotrim (2017); bem como na capital mexicana, onde o *El Pedregal* define estratégias de ação considerando o programa doméstico, conforme indicam Pérez-Méndez e Aptilon (2007). Com efeito, essa alternativa foi igualmente descartada. Também porque nem todos os casos, ou quase nenhum, explicitam em texto e/ou imagem a condição original do projeto e entorno. Fotos recentes da Casa de Vidro, por exemplo, mostram um entorno bastante diverso do seu original, o que, consegue alterar a percepção do projeto.

Considerando que o propósito final desta pesquisa é analisar a produção residencial *dentro* do contexto dos catálogos de arquitetura latino-americana organizados pelo MoMA, entendemos que a seleção dos edifícios deveria estar, sobretudo, baseada neles, não em classificações externas, não propostas nas publicações ou aspectos dos edifícios, como área construída e número de cômodos,

[375] À exceção da Fazenda São Luiz, as demais casas citadas por Goodwin (1943), por exemplo, se situam no perímetro urbano, ainda que este seja definido por cenários tão diversos como a Floresta da Tijuca, o litoral Nordestino ou a crescente pujança paulistana, uma casa de campo é incluída.

por exemplo, que estariam relacionados com aspectos sociais como família e faixa de renda, aspectos igualmente não evidenciados. Assim, o que nos pareceu mais adequado foi adotar um critério determinado *pela* fonte principal de pesquisa: material iconográfico disponível para análise, considerando quatro "níveis" de representação ou dimensões arquitetônicas: planta(s) baixa(s), corte, imagens externas e internas. De modo direto, aquelas casas representadas nesses quatro "níveis" integram a seleção (Quadro 4). Essa estratégia objetiva explorar e revelar as possibilidades e as limitações analíticas do próprio material, enquanto documento gráfico, considerando que tomaremos suas ferramentas iconográficas, enquanto suporte físico.

Após a análise e sistematização desse material, sete casas foram selecionadas:

(1) **Casa CAVALCANTI** (1940), Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, Brasil); (2) **Casa ALBERTO WILLIAMS** (1945-1947), Amancio Williams (Mar del Plata, Argentina); (3) **Casa MARTA H. DE DUHART** (1946), Emilio Duhart H. (Santiago do Chile, Chile); (4) **Casa DR. PEDRO D. CURUTCHET** (1949-1954), Le Corbusier e colaboração de Amancio Williams (La Plata, Argentina); (5) **Casa GEORGE HIME** (1950), Henrique Ephim Mindlin (Petrópolis, Brasil); (6) **Casa JADIR DE SOUZA** (1951), Sergio Bernardes (Rio de Janeiro, Brasil); (7) **Casa SORDO MADALENO** (1951-1952), Juan Sordo Madaleno (Cidade do México, México).

Dentre essas casas representadas por plantas baixas, cortes, imagens externas e internas, seis estão em Hitchcock e uma em Goodwin, e pelo menos duas são edifícios que ficaram internacionalmente conhecidos, Casa Alberto Williams (Casa Ponte) e Casa Curutchet. A primeira pela ousadia técnica e associação, nos moldes das análises eurocêntricas, com uma referência igualmente conhecida (Casa da Cascata, Frank Lloyd Wright), e a segunda por ser o único projeto de Le Corbusier construído na América Latina. De modo geral, essa seleção recai em projetos de maior visibilidade, alguns citados como edifícios representativos de uma modernidade "latino-americana", evidenciando o legado arquitetônico afirmado pela historiografia. Outro aspecto é o número casas brasileiras, três entre as sete, ainda que a maioria esteja incluída em *Latin American Architecture since 1945*.

Certamente, análise de projeto não é o objetivo fim dessas publicações, que se propõem em seu caráter de catálogo a divulgar, registrar e ilustrar uma produção e um debate abrangente e específico de acordo com o momento de publicação. Goodwin (1943) se propõe a reunir e divulgar uma produção marginal até então pouco conhecida; Hitchcock (1955) amplia essa visibilidade para a América Latina como um conjunto homogêneo, dando continuidade ao seu estudo do cenário norte-americano de três anos antes (*Built in U.S.A.*), ambos dentro do contexto de interesses

governamentais em que o MoMA foi o instrumento de Rockefeller para a manutenção da soberania do país no continente; Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real (2015) se propõem a revisar essa "arquitetura latino-americana" dentro de um quadro mais complexo, colocado pelas pesquisas desenvolvidas em cada país, em uma tentativa de desmistificação e retomada de uma produção arquitetônica no cenário internacional que se impôs sobre muitas das análises posteriores que se fizeram sobre ela.

Em que pese a qualidade gráfica da edição que reúne desenhos, projetos e fotografias originais, apontando um trabalho de pesquisa (arquivística) bastante fundamentado, realizado ao longo de quase sete anos, e preservando, dentro dos padrões contemporâneos de documentação, o desenho como expressão do arquiteto e obra de arte, nenhuma das vinte e nove casas citadas em *Latin America in Construction* são representadas por planta baixa, corte e ao menos uma fotografia externa e uma interna. Esse quadro aponta alguns indicativos, especialmente quanto ao crescente poder (e apelo) da *imagem* no cenário da cultura arquitetônica atual. Ela foi explorada como recurso de divulgação e propaganda da arquitetura moderna ainda em sua emergência, conforme lembra Montaner (2007, p. 52): "um discurso propagandístico invariavelmente fundamentado em imagens, tal como ocorre na construção de todo mito". Para os arquitetos modernos, o projeto enquanto manifesto era parte fundamental de sua prática, portanto, as fotografias produzidas de suas obras deveriam estar alinhadas aos propósitos discursivos.

Durante a Segunda Guerra, com a Europa praticamente inacessível aos arquitetos e historiadores norte-americanos, a coleção de fotografias do MoMA foi um recurso material particularmente valioso sobre a arquitetura europeia (McQUAID, 2002).

Em *Building with Light*, Robert Elwall discute a história da fotografia de arquitetura e sua contribuição para a formação de um discurso arquitetônico[376], em particular, em sua relação com o movimento moderno, que coincide com a inauguração do processo de massificação da informação visual-fotográfica por via impressa, *publicada*. "*Photography's relationship with modern architecture extended beyond its promotion to encompass its inspiration, justification and even execution. Photographic images acted as visual stimuli for Modernist architects*" (ELWALL, 2004, p. 127). Dois fatores estão ligados a essa valoração da imagem de arquitetura, principalmente, no segundo pós-guerra: o entendimento da fotografia como expressão artística, ganhando espaço nos museus, suas

[376] O autor resume seu objetivo: "*we look at the development of architectural photography less from the perspective of art appreciation and more from a viewpoint that seeks to explain how and why particular photographs were made, what audience they were intended to serve, and, crucially but often forgotten, how they reached that audience, then a different story emerges*" (ELWALL, 2004, p. 8).

exposições e acervos, e a formação de uma nova geração de fotógrafos que tem na arquitetura o fio condutor de sua narrativa visual.

De acordo com Cohen (2013), a imagem foi um elemento fundamental de divulgação das ideias e dos edifícios modernos nos periódicos e publicações no século XX e de projeção de determinados edifícios e figuras: "as imagens fotográficas de novos edifícios e dos objetos que os inspiravam, como máquinas e obras de engenharia, foram largamente difundidos no período entreguerras". Os periódicos especializados, alguns deles ainda em circulação após interrupções pontuais, proliferaram nas primeiras décadas do século XX da Alemanha, passando pela França, Suíça, Itália, República Tcheca, Polônia, Rússia, até países como o Egito, Turquia, Marrocos e Japão, dando "uma ideia da extensão mundial do mercado editorial da arquitetura" (COHEN, 2013, p. 190).

Na América Latina, em alguns países com mais ou menos incentivo de grupos de intelectuais, artistas e arquitetos independentes, vinculados a instituições de ensino ou associações profissionais que se propunham a editar e publicar novos títulos, seja para a aproximação com o vocabulário moderno internacional, seja para a divulgação das produções nacionais, essas publicações tiveram a mesma importância na comunicação e no fortalecimento de uma "ideia", sobretudo, no contexto de ausência de análises críticas e mais aprofundadas.

Ramos (2017), no já citado texto sobre as exposições de arquitetura, levanta alguns questionamentos que interessam a esta discussão: "o que acontece quando o público tem de lidar com representações da arquitetura?". E ainda: "será que reconhece em desenhos, fotografias, colagens, montagens, modelos físicos e hoje representações digitais e vídeos, as características determinantes do que é, ou deve ser, a arquitetura ou vê apenas fotos e desenhos?".

Ao discutir os projetos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos selecionados e recusados nas Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA), eventos paralelos às Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, Herbst (2007) indica a relevância das imagens fotográficas nos materiais de divulgação dos trabalhos submetidos para avaliação (e premiação) e, por consequência, nas exposições em si onde é estabelecida a comunicabilidade com o expectador. "Em contraposição aos desenhos arquitetônicos, a fotografia", ele afirma, "oferece melhores oportunidades para evocar as sensações emanadas pelos espaços arquitetônicos, na medida em que sua recepção independe do conhecimento de códigos representacionais". Por isso, "pode-se dizer que as fotografias ocupam um espaço comparativamente maior aos desenhos projetivos" (HERBST, 2007, p. 98).

Nesse sentido, "a forma de apresentação dos trabalhos", nas EIA, mas do mesmo modo em qualquer exposição de arquitetura, "constitui um tema de fundamental importância para a

construção de significados, já que permite difundir a arquitetura moderna para além de uma minoria de iniciados" (HERBST, 2007, p. 14). A maioria de "não-iniciados", por sua vez, que a princípio acompanhava os trabalhos expostos nas Bienais com certa desconfiança e ironia, conforme relatos e charges veiculadas pela imprensa (Figura 99), precisava ser educada e instruída. A fotografia se tornou, possivelmente, o elo entre o público/intérprete (leigo ou não) e a arquitetura.

> *Models and photographs offered an innovative and extremely successful way to engage the audience: not only did they to some extent capture a building's three-dimensional materiatily, they were often more immediately accessible than architectural drawings, which may well have technical aspects and functions that nonprodessional viewers considered barriers to interest and pleasure - particularly when the architectural forms themselves are unfamiliar and new* (McQUAID, 2002, p. 21).

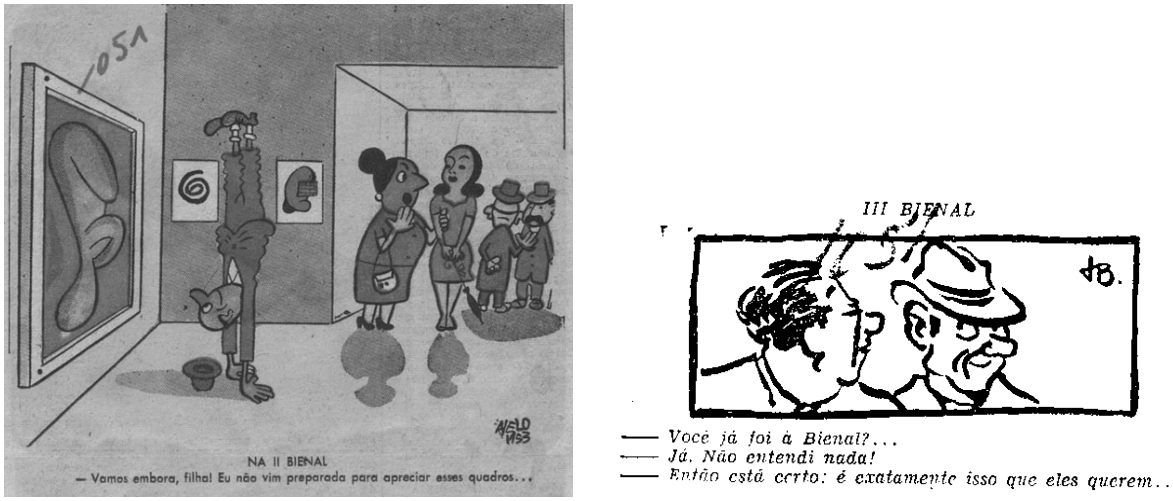


Figura 99: Charges sobre as Bienais Internacionais de Arte de São Paulo. (Esquerda) Charge de Nelo, publicada na Folha da Noite em 4 de Janeiro de 1954. Na legenda se lê: "Vamos embora filha! Eu não vim preparada para apreciar esses quadros...". (Direita) Charge publicada em A Gazeta em 6 de julho de 1955. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Ao discutir as condições de divulgação e disseminação de ideologias, métodos, procedimentos, imagens e formas linguística no mundo contemporâneo como elemento fundamental da trama histórica, Waisman (2013, p. 88) aponta como um dos efeitos perversos do poder da informação[377] "o reducionismo que age na transmissão da arquitetura e, em última instância, na própria arquitetura". Porque, "os meios de difusão, com sua magnífica qualidade gráfica, reduzem", ela afirma, "a arquitetura construída a uma representação recortada de todo o contexto, bidimensional, eloquente pelo impacto de sua imagem - frequentemente 'construída' por um hábil fotógrafo. Essa operação redutiva atribui a apreciação da arquitetura somente a um dos sentidos, o da visão".

[377] O outro aspecto negativo citado pela autora se refere à aceitação passiva e superficial "pela qual as novas formas se superpõem às formas culturais existentes, sem entrar em íntima conexão com elas, simplesmente substituindo-as e interrompendo seus possíveis desenvolvimentos" (WAISMAN, 2013, p. 88).

Ruth Verde Zein (2003, p. 207), seguindo entendimento semelhante, comenta, em reflexão sobre o lugar das publicações de arquitetura no cenário brasileiro, o poder das imagens, que "mostram sempre os mesmos ângulos certos de certas obras, aumentam ou diminuem aparentemente a sua escala, escondem seus defeitos com a ajuda da computação gráfica e põem em relevo qualidades que só existem graças às fotografias que as divulgam".

Frampton (2008, p. 417) também comentou: "os processos fotográficos e de reprodução de alta velocidade não são, por certo, apenas a economia política do signo, mas também um filtro insidioso através do qual nosso ambiente tátil tende a perder sua sensibilidade". Os modos de representação da arquitetura e os processos de produção e divulgação das imagens mudaram nos últimos setenta e dois anos, colocando o debate sobre seu formalismo. Aproximações que lançamos como transversalidade, não objeto de reflexão desta pesquisa.

Os registros realizados por fotógrafos de outras gerações, não apenas moldaram a maneira como seus contemporâneos encararam a arquitetura de seu período, mas também continuam a influenciar a maneira como a percebemos hoje. "*Our first, sometimes only, impression of a building is often formed by a photograph, and the skilled photographer can help us to see even the most seemingly familiar structures with a fresh eye*" (ELWALL, 2004, p. 8). Quantas vezes somos, como arquitetos - ainda que treinados a buscar relações e paralelos na imagem, como elementos indicativos de escala, proporção e época - surpreendidos ao visitar um edifício que "conhecemos" previamente por meio de fotografias? Ou o quão diferente pode ser a percepção de um edifício a partir de ângulos específicos, programados para valorizar determinado elemento? (Figura 100).

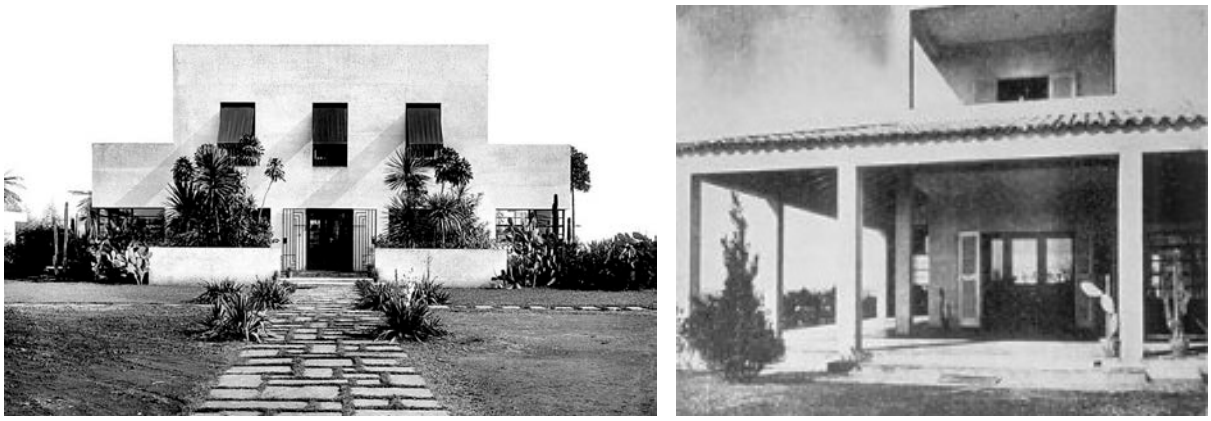


Figura 100: Casa da Rua Santa Cruz, à esquerda a imagem reproduzida nos manuais e à direita uma perspectiva menos conhecida do edifício. Fonte: Ferraz (1965).

A nossa experiência visual-arquitetônica ou repertório, passou, assim, por um processo complexo de filtragem, envolvendo a visão do fotógrafo e as habilidades de design do editor de arte no projeto de editoração de uma publicação (ELWALL, 2004).

Nesse sentido, a imagem fotográfica alimenta o sistema informativo e os mecanismos de "consumo" na arquitetura de informação, linguagens e ideias. Isso se evidencia em uma instituição privada inserida no contexto dos Estados Unidos. "*The museum was selling a product - modern art - and this it did better than any other museum*" (GRUNENBERG, 1994, p. 198).

O MoMA, conforme indicamos anteriormente, promove e incorpora, desde de sua fundação, ações de propaganda e material de divulgação em sua política oficial visando seu crescimento e promoção[378], e adota estratégias de exibição e publicação dos trabalhos inspiradas em técnicas comerciais para a propagação e a disseminação da arte moderna. Em 1933, empregou um diretor de publicidade (*publicity manager*) em tempo integral e quatro anos depois instaurou, de modo pioneiro, um departamento de arte-educação para a organização de cursos e visitas monitoradas[379]. Publicidade e publicação[380] são os dois alicerces que definem sua marca institucional - copiada depois por outros centros culturais.

Esse modelo se estabeleceria desde sua primeira exposição de arquitetura (*Modern Architecture*, 1932). Nesse mesmo ano, a criação do departamento especializado vai estreitar os laços entre fotografia e arquitetura[381] no contexto dos museus modernos, a partir de suas exposições, pesquisas e trabalho de editoração de qualidade gráfica reconhecida. Essa aproximação que foi fundamental para a divulgação e a promoção da arquitetura moderna.

Citado por Staniszewski, Johnson comenta o papel da imagem em *Modern Architecture*:

> *I worked on the photographs more than on the models because the models just filled the whole room and there was nothing you could do but put the model there... so I spent my time making the photographs as big as I could for the rooms that we had [...]. I had the photographs especially photographed and especially turned back over the outside, folding over to the back of the photograph, so as not to have frames. This was the first time that had been done... The photographs float then.*

[378] Já citamos, por exemplo, a propaganda massiva do Estado e das instituições privadas norte-americanas no México nos anos 1950, para promoção de seu estilo de vida e seus produtos (ver nota 193, Capítulo 2).
[379] Ver nota 210 (Capítulo 3).
[380] "*In the early days, catalogues had been free for member and 'at cost' for sale copies, in the belief that they were of important propaganda value*" (DECKKER, 2001, p. 90).
[381] Relação que de acordo Elwall (2004) está intrinsecamente vinculada com a natureza estática da fotografia. "Arquitetura e cidade têm espaço garantido, como objetos de interesse ao lado da fotografia de objetos, aparecendo como um dos primeiros temas para as recém-criadas câmeras fotográficas na metade do século XIX, devido ao longo tempo de exposição necessário para se obter uma imagem. Os prédios sabiam esperar pacientemente pela longa exposição necessária para se fixar a imagem com emulsões disponíveis no início da fotografia".

> *That was Alfred Barr's or my idea. It was very hard to execute* (JOHNSON apud STANISZEWSKI, 1998, p. 196).

Conforme dito acima, a materialidade e a escrita estabelecem o lastro da arquitetura como campo disciplinar. Em alguns casos essa materialidade pode estar representada pela imagem bidimensional (reduzida a ela), e esta interage com a escrita, condicionando "o público em todo o mundo a associá-la como ilustração de alguma coisa, sempre como uma série de ícones acessórios da informação escrita" (KOSSOY, 1983, p. 888). Nessa perspectiva, as ilustrações servem de suporte icônico para o discurso revelando suas preferências, interesses e objetivos. Em particular, em um catálogo, por sua natureza própria, a imagem é um componente essencial em sua constituição. Lembramos da colocação de Pérez-Oramas (2012) no catálogo da Trigésima Bienal de São Paulo: "toda palavra tem por iminência uma imagem, à qual serve como fundação; toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve de ressonância".

Goodwin e Hitchcock construíram suas narrativas baseadas nas imagens de Smith e McKenna, que foram infinitamente replicadas e incorporadas em nosso imaginário. "Não há praticamente nenhum monumento ou edifício importante que não tenha sido fotografado e a formação dos profissionais da área de arquitetura se dá pela força dos exemplos visuais, embora a percepção espacial seja sinestésica" (FIGUEIREDO, 2012, p. 17). Essas imagens, percorreram o mercado editorial e, ainda hoje, ilustram alguns textos e embasam argumentos. Nesse sentido, "as publicações acabam servindo de veículo para a transposição indébita de modelos e imagens que arquitetos e estudantes tomam para si literalmente" (ZEIN, 2003, p. 207), exercendo, assim, profunda influência tanto na formação como na prática arquitetônica. De fato, somos constantemente "bombardeados" por fotografias repetitivamente, que muitas vezes, consumimos e/ou reproduzimos acriticamente.

Segundo Grunenberg (1994, p. 197), o MoMA "*resolved the contradictions of capitalism and modernism by turning modern art into a business, promoting it just like any other commodity*". Com efeito, impulsiona suas ações para além da fronteira norte-americana. "A tônica, nesse raciocínio, reforça o tratamento mercantil conferido aos objetos artísticos, expostos segundo a mesma lógica empregada nas lojas de departamentos, valorizando-se o posicionamento das vitrines, para fácil visualização das 'mercadorias', conforme Herbst (2007, p. 73). Assim, o Museu de Arte Moderna aplicou efetivamente as mais avançadas técnicas de apresentação e exibição derivadas de fontes comerciais norte-americanas.

Como essa política mercadológica dialogou com as prerrogativas sociais do ideário moderno? Grunenberg (1994, p. 205) indica um caminho de interpretação:

> *MoMA's policy represented a conscious attempt to resolve the ideological contradictions between modernism's political and social agenda within the American system of capitalism and the Puritan suspicion of the fine arts. The integration of modern art into the male sphere of production and economics transformed it into an aesthetic acceptable to American businesses without disturbing the social order. At the same time, modern art and design - abstract and simple - provided an outlet for philanthropic activities liberated from the dangers of extravagant ostentation*.

Em uma sociedade cada vez mais imagética, em que o próprio MoMA patrocina estratégias de aproximação digital com o receptor (o público) através de mídias e redes sociais populares[382], a imagem ganha um forte apelo midiático, e, em consequência, a arquitetura por ela representada se transforma em mercadoria e os fotógrafos em promotores de arquitetura.

Segundo Leornardo Finotti, fotográfo responsável pelas produções recentes de *Latin America in Construction*, a imagem revela a visão de *um* fotógrafo individualmente e/ou confirma a "mensagem" que o projeto curatorial procura transmitir, através da escolha de enquadramentos, ângulos e detalhes específicos de determinada obra. A fotografia é uma construção da realidade, não necessariamente uma expressão fiel dela, mas uma interpretação. O registro fotográfico, portanto, não é neutro. Envolve certa parcialidade diretamente ligada a escolha operada por esse conjunto de atores[383]. No entanto, Finotti afirma que, no caso específico dessa exposição, não foi guiado a fotografar ângulos previamente escolhidos dos edifícios. Essa "liberdade criativa" não indica ausência completa de direcionamento do MoMA. Certamente as imagens selecionadas para integrar a mostra e o catálogo foram escolhidas pelos quatro curadores, passando assim pelo crivo da instituição.

Nesse contexto, assim como o discurso *foucaultiano*, a imagem enquanto linguagem não verbal tem poder. Poder de alçar carreiras, construir narrativas, divulgar escolas. O poder da fotografia é citado Carranza e Lara (2014) como fator decisivo para a nomeação de Barragán como ganhador do Prêmio Pritzker em 1980. As noventa e quatro imagens reunidas no catálogo da exposição, *The Architecture of Luis Barragán* (AMBASZ, 1976) - que se sobressaem, em importância, à descrição textual das obras - teriam sido centrais para a escolha do arquiteto mexicano. Nessa ocasião, a

---

[382] Ver nota 320 (Capítulo 3).

[383] Cabe lembrar que essa parcialidade não está restrita a fotografia de arquitetura, mas inerente ao meio. Em pesquisa sobre a imagem da América Latina veiculada através do material iconográfico estampado nas revistas O Cruzeiro e Manchete entre os anos 1954 e 1964, Rafael Baitz identifica o uso político da fotografia como elemento estratégico para diferenciar o Brasil, geralmente representado em cores, da América Hispânica, representada em preto e branco com foco no exotismo de seus povos e no atraso econômico e nas instabilidades políticas de seus países. O pesquisador observou inclusive a manipulação da fotografia para apropriação e articulação do imaginário histórico-social, utilizada assim como "arma de convencimento na argumentação das revistas", reiterando o discurso de atraso e inaptidão política dessa "outra" América, difundido no século XIX. "O mesmo imaginário fora revisitado, agora com a autoridade da imparcialidade da câmera fotográfica e com o estatuto da fotografia como documento fidedigno e imparcial", marcando, portanto, o contraponto do Brasil "moderno e democrático". Ver BAITZ, Rafael. *Um continente em foco*: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964). São Paulo: Humanitas, 2003.

contribuição do MoMA na construção da figura de Barragán como um fenômeno internacional nesse período também determinaria a posição que ocupou em seu país e fora dele. As relações estabelecidas entre o Museu, a arquitetura, a fotografia e a divulgação/promoção são complexas e precisariam ser analisadas caso a caso.

Pérez-Méndez e Aptilon (2007) comentam o caso de Francisco Artigas: a publicação massiva de fotografias de sua Casa Gómez no *El Pedregal* teria ajudado a conseguir uma posição no cenário cultural frequentemente discutida no México pela ausência da titulação oficial de arquiteto. Nos dois episódios, fica evidente a importância do "selo de qualidade" do MoMA.

É conhecido o intencional enquadramento das imagens selecionadas por Goodwin e Smith[384] afim de enfatizar a relação entre edifícios antigos e novos, argumento-chave da narrativa. Nesse sentido, a imagem dialoga com o texto, reiterando ou refutando a argumentação. As imagens em *Brazil Builds* "às vezes confirmam um discurso, às vezes complementam uma descrição", afirma Tinem (2006b), "mas interessante é quando elas se constituem em indícios, que sinalizam informações que não estão no texto ou porque os próprios autores ainda não têm argumentos suficientes ou porque ainda são intuições". Assim, se Goodwin compõe a narrativa, Smith ajuda a contá-la através de sua lente e da que se está registrando. A imagem congelada na objetiva do fotógrafo é a imagem do edifício que percorrerá as mentes dos estudantes e arquitetos (Figura 101)[385].

> Pouco a pouco, por meio de refinadas publicações e pela difusão das revistas especializadas, inúmeras obras passaram a ser internacionalmente conhecidas e tornaram-se paradigmáticas. Obras nem sempre integralmente reveladas, mas ao contrário, cuidadosamente escolhidas e fotografadas a partir dos seus melhores ângulos. Uma arquitetura 'pura' e 'racional' revelada sob o efeito da luz e da sombra (mas por excelentes fotógrafos...) (BREIER; SCHLEE; PEREIRA, 2011).

Analisar os aspectos técnicos e sistemas simbólicos e iconográficos próprios da fotografia, enquanto arte independente da arquitetura, não nos compete; apenas lembrar que elas compõem parte importante da narrativa arquitetônica e levantam questões quanto à importância de analisá-las em paralelo ao texto. É importante expressar também que não se reduz a importância da vivência espacial, em geral, insubstituível. Mas uma análise a partir do catálogo busca evidenciar também suas limitações.

---

[384] "*Smith was the archetypal 'photographer on the run', travelling widely, seldom taking more than fifteen minutes over a shot, never using lights and relying on local labs to process his film, yet still producing consistently impressive, richly textured prints*" (ELWALL, 2004, p. 158).

[385] Ver SHULMAN, Julius. *Photography, architecture and interiors*. New York: Whitney Library of Design, 1962.



Figura 101: Edifício da Associação Brasileira de Impressa (ABI) e Caixa d'Água de Olinda nas páginas de *Brazil Buids*. Fotografias de George. E. Kidder Smith enquadram *new* e *old*. Fonte: Goodwin (1943).

A preocupação do MoMA com a edição e o layout de seus catálogos revela a importância da imagem para o contexto de divulgação e difusão da arquitetura moderna, nos moldes estratégicos e programáticos da instituição. Porque, a imagem comunica e, sobretudo, educa o olhar. Nas exposições de arquitetura a impossibilidade da presença física do objeto exposto, como nas exposições dedicadas às artes visuais, amplia sua necessidade e, consequentemente, seu poder de influência, na interpretação e comunicabilidade. São complexos, como apontado no capítulo anterior, os modos de reprodução em exposições de arquitetura à medida que se retira o tema de seu contexto de origem e se colocam outras relações de significância incorporando o espectador como intermediário. A imagem cumpre nesse caso, na gramática expositiva, a função de *representar* o objeto em sua totalidade (o que sabemos não ser completamente possível).

O MoMA utiliza essa influência na construção de uma narrativa da arquitetura moderna na América Latina. As "fachadas urbanas" que Drexler explora na exposição e Hitchcock no final de seu texto indicam a relevância da mensagem que a imagem pode transmitir. Nesse caso um conjunto de imagens do mesmo objeto (edifício em altura), descontextualizado do local indicando a unidade na adesão da arquitetura moderna na América Latina. "*The juxtaposition of a clear Corbusian language with a budding Miesian style, with new glass tower developments, helped frame the collage as a temporal march into a future clearly dominated by US technical development*" (DEL REAL, 2012, p. 333). E essa construção narrativa descontextualizada, embora criticada[386], se propagou na América Latina e fora dela como evidência de uma modernização em curso.

Essa discussão torna-se especialmente relevante quando analisamos projetos de arquitetura por meio do cotejamento de texto e imagem, conforme proposto nos catálogos.

Aqui cabe um parêntese. A criação de revistas especializadas nas primeiras décadas do século XX - em toda parte como colocou Cohen - contribuiu para o fenômeno de divulgação da imagem de arquitetura, como fonte de inspiração ou recurso para a reflexão crítica associada ao texto, promovendo o estreitamento entre fotografia e arquitetura. Segundo Maria Beatriz Cappello, "as imagens e os fragmentos de textos reunidos nas páginas das revistas revelam a história da arquitetura através dessa trama criada pelos redatores, críticos e fotógrafos". E continua "a forma como estes textos e imagens ocupam espaço nas revistas indica uma diferenciação ideológica que interfere na orientação do processo histórico da arquitetura" (CAPPELLO, 2005, p. 13). A pesquisadora está interessada nas questões relativas à recepção da arquitetura moderna brasileira nas revistas europeias, mas essas colocações podem ser ampliadas para os catálogos enquanto fontes igualmente "alternativas", ainda que em alguns casos assumam lugar de protagonistas, como

[386] Ver nota 301 (Capítulo 3).

Brazil Builds no Brasil e *Latin American Architecture since 1945* na América Latina, de constituição da formação da narrativa sobre a experiência latino-americana, à medida que igualmente indicam "uma diferenciação ideológica que interfere na orientação do processo histórico da arquitetura" (CAPPELLO, 2005, p. 13).

Quando analisamos essa produção a partir das imagens e do material iconográfico disposto no próprio catálogo, isto é, "com a utilização da fotografia como um instrumento de interpretação da arquitetura" (CAPPELLO, 2005, p. 13) - complementando o sentido da palavra -, essas questões ganham amplitude e sentido. Nossa análise, portanto, passa necessariamente por uma avaliação das fotografias e das informações apresentadas textualmente.

Se a impossibilidade de visitar e conhecer *in loco* todos os projetos "iguala" as análises, evidenciando os aspectos apontados nos catálogos, por outro, é perpassada pelo conhecimento prévio - de leituras anteriores - dos edifícios representativos da produção residencial, do qual é impossível se distanciar. Como afirma Waisman (2013, p. 47), "todo ser humano existe em um meio sociocultural que constitui o quadro obrigatório de seu pensamento", portanto a objetividade absoluta, enquanto ausência de subjetividade ou relativismo analítico, não pode ser alcançada ou deve ser almejada[387]. "Isso não quer dizer que ele seja incapaz de superar limites impostos pelo meio [...], mas trabalhará a partir do território onde seu pensamento começa a atuar". Não compete, portanto, ao teórico da história da arquitetura "a tarefa de reconstruir mentalmente seu objeto de estudo, cuja presença é a condição mesma de sua tarefa" (WAISMAN, 2013, p. 12). Essa presença, como indica a própria pesquisadora, pode existir enquanto suporte físico - edifício, desenho, croqui, projeto - sobre o qual os estudos estão baseados.

Isso posto, retomamos as reflexões de Paul Veyne:

> especular sobre a defasagem que sempre separa a experiência vivida da reflexão sobre a narrativa levaria, simplesmente, à constatação de que Waterloo não foi a mesma coisa para um soldado e um marechal, que é possível narrar essa batalha na primeira ou na terceira pessoa, referir-se a ela como uma batalha, como uma vitória inglesa ou uma derrota francesa [...]; essas especulações podem dar ocasião a experiências estéticas diversas" (VEYNE, 2014, p. 18).

[387] Em resposta aos questionamentos acerca dos limites da subjetividade na tarefa histórica, Waisman, com base na proposta de Max Weber, resume: "a exigência de objetividade para o historiador deve centrar-se, portanto, na adesão à realidade em toda a sua complexidade, de modo que o recorte que, forçosamente, deverá fazer, não distorça traços fundamentais do território onde atua" (WAISMAN, 2013, p. 52).

Quadro 3: Lista de casas incluídas nos catálogos

CATÁLOGOS		CASAS UNIFAMILIARES					
Autor(es)	**Título**	**N.**	**Casa**	**Arquiteto(s)**	**Ano**	**Local, Cidade**	**País**
GOODWIN	**Brazil Builds**: architecture new and old 1652-1942	01	Primeira casa moderna [Casa da Rua Bahia][388]	Gregori Warchavchik	x [1930]	São Paulo	Brasil
		02	"Casa moderna"	Henrique Ephim Mindlin	X	São Paulo	Brasil
		03	Casa Cavalcanti	Oscar Niemeyer	1940	Rio de Janeiro	Brasil
		04	Casa Arthur Moura	José Norberto	1940	Recife	Brasil
		05	Casa Frontini	Bernard Rudofsky	1940-41	São Paulo	Brasil
		06	Casa João Arnstein	Bernard Rudofsky	1941	São Paulo	Brasil
		07	Casa do arquiteto	Oscar Niemeyer	1942	Rio de Janeiro	Brasil
		08	Casa Johnson	Oscar Niemeyer	1942	Fortaleza	Brasil
		09	Casa Hermenegildo Sotto Maior (Faz. São Luis)	Aldary Henrique Toledo	1942	Niterói	Brasil
HITCHCOCK	**Latin American Architecture since 1945**	10	Casa do arquiteto	Guillermo Jones Odriozola	x	Punta Ballena	Uruguai
		11	Casa Juan Costabal	Jorge Costabal	1945-55	Santiago do Chile	Chile
		12	Casa Alberto Williams (Casa Ponte)	Amancio Williams	1945-47	Mar del Plata	Argentina
		13	Casa Marta H. de Duhart [Casa do arquiteto]	Emilio Duhart H.	1946 [50]	Santiago do Chile	Chile
		14	Casa Gabriel Berlingieri	Antonio Bonet	1946-47	Punta Ballena	Uruguai
		15	Casa do arquiteto	Max Cetto	1948	El Pedregal, Cidade do México	México
		16	Casa do arquiteto	Luiz Barragán	1948	El Pedregal, Cidade do México	México
		17	Casa Dr. Pedro D. Curutchet	Le Corbusier	1949-54	La Plata	Argentina
		18	Casa George Hime	Henrique Ephim Mindlin	1950 [51]	Petrópolis	Brasil
		19	Casa Teodoro Moscoso	Toro-Ferrer	1950	Santurce	Porto Rico
		20	Casa Jadir de Souza	Sergio Wladimir Bernardes	1951	Rio de Janeiro	Brasil
		21	Casa do arquiteto	Juan Sordo Madaleno	1951-52	Cidade do México	México
		22	Casa Milton Guper	Rino Levi / Roberto Cerqueira Cesar	1951-53	São Paulo	Brasil
		23	Casa Federico Gómez	Francisco Artigas	1952	El Pedregal, Cidade do México	México
		24	Casa do arquiteto	Osvaldo Athur Bratke	1953	São Paulo	Brasil
		25	Casa Carmen del Olmo de Artigas	Francisco Artigas	1953	Cidade do México	México
		26	Casa do arquiteto (Casa de Canoas)	Oscar Niemeyer	1953-54	Rio de Janeiro	Brasil

[388] Goodwin (1943) apresenta erroneamente a Casa da Rua Bahia (1930) como a "primeira casa moderna construída em São Paulo".

Autor(es)	Título	N.	Casa	Arquiteto(s)	Ano	Local, Cidade	País
BERGDOLL; COMAS; LIERNUR; DEL REAL	**Latin America in Construction**: architecture 1955-1980	27	Casa da Rua Bahia	Gregori Warchavchik	1930	São Paulo	Brasil
		28	Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo	Juan O'Gorman	1931	Cidade do México	México
		29	Casa Mauricio Cravotto [casa do arquiteto]	Mauricio Cravotto	1932-33	Montevidéu	Uruguai
		30	Casa José Noval Cueto	Mario Romañach / Silverio Bosch	1949	Havana	Cuba
		31	Casa Bermúdez	Guillermo Bermúdez	1953	Bogotá	Colômbia
		32	Casa Mario Payssé Reyes [casa do arquiteto]	Mario Payssé Reyes	1954-56	Montevidéu	Uruguai
		33	Casa Rafael Obregón	Obregón e Valenzuela	1955	Bogotá	Colômbia
		34	Casa Ana Carolina Font	Mario Romañach	1956	Havana	Cuba
		35	Casa Timothy J. Ennis	Ricardo Porro	1957	Havana	Cuba
		36	Casa Fernando Sanabria [casa do arquiteto]	Fernando Martínez Sanabria	1957	Bogotá	Colômbia
		37	Casa Gálvez	José Antonio Attolini	1958	El Pedregal, Cidade do México	México
		38	Casa Chávez	Miguel Rodrigo Mazuré	1958	Lima	Peru
		39	Casa Enrique Triana Uribe [casa do arquiteto]	Enrique Triana Uribe	1960	Bogotá	Colômbia
		40	Casa Son Pura	Guillermo G. Platero /Rodolfo L. Rey	1960	Punta del Este	Uruguai
		41	Casa Poyo Roc	Guillermo G. Platero /Rodolfo L. Rey	1960	Punta del Este	Uruguai
		42	Casa Ancón	Enrique Seoane	1961-62	Lima	Peru
		43	Casa Alcock [casa do arquiteto]	Jimmy Alcock	1962	Caracas	Venezuela
		44	Casa Lopéz Rey (Ahel) [casa do arquiteto]	Rodolfo López Rey	1962	Punta del Este	Uruguai
		45	Casa Calderón	Fernando Martínez Sanabria / Guillermo Avendaño	1962-63	Bogotá	Colômbia
		46	Casa Santos	Fernando Martínez Sanabria / Guillermo Avendaño	1962-63	Bogotá	Colômbia
		47	Casa Wilkie	Fernando Martínez Sanabria / Guillermo Avendaño	1962-63	Bogotá	Colômbia
		48	Casa Paulo M. da Rocha [casa do arquiteto]	Paulo Mendes da Rocha	1964-66	São Paulo	Brasil
		49	Casa Arturo Quintana	Augusto H. Álvarez	1965	El Pedregal, Cidade do México	México
		50	Casa la Caldera	Guillermo G. Platero /Rodolfo L. Rey	1966	Punta del Este	Uruguai
		51	Casa Liliana Guedes	Joaquim Guedes	1971	São Paulo	Brasil
		52	Casa Marcos Acayaba [casa do arquiteto]	Marcos de Azevedo Acayaba	1972-75	São Paulo	Brasil
		53	Casa Marín	Fruto Vivas	1975	Caracas	Venezuela
		54	Casa Bola	Eduardo Longo	1979	São Paulo	Brasil
		55	Casa El Amarillo	Jorge Castillo	1981	San Antonio de los Altos	Venezuela

Quadro 4: Lista de casas selecionadas para análise

CATÁLOGO		CASAS UNIFAMILIARES				MATERIAL				SELECIONADAS
Autor(es)	**N.**	**Casa**	**Arquiteto(s)**	**Ano**	**País**	**Planta baixa**	**Corte**	**Imagem externa**	**Imagem interna**	
GOODWIN	01	Primeira casa moderna [Casa da Rua Bahia]	Gregori Warchavchik	x [1930]	Brasil					
	02	"Casa moderna"	Henrique Ephim Mindlin	x	Brasil					
	03	Casa Cavalcanti	Oscar Niemeyer	1940	Brasil					
	04	Casa Arthur Moura	José Norberto	1940	Brasil					
	05	Casa Frontini	Bernard Rudofsky	1940-41	Brasil					
	06	Casa João Arnstein	Bernard Rudofsky	1941	Brasil					
	07	Casa do arquiteto	Oscar Niemeyer	1942	Brasil					
	08	Casa Johnson	Oscar Niemeyer	1942	Brasil					
	09	Casa Hermenegildo Sotto Maior (Faz. São Luis)	Aldary Henrique Toledo	1942	Brasil					
HITCHCOCK	10	Casa do arquiteto	Guillermo Jones Odriozola	x	Uruguai					
	11	Casa Juan Costabal	Jorge Costabal	1945-55	Chile					
	12	Casa Alberto Williams [Casa ponte]	Amancio Williams	1945-47	Argentina					
	13	Casa Marta H. de Duhart [Casa do arquiteto]	Emilio Duhart H.	1946[50]	Chile					
	14	Casa Gabriel Berlingieri	Antonio Bonet	1946-47	Uruguai					
	15	Casa do arquiteto	Max Cetto	1948	México					
	16	Casa do arquiteto	Luiz Barragán	1948	México					
	17	Casa Dr. Pedro D. Curuchet [Curutchet]	Le Corbusier	1949-54	Argentina					
	18	Casa George Hime	Henrique Ephim Mindlin	1950[51]	Brasil					
	19	Casa Teodoro Moscoso	Toro-Ferrer	1950	Porto Rico					
	20	Casa Jadir de Souza	Sergio Wladimir Bernardes	1951	Brasil					
	21	Casa do arquiteto	Juan Sordo Madaleno	1951-52	México					
	22	Casa Milton Guper	Rino Levi / Roberto C. Cesar	1951-53	Brasil					
	23	Casa Federico Gómez	Francisco Artigas	1952	México					
	24	Casa Osvaldo Arthur Bratke [casa do arquiteto]	Osvaldo Athur Bratke	1953	Brasil					
	25	Casa Carmen del Olmo de Artigas	Francisco Artigas	1953	México					
	26	Casa do arquiteto (Casa de Canoas)	Oscar Niemeyer	1953-54	Brasil					

Autor(es)	N.	Casa	Arquiteto(s)	Ano	País	Planta baixa	Corte	Imagem externa	Imagem interna	
BERGDOLL;	27	Casa da Rua Bahia	Gregori Warchavchik	1930	Brasil					
COMAS;	28	Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo	Juan O'Gorman	1931	México					
LIERNUR;	29	Casa Mauricio Cravotto [casa do arquiteto]	Mauricio Cravotto	1932-33	Uruguai					
DEL REAL	30	Casa José Noval Cueto	Mario Romañach / Silverio Bosch	1949	Cuba					
	31	Casa Bermúdez	Guillermo Bermúdez	1953	Colômbia					
	32	Casa Mario Payssé Reyes [casa do arquiteto]	Mario Payssé Reyes	1954-56	Uruguai					
	33	Casa Rafael Obregón	Obregón e Valenzuela	1955	Colômbia					
	34	Casa Ana Carolina Font	Mario Romañach	1956	Cuba					
	35	Casa Timothy J. Ennis	Ricardo Porro	1957	Cuba					
	36	Casa Fernando M. Sanabria [casa do arquiteto]	Fernando Martínez Sanabria	1957	Colômbia					
	37	Casa Gálvez	José Antonio Attolini	1958	México					
	38	Casa Chávez	Miguel Rodrigo Mazuré	1958	Peru					
	39	Enrique Triana Uribe [casa do arquiteto]	Enrique Triana Uribe	1960	Colômbia					
	40	Casa Son Pura	Guillermo G. Platero / Rodolfo L. Rey	1960	Uruguai					
	41	Casa Poyo Roc	Guillermo G. Platero / Rodolfo L.Rey	1960	Uruguai					
	42	Casa Ancón	Enrique Seoane	1961-62	Peru					
	43	Casa Alcock [casa do arquiteto]	Jimmy Alcock	1962	Venezuela					
	44	Casa Lopéz Rey (Casa Ahel) [casa do arquiteto]	Rodolfo López Rey	1962	Uruguai					
	45	Casa Calderón	Fernando Martínez Sanabria / Guillermo Avendaño	1962-63	Colômbia					
	46	Casa Santos	Fernando Martínez Sanabria / Guillermo Avendaño	1962-63	Colômbia					
	47	Casa Wilkie	Fernando Martínez Sanabria / Guillermo Avendaño	1962-63	Colômbia					
	48	Casa Paulo Mendes da Rocha [casa do arquiteto]	Paulo Mendes da Rocha	1964-66	Brasil					
	49	Casa Arturo Quintana	Augusto H. Álvarez	1965	México					
	50	Casa la Caldera	Guillermo G. Platero / Rodolfo L. Rey	1966	Uruguai					
	51	Casa Liliana Guedes	Joaquim Guedes	1971	Brasil					
	52	Casa Marcos Acayaba [casa do arquiteto]	Marcos de Azevedo Acayaba	1972-75	Brasil					
	53	Casa Marín	Fruto Vivas	1975	Venezuela					
	54	Casa Bola	Eduardo Longo	1979	Brasil					
	55	Casa El Amarillo	Jorge Castillo	1981	Venezuela					

> O programa da casa lhe oferece a oportunidade de seus primeiros trabalhos e ao mesmo tempo, a de indagar em sua própria identidade como arquiteto. O projeto da casa lhe permite reconhecer-se como pertencente a certa tradição disciplinar e a certo lugar. Descobrir uma empatia com um geografia e uma cultura construtiva que lhe são próprias ou, pelo contrário, descobrir o desejo de explorar outras (DIEZ, 2016).

4.2.1 **Casa Cavalcanti**, Oscar Niemeyer, 1940, Rio de Janeiro (Brasil)

Em que pese o legado de Niemeyer principiado nos projetos para o Ministério da Educação e Saúde, o Pavilhão Brasileiro em Nova York e o conjunto da Pampulha, e coroado em Brasília, os projetos residenciais, à exceção da sua casa construída na estrada de Canoas, são frequentemente esquecidos, ou pouco citados, pela literatura, ainda que, muitas vezes, antecipem conceitos e ideias que apareceriam pouco depois nos edifícios públicos. O próprio arquiteto não deu às casas que projetou a mesma projeção de suas obras maiores. Segundo Alan Hess (2006) em *Oscar Niemeyer houses*, o arquiteto "*plays down his residential designs, permitting only a few houses to be illustrated to any extent in the many books that present his work and words to the world and leaving several of them out of official lists of his work*". No entanto, a precoce ascensão e visibilidade internacional de Niemeyer e a menor representatividade da produção de outros profissionais, na época da publicação de *Brazil Builds*, poderiam justificar a inclusão da casa construída em 1940 no bairro da Gávea no Rio de Janeiro, a Casa Cavalcanti. A primeira projetada e construída pelo arquiteto.

Segundo a Fundação Oscar Niemeyer, são também desse período inicial de sua produção as casas Henrique Xavier (1936, Rio de Janeiro), Oswaldo de Andrade (1938, São Paulo), M. Passos (1939, Rio de Janeiro), Francisco Peixoto (1941, Cataguases, Minas Gerais), Herbert Johnson (1942, Fortaleza), também citada por Goodwin, Casa do Arquiteto na Lagoa (1942, Rio de Janeiro), Juscelino Kubitschek (1943, Belo Horizonte), Charles Ofair (1943, Rio de Janeiro), Prudente de Moraes Neto (1943, Rio de Janeiro), Gustavo Capanema (1947, Rio de Janeiro), Burton Tremaine (1947, Santa Bárbara, Califórnia), objeto da citada exposição do MoMA *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929–1949,* de 1949, e a Casa do Arquiteto em Mendes (1949, Rio de Janeiro).

Hess (2006, p. 13) resume sua produção residencial:

> *Niemeyer's house have no single theme. They continue to evolve throughout his career, responding primarily to the specifics of site, client, and purpose. They seek the idiosyncratic rather than the universal as their root inspiration. [...], many Niemeyer houses are idealized statements of his architectural ideas, the essence of his vision of dramatic sites and the art of life, delight, and imagination*.

Ainda em sua primeira casa construída (Figura 102), Niemeyer vai explorar algumas características que podem ser identificadas em obras posteriores e, como influência, na "arquitetura moderna brasileira", aquela que a historiografia interpretou em sua unicidade. Essa arquitetura - pilotis, concreto, racionalidade, ausência de ornamentação, fluidez espacial - estava representada, combinada com telhas cerâmicas e caixilhos de madeira, seguindo a cartilha *costiniana*. Assim, a Casa Cavalcanti ilustra a teoria defendida por Goodwin, materializando a justaposição das propostas de Le Corbusier e de Lucio Costa.

A topografia acidentada seria vencida pelo pilotis que sustenta o volume superior que abriga os quartos, o setor íntimo, e libera os planos verticais do térreo de sua função estrutural. Com efeito, Niemeyer consegue propor uma leve curvatura na parede que delimita a varanda - que será uma das marcas de sua arquitetura dos anos seguintes - e deixar um vão entre piso e a laje superior para a circulação dos ventos. "Parte desta casa repousa sobre colunas de concreto. Em baixo, paredes delgadas e livremente curvas dão relevo à entrada e ocultam a garagem e varanda" (GOODWIN, 1943, p. 164). A caixa superior avança alguns centímetros sobre o limite do pavimento inferior, abrigando o acesso principal à casa, fazendo as vezes de marquise, situado na lateral do muro que divide a fachada.

Doze anos depois, Hitchcock reafirmaria essa tendência da curva, ou do menor compromisso com a ortogonalidade, na arquitetura latino-americana, destacando a figura de Niemeyer. "*Even in plan, the curve is more frequently used in Latin American than in the United States and is a characteristic of the personal manner of Niemeyer*". No entanto, "*there is less of this sort of construction [the exploitation of shell vault forms] in fact than the outside world has assumed*" (HITCHCOCK, 1955, p. 26).

Goodwin fornece apenas a planta baixa do térreo, ao nível da rua, que abriga os setores de serviço (cozinha, quarto e banheiro de empregados e lavanderia na área externa, no recuo do lote) e social (varanda e salas de estar e jantar), no enxuto programa da residência (Figura 103). A divisão entre os setores é estabelecida na fachada entre um plano opaco que abriga o serviço e um bloco recuado que, marcado pelo ritmo do pilotis permite a visualização parcial da mata ao fundo. A opacidade do muro frontal é quebrada no pavimento superior pela sacada, cujo guarda-corpo metálico dialoga com a grade que demarca o lote e a via pública. Um pequeno jardim completa a intermediação gradual entre público e privado. O esquema de cores ajuda a criar essa ideia de planos de frente e fundo e de hierarquia de elementos na composição plástica; "*the wood doors on the one-car garage and the dark toned wood partition walls are set behind the line of the upper floor, and set off the line of white structural columns that support the upper floor*" (HESS, 2006, p. 44).

O pátio de serviço "está oculto por um lindo muro de pequenas pedras cor de cinza, pormenor incomum e fresco na arquitetura brasileira[389]" (GOODWIN, 1943, p. 162). A entrada de serviço, posicionada nesse muro de pedras, dá acesso direto ao pátio situado na frente do lote em função da implantação, que por sua vez, se conecta à cozinha. A casa se volta para a vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas, uma premissa do partido[390], alterando o sentido convencional do projeto residencial: social conectado com a rua e serviço na porção posterior do lote, antecipando uma estratégia largamente usada nas casas de Vilanova Artigas a partir de finais dos anos 1940; "foi comum nesse período a permanência da área de serviços na fachada principal" (COTRIM, 2017, p. 47).

Nas palavras de Hess (2006, p. 44): "*from the street a long horizontal wall of finely laid gray stonework hides the service yard off the kitchen, but forms a strong visual base and foil for the whitewashed plaster plane of the upper floor*".

A ausência das plantas baixas dos pavimentos superior e inferior, este voltado diretamente para o jardim que acompanha o declive do terreno, acessado através de uma escada na varanda, estabelecem limites para a análise do projeto a partir dos dados fornecidos pelos catálogos.

As salas são integradas, ainda que estejam apartadas da varanda por meio de um plano opaco, limitando a conexão interior-exterior que caracterizaria a arquitetura residencial brasileira nos anos seguintes, quando a fluidez espacial seria explorada em dimensões mais amplas. Na Casa Cavalcanti, essa conexão ainda se limita ao sentido da visão, representada em planta baixa por uma figura humana e seu campo de visão para o exterior a partir da sala de estar (ver Item 9, Figura 103).

Em 1942, Niemeyer projeta para si uma casa na mesma região da cidade - também citada em *Brazil Builds* (Figura 104). Segundo o arquiteto, "o terreno era pequeno, mas a vista tão bonita que, na verdade comandou o projeto" (NIEMEYER, 2005, p. 18). Goodwin evidencia esse partido incorporando uma imagem de página inteira no catálogo, em que os edifícios oitocentistas do "velho" Rio de Janeiro, a lagoa e o morro dão o pano de fundo para a casa moderna elevada sobre pilotis. Assim, as fotografias selecionadas por Goodwin e Smith para ilustrar a casa - que estava sendo finalizada quando o fotógrafo fez seus registros em 1942 -, exploram o exterior e o contraste entre a caixa branca e as venezianas de madeira azuis segundo relato, já que as imagens estão em preto e branco como quase todas na publicação, e a paisagem[391]. Como citado, é provável que a aproximação de Goodwin com aquele grupo que o recepcionou no Rio de Janeiro, desde o jantar oferecido no Copacabana Palace, tenha influenciado diretamente a escolha do repertório a ser

[389] O mesmo muro seria utilizado na casa Francisco Inácio Peixoto de 1942.
[390] Esse princípio do projeto se perde nas fotografias recentes de Alan Weintraub em *Oscar Niemeyer Houses* (HESS, 2006).
[391] Por outro lado, a ausência de fotografias ou croquis do interior da Casa do arquiteto, não dão a real dimensão ao leitor do sentido de integração do espaço interno, ainda que todas as plantas estejam representadas.

incluído, mas dentro desse conjunto, a fotogenia de determinados edifícios, enquadrados pelas lentes de Smith também podem ter apoiado a inclusão de algumas obras como essa casa, considerando a imagem um elemento importante para o convencimento de sua narrativa.

"Lembro o Wallace Harrison, que me convidara para participar do projeto da sede da ONU em Nova York, a me dizer, sentado comigo diante daquela paisagem magnífica: 'Oscar, agora compreendo por que você não quer sair do Brasil'". No entanto, "um dia, um prefeito do Rio resolveu aumentar os gabaritos daquela região e a vista belíssima que justificou a construção daquela casa ficou prejudicada: em seu lugar, as áreas de serviço dos apartamentos que o poder imobiliário logo se apressou em construir" (NIEMEYER, 2005, p. 19-20).

O pilotis *corbusiano* é novamente empregado como solução para superar o terreno acidentado sem a necessidade de grandes remoções de terra, e, elevando a casa, garantir a integração visual. No entanto, em sua casa, Niemeyer amplia essa proposta suspendendo todo o volume e liberando a área do nível do solo. A comparação entre os projetos é interessante pois aponta um aperfeiçoamento na articulação das premissas modernas, na construção de um vocabulário próprio. E Goodwin, ainda que não explicitamente, parece indicar esse caminho quando apresenta os dois projetos em sequência nas páginas de seu catálogo.

Para ocultar a estrutura alinhada nas alvenarias externas, que interromperia o ritmo das aberturas na fachada, Niemeyer usa a estratégia de continuar as linhas horizontais do caixilho de madeira das janelas laterais no segundo pavimento, dando a noção de continuidade da janela em fita *corbusiana*. Nesse sentido, as soluções arquitetônicas adotadas nessa casa, a planta livre, o pilotis e a rampa, *promenade architecturale*, revelam a aproximação com os princípios reunidos na Villa Savoye (Figura 105).

A continuidade espacial, representada principalmente pela união das salas de estar e jantar em um ambiente único confere ao setor social maior dinamismo. Essa significativa mudança social está diretamente relacionada ao desaparecimento do cômodo de uso familiar – situado nos fundos da casa colonial ocupado principalmente pelas mulheres (esposa, filhas e empregadas) (REIS FILHO, 2004). A aproximação dos espaços de uso da família e de receber visitantes no setor social - atividades que passam a ser realizadas em um único espaço - indica a adoção de um modo de vida mais informal na relação entre os membros da família e entre visitantes e família.

> Dessa forma, uma nova prática social é estabelecida, com uma maior diversidade de roteiros sociais [...] com a participação mais intensa e livre dos diversos componentes da estrutura familiar, tanto no cenário da vida pública, quanto no cenário da vida privada (AMORIM, 2008, p. 315).

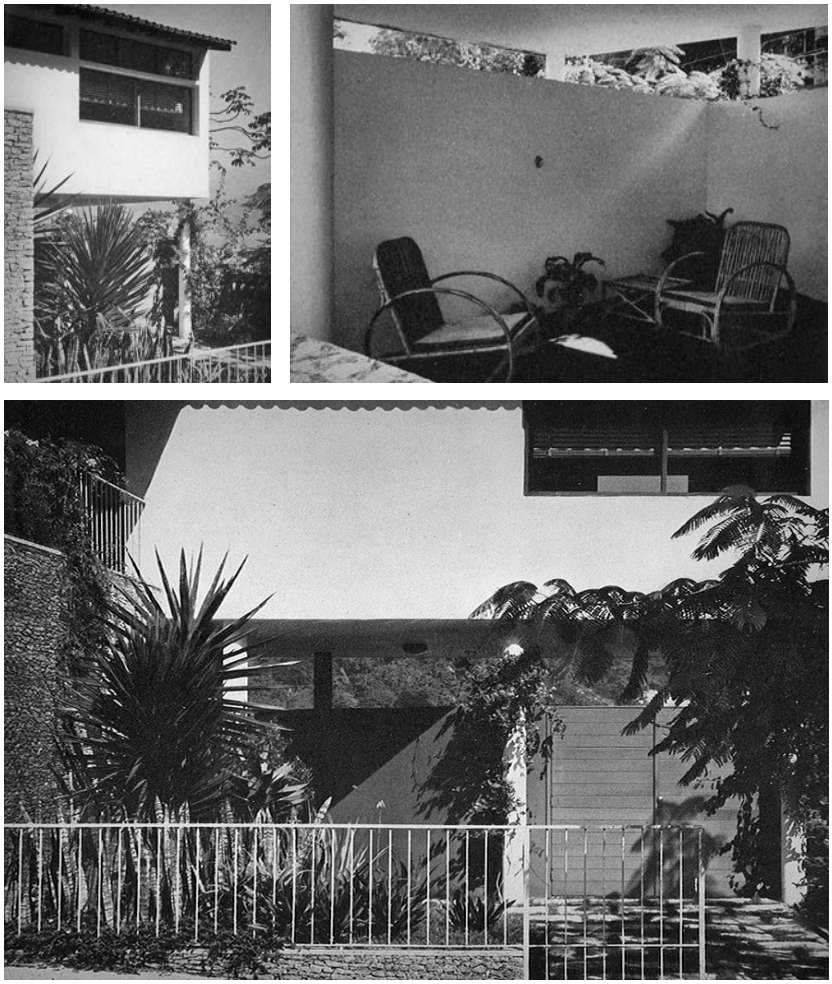


Figura 102: Casa Cavalcanti. Fonte: Goodwin (1943).

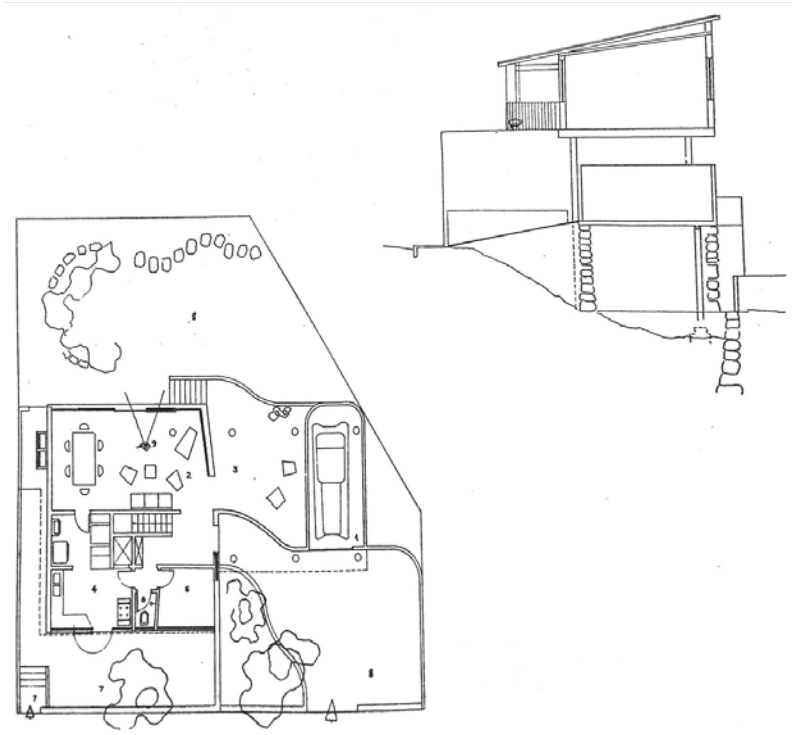


Figura 103: Casa Cavalcanti, planta baixa (térreo) e corte. (1) garagem, (2) sala de estar, (3) varanda, (4) cozinha, (5) quarto de empregados, (6) banheiro, (7) pátio de serviço, (8) jardim, (9) "vista". Fonte: Goodwin (1943).

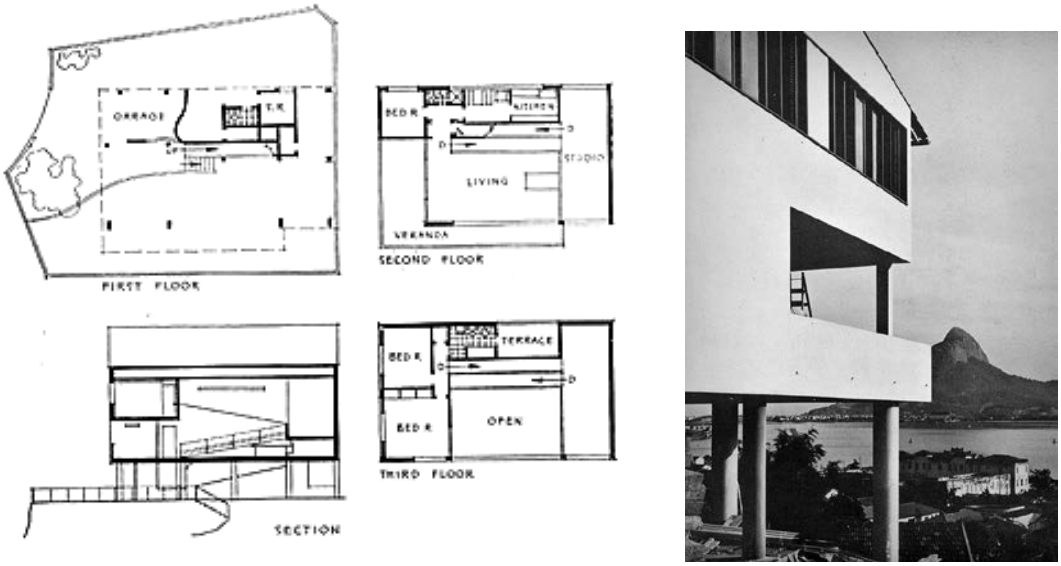


Figura 104: Casa da Lagoa, fotografia externa e desenhos arquitetônicos. Fonte: Goodwin (1943).

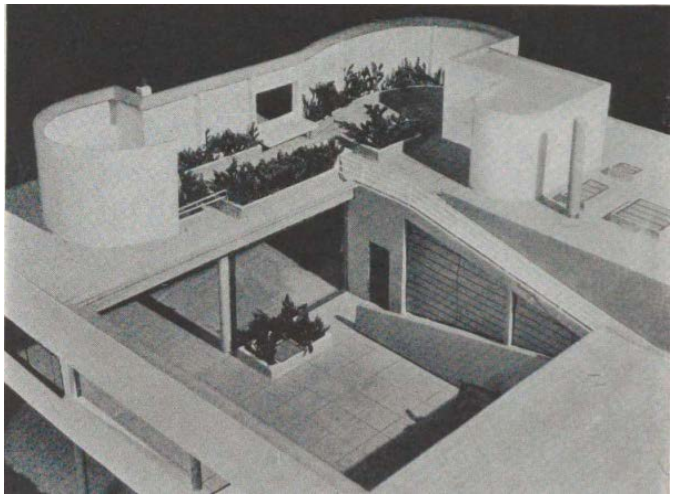


Figura 105: Modelo da Villa Savoye. Fonte: The Museum of Modern Art (1936).

Essa continuidade espacial adquiriu um novo sentido se observada em termos de visibilidade. As estratégias compositivas do espaço interno moderno criaram uma dinâmica visual através das mudanças de níveis alcançados por rampas e escadas, e planos verticais transparentes. Em outras palavras, estratégias espaciais como mezaninos, vazios verticais, patamares que se prolongam em "semipavimentos" para comportar atividades de transição entre ambientes sociais e íntimos - estúdio, escritório, salas íntimas - e portas de vidro abertas para pátios, jardins e terraços, geram perspectivas visuais que ampliam a continuidade visual. A alta permeabilidade espacial revela também a importância de parâmetros estético-compositivos para a concepção do interior moderno, pensado a partir dessa articulação entre planos e elementos conectores (escadas e rampas) que ganham destaque no cenário doméstico.

Esse novo modo de concepção espacial, criando sequências de visadas parciais, está intimamente ligado ao conceito de *promenade architecturale* de Le Corbusier. Embora o motivo se explorasse em vários projetos, "seu aparecimento na *Oeuvre complète* ocorre na descrição da Casa La Roche. O relato começa não com o movimento mas com a visão: primeiro você entra e o espetáculo se desdobra sucessivamente diante dos seus olhos" (LEATHERBARROW, 2008, p. 13). Nesse sentido, movimento e visão fazem parte da mesma experiência de percepção do espaço arquitetônico. Niemeyer introduz essa nova articulação da espacialidade moderna - e a amadurece nesse segundo projeto, se comparado à Casa Cavalcanti -, mas ainda timidamente nesses primeiros anos.

> O pé-direito da sala tinha altura dupla. O primeiro lance da rampa levava à sobreloja onde eu trabalhava, e o outro aos quartos e banheiros.
> Foi a primeira vez que desenhei uma sala como aquela. Como gostava daquele espaço maior que nos dava a sensação de estarmos do lado de fora! E ficávamos a olhar a lagoa, o mar distante a se perder de vista (NIEMEYER, 2005, p. 18).

As rampas, nessa sala de pé-direito duplo, definem o eixo de circulação interna entre os três níveis: térreo, intermediário ocupado pelo estúdio e superior, associando o movimento vertical à articulação espaço-visual que permite a franca visualização do interior doméstico. Na Casa Cavalcanti, ao contrário, essa circulação não é incorporada plasticamente ao espaço interno. De forma distinta, a rampa seria utilizada como intermediação entre pavimentos e programas em outra casa construída na América Latina: a Casa Curutchet, que discutiremos adiante.

Um dos arquitetos que melhor utilizou a rampa como circulação horizontal e vertical, à medida que organiza o projeto em níveis intermediários em blocos distintos interligados pelo elemento de circulação, foi Vilanova Artigas. Segundo Cotrim (2017, p. 60), "a Vilanova coube desenvolver a invenção de Le Corbusier, levando-a a seus limites através de uma persistente repetição e experimentação em distintas escalas, programas e contextos". Ele explica as aproximações entre as produções dos dois arquitetos:

> provavelmente a forma de utilização de rampas por Le Corbusier que mais se aproxime ao desenvolvimento dado por Artigas apareça no projeto da Casa Arundell Clarke de 1939, não só pela presença da cobertura em 'V' ou pela utilização das rampas. Neste caso, Le Corbusier acumula nas rampas as funções de circulação vertical e horizontal e ordena o programa em meio-níveis, definindo - entre os níveis da sala e dos dormitórios - um cômodo de uso mais flexível - lareira/estúdio/terraço - da mesma forma que Artigas desenvolveria dez anos mais tarde (COTRIM, 2017, p. 60).

A importância do sítio para a definição do projeto como premissa do partido, é percebida se comparadas as duas casas na Lagoa com a terceira de Niemeyer incluída no catálogo, a Casa Herbert

Johnson, em Fortaleza, também do início da década de 1940. A escolha por Niemeyer não foi casual. Goodwin (1943, p. 168) destaca a relação do industrial norte-americano com a arquitetura moderna incluindo uma fotografia de sua casa nos Estados Unidos projetada por Wright: "Herbert Johnson escolhe os seus projetos admiravelmente".

A construção é francamente aberta para o mar e circundada por uma grande varanda que conecta exterior e interior, este delimitado por painéis vazados de madeira que permitem a circulação da ventilação, intercalados por planos translúcidos que garantem o contato com a paisagem. Com esse sistema de permeabilidades, Niemeyer consegue flexibilizar o espaço interno.

O croqui do arquiteto incluído no catálogo indica o despojamento do uso da varanda que se conecta, por uma escada helicoidal situada em uma de suas extremidades, com o pavimento térreo, um grande vão aberto que agrupa os equipamentos de uso social. O volume do segundo pavimento que avança sobre a varanda é sustentado por uma fileira de pilares de seção circular. Outras duas escadas interligam os pavimentos: uma externa, de serviço, que do térreo dá acesso direto à cozinha, e uma interna, que leva ao setor íntimo no segundo pavimento. Empregados de modos bastante distintos, o pilotis, a cobertura em telha canal e as venezianas de madeira se repetem nesses três projetos, que reúnem os atributos que fundamentaram o argumento de Goodwin sobre a transposição e adaptação do repertório da arquitetura moderna internacional.

Ainda que tenha incluído três projetos de Niemeyer, para Goodwin foi o austríaco Bernard Rudofsky - que havia imigrado para o Brasil em 1938 na leva de arquitetos e engenheiros europeus que vieram para a América Latina em função dos desgastes da guerra, estabelecendo-se primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo - quem melhor incorporou os valores do "viver nos trópicos". As casas João Arnstein (1941) e Virgílio Frontini (1940-1941), conjugam "a mais completa e satisfatória utilização de uma área segregada com as vantagens da largura que se podia imaginar" (GOODWIN, 1943, p. 99). Em comum, se organizam em zonas funcionais, intercaladas por um ou mais pátios - "solução rara em São Paulo na época" (XAVIER; LEMOS; CORONA, 2017).

Nas palavras de Goodwin (1943, p. 170), "a família Arnstein possui uma propriedade tão encantadora quanto podia ser nas Américas. Moradia esplêndida, bastante espaçosa para permitir que a imaginação se espraie por seu plano, mas não demasiado para as atuais condições de vida".



Figura 106: Projeto de mobiliário de Bernard Rudofsky para o *Organic Design in Home Furnishings* (MoMA, 1941). "*The designs by Rudofsky suggested numerous possibilities for wood and metal furniture, and incorporated many fabrics, knitted or woven of such Brazilian fibers*". Fonte: Eliot (1941).

Embora sua passagem pelo Brasil tenha sido efêmera, a inclusão de seus projetos em *Brazil Builds* - que, conforme mencionado anteriormente, atribui o selo de qualidade internacional do MoMA[392] - perpetuou a influência do arquiteto no quadro nacional (Figura 106). Segundo Cotrim, a solução espacial proposta por Rudofsky na Casa João Arnstein foi incorporada e desenvolvida por outros arquitetos, entre eles Vilanova Artigas. Essa solução consistia em "uma distribuição introspectiva disposta ao redor de jardins internos, enquanto a áreas como cozinha, lavanderia e dormitórios de criadas voltavam-se para a fachada principal" (COTRIM, 2017, p. 33).

A ausência de muro delimitando espaços público e privado e a conexão interna garantida pelo pátio "de dois andares que recebe a sombra de um loureiro plantado no solo calçado de pedra", e pela amplas aberturas de vidro "de cerca de dez metros [que] abre-se da sala de estar para o jardim gramado", dão à casa Frontini "o panorama das cidades-jardins norte-americanas" (GOODWIN, 1943, p. 174; 99). O distanciamento do "isolamento exclusivista" do edifício em relação à rua, um traço acentuado da casa latino-americana, é enfatizado como caráter de modernidade evidenciado pelo norte-americano.

De modo geral a Casa Cavalcanti ainda guarda uma rigidez na interpretação do repertório moderno própria do período exploratório. Ainda que, se comparada as casas Mauricio Cravotto e Julio Vilamajó, construídas na década anterior, apresenta uma mudança no sentido de uma articulação formal moderna e outro modo de inserção no lugar.

[392] A inclusão dessas duas casas seria resultado de uma solicitação do próprio Goodwin em decorrência da proximidade de Rudofsky, após seu estabelecimento definitivo nos Estados Unidos, com o MoMA. O que justifica o entusiasmo de Goodwin ao comentar os projetos (ver nota 282, Capítulo 3).

4.2.2 Casa Alberto Williams [Casa Ponte], Amancio Williams, 1945-1947[393], Mar del Plata (Argentina)

Segundo Curtis (2008, p. 503), "parte da vitalidade da arquitetura latino-americana nos anos 1950 derivava do uso criativo de técnicas estruturais como abóbodas parabólicas, cascas de concreto reforçado e grandes balanços". No entanto, a casa construída sobre um riacho no subúrbio de Mar del Plata por Amancio Williams para seu pai, o compositor Alberto Williams, indica que a exploração da estrutura como elemento de composição plástica é um fenômeno anterior, colocado ainda nos anos 1940. "*By a bold structural device this striking house makes the most of declivity in the park like site. A bridge-like curved slab carries the whole house, it's simple but unusual forms very directly detailed in exposed concrete*" (HITCHCOCK, 1955, p. 164).

O interesse de Williams "em estruturas do tipo ponte ressurgiu em diversos projetos não construídos, incluindo um para um aeroporto no litoral de Buenos Aires, erguido sobre pilotis, e um para um arranha-céu com base [...] em largas treliças laterais"[394]. Essa corrente "de experimentação estrutural na arquitetura argentina", continua Curtis, "foi desenvolvida ainda mais em prédios da década de 1960" (CURTIS, 2008, p. 503). Assim como Curtis, outros críticos ressaltam o caráter experimental e a proposta inovadora de sobrepor o programa residencial em uma estrutura arcada de concreto para vencer o vão de um pequeno córrego que divide a propriedade. Para Cohen (2013, p. 373) "a produção mais variada e constante [do Cone Sul do continente americano] ocorreu na Argentina, onde a influência de Le Corbusier é tão evidente quanto no Brasil". Em destaque, Mario Roberto Álvarez e seu Teatro Municipal General San Martín (1953-1960), que abrigou o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, Clorindo Testa e seu Banco de Londres (1960-1966) e Amancio Williams e sua Casa Ponte, como ficou conhecida[395]. "Proponente de uma interpretação lacônica e minimalista dos projetos corbusianos, o jovem Amancio Williams projetou uma casa impressionante" (COHEN, 2013, p. 373). Para Frampton (2008, p. 388), dentro de sua interpretação regionalista, a casa expressa um "regionalismo liberado", livre do convencional, cuja "virtude reside no fato de que sua manifestação tem um significado para o próprio mundo exterior". Williams "predica todos os seus projetos no poderio tecnológico do concreto armado" (FRAMPTON, 2008, p. 470).

[393] O *Archivo Amancio Williams* que objetiva a conservação da documentação produzida pelo arquiteto e a divulgação de seu trabalho, data o projeto de 1943-1945.

[394] A curiosidade de Williams pelas ciências exatas fez com que tentasse, antes de cursar a faculdade de arquitetura (1938-1941), estudar aviação e engenharia mecânica (CARRANZA; LARA, 2014, p. 113).

[395] A constante referência a algumas obras pontuais, como representantes da experiência moderna na Argentina é resultado do fracasso, segundo Bullrich (1969a, p. 49), para estabelecer, nos anos imediatamente posteriores a 1946, contatos sólidos com as esferas oficiais e com os novos setores financeiros, como ocorreu no Brasil, no Chile e no México, por exemplo.

Essas interpretações fornecem um panorama abrangente e superficial da produção de Williams e, em especial, de seu icônico projeto em Mar del Plata.

Frequentemente comparada à Casa de Cascata de Wright - em função de sua particular inserção no entorno natural - construída dois anos antes nos Estados Unidos e objeto de grande interesse da imprensa especializada, a Casa Ponte, entretanto, "*is indeed much more radical than Wright's famous precedent*", segundo Carranza e Lara (2014, p. 113)[396]. Os autores desenvolvem o argumento: "*the synthesis between house and landscape is achieved here in harmony with the very idea of modernism. The Casa sobre el Arroyo is not a simplified version but a rationalist variant of the organic architecture characteristic of Wright's Fallingwater*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 114).

Segre (1991, p. 230) afirma que representa "o tradicional cordão umbilical que os intelectuais desse país [Argentina] sempre mantiveram com as vanguardas dos centros metropolitanos". Esse cordão umbilical na Casa Ponte estaria ligado, para ele, à leveza estrutural de Maillart e Servi, à caixa purista de Le Corbusier, à precisão construtiva e modulação interna de Mies van der Rohe e, finalmente, à exaltação da natureza em termos simbólicos de Wright. Cohen (2008, p. 373) é outro que retoma a relação com o engenheiro civil Robert Maillart: "uma ponte habitável no espírito de Maillart". Bullrich (1969a, p. 49), por sua vez, a estabelece como "*muy probablemente la creación más audaz e independiente de esta generación [de arquitectos argentinos]*", colocando-a no pedestal dos edifícios emblemáticos.

Arco e linhas retas, concreto e vidro, conferem a simplicidade formal dessa construção em que a forma é em sua totalidade, estrutura. "*Lo admirable de esta obra reside en el acuerdo perfecto que existe entre la imagen estructural y la configuración del espacio y sus usos*" (BULLRICH, 1969a, p. 49). E essa estrutura é exibida desnuda, em sua qualidade autêntica. O concreto que a constitui é visível, foi martelado e quimicamente tratado no local para evitar o uso de revestimentos. Segundo Johnston (2016, p. 100), "a cor e a textura da matéria, a superfície do concreto, o acabamento superficial do corpo essencial deste organismo era fundamental para Amancio, que sabia perfeitamente que a expressão de sua arquitetura deveria ser verdadeira, direta, honesta com os recursos utilizados". Essa simbiose entre estrutura e forma, foi repetida em poucos projetos residenciais na América Latina (COHEN, 2013).

A estrutura arqueada finalizada em robustas colunas de concreto armado que sustentam o volume superior, a habitação propriamente dita, funcionam como anteparo para o pano de vidro que

[396] Apesar de afirmar a independência da concepção de Williams, Carranza e Lara (2014, p. 113) admitem certo paralelismo entre as duas obras. "*It is probable that Williams knew about Fallingwater, since it graced the cover of Time magazine in 1938 in addition to being widely published in architectural magazines. Wright's house might have influenced Williams's decision to locate the house above the creek. The idea of simplification does not hold any water, for lack a better metaphor*".

corre toda sua extensão. Essa estrutura esconde os acessos ao pavimento superior e de um lado um banheiro e do outro um vestíbulo (a despensa), característica, segundo Carranza e Lara (2014), das galerias de entrada das casas crioulas argentinas. A estreita relação entre a linguagem estrutural e o arranjo espacial é exaltada por Bullrich; "*ejemplo de ello es el modo en que el arco estructural sirve de soporte a las dos ramas ascendentes de la escalera, desde las cuales se obtiene, a través de las vidrieras laterales, una imagen simultánea y cambiante del paisaje y del interior al cual se accede*" (BULLRICH, 1969a, p. 49).

As escadas que acompanham os arcos permitem a visualização do "interior" dessa estrutura, em uma *promenade architecturale* distinta. "*The stairs provide the visitors with views of the creek and the landscape as they enter the house from its underside*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 114). Dessas escadas se chega ao setor social (bar, salas de estar, jantar e música) em L que ocupa toda a extensão frontal e uma das laterais do volume. O programa foi organizado dentro desse grande vão (27x9 metros) criado entre as duas lajes de concreto - a superior, independente da estrutura arqueada é sustentada por paredes internas que envolvem os únicos elementos fechados: lareira, banheiros e espaços de serviço. Divisórias de madeira subdividem os demais ambientes.

O envolvimento de Williams na construção e na execução do mobiliário resultou em um rigor estrutural e formal do conjunto e do interior. Este caracterizado por "dois planos horizontais contínuos, sem interrupções, sem luminárias nem degraus, um muito claro e liso: o teto branco; o outro cálido e escuro: o assoalho de madeira" (JOHNSTON, 2016, p. 101). Todo o trabalho em madeira foi realizado como um conjunto em uma oficina de carpintaria, depois foi transportado para a construção onde foi montado definitivamente (ARCHIVO AMANCIO WILLIAMS, 2017).

Hitchcock (1955, p. 164) a descreve do seguinte modo:

> *the narrow oblong of the plan, with bedrooms on side and living area on the other seems somewhat restricted, but the continuity of interior space and the unbroken range of the window band, opening into three tops, are notable, as is the compact conception of the entire edifice, as compared with most other Latin American work built in the past decade*.

Podemos traçar um paralelo, em sua relação com o entorno natural, se colocando ao nível da copa das árvores, que as janelas circundantes da construção permitem visualizar, com a Casa de Vidro (Figura 107), ainda que o peso da estrutura de concreto armado seja bastante distinto. Certamente, na casa de Lina Bo Bardi essa sensação de contato, de proximidade, com o exterior é ampliada pela extensão das aberturas, de piso a teto.



Figura 107: Casa Ponte e Casa de Vidro, interiores. Fontes: Johnston (2016) e Google Imagens.



Figura 108: Casa Ponte. Fonte: Hitchcock (1955).

A distribuição e o controle da luz natural é importante nessa caixa de vidro e concreto. Como critério geral, "a luz natural entraria pelo perímetro da casa, através das janelas corridas, porém se distribuiria para o interior pela superfície do teto branco para descer sobre os ambientes e se apagar sobre o piso de madeira". A luz artificial, por outro lado, "nasceria sempre nas paredes com luminárias especialmente concebidas, dirigindo-se para a superfície das mesmas paredes ou para o teto de forma indireta" (JOHNSTON, 2016, p. 103). A iluminação zenital nos ambiente centrais, protegidos das grandes aberturas de vidro, completa esse esquema de composição (Figuras 108-109).

Solução estrutural semelhante, arco sustentando um volume prismático, será utilizado uma década depois por Francisco Artigas na Casa Chávez Peón (1950) no *El Pedregal*, primeira casa do arquiteto construída no loteamento, com Santiago Greenham (Figura 110)[397]. "*Aceptando en el Pedregal una conexión estética con la volcanidad, Chávez, como la mayoría de los pioneros, había aprendido a valorar la belleza de sus formaciones rocosas*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 53). No entanto, o resultado é completamente diverso. O riacho é substituído pela artificialidade da piscina e a horizontalidade do concreto é quebrada com uma leve inclinação da laje da cobertura que se apoia em um pilar para abrigar o acesso principal, contrastando com a simplicidade resultante do rigor formal da sua antecessora. A "alma" da solução plástico-formal concebida por Williams se modifica nessa recomposição. "*Al imponer un puente de concreto como casa acomodada, Artigas legitima para su uso en la arquitectura residencial una imagen infraestructural, aspecto ingenieril que le acompañará en toda su obra del Pedregal*". Nesse sentido, "*el uso del concreto será el catalizador conceptual que hará su obra en el Pedregal profunda en sí misma, convirtiéndola también - debido a la importancia del material en México - en modelo que contribuye a definir un momento histórico*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 52).

A originalidade sugerida por Pérez-Méndez e Aptilon, fundamentada na qualidade estética definida pela articulação estrutural ou na descontextualização do concreto, se perde na comparação entre as duas casas.

[397] "*Trasladándose a Ciudad de México a finales de 1948 [...], Artigas se asocia al año siguiente con Santiago Greenham, arquitecto bien relacionado que le pone en contacto con el Pedregal. La colaboración con Greenham, salvadora en la práctica, será también valiosa conceptualmente. Cuando conoce a Artigas, Greenham lleva años investigando las posibilidades del concreto aparente de primera intención y es ya un experto en su uso. [...] La experiencia en el concreto aparente que Artigas gana en los años que mantiene oficina y obreros con Greenham será responsable de la rápida transformación en su arquitectura*" (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007, p. 52).

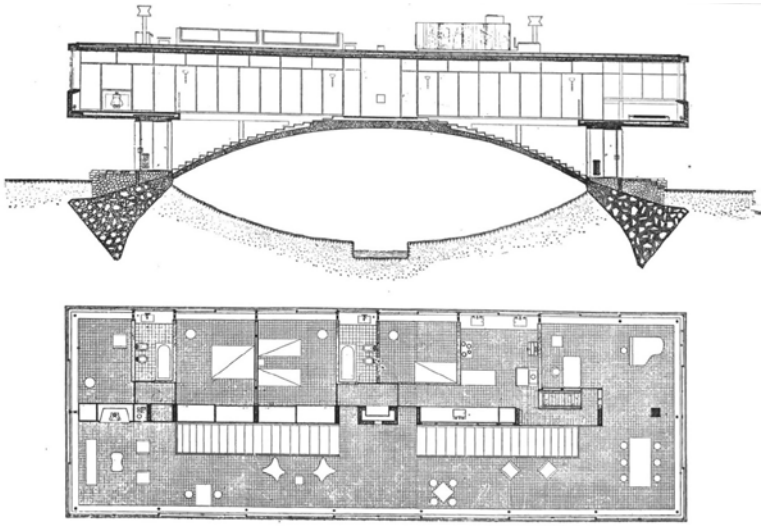


Figura 109: Casa Ponte, corte e planta baixa. Fonte: Hitchcock (1955).



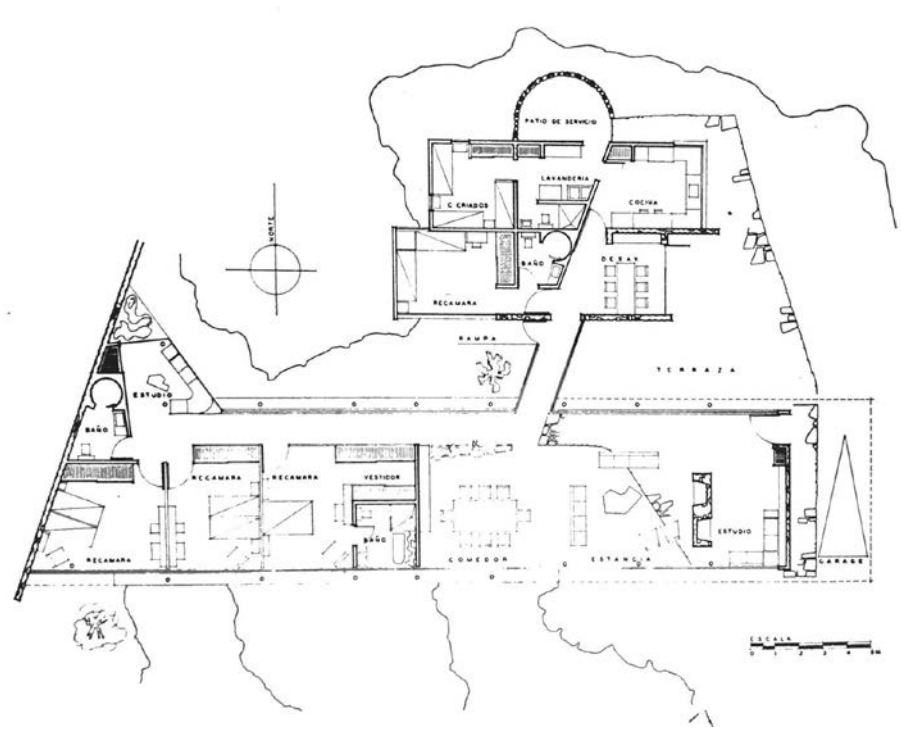


Figura 110: Casa Chávez Peón (1950), Francisco Artigas e Santiago Greenham, El Pedregal (Cidade do México). Fontes: Pérez-Méndez; Aptilon (2007) e Myers (1952).

Desenhista ávido, apesar da audácia e da originalidade destacadas na sua produção, ou por conta delas, Williams encontrou compradores para poucos de seus inúmeros projetos. Por essa razão, a continuidade de sua obra e de outros da geração de 1940 como Eduardo Catalano, Horacio Caminos e Wladimiro Acosta, ficou restrita a esse período de implantação da arquitetura moderna na Argentina, sendo "superada" por uma nova geração de arquitetos argentinos.

> *En el panorama actual [de finales de los años 1960] de la arquitectura argentina se registra la misma cantidad de tendencias que es posible detectar en todo el mundo, sin que en el pasado haya surgido ninguna eclosión lingüística que, ya sea por su adopción general o por un sello especial y característico, pudiera conceptuarse como exclusivamente argentina* (BULLRICH, 1969a, p. 50).

4.2.3 **Casa Marta Harosteguy de Duhart**, Emilio Duhart H., 1946 [1950][398], Santiago do Chile (Chile)

Ainda que Curtis (2008) tenha alegado - a partir do reconhecimento de certas ausências como reflexo de uma perspectiva eurocêntrica - uma reavaliação da (sua versão da) história da arquitetura moderna, incluindo experiências que se desenvolveram paralelamente aos centros tradicionais de difusão cultural, nenhuma realização chilena foi incluída na terceira edição de seu compêndio "Arquitetura Moderna desde 1900". É sentida a ausência de referências a Emilio Duhart, que assinou o projeto ganhador do concurso de 1960, que tinha Wallace Harrison e Philip Johnson no júri, para a sede do edifício da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) em Santiago do Chile, com colaboração de Christian de Groote, Roberto Goycoolea e Oscar Santelices (Figuras 111-113); e que em 1952 trabalhou com Le Corbusier no projeto de Chandigarh,



Figura 111: Modelo do edifício da CEPAL em *Latin America in Construction*. Fonte: Foto da autora, 2015.

[398] Segundo Lehmann em *Modernidad y Contextualidad regional: el caso de Emilio Duhart*, a casa foi projetada entre 1947 e 1948 e a construção foi iniciada neste mesmo ano e finalizada em 1950 (LEHMANN, 2012, p. 239).



capital do novo Estado do Punjab (Índia), e na Villa Hutheesing-Shodan, durante seus estudos no Instituto de Urbanismo da Sorbonne. "São desse período passado no atelier da Rue de Sèvres as influências mais visíveis no concurso para o prédio da CEPAL" (BRUNA, 2011).

Figura 112: Emilio Duhart no dia da inauguração do edifício da CEPAL com U. Thant (Secretário-geral das Nações Unidas), Eduardo Montalba (Presidente do Chile) e demais autoridades. Fonte: Lehmann (2012).

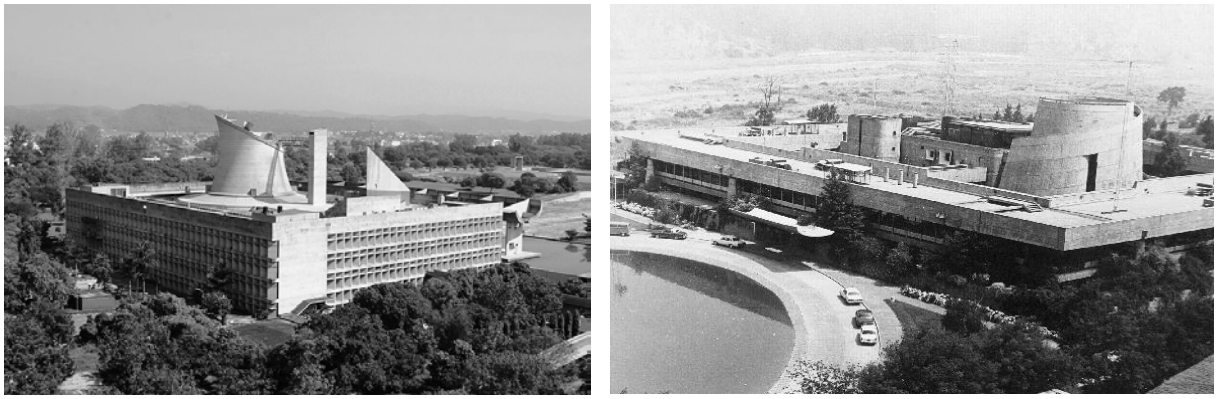


Figura 113: Edifícios do Palácio da Assembleia Legislativa em Chandigarh (1963, Índia) e da CEPAL em Santiago (1962-1966, Chile). Fonte: Google Imagens.

Apesar do interesse gerado em torno desse edifício - "uma obra emblemática da cultura arquitetônica brutalista na América Latina" (BRUNA, 2011) - e do bom relacionamento com personalidades internacionais, Frampton (2008) e Cohen (2013) também não fazem qualquer menção ao arquiteto. Montaner (2009) faz uma breve referência ao edifício, em nota de rodapé e imagem, nos comentários acerca das obras de Le Corbusier no pós-guerra (Ronchamp, La Tourette, Chandigarh), que refletem sua "busca incansável de um repertório aberto de formas". Segundo o autor, "uma das obras mais sugestivas realizadas sobre sua influência foi a sede das Nações Unidas de Emilio Duhart" (MONTANER, 2009, p. 50).

A partir deste trabalho, Duhart ganhou uma série de prêmios, foi convidado para conferências em bienais e palestras na América Latina. Lehmann (2012), que dedica sua pesquisa doutoral à produção ao arquiteto, pontua algumas dessas aproximações: em 1961 participa da Exposição de

Arte Chilena no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e em 1970 é nomeado Membro Honorário do Instituto de Arquitetos do Brasil, evidenciando pontos de diálogos internos.

Assim como veremos na produção de Juan Sordo Madaleno no México, a notoriedade conquistada por construções de maior vulto obscureceu os demais projetos no conjunto da obra de Emilio Duhart. Nesse sentido, quando Hitchcock (1955) cita a Casa Marta H. de Duhart, construída em 1950, Duhart ainda não era conhecido como "o arquiteto da CEPAL". As poucas linhas dedicadas a sua produção nos manuais de arquitetura europeus e norte-americanos se resumem a este edifício e, mesmo entre os textos de autores latino-americanos, à exceção da recente contribuição de Carranza e Lara (2014), não há maiores menções a sua produção residencial unifamiliar[399].

Apesar desse silêncio evidenciado pela aparente inexpressividade das obras precursoras, após a realização da obra que lhe daria notoriedade internacional o projeto de Duhart para sua casa foi publicado em periódicos locais: a revista ARQ, editada a partir de 1980 pela *Escuela de Arquitectura da Pontificia Universidad Católica de Chile*, que com a AUCA (*Arquitectura, Urbanismo, Construcción, Arte*), a mais importante delas publicada entre 1965-1986; e a CA, editada a partir de 1968 pela associação de arquitetos chilenos (*Colegio de Arquitectos de Chile*), marcam a consolidação do mercado editorial especializado no país, que em meados do século XX era restrita a um ou dois periódicos[400] (Figura 114). Essas revistas, segundo Oyarzún (2012, p. 7), "*provided opportunities for increased theoretical reflection, through the publication of individual essays, professional articles, and book reviews*".

Segundo Bullrich (1969a, p. 67), a influência de Gropius, de quem foi aprendiz durante curso na *Harvard Graduate School of Design*, e de Le Corbusier "*se traslucen más que en las formas finales en el espíritu que las anima, razón por la cual, lejos de tratarse de una mera imitación ele edificio de Vitacura constituye una verdadera creación*". Essas aproximações, com Gropius a quem "*se podría atribuir el comienzo directo de una relación con los principios de la arquitectura moderna*" (LEHMANN, 2012, p. 195), e com Le Corbusier, estabeleceram linhas de ação distintas na produção de Duhart, especialmente da racionalidade e economia, do primeiro, e, da expressão fruto da constante busca criativa, do segundo. Os ecos *corbusianos*, entretanto, seriam mais abrangentes, sentidos na produção moderna chilena de modo geral - "*la figura de Le Corbusier ha sido con mucho la más influente en Chile*" (BULLRICH, 1969a, p. 72).

[399] Bayón e Gasparini (1977) citam entre as principais realizações de Duhart, o plano para Huachipato-Talcahuano, o plano diretor para Concepción, a urbanização do bairro residencial Jardín del Este em Santiago, os edifícios residenciais na rua Arturo Prat e na Plaza de Armas, dois hotéis nas cidades de Castro e Ancud e o edifício para as Nações Unidas.

[400] "*De acuerdo con lo mencionado por otros investigadores, durante este periodo en Chile se realizaron muchas obras de notable arquitectura, pero sin embargo la mirada de las publicaciones estuvo normalmente orientada a mostrar ejemplos internacionales diseñados en países del continente europeo o norteamericano, subvalorando las obras diseñadas y construidas en Latinoamérica, salvo contadas excepciones*" (LEHMANN, 2012, p. 105).

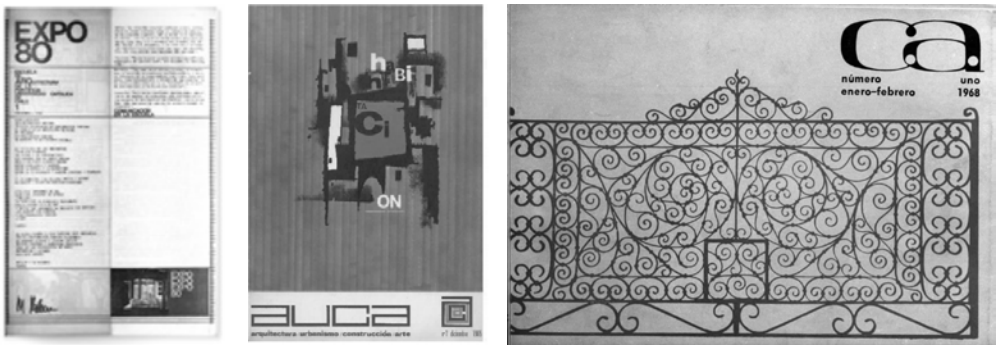


Figura 114: Capas das primeiras edições da ARQ (novembro de 1980), da AUCA (dezembro de 1965) e da CA (janeiro/fevereiro de 1968). Fontes: Ediciones ARQ; Hernández (2011)[401]; Revista CA.

Hitchcock (1955) destaca uma terceira figura como influência na atuação profissional de Duhart, o chinês Ieoh Ming Pei, que conheceu durante sua formação na Harvard. Juntos, Pei e Duhart participaram do concurso *Design for Postwar Living* promovido pela *Arts & Architecture* em 1943[402], em que projetaram um modelo de casa pré-fabricada, seguindo o entusiasmo de Gropius por esse sistema de construção. O projeto, que lhes garantiu o segundo lugar na premiação, definia um núcleo de serviço ("*service unit*") que agrupava cozinha e banheiro em painéis de aço prensado, separados dos ambientes comuns. "*They were attempting to redefine the nature of house as something which was not focused around the wife at the kitchen sink. Indeed, the more efficient and time-saving the kitchen was, the less time would she spend there*" (JACKSON, 1996) (Figura 115). Uma reinterpretação dos estudos desenvolvidos pelas vanguardas europeias no entreguerras, retomando - para outro perfil familiar e contexto - as ideias de eficiência e economia que nortearam o debate naquele momento.

As ideias de economia e racionalidade pautadas nas questões sociais perseguiram a carreira de Duhart, conforme percebe-se em sua fala na entrevista concedida a Damián Bayón reproduzida em *Panorámica de la arquitectura latino-americana* (1977), na qual comenta o papel da arquitetura enquanto promotora de justiça social na América Latina de finais dos anos 1970. "*En el caso de los conjuntos de vivienda, creo que el arquitecto debe ser mucho más un urbanista, un organizador de los conjuntos, que un proyectista de la casa en particular*". E sublinha:

> *yo creo que, volviendo a una tradición que es tan eterna como la historia de las ciudades, las casas deberían construirlas sus propios habitantes y hacia eso deberíamos tender. [...] Me parece que la capacidad de organizar su propia vivienda, como el pájaro hace su nido, existe en todos los hombres, y muchas veces lo hace mejor que un arquitecto que viene de afuera.*

[401] HERNÁNDEZ, Pablo Fuentes. La revista AUCA, 1965-1986: divulgación de la arquitectura y contribución disciplinar en el epílogo de la modernidad. *Arquitetura Revista*, São Leopoldo, v. 7, n. 2, Unisinos, p. 126-141, jul/dez. 2011.
[402] A revista *Arts & Architecture* seguiu a *The Architetural Forum* que em 1942 promoveu o concurso *The New House 194X* e publicou as ideias dos trinta e três arquitetos inscritos, entre eles Richard Neutra, que junto com Gregory Ain e Charles Eames, participaram do júri do concurso da A&A (JACKSON, 1996).

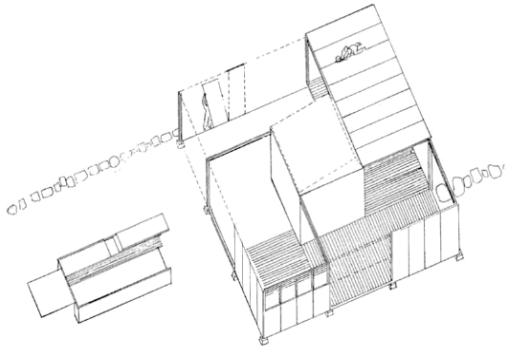


Figura 115: Perspectiva do projeto apresentado por Pei e Duhart para o concurso *Design for Postwar Living*, publicado em janeiro de 1944 na *Arts & Architecture*. Fonte: Jackson (1996).

A criação da CEPAL em 1948 pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas foi significativa pois aplicou o conceito de desenvolvimento a uma região não diretamente afetada pela Guerra (LIERNUR, 2015). O desenvolvimentismo - "*a part of the attempt to maintain relative autonomy from international powers*" (LIERNUR, 2015, p. 80) - foi o mote do debate arquitetônico nas décadas de 1960 e 1970, no qual Duhart estava inserido no contexto chileno. O edifício "*is a clear expression of the developmentalist ideas for which CEPAL was a major intellectual nucleus*", afirma Liernur (2015, p. 80).

Entretanto, as premissas que se consolidariam nesse edifício emblemático, "*la obra que lo catapultó y consolidó como arquitecto*" (LEHMANN, 2012, p. 194), estavam em germinação desde o início de sua formação. Após passar parte de sua infância na França, país de origem de sua família, no final da década de 1930, Duhart retorna ao Chile para cursar a faculdade de arquitetura na *Universidad Católica*, que, naquele momento, ainda seguia o modelo curricular da *Beaux-Arts*. Segundo o pesquisador, o retorno à América Latina e as viagens que realiza enquanto estudante ao interior do país marcariam profundamente sua visão da arquitetura como resposta a um contexto específico e uma realidade local, e de seu papel nessa conjuntura, "*principalmente el reconocimiento de la pregnancia de nuestra geografía, la riqueza de la vegetación y las condiciones climáticas, asociadas a unas ciertas maneras de construir y habitar*" (LEHMANN, 2012, p. 191). Duhart "*reacciona frente a la diferencia entre la naturaleza salvaje y soberbia y el provincialismo santiaguino que copiaba modelos europeos, los cuales el conocía originalmente*" (LEHMANN, 2012, p. 191). Essa aproximação com a realidade chilena e latino-americana, irá recorrentemente ser reinterpretada em sua produção, com maior ou menor precisão.



Figura 116: Construção do edifício Plaza de Armas, Larraín-Moreno e Duhart, concluído em 1954.

O tema da habitação social esteve sempre pontuado na carreira de Duhart: como assistente de Gropius e Konrad Waschmann no programa de construção de casas pré-fabricadas em larga escala em Los Angeles, *General Panel Corporation Prefabricated Housing*; e no período em que trabalhou com Sergio Larraín García-Moreno, em seu retorno ao Chile (Figuras 116-117). Tanto Bullrich (1969a) como Liernur (2015) afirmam que este país foi um dos mais ativos na América Latina na criação de programas de moradia popular financiados via apoio estatal e, portanto, fundamentais para o desenvolvimento de sua arquitetura moderna.



Figura 117: Gropius e Waschmann na montagem de uma casa pré-fabricada. Fonte: The American Institute of Architects (AIA), Conselho da Califórnia.

Quando questionado por Bayón, sabedor de sua experiência no sistema de pré-fabricação, se "*la salvación está en la prefabricación?*", Duhart enfatiza a necessidade de encontrar o melhor sistema construtivo para as condições de mão de obra, material e economia estabelecidas. Em suas palavras: "*creo muchísimo en la prefabricación como uno de los modos de solución de los problemas actuales, es evidente. No creo que sea una panacea, no creo que sea 'la solución', sino que puede ser una parte del remedio*" (DUHART apud BAYÓN; GASPARINI, 1977, p. 116). A América Latina, por uma questão de economia e disponibilidade "*se ha distinguido en la arquitectura del hormigón [...]. Me parece que la estructura metálica tiene perfecta validez en casos específicos*". E enfatiza as vantagens da construção de concreto para esse contexto: "*la simplicidad de terminación - con el clima que domina en el continente - se puede dejar a la vista o sin mayores revestimientos caros, emplea bastante mano de obra, materia prima simple y posee una gran plasticidad de uso*" (DUHART apud BAYÓN; GASPARINI, 1977, p. 118).

A casa que Duhart constrói para sua família no retorno ao seu país de origem após a temporada nos Estados Unidos, marca uma nova fase da carreira do arquiteto; "*el planteamiento en este caso es de una expresión ya madura, respecto al concepto de economía, rigurosidad y abstracción, proprio de la Bauhaus, sin descuidar el compromiso por la interpretación local en cuanto al programa y el terreno*" (LEHMANN, 1992, p. 199). A partir desse período, entre as décadas de 1940 e 1950, que Lehmann denominou de "*la transición*", "*se evidenciaba una búsqueda interna en torno a la arquitectura, donde se planteaba una nueva respuesta auténtica y expresiva a un lugar específico, con materiales y técnicas locales*" (LEHMANN, 1992, p. 189).

Ainda que a experiência internacional, acadêmica e profissional, tenha estabelecido as influências de sua produção - "*its thin membering and crisp definition reflects the architect's experience with Gropius and with Pei in the States*" -, para Hitchcock "*the planning is definitely Latin American*" (HITCHCOCK, 1955, p. 189). Com essa fala, reafirma dois argumentos de sua narrativa: a influência internacional e local subjacentes à forma moderna na América Latina. Duhart, na escala reduzida do programa residencial, consegue associar o rigor construtivo alemão que marca sua produção, com a informalidade latino-americana ao contexto específico e à realidade local, conforme a lição aprendida em seus tempos de estudante.

A aceitação tardia - para além de alguns iniciados - das premissas da arquitetura moderna no Chile, onde ainda durante os anos 1950[403] se projetavam edifícios seguindo preceitos neoclássicos e *Art Nouveau*, provocou uma receptividade negativa nos órgãos municipais, semelhante ao ocorrido na Casa da Rua Itápolis de Warchavchik. Segundo relatado por Duhart em entrevista à Alberto Montealegre[404] e registrado por Lehmann (2012), "*al presentar los antecedentes a la municipalidad correspondiente, no tuvo buena acogida, considerándola como una casa carente de terminaciones, además de no contemplar ningún grado de protección con la calle*". A figura de Duhart, portanto, e sua proximidade com as discussões em curso na Europa e depois nos Estados Unidos, foram fundamentais para a introdução e consolidação da linguagem moderna no país, junto com Hector Valdés, Fernando Castillo e Alberto Cruz. A Casa Duhart "*provided a model for the emerging generation of Chilean architects*" (OYARZÚN, 2010, p. 9).

Segundo Oyarzún, os anos 1950 trouxeram maior maturidade e tolerância para os arquitetos chilenos, que superando visões estreitas da vanguarda, ficaram livres para usar um vocabulário mais amplo sem perder sua conexão com as tradições históricas. "*As a result, the younger generation were*

[403] "*Existe coincidencia entre muchos autores que el máximo desarrollo de la modernidad en Chile corresponde al periodo entre los cincuenta y setenta, con ciertas diferencias en cuanto al acento*" (LEHMANN, 2012, p. 105).

[404] Montealegre, sócio de Duhart no escritório de arquitetura, é autor do único livro dedicado à Emilio Duhart, que infelizmente não tivemos acesso. Ver MONTEALEGRE, Alberto. *Emilio Duhart, arquitecto*. Santiago: Ediciones ARQ, 1994.

decidedly more radical and complex in their approach to design issues the theirs predecessors had been" (OYARZÚN, 2010, p. 7).

Situada na região de Las Condes, área de expansão da cidade de Santiago que deveria seguir o padrão de urbanização das cidades-jardim - "*el barrio estaba formada en esa época por viviendas unifamiliares de uno y dos pisos, muchas de ellas de estilos, clásicos o coloniales y sus habitantes son preferentemente familias pudientes*" (LEHMANN, 2012, p. 243) -, a casa nega a implantação do volume isolado no centro do lote e cercado pelo tapete verde. Ao contrário, Duhart adota o esquema de pátio-jardim para se adequar aos regulamentos urbanos, aproximando a construção do tecido urbano tradicional. "*This arrangement avoids the idea of the isolated volume in the center of the site, the typical scheme of garden city developments*" (OYARZÚN, 2010, p. 9).

O partido da casa é relativamente simples: se fecha para o exterior, ainda que estabeleça limites próximos com o espaço público[405], e se abre para o interior através de pátios que organizam o arranjo espacial. A organização da planta baixa em T cria dois espaços abertos no fundo do lote onde o arquiteto posiciona esses pátios, permitindo a dupla relação com o jardim para onde se voltam os espaços de convívio e os quartos. A sala de jantar, situada na interseção entre os três setores, articula os acessos internos para o setor de serviço, diretamente ligado ao exterior através de um terceiro pátio acessado pela cozinha e pelo corredor do setor íntimo, completando o programa enxuto. Esse arranjo espacial, que estabelece um esquema simples e novo no país aproximando os espaços de serviço da via pública e empurrando os espaços privados para o fundo do terreno, resguardando a intimidade familiar, será repetido e incorporado ao programa doméstico chileno, retomando a tradicional tipologia da casa-pátio em um novo contexto espacial. Nas palavras de Hitchcock (1955, p. 189), esse esquema "*provides for main living areas across the front with service and bedrooms to the rear, all opening on a high-fenced garden*".

O pano de vidro que ocupa a extensão do pé-direito da sala de estar, traz a luminosidade natural e aproxima a vegetação do interior, oferecendo a sensação de amplitude. Assim, Duhart consegue diluir os limites entre exterior e interior que a austeridade da fachada esconde. "*The way the space of the living room seems to be defined not by its glazed end but by the wall beyond, thus incorporating the pool and its surrounding foliage visually in the living area, is especially successful*" (HITCHCOCK, 1955, p. 189) (Figura 118).

[405] Diferente das casas modernas brasileiras observadas por Goodwin, que se distanciam da via pública através de artifícios de isolamento como muros, jardins e portões, a casa Marta Duhart se aproxima do passeio público ainda que se feche quase completamente para ele.

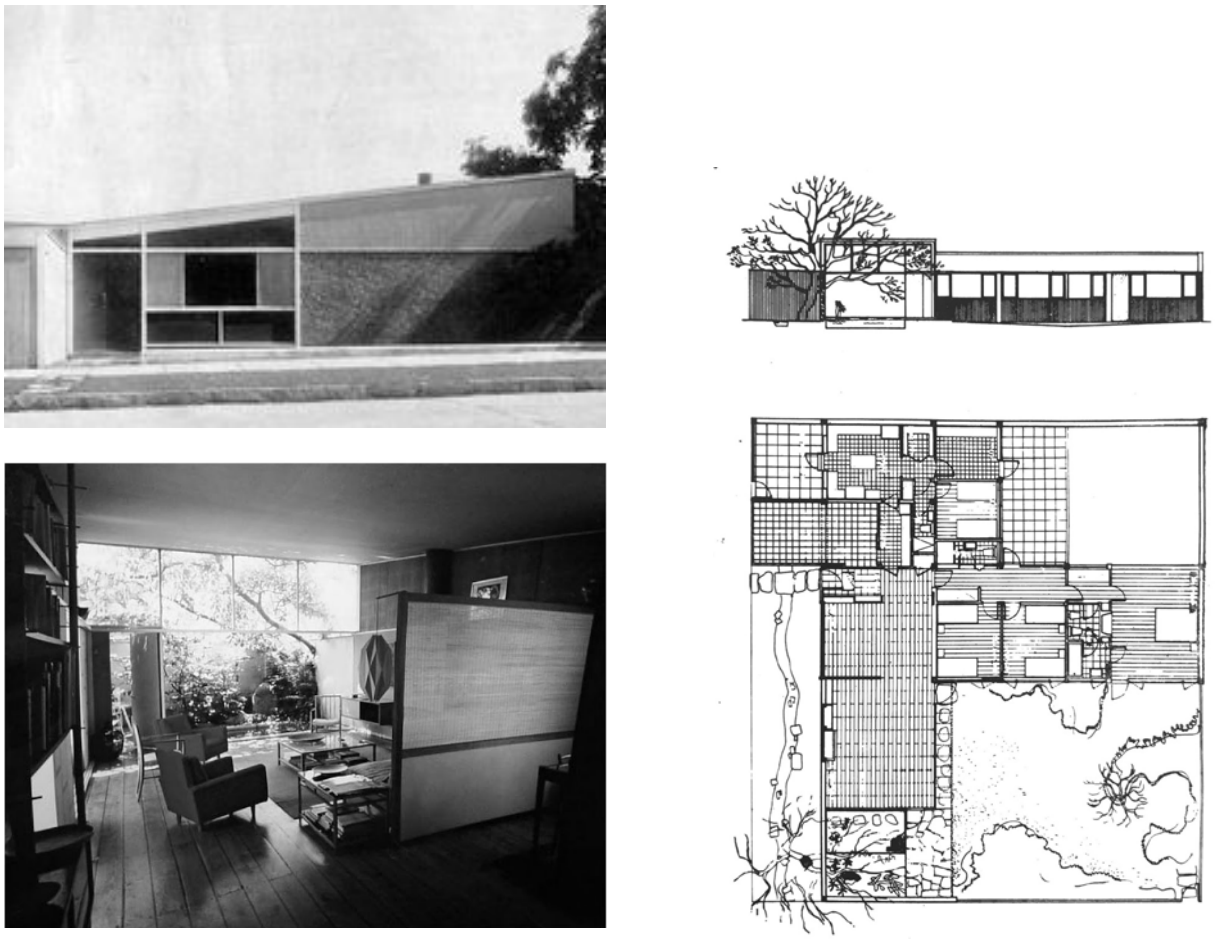


Figura 118: Casa Emilio Duhart, fotografias externa e interna e planta baixa. Fonte: Hitchcock (1955).

A continuidade estabelecida, sobretudo visual, entre sala de estar e pátio-jardim busca a fluidez especial entre interior e exterior que se torna uma das intenções arquitetônicas mais estáveis na América Latina (OYARZÚN, 2010, p. 9). Ao analisar casas construídas na primeira metade do século XX, na Cidade do México em sua maioria, Myers (1952, p. 54) aponta essa característica comum: "*en casi todas las casas reproducidas aquí, el arquitecto ha relacionado íntimamente el jardín con la casa, y así ha proporcionado las máximas posibilidades a la vida al aire libre que el clima templado permite a lo largo de todo el año*". Essa nova relação com o jardim, substitui os "*inútiles jardines grandes*" por um novo arranjo espacial que o integra visual e espacialmente à casa "*a base del cual gran parte de la vida familiar puede hacerse en el patio-jardín*" (MYERS, 1952, p. 54).

A fachada frontal, voltada para o passeio público, é marcada por dois volumes: um recuado e um alinhado aos limites do lote que abriga os portões do acesso de veículo e do acesso de serviço. Tridimensionalmente esses dois volumes retilíneos se interceptam no menor nível do telhado invertido de duas águas, telhado borboleta como ficou conhecido, em referência à Casa Errázuriz, de Le Corbusier, que citaremos adiante. Oyarzún (2012, p. 8-9), por outro lado, traça paralelos com

algumas casas de Marcel Breuer nos Estados Unidos, "*the lightness of the enclosure and the use of natural stone and timber recall some of the houses design by Breuer*".

Independente dessas referências, Hitchcock destaca a simplicidade do desenho e o rigor formal: "*the precision of the deigning and the excellent execution would be notable anywhere, while the pebble-covered outer wall introduces a textural interest delicately scaled to the slightness and smoothness of all the other elements*" (HITCHCOCK, 1955, p. 189).

A produção de Duhart se estabeleceu em torno dessa dualidade conceitual entre universalismo e localismo, acentuada pelo seu vínculo permanente com as experiências internacionais. Uma duplicidade entre cosmopolita e nacionalista, que, por um lado, busca resgatar e reavaliar as tradições e a busca por uma identidade, mas também o desejo de se unir à linguagem internacional moderna. Essa dicotomia operativa estabeleceu seus modos de aproximação e atuação frente aos problemas projetuais e uma linearidade entre projetos e programas distintos (LEHMANN, 2012). Nos anos 1970 Duhart se muda novamente para a França onde se instalaria definitivamente.

4.2.4 **Casa Dr. Pedro D. Curutchet**, Le Corbusier (colaboração de Amancio Williams[406]), 1949-1954[407], La Plata (Argentina)

> Podemos verificar que a arquitetura é nova, está se iniciando, será unitária e imensa, através dos mares e continentes, sob um signo único. A corrente arquitetônica, assim como a corrente elétrica, rodeia a terra e as antenas despontam em todos os lugares (LE CORBUSIER, 2004, p. 30).

Ao contrário das observações pontuais que faz sobre as experiências modernas que se desenvolveram nos demais países latino-americanos que incluiu em seu catálogo, na Argentina Hitchcock não evidencia os projetos realizados na capital, Buenos Aires. Essa interiorização da arquitetura moderna mediante a sensibilidade pela identificação regional, um dos motes de sua emergência no país, pode indicar ou justificar esse afastamento. Hitchcock, no entanto, alega uma ausência de realizações: "*in Argentina there has been little development beyond what has been called the 'false dawn' of modern architecture there some ten years ago. But at a town again called La Plata there is the only work by Le Corbusier on this side of the Atlantic*" (HITCHCOCK, 1955, p. 56).

[406] Amancio Williams foi escolhido por Pedro Curutchet entre uma lista de possíveis colaboradores fornecida pelo próprio Le Corbusier. Além de supervisionar a obra, o arquiteto argentino trouxe contribuições para o projeto original. No entanto, sua colaboração não é citada por Hitchcock (1955).

[407] Há uma divergência de datas no projeto. Conforme levantamento de Daniel Merro Johnston a construção da casa foi finalizada em 1955.

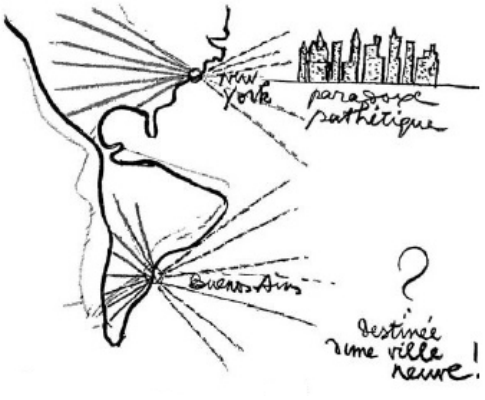


Figura 119: Esboço da América, no qual Le Corbusier relaciona Nova York e Buenos Aires. Fonte: Le Corbusier (2004).

Apesar da já comentada ressonância das premissas *corbusianas* nos arquitetos latino-americanos (e de seus esforços de aproximação), poucas publicações internacionais destacam o único edifício de Le Corbusier construído na região: a casa para o médico cirurgião Pedro D. Curutchet. A aproximação entre cliente e arquiteto ocorreu em setembro de 1948, quando Curutchet pede que Le Corbusier considere projetar uma casa para ele. O arquiteto aceita a missão, afirmando que seu interesse no projeto estava relacionado a suas ideias mais amplas para o Plano de Buenos Aires (CARRANZA; LARA, 2014) (Figura 119).

Com efeito, a casa é "*one of the resulting commissions from Le Corbusier's interest and involvement in Argentina since 1929*" - ano da primeira passagem pela América do Sul do arquiteto franco-suíço (CARRANZA; LARA, 2014, p. 188). Durante sua estada na Argentina, Le Corbusier estabelece, no decurso do ciclo de dez conferências que proferiu em Buenos Aires, contatos e relações com os atores locais entre autoridades municipais, artistas e intelectuais[408]; vivendo, em suas palavras, "em tensão violenta com ou contra os senhores, nas conferências que eu realizava" (LE CORBUSIER, 2004, p. 200)[409]. Ainda que essas relações não tenham resultado em um volume maior de projetos e construções, para descontentamento de Le Corbusier, tiveram ascendência na produção local posterior.

Lauro Cavalcanti no prefácio da edição em português de "Arquitetura Moderna no Brasil" de Mindlin, confirma a suspeita de que a aproximação de Le Corbusier com a América Latina tem, também, uma motivação de ordem prática, resultado do encolhimento do mercado europeu envolto com as consequências da Guerra. Em suas palavras,

[408] "Encontramos em sua casa [de Victoria Ocampo] Picasso e Léger, num ambiente de uma pureza com que raramente deparei até hoje. No Brasil, Paulo Prado, fazendeiro do café, financista e filósofo, apresentou Cendrars". Em outra passagem "conversei longamente com o Sr. Luis Cantilo, prefeito de Buenos Aires, num momento de minha estada" (LE CORBUSIER, 2004, p. 29 e 16).

[409] "Foi na residência da [...] duquesa de Dato, em Paris, que conheci Gonzalez Garaño [colecionador de arte e fomentador da cultura na Argentina]. Ele me intimou a viajar a Buenos Aires para exprimir naquela cidade em gigantesca gestação as realidades e os próximos destinos da arquitetura moderna. Desde 1925, aliás, Paulo Prado me enviava sinais de São Paulo, e Blaise Cendrars, de Paris, empurrava-me para lá, incentivando-me com argumentos, mapas e fotos" (LE CORBUSIER, 2004, p. 31). A Associação dos Amigos da Arte, "uma considerável massa de pessoas apaixonadas pelas coisas do espírito, música, pintura, arquitetura, cujas manifestações alternam-se a cada dia" (LE CORBUSIER, 2004, p. 28), da qual Garaño era diretor, e a Faculdade de Ciências Exatas foram as principais responsáveis pela estada de Le Corbusier em Buenos Aires. No entanto, também realiza uma conferência organizada pelos Amigos da Cidade (LE CORBUSIER, 2004, p. 16 e 32).

> [...] a falta de oportunidades no mercado estatal europeu para criadores de novas formas - devido a campos arquitetônicos nacionais já estabelecidos e hegemonicamente dominados pelas escolas mais tradicionais e também por conta das poucas construções efetuadas durante a crise econômica relacionada a Segunda Guerra Mundial - fez com que arquitetos como Donat Agache, Le Corbusier e o italiano Marcello Piacentini se interessassem em atuar no nascente mercado estatal brasileiro, aqui estabelecendo contatos e alianças (CAVALCANTI, 2000, p. 12).

Da percepção negativa sobre Buenos Aires - "esta fenomenal linha de luz, começando à direita, no infinito e se derramando à esquerda, no infinito, ao nível das águas. Nada além disso [...] Buenos Aires não possui pitoresco ou variedade" -, nasceu "o desejo e, em seguida, a decisão de fazer algo importante, magnífico". Buenos Aires, continua, "surgiu diante de mim como o lugar do urbanismo da época contemporânea. Um dia [...] construí a cidade que Buenos Aires poderia vir a ser, caso um civismo ardente que enxerga longe e uma razão inarredável convocassem as energias necessárias" (LE CORBUSIER, 2004, p. 200). O que Le Corbusier expressou como "construção da cidade", foi a realização de uma série de propostas de reurbanização e modernização que esboça para a capital argentina, partindo de sua leitura do urbanismo moderno definida na Carta de Atenas (Figura 120). "Num momento de minha estada em que esta cidade gigantesca, a mais desumana que se pode imaginar, me havia esmagado e comprimido suficientemente para que eu me recompusesse e imaginasse, com toda humildade, algo que fosse sua salvação" (LE CORBUSIER, 2004, p. 16).

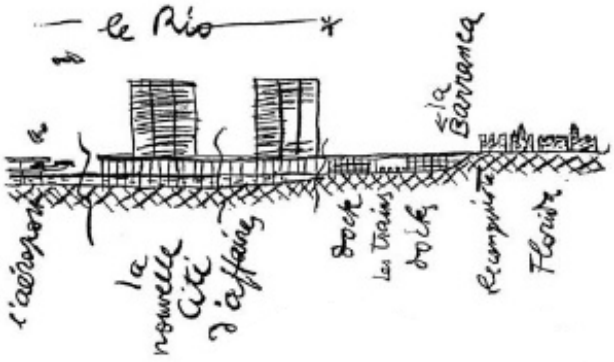


Figura 120: Esboço de Le Corbusier, corte transversal de Buenos Aires mostrando a relação da cidade com o Rio da Prata. Fonte: Le Corbusier (2004).

Segundo Carranza e Lara (2014, p. 51),

> *his trip to South America, primarily to lecture and to develop work opportunities, reflected his interest in establishing himself as an important figure in the development of its architecture but also served as the western analogue to his earlier 'Journey to the East' to find the expressions of the Latin/Mediterranean culture that had been brought to the continent by colonization*.

No entanto, esse não foi seu primeiro contato com a elite cultural argentina. Dois anos antes Victoria Ocampo[410] havia convidado Le Corbusier para executar o projeto de sua casa em Buenos Aires. A proposta do arquiteto para o edifício (que não foi construído), era uma adaptação da sua Villa Meyer de 1925. O argentino Alejandro Bustillo ficou encarregado da construção.

O embaixador do Chile na Argentina, Matías Errázuriz, também encomenda um projeto a Le Corbusier: uma casa de veraneio em Zapallar (Casa Errázuriz, 1930). Carranza e Lara (2014, p. 51) chamam a atenção para a tentativa de criar, nessa casa, um moderno vernacular, de referências reconhecíveis localmente, através do uso de materiais locais (pedra e madeira), bem como da forma em V da cobertura da residência ("telhado borboleta"), que faria referência às fazendas que o arquiteto teve contato em sua viagem pelo país. Ideia discutida por Curtis (2008, p. 271), que aponta uma forte conexão com o ambiente natural e uma sensibilidade topográfica que "contrastava com sua aceitação aparentemente espontânea da construção 'vernácula' enquanto modalidade de expressão", justificada a partir da "natureza remota do local [que] tornou-se o fundamento lógico da maneira de construir". Entretanto, Curtis não fez referência aos meses que Le Corbusier esteve na América Latina:

> por alguma razão cujos fundamentos desconhecemos, o fato é que elementos técnicos primitivos começaram a aparecer em sua obra com uma frequência e uma liberdade de expressão cada vez maiores a partir de 1930. Primeiro na Casa Errázuriz [...] obra em madeira, pedra e com telhado em vertente (CURTIS, 2008, p. 222).

Segundo Cohen (2013), o princípio criado por Le Corbusier para a cobertura de duas águas com desaguadouro no centro, simplificando, assim, o sistema de escoamento das águas fluviais e eliminando o uso de beirais, seria aplicado por Niemeyer no Iate Clube da Pampulha, dez anos depois. Um ano antes, no entanto, Niemeyer o havia adotado em um projeto residencial, a Casa M. Passos (1939). O projeto residencial, nesse caso, foi apropriado como meio de experimentação para a maturidade formal. Na Casa Kubitschek na Pampulha, Niemeyer vai repetir o uso da dupla inclinação da cobertura. "O sucesso desta solução original deve-se às suas vantagens práticas e mais à atração que exerciam, a originalidade e elegância do conjunto, cuja elevação longitudinal era constituída de dois trapézios retangulares unidos pela base menor" (BRUAND, 2003, p. 112).

No Brasil, o recurso foi utilizado em diversos projetos residenciais em meados do século XX, no incontável número de construções transformou a paisagem urbana e aproximou a linguagem moderna dos centros urbanos periféricos, distante ou não dos princípios que lhe deram origem -

[410] "A Sra. Victoria Ocampo, somente ela até agora, fez o gesto decisivo na arquitetura, ao construir uma casa que provocou escândalo. Pois assim é Buenos Aires. Seus dois milhões de habitantes [...] chocam-se com esta mulher só, que sabe *querer*" (LE CORBUSIER, 2004, p. 29) (grifo no original).

Delfim Amorim e Acácio Gil Borsoi vão utilizar em projetos nas cidades de Recife e João Pessoa, por exemplo. Com efeito, mais que um sistema de cobertura, passou a simbolizar os princípios atribuídos a essa produção, representando uma imagem reconhecível da arquitetura moderna à medida que adquiriu um novo significado: passou a comunicar um valor além de sua função utilitária.

Sergio Bernardes e Vilanova Artigas também irão propagar o uso do "telhado borboleta" na arquitetura brasileira, a partir de meados dos anos 1940. Em 1945 Artigas projeta a Casa Inocêncio Vilanova em Curitiba, em que emprega a solução de cobertura, e em 1949, na Casa Julian Czapski "a primeira em que apareceu a circulação interna através de rampas" (COTRIM, 2017, p. 49). Neste projeto esse elemento de circulação é utilizado em conjunto com o telhado, que acompanha sua inclinação. "A Vilanova coube desenvolver a invenção de Le Corbusier, levando-a a seus limites através de uma persistente repetição e experimentação em distintas escalas, programas e contextos" (COTRIM, 2017, p. 60). O autor esclarece a relevância do contato de Artigas com a obra de Le Corbusier para as experimentações formais e técnicas que desenvolve na primeira fase de sua produção:

> o contato se produziu de forma direta ou indireta via os arquitetos cariocas, materializando-se através da desvinculação entre vedação e estrutura, possibilitando maiores vãos e panos de vidro, ou recorrendo a formas já testadas, como a cobertura em 'V', explorada por muitos outros arquitetos naqueles anos (COTRIM, 2017, p. 37).

Certamente, não foi apenas no Brasil que essa solução teve repercussão. Em 1949, o arquiteto e designer Marcel Breuer, que havia imigrado para os Estados Unidos em 1937 a convite de Gropius, projeta uma casa-protótipo para a família nuclear dos subúrbios norte-americanos[411] - com essa solução de cobertura - para a exposição *The House in the Museum Garden* organizada pelo MoMA entre abril e outubro do mesmo ano, a primeira a apresentar o modelo construído de uma casa no seu jardim de esculturas. Segundo a nota veicula à imprensa, "*described by Mr. Breuer as an up-to-date solution for an individually built*"; "*an outstanding characteristic of the long, rectangular structure is Its unusual profile, resulting from the 'butterfly' pitch of the roof, the two sections of which form a V shape rather than the upside down V of the conventional roof*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949a). Nos anos seguintes, Breuer vai utilizar essa solução de cobertura em algumas casas que projeta na Califórnia. Em 1981, o MoMA dedica outra exposição aos trabalhos de Breuer como designer e vinculados com sua produção residencial, *Marcel Breuer: Furniture and Interiors* (Figuras 121-122).

[411] "*The house Is described by Mr. Breuer as an up-to-date solution for an individually built, architect-designed country home for the commuter, Intended to be built by any local contractor*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949a).



Figura 121: *The House in the Museum Garden*, Breuer. Fonte: Blake (1949).



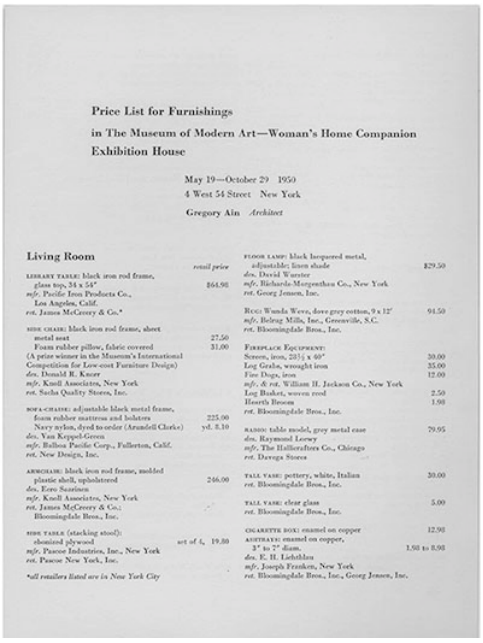
Figura 122: Entrada da exposição *Marcel Breuer* (MoMA, 1981). Fonte: The Museum of Modern Art.

Em sua história, o MoMA ocasionalmente patrocinou e acomodou a construção de casas em suas dependências como objetos de exposições temporárias (*Exhibition Houses*), com o objetivo de refletir e colocar algumas ideias que consideravam seminais para a arquitetura. Um ano após exposição da casa de Breuer, Gregory Ain projeta uma casa para demonstrar a viabilidade econômica do "bom design arquitetônico moderno" - exposição em cooperação com a *Woman's Home Companion*, popular revista norte-americana voltada para o público feminino publicada entre 1873 e 1957 (Figura 123). O catálogo apresenta uma lista dos itens de decoração utilizados e seus respectivos preços, bem como um resumo dos custos de construção da casa (AIN, 1950) (Figura 124). Essa estratégia de marketing revela a intenção de induzir a adequação da moradia da classe média norte-americana, em crescimento naqueles anos, aos "padrões modernos" - da arquitetura, da indústria e do mercado - como bem de consumo. O MoMA segue seus métodos de divulgação e promoção.



Figura 123: Capas de duas edições da *Woman's Home Companion* (julho de 1898 e dezembro de 1945). Fonte: Magazine Art Organization.

Entre 1954 e 1955, Junzo Yoshimura participa da *Japanese Exhibition House* no Museu, cuja casa construída utilizando materiais e técnicas tradicionais japonesas, foi reinstalada no Fairmount Park (*Japanese House and Garden*) na Filadélfia dois anos depois. A última exposição do tipo, *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, aconteceu em 2008 com tema das casas pré-fabricadas (Figuras 125-126); "*this diverse collection of material illustrates how the prefabricated house has been, and continues to be, not only a reflection on the house as a replicable object of design but also a critical agent in the discourse of sustainability, architectural invention, and new material and formal research*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2008). Enquanto as exposições anteriores tentavam definir o gosto de uma parcela da população norte-americana, as casas pré-fabricadas propunham uma disseminação socioeconômica mais ampla.



Price List for Furnishings
in The Museum of Modern Art—Woman's Home Companion
Exhibition House

May 19—October 29 1950
4 West 54 Street New York
Gregory Ain *Architect*

Living Room

retail price

LIBRARY TABLE: black iron rod frame, glass top, 34 x 54" — $64.95
mfr. Pacific Iron Products Co., Los Angeles, Calif.
ret. James McCreery & Co.*

SIDE CHAIR: black iron rod frame, sheet metal seat — 27.50
Foam rubber pillow, fabric covered — 31.00
(A prize winner in the Museum's International Competition for Low-cost Furniture Design)
des. Donald R. Knorr
mfr. Knoll Associates, New York
ret. Sacha Quality Stores, Inc.

SOFA-CHAISE: adjustable black metal frame, foam rubber mattress and bolsters — 225.00
Navy nylon, dyed to order (Arundell Clarke) — yd. 8.10
des. Van Keppel-Green
mfr. Bolton Pacific Corp., Fullerton, Calif.
ret. New Design, Inc.

ARMCHAIR: black iron rod frame, molded plastic shell, upholstered — 246.00
des. Eero Saarinen
mfr. Knoll Associates, New York
ret. James McCreery & Co.; Bloomingdale Bros., Inc.

SIDE TABLE (stacking stool): shoulder plywood — set of 4, 19.80
mfr. Pascoe Industries, Inc., New York
ret. Pascoe New York, Inc.

**all retailers listed are in New York City*

FLOOR LAMP: black lacquered metal, adjustable; linen shade — $29.50
des. David Wurster
mfr. Richards-Morgenthau Co., New York
ret. Georg Jensen, Inc.

RUG: Wanda Weve, dove grey cotton, 9 x 12' — 94.50
mfr. Belnap Mills, Inc., Greenville, S.C.
ret. Bloomingdale Bros., Inc.

FIREPLACE EQUIPMENT:
Screen, iron, 28½ x 40" — 30.00
Log Grate, wrought iron — 35.00
Fire Dogs, iron — 12.00
mfr. & *ret.* William H. Jackson Co., New York
Log Basket, woven reed — 2.50
Hearth Broom — 1.98
ret. Bloomingdale Bros., Inc.

RADIO: table model, grey metal case — 79.95
des. Raymond Loewy
mfr. The Hallicrafters Co., Chicago
ret. Davega Stores

TALL VASE: pottery, white, Italian — 30.00
ret. Bloomingdale Bros., Inc.

TALL VASE: clear glass — 5.00
ret. Bloomingdale Bros., Inc.

CIGARETTE BOX: enamel on copper — 12.98
ASHTRAY: enamel on copper, 3" to 7" diam. — 1.98 to 8.98
des. E. H. Lichtblau
mfr. Joseph Franken, New York
ret. Bloomingdale Bros., Inc., Georg Jensen, Inc.

Figura 124: Página "*Price List for Furnishings*" do catálogo *Exhibition House: The Museum of Modern Art-Woman's Home Companion*. Fonte: Ain (1950).





Figura 125: *Exhibition House* de Gregory Ain em exibição no jardim de esculturas do MoMA (1950), e, Philip Johnson (esquerda) com Gregory Ain no interior da casa construída. Fonte: The Museum of Modern Art.



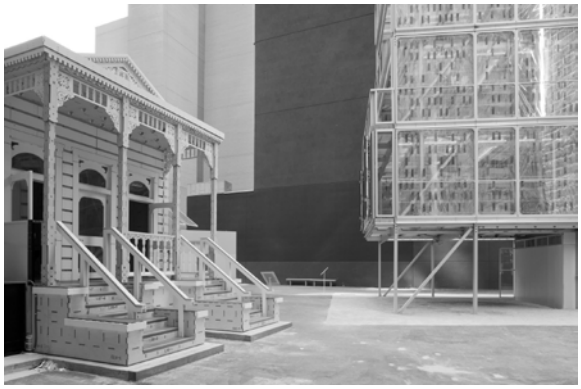


Figura 126: *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, espaço expositivo e instalação nas dependências do MoMA, com protótipos de duas das cinco casas construídas. Fonte: The Museum of Modern Art (2008).

Retomemos a análise do projeto para a família Curutchet. Na casa, situada em frente à praça *República del Líbano*, nas proximidades de um importante parque (*Paseo del Bosque*) da cidade de La Plata, o programa doméstico é compartilhado com o consultório médico. Esses dois programas e a relação que Le Corbusier estabelece entre eles, através do pátio central e dos sistemas de circulação, definem o partido do projeto. A lógica espacial, em que os ambientes se interligam - horizontal e verticalmente - através das rampas, retomaria o conceito de *promenade architecturale*, caro ao arquiteto. Esse recurso é enfatizado pelo vazio que envolve a circulação vertical. "*This is the opposed to the horizontal development and patio living areas of characteristic Latin American houses*" (HITCHCOCK, 1955, p. 56). Essa interpretação justifica seu argumento de que "*although Le Corbusier has probably had more influence in Latin America than any other European architect, it is surprising to note how different this house is from the houses built by local architects*" (HITCHCOCK, 1955, p. 158).

A Casa Curutchet é usualmente considerada como resultado do diálogo de atributos da arquitetura local, aqueles que Le Corbusier interpretou como tais, adaptados aos princípios de sua produção. Nas palavras de Carranza e Lara (2014, p. 188), "*the Curutchet House stands as a synthesis not only of Le Corbusier's general architecture principles but also of many of his ideas for Latin America*". Essa articulação se colocaria no espaço central do projeto, o pátio, elemento tipológico tradicional da arquitetura residencial na Argentina, que estabelece os limites de privacidade e conexão entre os blocos residencial e aquele voltado para a rua que abriga o consultório médico, ao mesmo tempo em que, os articula visualmente. Essa fachada colada nos limites do lote, conforme as prerrogativas legais do município, é marcada pela regularidade do plano vazado que define o volume sustentado pelo pilotis. No corte (no sentido longitudinal) incluído no catálogo de Hitchcock, o jogo espacial é percebido, esclarecendo algumas questões que os planos não conseguem representar. A casa se volta para seu interior e é nele que ela se fundamenta.

O acesso ao consultório médico é realizado através da rampa que encaminha o paciente da entrada principal no térreo, destacada por um pórtico em meio ao gradil que marca a fronteira com o espaço público, a um corredor onde se distribuem as salas de espera, de consulta e cirurgia e do lavabo ao fundo. Subindo apenas o primeiro lance dessa rampa, se tem acesso a uma pequena sala envidraçada oferecendo vista para o pátio interno, onde está situada a escada que se comunica com o bloco que abriga o programa doméstico propriamente dito, funcionando, portanto, como área de transição entre os dois programas.

Espacialmente a casa foi organizada em quatro níveis. O térreo abriga os espaços de serviço, incluindo a dependência de empregados, situados nos fundos do lote e voltados para dois pequenos

pátios, e a garagem enclausurada. Esse pavimento é pontuado pelo pilotis e pela árvore que Le Corbusier manteve no terreno e cruza todos os pavimentos, podendo ser visualizada de diversos ângulo do interior. Esse elemento retoma a solução no Pavilhão *L'Esprit Nouveau* para a Exposição de Artes Decorativas e Industriais de Paris (1925) (Figura 127). O segundo pavimento abriga a cozinha e os espaços sociais, que dão acesso ao terraço parcialmente coberto situado acima do consultório e voltado para a rua. Esse terraço interliga os dois blocos da casa. Um rasgo na laje amplia o pé-direto de parte da sala de estar, "*a reminiscent of Le Corbusier's Maison Citrohan project (1920)*" (CARRANZA; LARA, 2014). No terceiro pavimento, que não está representado em planta baixa no catálogo, os ambientes íntimos são distribuídos em torno de dois banheiros de paredes curvilíneas.



Figura 127: Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, Exposição de Artes Decorativas e Industriais de Paris (1925). Fonte: Fondation Le Corbusier.

A casa é permeada pela contato com a paisagem através de aberturas que rompem a alvenaria e permitem a visualização dos pátios internos, o central que estabelece os limites entre os dois blocos e dois nos fundos do lote. Essa rica concepção espacial permite, apesar das dimensões modestas do terreno, diversas apreensões do espaço interno, enriquecido pela entrada da luz natural.

A estrutura em concreto armado se define pela modulação estrutural - doze pilares (3x4) alinhados - salvo quatro que acompanham, no sentido perpendicular, a inclinação da fachada. As divisões internas, em parte se alinham a essa estrutura, mas em sua maioria destacam os pilares de seção circular, como no térreo e no terraço superior, estabelecendo parte da composição e da lógica interna. Em outras palavras, esse *grid* estrutural não determina os eixos de circulação e sua distribuição espacial, recebe o programa em pavimentos que se sobrepõem e se articulam. "*The architectural vocabulary of pilotis and central ramp as well as the use of Le Corbusier's Modulor proportional system and elements of his 'five points for a new architecture' testify to his continuing commitment to the architectural explorations*" (CARRANZA; LARA, 2014, p. 189).

Um aspecto pouco comentado é a relação entre Amancio Williams e Le Corbusier, executor e arquiteto. Daniel Merro Johnston em "O autor e o intérprete", artigo publicado no periódico

argentino *Summa* decorrente de sua pesquisa de doutorado[412], esclarece alguns pontos dessa relação. "Williams realizou um cuidadoso estudo dos poucos planos que tinha recebido, analisou a estrutura e desenvolveu modificações importantes, projetou a cozinha, o hall, as instalações e as iluminações naturais e artificiais, desenhou o equipamento interior e decidiu os acabamentos" (JOHNSTON, 2011, p. 102). Esses estudos elaborados através de croquis, redesenhos e detalhes que compõem mais de duzentas pranchas, revelam a intensa colaboração (ou interferência) do argentino no projeto.

Johnston detalha o método de trabalho e os diálogos entre Le Corbusier e Williams, que foi desligado da obra em 1951, acabada a execução da estrutura, por Curutchet, "num evento tão inesplicável quanto incompreensível do ponto de vista profissional e técnico" (JOHNSTON, 2011, p. 104). Simón Ungar substituiu Williams, permanecendo como responsável até finais de 1953, portanto, antes da conclusão da obra. Nessa etapa realizaram-se as modificações mais importantes no projeto original de Le Corbusier e na interpretação do primeiro coordenador. Após nova crise entre o Ungar e o proprietário, Alberto Valdez, um engenheiro de La Plata, a finaliza em 1955. Apesar dessa conturbada relação entre tantos interlocutores, incluindo a participação ativa de Williams que superou a missão de executante e se colocou como mais um projetista, em geral, se credita o projeto apenas a Le Corbusier. "Lia o projeto, percebia as intenções do autor, tentava traduzir e representar a totalidade daquilo que via com base em sua própria teoria, seu pertencimento à modernidade, sua veneração pela tecnologia, sua preocupação pelo bem-estar e a higiene, sua rejeição a toda ornamentação" (JOHSTON, 2011, p. 105) (Figura 128).

Hitchcock descreve a casa do seguinte modo:

> *on a relatively narrow urban lot framed by party walls, the European architect has created a sort of space-cage open at the base and criss-crossed by ramps leading up to the doctor's office in front and the vestibule of the dwelling to the rear. The dwelling itself is a two-storey maisonette opening on its own terrace at tree-top level. Such complex spatial play is rare in Latin America; on the other hand apartment-like planning of the actual dwelling males evident the greater generosity and openness of native Latin American house-planning* (HITCHCOCK, 1955, p. 158).

[412] JOHNSTON, Daniel Merro. *El Autor y el Intérprete*: Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet. 2009. 459 f. Tese (Doutorado) - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2009.

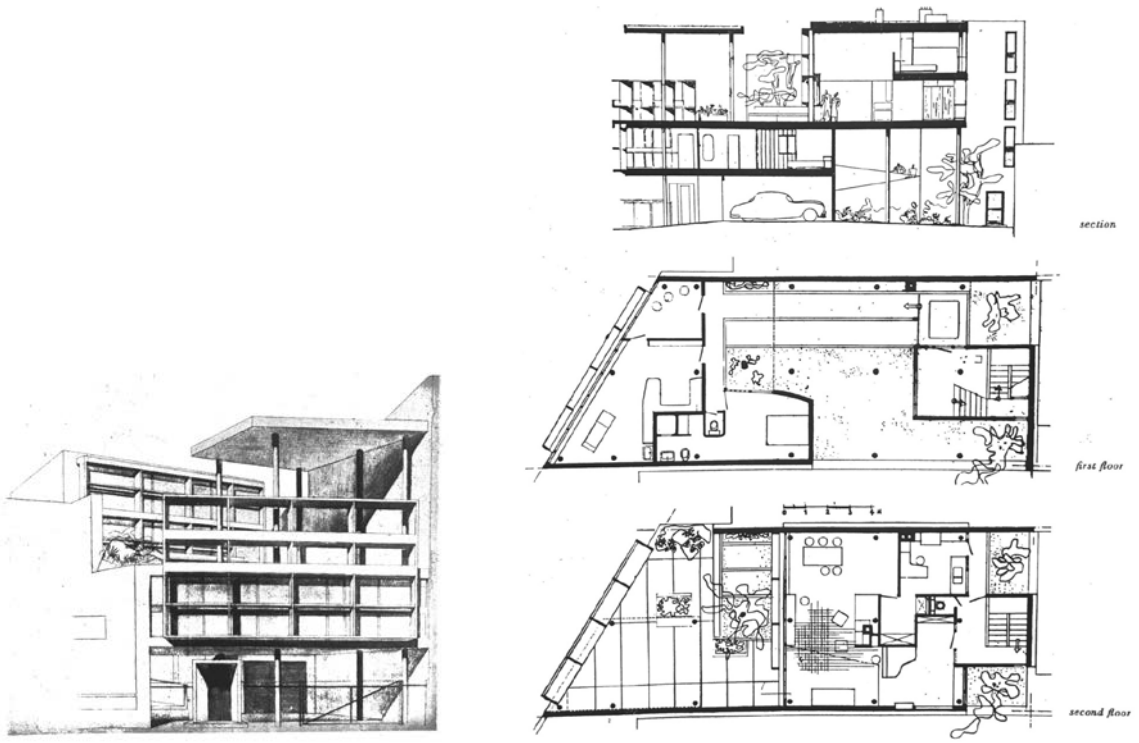




Figura 128: Casa Curutchet, desenhos arquitetônicos e fotografias. Fonte: Hitchcock (1955).

Em 1965, apenas dez anos após sua conclusão, a família Curutchet se muda da casa construída por Le Corbusier e Amancio Williams (que ficaria vazia até 1987), "sem ter conseguido instalar sua própria história num dos melhores exemplos de arquitetura doméstica da modernidade" (JOHNSTON, 2011, p. 102), dada a constante atenção de estudantes e espectadores e a falta de privacidade que isso implicava ao cotidiano de seus moradores, e a própria materialidade conceitual do edifício, segundo Carranza e Lara (2014).

4.2.5 **Casa George Hime**, Henrique Ephim Mindlin, 1950[413], Petrópolis (Brasil)

O projeto de Mindlin para a casa de George Hime em Petrópolis recebeu o prêmio de melhor habitação individual pelo júri na I Exposição Internacional de Arquitetura (EIA)[414], evento paralelo a I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu entre outubro de dezembro de 1951 (Figura 129)[415]. O júri de seleção da edição inaugural da Exposição era formado por Luis Saia, arquiteto do Pavilhão do Trianon e sócio-fundador do Conselho Administrativo do MAM-SP, Eduardo Kneese de Melo, membro do IAB-SP e delegado responsável pela divulgação internacional do evento, e Lourival Gomes Machado; e o júri de seleção é comporto por Sigfried Giedion[416], Junzo Sakakura, Mario Pani, Kneese de Mello e Francisco Beck, os dois últimos indicados pelo MAM e pelo IAB, respectivamente, seguindo exigências regulamentares.



Figura 129: Vista geral da I Bienal no Pavilhão da Esplanada do Trianon. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

[413] Há uma divergência de datas entre os autores: Hitchcock estabelece o ano de 1950 e Mindlin (2000) de 1949. Herbst (2007), ao que tudo indica, esclarece a dúvida: 1949 foi o ano do projeto e a construção iniciada no ano seguinte e concluída em 1951. Neste texto mantemos a data atribuída por Hitchcock seguindo a estratégia de apresentar as informações como apontadas nos catálogos, seguidas de retificações quando necessárias.

[414] Oswaldo Bratke receberia a Menção Especial pela sua Casa e Estúdio de 1951 no bairro do Morumbi em São Paulo.

[415] Desde a exposição inaugural do MAM-SP, Ciccillo Matarazzo desejava aproximar as artes aplicadas às pautas da entidade museológica, expandindo a visão e a influência da instituição sobre outros campos como o design. Essa ideia teve forte oposição de Degand que manteve o foco nas artes visuais alegando a necessidade de discuti-la em detalhe, o que não poderia efetivamente ocorrer devido à iminência da mostra. "É clara por trás dessa sugestão de Matarazzo a influência de Jacob Ruchti e Vilanova Artigas e [...] a precedência, por parte de arquitetos, ou de um punhado de artistas plásticos, no interesse pela renovação das artes visuais e o desejo de focalizar a integração das artes" (AMARAL, 2006, p. 249).

[416] A participação de Giedion, primeiro secretário-geral do CIAM, revela, segundo Herbst, a aproximação desejada com essa organização e as discussão promovidas por seus membros, especialmente quando o intercâmbio com as realizações brasileiras e seus arquitetos ainda era unilateral (nenhuma experiência brasileira se fez presente nos quatro primeiro encontros). A correspondência estabelecida entre a cúpula do CIAM e a diretoria do MAM-SP foi "decisiva para articular a participação de arquitetos europeus e a escolha de temas dos concursos instituídos para as escolas de arquitetura em nível mundial" (HERBST, 2007, p. 81).

Como consequência dessa premiação, entre 1952 e 1953 o projeto foi publicado em edições de periódicos especializados, nacionais e internacionais: Arquitetura e Engenharia (junho/agosto de 1952), Acrópole (agosto de 1953), *L'Architecture d'Aujourd'Hui* (agosto de 1952) e *Domus* (março de 1953) (HERBST, 2007).

Comentamos em outras oportunidades sobre a relevância das bienais para a constituição do cenário de integração da América Latina com os tradicionais centros culturais, por intermédio de seus artistas, arquitetos, críticos e historiados, fomentando o debate, o encontro e a manifestação crítica locais e projetando a obra de personagens então desconhecidos. As bienais "passariam a apresentar, ao lado de grandes mostras internacionais de artes plásticas, exposições de arquitetura moderna e trabalhos de estudantes" (MINDLIN, 2000, p. 29). Nas palavras de Mário Pedrosa, que foi secretário geral e atuou como membro do júri e curador em algumas edições da Bienal de São Paulo:

> antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper com o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um reencontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais 'novo' e de mais audacioso no mundo (PEDROSA, 1973).

Da matriz italiana veio o caráter multidisciplinar, integrando artes plásticas, cinema e arquitetura no mesmo evento. O júri de premiação era composto por Sérgio Milliet e René d'Harnoncourt, representante do MoMA e responsável pela representação dos Estados Unidos na Bienal. Segundo Lourival Gomes Machado (1951), crítico de arte e diretor artístico da mostra, as duas instituições, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova York, tinham um acordo bilateral de intercâmbio, mantendo alianças formalizadas sobre interesses mútuos (Figura 130).

> A jovem organização, mesmo em seus primeiros passos, conseguira tornar-se conhecida no exterior [...] e, em consequência, encontrou a mais favorável acolhida nos meios intelectuais, publicitários e governamentais de todo o mundo quando lhes apresentou os planos da futura Bienal de São Paulo. No Brasil, a ideia logo mereceu aplausos, mas aos aplausos não faltou o substancial complemento da colaboração generosa e, frequentemente, entusiástica (MACHADO, 1951, p. 15).

Os esforços de Milliet em atrair o interesse de Carlton Sprague Smith, ex-funcionário do *Inter-American Affairs Office* em São Paulo e amigo de Rockefeller, foi fundamental para estreitar esses laços (SALA, 2001-2002). Segundo Aracy Amaral, retomando correspondências entre Milliet e Rockefeller em meados dos anos 1940, o então Diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo era o "elemento mais entusiasta da nova ideia [de implantação de um museu dedicado à arte

contemporânea], tendo agido como coordenador para a reunião do grupo interessado em formar um Museu de Arte Moderna em São Paulo" (AMARAL, [1988] 2006, p. 240). Constituído em 1948, um ano depois, março de 1949, inaugura sua primeira exposição, "Do Figurativismo ao Abstracionismo" (Figura 131).



Figura 130: Em 1949, Francisco Matarazzo Sobrinho assina o acordo de cooperação entre o MAM-SP e o MoMA, sob olhar de Nelson Rockefeller. Fonte: Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo, Sala (2001-2002).



Figura 131: Júri internacional de premiação da I Bienal: Jan van As (Holanda), Eric Newton (Reino Unido), René d'Harnoncourt (Estados Unidos, MoMA), Marco Valsecchi (Itália), Jacques Lassaigne (França) e Sérgio Milliet (Brasil). Fonte: Foto Peter Scheier, Fundação Bienal de São Paulo.

A participação ativa dos Estados Unidos - por meio do MoMA e seu Programa Internacional[417] - no evento não se limitou a materialização dessa mostra inaugural e da primeira edição da Bienal. No catálogo da VI Bienal de 1961, d'Harnoncourt, comissário da delegação dos onze artistas norte-americanos que participaram da mostra, indica a continuidade dessa aproximação:

> o Museu de Arte Moderna de Nova York, que mantém relações estreitas com o Museu de Arte Moderna de São Paulo, associando-se ininterruptamente às suas exposições bienais, desde que se iniciaram, em 1951, partilha do orgulho que sentem as Américas com relação ao prestígio e à importância, cada vez maiores, de

[417] "Em 1962, Ciccillo é convidado por Nelson Rockefeller para integrar a Comissão do Conselho Internacional do MoMA" (SALA, 2001-2002, p. 125).

> que se revestem esses certames, que constituem o maior festival artístico internacional do Hemisfério Ocidental (D'HARNONCOURT, 1961, p. 291).

Na I Exposição Internacional de Arquitetura - "fórum indiscutível de repercussão internacional, aberto a profissionais de diversas latitudes" (HERBST, 2007, p. 81) -, Le Corbusier, convidado especial da Seção Geral de Arquitetura recebendo o Grande Prêmio Internacional, enviou três trabalhos - o *Musée à croissance illimitée* (Museu do Crescimento Ilimitado, 1939)[418], a Unidade de Habitação de Marselha e a Capela de Ronchamp, estas ainda em execução (FERNANDES, 2001; BRASIL, 2007)[419] - para integrar a mostra que contou com a participação de 729 artistas de 25 países, segundo dados da Fundação Bienal de São Paulo. Além de Le Corbusier, constam na lista de convidados nomes como Alvar Aalto, Max Bill, Mies van der Rohe, Philip Johnson, Sven Markelius, Walter Gropius, e o único nome latino-americano, Amancio Williams, que ganhou notoriedade com sua Casa Ponte. A ausência de outros representantes da América Latina que, à época, já apresentavam uma produção ampla e consolidada em muitos países, é percebida nesse olhar retrospectivo.

Nesse sentido, a afirmação recorrente de que apesar da ênfase (favorável ou contrária) atribuída às estreitas relações mantidas com os Estados Unidos pelos personagens da época (entre arquitetos, artistas, críticos e jornalistas), os eventos que giravam em torno da Bienal - como primeira mostra de arte e arquitetura modernas de grande porte realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos (mesmo que se consolide com o apoio e a validação destes)[420] - impulsionariam um movimento que "irradia-se também aos territórios vizinhos, permitindo o intercâmbio cultural entre o Brasil e os demais países latino-americanos" (FERNANDES, 2001, p. 265), se esvazia à medida enfatiza a presença e o discurso estabelecidos nos centros de influência, em detrimento das realizações latino-americanas (Figuras 132-133).

---

[418] Fernandes (2001) e Brasil (2007) citam o projeto de um "Museu do Conhecimento" em Saint-Dié como integrante dos trabalhos apresentados por Le Corbusier na Bienal. No entanto, em nossas pesquisas, não foram encontradas referências a esse projeto na relação das obras do arquiteto. Em contrapartida, é citado pela *Fondation Le Corbusier* o *Musée à Croissance Illimitée* (1939). A Fundação não faz referência à sua participação na bienal paulistana.

[419] O momento da exposição paulistana coincide com a perda de prestígio de Le Corbusier, especialmente das premissas do urbanismo funcionalista, no ambiente do CIAM, impulsionando seu direcionamento para outros quadros de debate, além das fronteiras europeias e norte-americanas. O episódio do projeto de reconstrução para a cidade francesa de Saint-Dié em 1945, exemplifica. "Criado em 1944, o Ministério da Reconstrução e Urbanismo da França confiou um número limitado de projetos a arquitetos modernos. Le Corbusier estudou um plano para a cidade bombardeada de Saint-Dié" (COHEN, 2013, p. 299). No entanto, tanto as organizações populares quanto a burguesia local se manifestaram contra o radicalismo do projeto que substituía o traçado original por um plano nos moldes da Carta de Atenas, levando ao não prosseguimento da proposta.

[420] Temas e nomes indicados para premiações e homenagens eram, muitas vezes, sugestões de organismos ou profissionais estrangeiros.

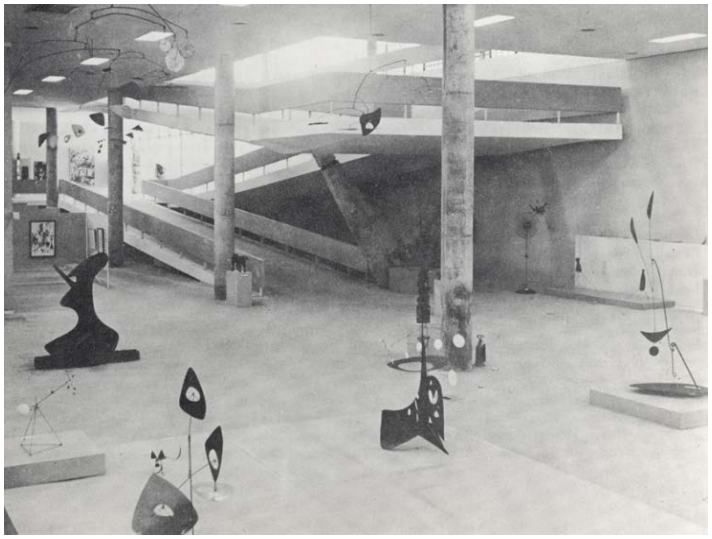


Figura 132: Espaço expositivo da representação dos Estados Unidos na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.



Figura 133: Visitantes na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Palácio das Nações. Fonte: The Museum of Modern Art, MAID.

A mesma representação centro hegemônica se coloca internamente, no contexto brasileiro. Em sua pesquisa, Herbst (2007) levanta os 255 projetos de arquitetos brasileiros expostos ou recusados nas cinco primeiras edições das Exposições Internacionais de Arquitetura, quando ainda vinculadas à Bienal de São Paulo. Em sua maioria, as obras premiadas têm sua origem estabelecida nesses centros, à exceção apenas dos projetos brasileiros - reduzidos ao eixo Rio-São Paulo. Essas duas origens combinadas, reiteram a "difusão de uma dada concepção do moderno" (HERBST, 2007, p. 9)[421].

[421] A tese de Herbst (2007) parte da hipótese "de que as EIA, vistas como um instrumento privilegiado de difusão de conceitos, não demonstram interesse em desvendar abordagens dissonantes do discurso dominante, empenhando-se em

> Parece evidente que as escolhas por determinados projetos não é espontânea. Ao contrário, pode ser interpretada como uma manobra consciente para ocultar diferenças, impondo um raciocínio falsamente uníssono que não tarda a ser reconhecido como principal (se não a única) fonte de referências para arquitetos e estudiosos da arquitetura brasileira, especialmente os estrangeiros (HERBST, 2007, p. 10).

Por trás das contribuições prestadas, não se pode negar que as Exposições Internacionais de Arquitetura deslocam a atenção do público e da crítica, sobretudo a internacional, para as realizações já assimiladas pelo meio local. Tal atitude, reforçada pela atribuição de prêmios, acaba por conferir uma falsa percepção acerca da produção brasileira, que restringe as oportunidades de difusão para proposições estéticas dissonantes daquelas do modelo dominante. Nesse sentido, consolida-se, "de maneira inequívoca, um lugar de destaque para a arquitetura brasileira no cenário internacional, exaltando suas realizações de maior visibilidade para sedimentar o ingresso do país entre os principais centros internacionais de influência" (HERBST, 2007, p. 9). Quatro anos depois, Hitchcock vai incluir alguns dos projetos laureados em seu catálogo.

Na Casa George Hime, a aproximação com os Estados Unidos foi estabelecida via influência do arquiteto na encomenda de um objeto de arte para compor o interior: um móbile do artista Alexander Calder. "*Opposite the entrance on the landing a large Calder mobile animates the open well between sitting room and dining room*" (HITCHCOCK, 1955, p. 173). Essa fala segue a iniciada no texto introdutório de *Latin American Architecture since 1945*, que em algumas passagens busca estabelecer vínculos entre as experiências latino e norte-americana, seja pelo maior conhecimento desta realidade, seja por enfatizar a ideia de que essa aproximação indica que a América Latina se aproxima de uma "imagem" da modernização desejada, aquela dos "países desenvolvido". Seu êxito, nessa perspectiva, estaria em conseguir articular sua *nacionalidade* sem se distanciar das referências culturais de centro.

Trabalhos de Calder integraram cento e duas exposições no MoMA e foram objeto de ao menos três exposições individuais: *Alexander Calder*, setembro de 1943 a janeiro de 1944; *A salute to Alexander Calder*, dezembro de 1969 a fevereiro de 1970, que exibiu setenta e duas obras que

---

tornar visíveis e louváveis apenas as soluções identificadas, em vário níveis, com o ideário plasmado em São Paulo e, sobretudo, no Rio de Janeiro". Reiterando essa afirmação, o autor contabiliza que 11 entre os 17 projetos em destaque com prêmios e menções nessas Exposições estão implantados nessas duas cidades. Na primeira edição da EIA, dos 63 arquitetos brasileiros inscritos, 28 são do Rio de Janeiro e 31 de São Paulo. As quatro inscrições restantes são de arquitetos de Recife (Mário Russo) e de Salvador (Leo Smarcevscki e Antonio e Diógenes Rebouças). "A insignificante participação de arquitetos de outras capitais, em um primeiro olhar, aponta para deficiência na divulgação da mostra além do eixo Rio-São Paulo". Outros quatro profissionais atuantes em Florianópolis, Juiz de Fora e Porto Alegre tiveram suas inscrições recusadas. Com efeito, as Exposições de Arquitetura reafirmam a produção brasileira com base em expoentes já consagrados internacionalmente (HERBST, 2007). Apesar de deter sua análise nos projetos de arquitetos brasileiros, é possível tirar algumas conclusões para a América Latina, como nas atribuições às premiações e referências às Salas Especiais em homenagem a algumas obras.

integram o acervo permanente do MoMA e o filme *Calder's Circus* de 1963; e *Alexander Calder, 1898-1976*, novembro e dezembro de 1976, ano de seu falecimento[422]. No Brasil, a II Bienal recebeu da representação norte-americana uma "série substancial de Calder" (MILLIET, 1953), que integraram a Sala Especial com quarenta e cinco obras do escultor[423] (Figuras 134-135).

Apenas cinco anos depois da premiação da Casa George Hime na Bienal paulistana, Mindlin publica "Arquitetura moderna no Brasil", que consagraria internacionalmente, depois de Goodwin e Hitchcock, a "arquitetura moderna brasileira". Lauro Cavalcanti, no prefácio da edição brasileira da publicação, comenta a proximidade de Mindlin e Calder: "o escultor norte-americano lhe dedica um capítulo inteiro de sua autobiografia e lhe oferece um conjunto de *standing mobiles* representando o arquiteto, sua mulher Vera e as filhas Katia e Tatiana". Naqueles tempos, "nos quais os intelectuais torciam o nariz para os EUA, Mindlin manteve fortes laços com a América do Norte" (CAVALCANTI, 2000, p. 15). O arquiteto, que tinha bom trânsito entre os artistas estrangeiros, era *Honorary Fellow* do *American Institute of Architects* (AIA) de Nova York, do qual Goodwin e Hitchcock eram membros, e *Corresponding Member do Royal Institute of Britsh Architects* em Londres. Essas relações internacionais e a familiaridade com a cultura norte-americana se fortaleceram durante a viagem que realiza pelo país, na qual fica parte em trânsito e parte em Nova York, se hospedando inclusive na casa de Goodwin, no mesmo endereço do edifício do MoMA.



Figura 134: Visitantes na sala especial dedicada a Alexander Calder na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

[422] Uma terceira exposição reuniu dezenove obras presenteadas ao MoMA pelo artista, somadas as obras que já integravam o acervo da instituição, entre móbiles, esculturas e jóias. *Calder: 19 Gifts from the Artist* ficou em cartaz entre fevereiro e setembro de 1967 (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1967).

[423] Segundo René d'Harnoncourt (1953, p. 144), "além da representação coletiva, a Diretoria da Bienal pediu-nos uma exposição mais significativa de um artista de primeiro plano. Assim sendo, organizamos uma exposição individual do escultor Alexander Calder, cujas raras qualidades criadoras já lhe deram fama internacional".

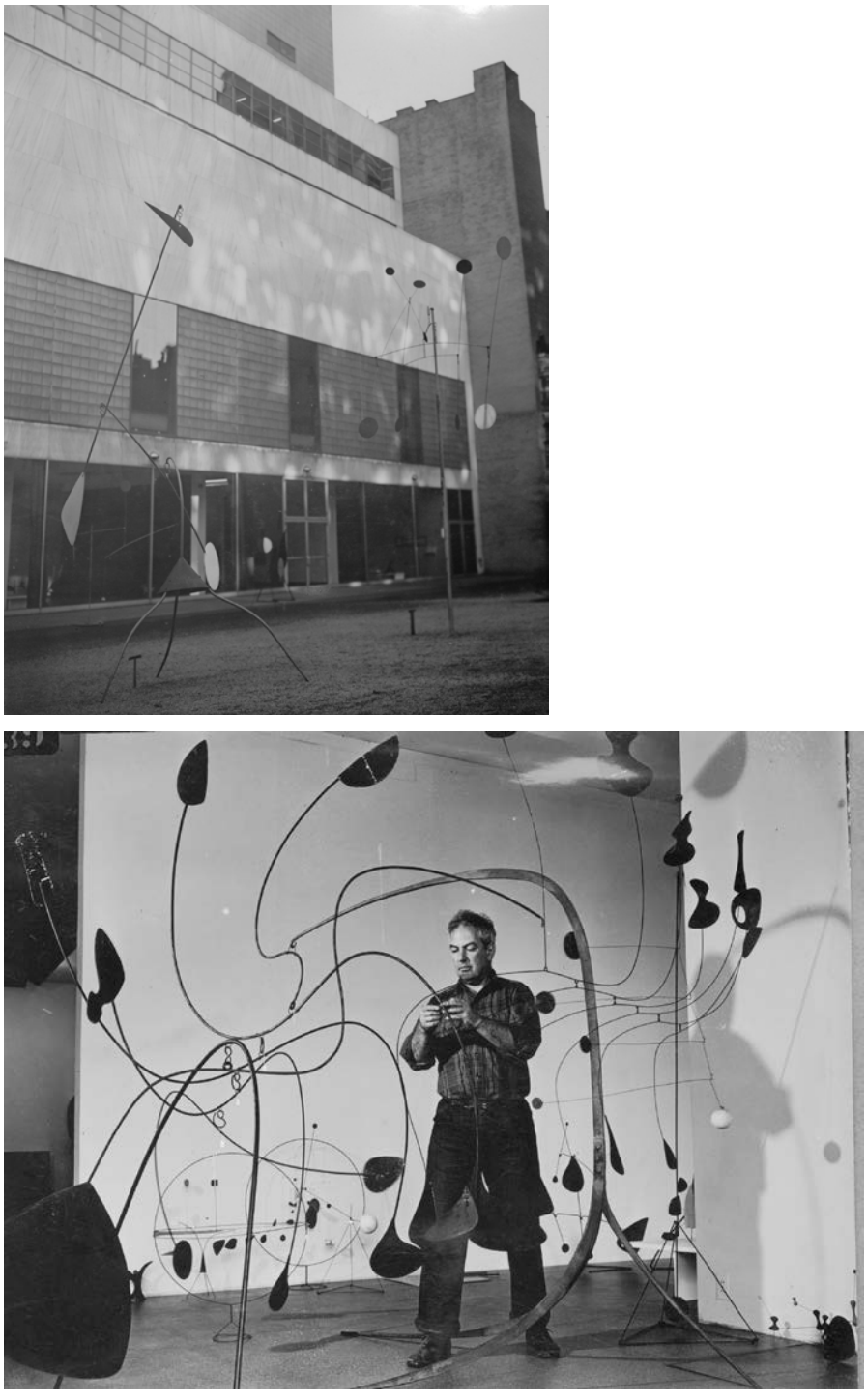


Figura 135: Alexander Calder e suas obras nas dependências do MoMA - exposições de 1943-1944 (acima) e 1969-1970 (abaixo). Fonte: MoMA Exhibition Spelunker.

O programa da Casa Hime foi distribuído em alas (ou *wings*, nas palavras de Hitchcock) radiais que se ajustam ao terreno montanhoso da cidade fluminense e buscam a melhor orientação solar: "os quartos estão orientados para o norte, a fim de obter a maior insolação possível durante os dias frios de inverno" (MINDLIN, 2000, p. 59). Cada ala abrigava uma zona funcional, definindo esquemas de circulação e distribuições espaciais quase independentes. A articulação entre esses setores é feita através da sala de jantar, nivelada com o setor íntimo e de serviço. Os quartos não se conectam diretamente ao corredor íntimo, pequenos halls distribuem o acesso e interligam conjuntos de dois quartos e um banheiro, criando um circulação paralela ao corredor principal e aumentando a complexidade do sistema de aberturas e contatos na lógica espacial doméstica. No exterior, esse bloco íntimo é elevado por pilotis. Da sala de jantar se tem acesso ao setor de serviço: copa, cozinha, depósito e um pátio se abre para o exterior e liga a dependência de empregados; "*large families and plentiful servants require extensive bedroom and service facilities*" (HITCHCOCK, 1955, p. 173). No pátio uma escada externa encaminha para o abrigo de carros, situado sob esse ala de serviço. Assim, o arquiteto estabelece circulações e roteiros bem definidos (Figura 136).

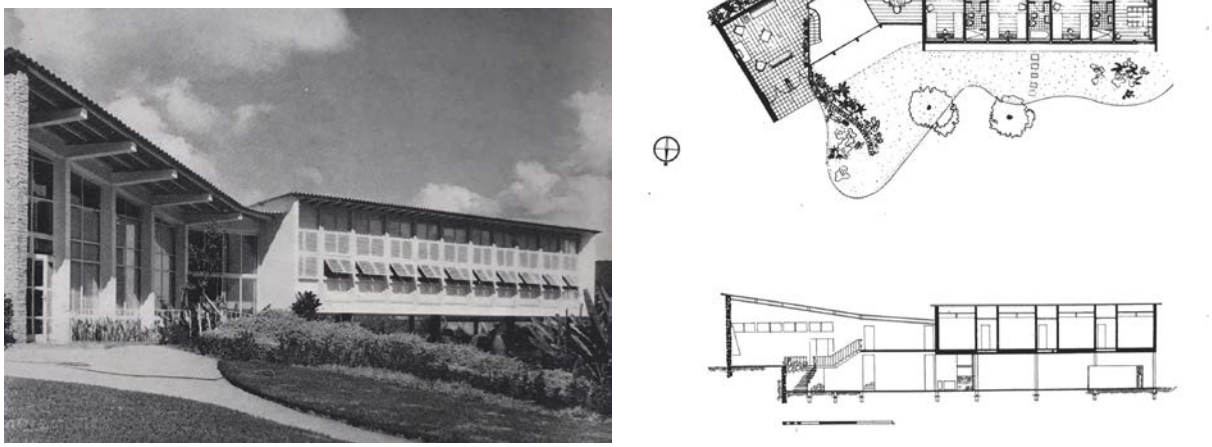


Figura 136: Casa George Hime, fotografia e desenhos arquitetônicos. Fonte: Hitchcock (1955).

"*The sharp separation in expression between the main living areas to the left and the bedroom wing with its continuous ranges of jalousied windows makes very plain the difference in balance of parts between modern houses in the States and in Latin America*" (HITCHCOCK, 1955, p. 173).

É no setor social que Mindlin melhor explora a continuidade espacial e visual da arquitetura moderna. O ambiente de pé-direito triplo é acessado do exterior (acesso principal) por uma porta dupla situada no nível intermediário que abriga uma sala de estar que se abre para o jardim, e a escada que direciona à sala de jantar (mais acima). Essa pequena sala de estar tem a função de conector entre os pontos mais baixo e o mais alto do programa (Figura 137). Uma outra escada a conecta ao nível inferior onde se situa uma segunda sala de estar, de maior dimensão, e um salão de jogos[424] que, por sua vez, se conecta ao jardim e ao espaço sombreado criado pelo sistema estrutural. "*In the interior the exploitation of vertical space, with the living areas in three different levels connected by open stairs in most dramatic*" (HITCHCOCK, 1955, p. 173).

Para Mindlin a amplitude do espaço é enfatizada pela parede de pedras que o limita, conferindo uma unidade visual. "Uma das maneiras pelas quais se dá a ligação entre o exterior e o interior é através da parede estrutural que avança em direção ao jardim". Ainda segundo ele, "as diferenças de textura e de tamanho das pedras usadas nesta parede de sustentação, e das usadas na parede da lareira, enfatizam o seu emprego como material estrutural, em um caso, e como revestimento, no outro" (MINDLIN, 2000, p. 59).



Figura 137: Casa George Hime. Fonte: Henrique Mindlin Arquitetura.

O conjunto de painéis translúcidos que compõe o "pano de vidro" da ala social integra esses três níveis ao exterior; "*vista is everywhere consciously emphasized*" (HITCHCOCK, 1955, p. 173). Internamente, a ausência de barreiras visuais pelo vazio central criado, confere aos espaços de convivência um interessante jogo de superfícies e acessos que foi repetido, de formas distintas, em outras casas. Em certo sentido, Mindlin aprimora a concepção espacial moderna, se comparada às

[424] A existência desse ambiente não é indicada na planta e nas imagens de Hitchcock (1955).

primeiras experiências latino-americanas. Na ausência de um terreno acidentado, alguns arquitetos vão criar artifícios (rampas, semipavimentos, pátios e vazios) para "construir" e complexificar a espacialidade doméstica.

Hitchcock faz referência a um mural de mosaico de Burle Marx: "*at the other end of the house a curved free-standing wall with a Burle Marx mosaic closes the view along the terrace in that direction*" (HITCHCOCK, 1955, p. 173). Entretanto, a ausência de fotografias ou indicações nos desenhos arquitetônicos não permitem a completa associação entre texto e leitura de projeto. Nesse sentido, o tamanho reduzido das representações e a quantidade de imagens apresentadas, uma externa e uma interna, reduzem a capacidade analítica, principalmente, de seus esquemas de circulação e níveis. Por outro lado, a indicação do layout, ilustrando o mobiliário e as instalações sanitárias, facilita a interpretação dos usos atribuídos a cada ambiente, na ausência de uma legenda indicativa. A representação, ainda que graficamente simplificada, dos espaços ajardinados e das curvas de nível, que determinaram a implantação radial da construção no terreno, indicam a importância desses elementos para a concepção do projeto.

A relação entre a "ala de vidro", setor social, de cobertura inclinada sustentada por vigas de concreto que avançam no beiral, e a horizontalidade e o ritmo da "ala de venezianas", setor íntimo, evidenciada pela única fotografia do exterior selecionada por Hitchcock[425], indica a interpretação do projeto baseada no debate dialético, *moderno-tradição*. As fotografias selecionadas por Mindlin, em contrapartida, evidenciam outro ângulo de visão, o do pilotis que cria um terraço aberto e sombreado sob o volume que abriga os quartos (Figura 138). O pilotis aparece apenas no corte incluído por Hitchcock, que acreditamos, não oferece uma interpretação fidedigna ao projeto. As imagens internas também apontam escolhas que reforçam as linhas interpretativas dos textos. Enquanto Hitchcock dá destaque ao móbile de Calder, Mindlin enfatiza a permeabilidade espacial e visual criada pelos diversos níveis das salas[426] (Figura 139).

Apesar de distintos, Mindlin articula os dois blocos através da repetição do desenho e da proporção similar das venezianas nas esquadrias de vidro, garantindo certa unidade ao conjunto.

[425] Esse ritmo é evidenciado pela imagem: a parte basculantes inferior de todas as venezianas estão abertas no mesmo ângulo. Mindlin não demonstrou a mesma preocupação com a imagem que apresenta em seu "Arquitetura Moderna no Brasil". O arquiteto explica esse sistema de aberturas: "na parte inferior das venezianas, painéis basculantes para fora permitem a regulagem da entrada de luz, mesmo com as venezianas fechadas, além de dar um toque pessoal à fachada" (MINDLIN, 2000, p. 59). E a preocupação com esse toque pessoal, autoral, foi, segundo Cavalcanti (2000), uma das características da produção de Mindlin.

[426] Cabe salientar que Mindlin (2000, p. 59) cita a existência (e a importância) da escultura no breve texto explicativo que acompanha as imagens, "um grande móbile, especialmente feito para esta casa por Alexander Calder, funciona como ponto focal da composição".



Figura 138: Casa George Hime, fotografia externa. Fonte: Mindlin (2000).

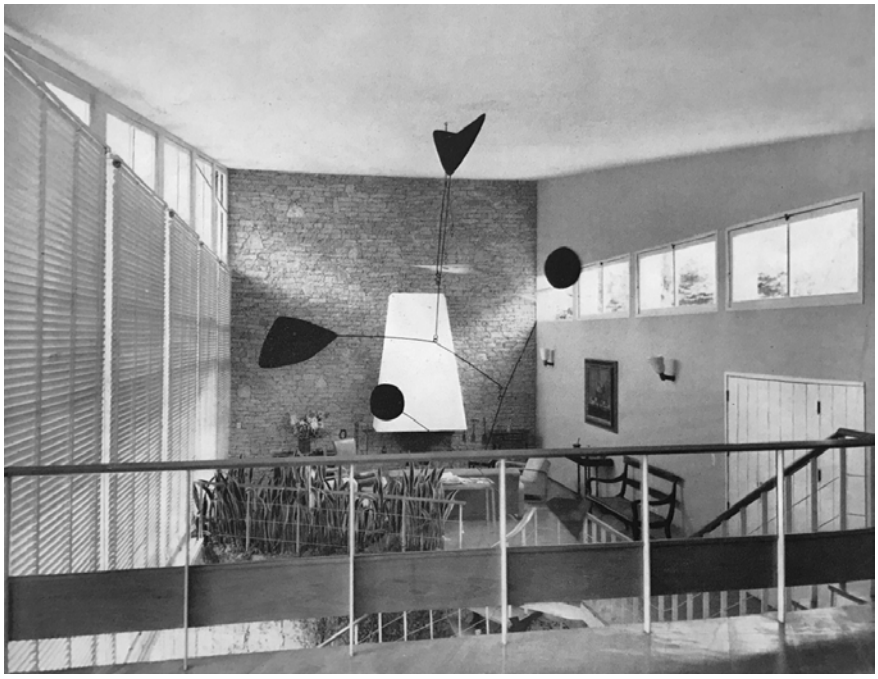


Figura 139: Casa George Hime, fotografia interna. Fonte: Hitchcock (1955).

A Casa George Hime pode ser entendida como um protótipo figurativo dos argumentos de Hitchcock de uma especificidade fundamentada no desenvolvimento do uso combinado de motivos que evocam o passado e o moderno. Entretanto, ela não pode ser considerada mais ou menos "latino-americana", enquanto atributo, do que os demais projetos residenciais apresentados no catálogo. E esse é um argumento importante para o debate arqui colocado.

Pode-se apontar uma associação da casa de Mindlin com três casas contemporâneas de Lucio Costa: Argemiro Hungria Machado (1942, Rio de Janeiro), Barão de Saavedra (1942-1945, Petrópolis) e Heloísa Marinho (1942-1944, Petrópolis), em que se destacam "a hábil integração dos elementos tradicionais com uma arquitetura que jamais renega seu caráter estritamente contemporâneo" (BRUAND, 2003, p. 125). Ou, nas palavras de Cavalcanti (2000): "um exemplo de rusticidade

moderna". Entretanto, ainda que a Casa George Hime se aproxime de referências *costinianas*, a maior leveza conseguida pelo uso combinado do pilotis e dos painéis de vidro, e o espraiamento do volume, fragmentando o bloco compacto, distanciam o projeto de Mindlin de suas antecessoras, como a Casa Argemiro Hungria Machado, uma construção de invólucro maciço, "o grande beiral, as telhas coloniais; o alinhamento simétrico das janelas da fachada principal e os muxarabis do pátio - evocação nostálgica do passado" (MINDLIN, 2000, p. 44).

4.2.6 **Casa Jadir de Souza**, Sergio Bernardes, 1951, Rio de Janeiro (Brasil)

Na II Exposição Internacional de Arquitetura, concorrendo com Oscar Valdetaro de Torres e Mello e Roberto Nadalutti, Sergio Bernardes recebe de Affonso Eduardo Reidy, Alvar Aalto, Ernesto Nathan Rogers, Josep Luis Sert, Lourival Gomes Machado, Oswaldo Arthur Bratke e Walter Gropius, membros do júri de premiação, o prêmio de Jovem Arquiteto - concedido a profissionais com menos de 35 anos de idade - pela Casa Lota de Macedo Soares de 1953. Na ocasião apresenta conjuntamente as casas Jadir de Souza (1951) e Paulo Sampaio (1953). "Uma excepcional seleção de residências fez parte dessa Bienal, o que acabou influenciando toda uma geração de arquitetos brasileiros em um momento em que buscavam a consolidação de uma linguagem própria" (BRASIL, 2007, p. 50)[427].

Desse modo, a casa para Jadir de Souza também está envolvida com os eventos e personagens que cercam a Bienal de São Paulo, enquanto evento que confere prestígio a arquitetos e assinala, ou reafirma, tendências, indicando a aproximação das escolhas de Hitchcock/MoMA com as premiações promovidas pela Museu de Arte Moderna de São Paulo[428].

A mudança para o Parque Ibirapuera deu novo fôlego e dimensão - refletida no aumento de visitantes e adesões - à segunda edição da Bienal, que integra as comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo, cuja comissão foi presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho, afastado das funções no MAM-SP. A fala de seus organizadores e promotores, entre eles Ruy Bloem, o presidente em exercício, acompanha essa atmosfera de otimismo pujante que dominava setores do país (Figura 140).

[427] Entre as residências projetadas por arquitetos brasileiros, destacam-se a Casa Enzo Segri, de Miguel Forte e Galiano Ciampaglia, de 1953, e a Casa de Canoas; dentre as projetadas por arquitetos estrangeiros, a maioria foi construída nos Estados Unidos: Ceasar Cottage, de Marcel Breuer, de 1951, Casa e Estúdio de Charles Eames, de 1949, Casa Warren Trimaine, de Richard Neutra, de 1948, Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, de 1950 e a Casa Herbert Jacobs, de Frank Lloyd Wright, de 1948 (BRASIL, 2007, p. 51).

[428] Três (Casa George Hime, Casa de Canoas e Casa Jadir de Souza) entre as cinco casas brasileiras citadas por Hitchcock (1955) integraram as duas primeiras bienais do MAM-SP.

Entre os arquitetos estrangeiros, norte-americanos e europeus, a Exposição Internacional de Arquitetura (Figura 141) contou com obras de Alvar Aalto, Philip Johnson, Marcel Breuer, Richard Neutra, Charles Eames, Eric Mendelsohn, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Eero Saarien, e uma Sala Especial dedicada a Walter Gropius (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1953). A Casa Richard Hodgson de Philip Johnson ganha o prêmio na categoria habitação individual, que juntamente com outras premiações "sinalizam uma equilibrada distribuição de láureas entre brasileiros e norte-americanos" (HERBST, 2007, p. 125).



Figura 140: Abertura da II Bienal Internacional de São Paulo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.



Figura 141: Vistas da Exposição Internacional de Arquitetura na II Bienal de São Paulo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Argentina, Bolívia, Chile, Cuba, México, Nicarágua, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela estavam entre os países da América Latina que enviaram delegações participantes (Figura 142); "o que permitirá", segundo Sérgio Milliet (1953), "aos críticos estrangeiros uma apreciação mais profunda e extensa da situação das artes plásticas em nosso hemisfério". Ainda que a participação de artistas e arquitetos provenientes desses países tenha crescido em relação à edição anterior, ela não resulta em premiações e menções honrosas, indicando o abismo latente e certa desvalorização das realizações regionais. De fato, os arquitetos e críticos brasileiros apenas passaram a olhar para a produção dos vizinhos mediante a aprovação e o reconhecimento dos centros culturais tradicionais - como Julio Vilamajó que havia participado da comissão de projeto do Edifício Sede das Nações Unidas em Nova York e, provavelmente por esse motivo, recebeu uma homenagem póstuma de reconhecimento na I Exposição Internacional de Arquitetura; e a participação de Rivera, Orozco e Siqueiros como destaques na III Bienal do MAM-SP após o reconhecimento do trabalho dos muralistas mexicanos pelo MoMA e pela Fundação Rockefeller.

Na Exposição Internacional de Arquitetura a aproximação com o MoMA resulta na inserção de trinta e quatro projetos selecionados pelo seu Departamento de Arquitetura (HERBST, 2007). Com objetivo centrado na análise dos projetos brasileiros, Herbst não revela outras referências quanto à existência de diálogos entre a comissão organizadora e os representantes dos países vizinhos, aspecto que merece uma investigação mais profunda no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo[429].

[429] Herbst (2007) assinala três frentes, como parte dos esforços de seus organizadores para viabilizar a Bienal de São Paulo: os contatos estabelecidos por Sérgio Milliet com a diretoria do Serviço de Relações Culturais da França, as viagens de Yolanda Penteado pela Europa, apoiadas por Maria Martins e seu marido, o embaixador Carlos Martins, e as viagens de



Figura 142: Visitantes uruguaios na Sala Especial dedicada a Picasso.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Segundo o pesquisador, a Ata Oficial do Júri ressalta a "abordagem direta" do projeto premiado, mas "adverte Bernardes para que sua obra permaneça pautada por uma suposta 'via de simplicidade' ausente no raciocínio dos demais projetos expostos, numa clara alusão ao caráter plástico das residências Jadir de Souza (1951) e Paulo Sampaio (1953)" (HERBST, 2007, p. 127)[430]. Ventila-se, assim, a proximidade de membros do júri com a corrente da arquitetura moderna veiculada pela Bauhaus, representada por Walter Gropius que é homenageado com o Prêmio São Paulo pelo conjunto de sua obra[431], por indicação de Affonso Eduardo Reidy e Gregori Warchavchik, e uma Sala Especial na mostra que apresenta ao público uma retrospectiva, organizada pelo Instituto de Arte Contemporânea de Boston, de quarenta e quatro projetos do arquiteto alemão, desde a Fábrica Fagus (1911) até o Centro de Graduação de Harvard (1949)[432] (HERBST, 2007).

O embate entre o rigor funcionalista europeu e a livre exploração do repertório moderno está colocado. O personagem principal dessa controvérsia foi Max Bill, que a historiografia consolidou

---

Eduardo Kneese de Mello e Armando Ciampolini, que percorreram ao longo de dois meses capitais americanas e europeias contatando arquitetos, escolas e associações de classe. Entretanto, não especifica as cidades ou os países.

[430] Apesar dessa ressalva, Sérgio Bernardes é convidado a compor o Júri de Premiação da segunda edição do Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura (CIEA), o único evento de arquitetura da III Bienal, juntamente com Lourival Gomes Machado, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Beck, Oscar Niemeyer, Oswaldo Bratke e Salvador Candia, sinalizando o reconhecimento do profissional ainda em início de carreira (HERBST, 2007, p. 130).

[431] "No campo arquitetônico, o meio local exalta a criação do Prêmio São Paulo [...] como reconhecimento da atividade de profissionais de qualquer nacionalidade 'cuja obra seja de significação internacional no desenvolvimento da arquitetura contemporânea'", coloca Herbst (2007, p. 121) citando a Fundação Andrea e Virgínia Matarazzo, responsável pela criação da premiação. "Apesar de ser hipoteticamente independente das bienais, sob o ponto de vista estatutário, o Prêmio São Paulo torna-se, na prática, o principal evento da II EIA" (HERBST, 2007, p. 121).

[432] As Salas Especiais faziam parte da nova proposta curatorial da II Bienal de São Paulo que previa "não só permitir que cada delegação pudesse oferecer-nos um programa mais completo de suas atividades artísticas, mas ainda apresentar-nos, em salas especiais, a súmula de sua maior contribuição para a evolução da arte contemporânea. Sugerimos que casa país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento em que se havia realçado particularmente ou uma amostra da obra de seu artista de maior renome internacional" (MILLIET, 1953).

como responsável pelo início processo de revisão empreendido em meados dos anos 1950 por alguns arquitetos brasileiros, entre eles Niemeyer, cujas reflexões resultaram na já citada série de artigos publicados na revista Módulo, além de discussões pautadas em outros periódicos nacionais. As severas críticas de Bill - articuladas durante sua estada em 1953 a convite do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, "um país onde há um grupo do CIAM, um país em que acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna" (BILL, [1954] 2003, p. 159) - a um formalismo, um excesso de fantasia e uma perda da função social da arquitetura brasileira, que supostamente a distanciava das práticas e do ideário modernos (BILL, [1954] 2003), teriam motivado seu afastamento do júri de premiação da II Exposição Internacional de Arquitetura.

> Pouco antes da realização da II Bienal, são veiculadas notícias alusivas ao afastamento de Max Bill do Júri de Premiação da II EIA, que utilizam como pretexto a superficialidade de seus conhecimentos de arquitetura e história da arte. Profundamente irritado com os boatos lançados, Max Bill visualiza uma alternativa para colocar um ponto final na polêmica, valendo-se da inclusão de seu nome entre os membros do Júri de Premiação da seção de artes visuais. A ideia, prontamente aceita pela Comissão Artística, isenta a bienal de um confronto ainda mais acentuado, tendo em vista o teor das ameaças feitas ao secretário Artur Profili em 8 de outubro de 1953 (HERBST, 2007, p. 128).

Entre os anos de 1952 e 1955 o projeto de Sergio Bernardes foi publicado em dois periódicos internacionais, *Architectural Review* (março de 1954) e *Architecture d'Aujourd'hui* (agosto de 1952 e janeiro de 1954); e quatro periódicos nacionais, *AD Arquitetura e Decoração* (novembro/dezembro de 1954), *Arquitetura e Engenharia* (janeiro/fevereiro de 1954), *Brasil arquitetura contemporânea* (fevereiro de 1954) e *Habitat* (janeiro/fevereiro de 1955) (HERBST, 2007). A precedência dessas publicações ao lançamento de *Latin American Architecture since 1945*, indica que mais do que revelar novos projetos e profissionais, os catálogos reuniam projetos localmente reconhecidos no sentido de reafirmar argumentos-chave da curadoria.

O resultado precoce do reconhecimento de Bernardes, proveniente da premiação de sua produção inicial e do seu papel como membro da comissão julgadora na Bienal, foi a construção de uma reputação solidamente estabelecida e confirmada internacionalmente, "por causa das várias casas que construiu no Rio e em Petrópolis, dos pavilhões de exposições [...] e de alguns outros projetos de envergadura amplamente divulgados embora não realizados" (BRUAND, 2003, p. 298)[433]. Segundo Cavalcanti (2000, p. 12), "Sérgio Bernardes desenvolveu uma linguagem pessoal plena de sobriedade, estabilidade e inovação".

[433] Apesar do destaque a produção dos anos 1960 de Sérgio Bernardes, Bruand (2003) não cita projetos anteriores, como as casas Lota de Macedo Soares e Jadir de Souza, ainda que tivessem sido reconhecidos internacionalmente, com prêmio da Bienal ou a menção de Hitchcock (1955).

Volumetricamente, a Casa Jadir de Souza pode ser apreendida de modos distintos, a partir do ângulo, da perspectiva de observação. A fachada para qual estão voltados os quartos, que não aparece nas imagens apresentadas por Hitchcock, foi elevada sobre pilotis. Esse volume suspenso de linhas horizontais cria, no térreo, um terraço e jardim cobertos que ampliam as áreas sociais, proporcionando uma intimidade doméstica, apartada da via pública. A fachada lateral (sudoeste), longitudinal, é marcada pelas linhas do telhado borboleta, cujo deslocamento da calha do centro do volume dá uma interpretação à solução semelhante introduzida pela Casa Errázuriz. Entretanto, o jogo de proporção, a elevação do volume em relação ao piso, a leve curvatura da cobertura suavizando o encontro entre as duas águas, e o elemento vazado vertical dão ao projeto de Bernardes maior leveza e elegância. A textura do ripado na fachada se aproxima da referência nacional, a Casa Kubitschek. "*The choice of materials, eschewing the artificial polychromy of painted stucco and azulejos, illustrates a conscious search for better craftsmanship and, in general, a less abstract approach to architecture than that with which the Cariocan school began*" (HITCHCOCK, 1955, p. 177) (Figura 143).

Ainda segundo Hitchcock (1955, p. 177), a predominância da ortogonalidade do conjunto "*presumably represents [...] a mild reaction against the curves and oblique lines of so much Brazilian building*". A clareza formal, que distanciaria conceitualmente a arquitetura de um formalismo representado pelas linhas curvas, é valorizada em sua descrição.

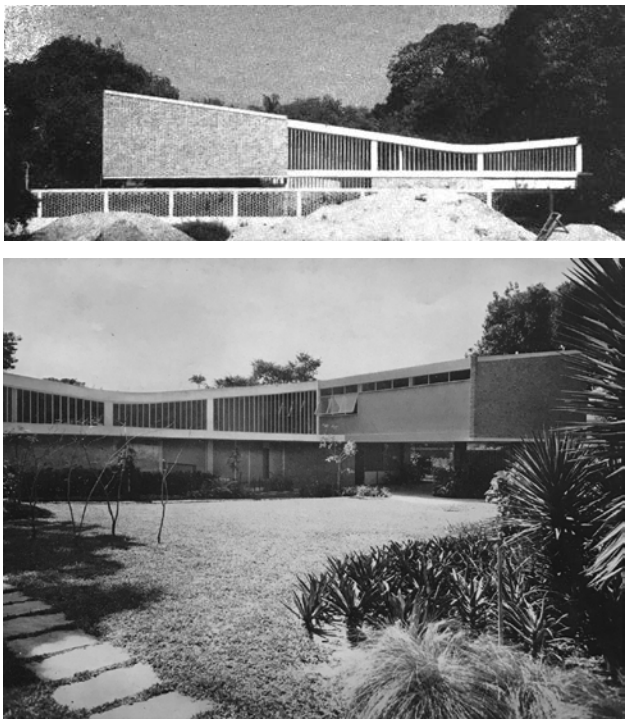


Figura 143: Casa Jadir de Souza. Fonte: Hitchcock (1955).

A diversidade de materiais, que confere diferentes cores e luminosidade para a fachada, também é comentada por Mindlin: "um senso de composição abstrata, muito característico deste arquiteto, disciplina o uso dos mais variados materiais, empregados não apenas para efeito estéticos, mas também para um objetivo específico, relacionado à orientação de cada parte da construção" (MINDLIN, 2000, p. 66). Os elementos vazados, incluídos em ambas fachadas laterais, garantem a circulação dos ventos no interior.

Em planta os dois volumes trapezoidais se conectam através da escada que liga os ambientes sociais e íntimos, situados nos pavimentos térreo e superior, respectivamente. Um plano opaco entre as salas de estar e jantar diferencia uma das práticas do arranjo espacial moderno mais difundidas, representada pela franca conexão entre esses espaços. Entretanto, portas do correr envidraçadas garantem a integração com o exterior, aqui limitada ao jardim. A única fotografia interna incluída no catálogo reforça essa conexão a partir do espaço criado pelo pilotis. Esse exterior é, portanto, o complemento necessário para a concepção do interior (Figura 144). Nas palavras de Hitchcock, "*protected from the street by the higher level of the side, this suburban house is so planned that the main living areas open generously on the characteristic garden by Roberto Burle Marx*" (HITCHCOCK, 1955, p. 177).

Ainda espacialmente, o setor de serviço pode ser acessado através da sala de jantar e de um pequeno hall elevado que direciona para a copa ou para a escada que, por sua vez, encaminha ao pavimento superior. A copa se conecta com a cozinha, e esta com a dependência de empregados. Colados nas divisas do lote, a garagem e os demais ambientes de serviços (lavanderia, coradouro e quarto do motorista) não fazem parte do volume principal da construção. Da garagem se tem acesso direto à sala de estar através de uma passagem pergolada externa (Figura 145).

Aos desenhos arquitetônicos apresentados por Hitchcock (planta baixa dos dois pavimentos e um corte longitudinal), Mindlin ([1956] 2000) acrescenta legenda com os rótulos dos ambientes, escala gráfica e orientação, em contrapartida, repete duas das três fotografias trazidas pelo antecessor, não apontando uma contribuição significativa, do ponto de vista interpretativo e iconográfico. O corte não representa a escada, um elemento importante para a compreensão da relação entre a circulação vertical e a inclinação da cobertura. Por sua vez, compara a casa com o projeto para a Casa Guilherme Brandi (1952, Petrópolis), também assinada por Bernardes: "a disciplina plástica e o acabamento cuidadoso da casa de Jadir de Souza se reencontram nesta casa de campo que representa, melhor ainda, o trabalho deste arquiteto na busca da clareza formal" (MINDLIN, 2000, p. 72).



Figura 144: Casa Jadir de Souza, fotografia interna. Fonte: Hitchcock (1955).

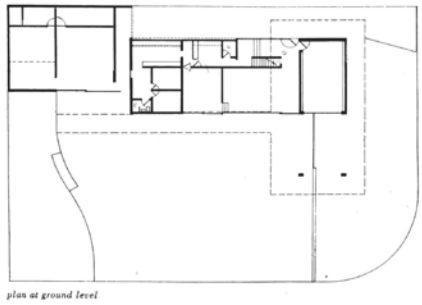


Figura 145: Casa Jadir de Souza, plantas baixas e corte. Fonte: Hitchcock (1955).

Apesar de ter garantido a láurea a Bernardes na II Bienal do MAM-SP e de figurar em sete artigos de seis periódicos nacionais e internacionais nos anos seguintes - *L'Architecture d'Aujourd'Hui* (agosto de 1952 e outubro de 1953), *The Architectural Review* (março de 1954), *AD Arquitetura e Decoração* (janeiro/fevereiro de 1954), *Arquitetura e Engenharia* (novembro/dezembro de 1954), *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1954) e *Habitat* (janeiro/fevereiro de 1955) (HERBST, 2007) - a Casa Lota Macedo Soares não foi incluída na relação de Hitchcock (1955). Em contrapartida, seleciona a Casa Jadir de Souza, que como apontado, não foi bem recebida pelo júri devido a uma suposta ausência de "simplicidade" que distanciaria a produção da racionalidade moderna.

No projeto para Maria Carlota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop (Figura 146), figuras proeminentes nos meios artístico e cultural, a contraposição entre a leveza da estrutura metálica da

cobertura e a transparência do vidro, e a opacidade e a robustez da pedra e do tijolo, ensaiada na casa para George Hime, atinge sua melhor expressão. Em que pesem as diferenças formais e tectônicas estabelecidas entre esses projetos, o primeiro marcado pela horizontalidade e pela associação de materiais e técnicas construtivas vernaculares e industrializadas, e o segundo pela robustez e adequação ao terreno, alguns elementos se repetem.

O programa de necessidades da casa situada entre os morros das serras de Petrópolis foi distribuído em dois blocos (hóspedes/serviço e íntimo) interligados por uma rampa situada no interior de uma galeria longitudinal marcada pela transparência e privilegiada vista para o entorno. Esse espaço conector é coberto pela estrutura metálica de vigas treliçadas que sustente o telhado de chapas onduladas de alumínio. "Aqui, este uso do aço funciona como prenúncio", segundo Mindlin, "de uma época que se aproxima, na qual sua utilização se tornará mais e mais comum no país" (MINDLIN, 2000, p. 78). Uma sala de estar se estende perpendicularmente a esse espaço intermediário que estabelece uma relação estreita com o exterior. A rampa, que percorre lateralmente o ambiente destinado a abrigar objetos de arte, funciona como ponto de observação para as obras ali colocadas.

Os níveis e planos acompanham a arranjo espacial, delimitando a setorização funcional. O setor íntimo tem sua privacidade resguardada pela opacidade do invólucro de tijolo. A diversidade de materiais evidenciada por Hitchcock na Casa Jadir de Souza - "*the variety of materials here, little painted stucco and much surprisingly good brickworks and varnished hardwood, is novel in Brazil*" (HITCHCOCK, 1955, p. 177) - é retomada na Casa Lota*;* "os diferentes materiais são unificados pela disciplina da organização plástica, que acentua o jogo de texturas e dos volumes e planos que definem casa parte do projeto (MINDLIN, 2000, p. 78). A aproximação mais evidente ao minimalismo cirúrgico e os planos delimitados por peles de vidro do projeto de Bernardes é feita com a produção de Mies van der Rohe, no entanto, Bernardes consegue um equilíbrio entre transparência e opacidade que melhor se adéqua ao programa doméstico[434].

Em certo sentido, a grande caixa transparente protegida por uma cobertura única, casa-galpão, pode ser associada ao projeto de Niemeyer para Edmundo Cavanelas (1954), ainda que o projeto de Bernardes explore as conexões entre esse volume translúcido com outras formas contrastantes, resultando em uma composição mais interessante.

[434] Cabe lembrar os depoimentos dos moradores das caixas de vidro modernas, maximixadas na Casa Farnsworth, acerca da constante sensação de ausência de privacidade e da impessoalidade dos interior. Ver FRIEDMAN, Alice T. *Women and the making of the modern house*: a social and architectural history. New Haven: Yale University Press, 2006.



Figura 146: Casa Lota Macedo Soares. Fonte: Fotografia Leonardo Finotti.

Apesar de não ser citada por Mindlin, a pedra rusticamente talhada que aparece nas casas de Bernardes, Jadir de Souza e Lota Macedo Soares, também é um elemento estrutural e plástico importante para a concepção do projeto. Utilizada na base da rampa, por exemplo, a pedra atua como fundo para as linhas da alvenaria branca, destacando-a como um elemento compositivo do interior.

Na casa do arquiteto construída em uma encosta rochosa do Rio de Janeiro entre 1960 e 1961, esse elemento natural se destaca como estruturante do partido, reunindo em uma mesma composição plástica "a tradição luso-brasileira e as tendências mais representativas da arquitetura contemporânea". A tradição, é, segundo Bruand "lembrada discretamente pelo telhado muito saliente e pelo cruzamento das vigas aparentes que o sustentam, bem como pelo aspecto de fortaleza que é dado à parte inferior do edifício" (BRUAND, 2003, p. 291-292). Nessa casa, a pedra talhada seria utilizada como elemento de aproximação com a paisagem e resistência à umidade e aos ventos marítimos, material simples e suscetível de envelhecer bem (BRUAND, 2003).

A fachada inclinada "que substitui o paralelepípedo retangular por um prisma de faces oblíquas" (BRUAND, 2003, p. 166), havia sido explorada por Niemeyer em 1943 em um projeto não executado para a casa de Kubitschek na Pampulha e concretizada em 1948 no projeto do Centro Técnico da Aeronáutica de São José dos Campos (incluído no catálogo de Hitchcock), "onde essa disposição foi adotada para todos os edifícios residenciais, fossem eles pequenos prédios de apartamentos, ou casas uniformes agrupadas em linha reta" (BRUAND, 2003, p. 167).

Ao comentar a produção residencial de Bernardes a partir de 1960, Bruand afirma que, apesar da sua heterogeneidade formal, em que "a frequente retomada das formas inventadas por Niemeyer estava lado a lado com pesquisas de geometria pura mais pessoais", um traço comum é a "preferência absoluta manifestada pelas técnicas modernas [...] e uma vontade marcante de fazer uma construção econômica" (BRUAND, 2003, p. 298).

4.2.7 **Casa Sordo Madaleno**, Juan Sordo Madaleno, 1951-1952, Cidade do México (México)

Formado em 1939 na *Universidad Nacional Autónoma de México* - após a intervenção de modernização do ensino liderada por José Villagrán García, docente na *Escuela Nacional de Arquitectura* -, Juan Sordo Madaleno faz parte da segunda geração de arquitetos modernos atuantes no México, juntamente Juan O'Gorman, Max Cetto, Félix Candela, Enrique del Moral, Teodoro González de León, Pedro Ramírez Vázquez, Enrique Yáñez, entre outros. Segundo Bullrich (1969a, p. 87), "*ni las obras de Villagrán, ni las de O'Gorman, Yáñez o Sordo Madaleno se alejaban mayormente, en sus rasgos básicos, de les propuestos fundamentales del movimiento internacional*".

Certamente Sordo Madaleno não está entre os nomes mais conhecidos da arquitetura moderna mexicana no Brasil. Apesar de citado por Hitchcock, não figura nos manuais que circulam na maioria das escolas do país e sua casa - dada a ênfase de sua produção aos edifícios comerciais (hotéis e edifícios de escritórios) e institucionais - construída no início dos anos 1950 em uma importante artéria de expansão recém-aberta na Cidade do México, *Paseo de La Reforma*, não é citada nas narrativas panorâmicas que examinam a América Latina.

A partir de 1950 uma onda geral, que acompanhou o *boom* econômico do México no pós-guerra, percorreu com maior ou menor vigor quase toda a produção arquitetônica do país (BULLRICH, 1969a). Segundo Hitchcock (1955, p. 41), "*the Mexican architecture which has attracted the attention of every tourist from the North is, of course, that of the 'skyscrapers' along the Avenida Juárez, the Paseo de la Reforma, and the Avenida Insurgentes*". Entretanto, para o norte-americano, essa onda de construção e desenvolvimento técnico não veio, necessariamente, acompanhada de qualidade, se é que se pode mensurar qualidade em arquitetura: "*in general the tallest and most conspicuous of these skyscrapers are the poorest, stridently assertive in design and heavy color*". Nesse quadro,

> *the best [...] notably those by Juan Sordo Madaleno, quieter in design and color, compare not unfavorably in interest, if perhaps not always in soundness of construction and excellence of finish, with those of Colombia, even if they lack the originality of those in Brazil* (HITCHCOCK, 1955, p. 41).

A relevância de alguns nomes evidenciados pela historiografia internacional, entre eles Luis Barragán, Juan O'Gorman, Max Cetto e Félix Candela, seja pela relevância de uma premiação internacional, pelo pioneirismo ou pela situação de estrangeiro, obliterou outros nomes que desenvolveram produções de equiparável relevância à produção local. Nos anos 1980 a valoração de uma arquitetura latino-americana vinculada ao regionalismo, também parece ter obscurecido a referência a alguns arquitetos que adotaram uma linguagem próxima do racionalismo abstrato. Essa

linguagem foi eleita, segundo Liernur (2015), por alguns setores "*that imagined the future of Latin America should look like the first-world present*". Por outro lado, "*the adoption of an internationalist model constituted, for many architects and critics, an unacceptable sign of insensitivity to local reality*" (LIERNUR, 2015, p. 79). A fala de Cetto (1961) discute a adoção de um modelo de construção, estranho ao seu contexto: "*puede calificarse de presunción construir casas habitación de un piso con estructura de acero, en un país donde el salario de los albañiles es excesivamente bajo y el precio del acero alto y donde no siempre se consigue un detalle técnicamente perfecto*".



Figura 147: Sordo Madaleno em frente ao painel fotográfico de seu edifício na esquina das ruas Londres e Niza na exposição (MoMA, 1955). Fonte: MoMA Exhibition Spelunker.

Sordo Madaleno foi um deles. Adotou uma linguagem de referências *corbusianas* e *miesianas* em sua arquitetura comercial que agradava os empreendedores pela imagem associada a organização e eficiência norte-americanas, diretamente vinculada ao processo de americanização empreendido pelo país. O edifício construído na esquina das ruas Londres e Niza na Cidade do México, um dos primeiros do país a adotar o sistema *curtain wall* do pós-guerra, foi incluído em *Latin American Architecture since 1945* na seção *Urban Façades* da exposição de Drexler e do catálogo de Hitchcock (1955) (Figuras 147-148).

A justaposição da linguagem corbusiana e um repertório miesiano promissor nesses novas torres de vidro, ajudou a enquadrar a colagem como uma marcha temporal em um futuro e dominado pelo desenvolvimento técnico norte-americano (DEL REAL, 2012).

Segundo Noelle (2015, p. 218), em *Latin America in Construction*, "*the International Style provided the template for some of the most innovative Mexican architecture of the 1950s. [...] Juan Sordo Madaleno, with a variety of hotels, have the distinction of being its earliest adopters*". Assim, a produção do arquiteto se distancia das outras duas vertentes que marcaram a experiência moderna mexicana a partir dos anos 1950: uma pictórica de integração com as artes (*integración plástica*), especialmente com o muralismo, que a aproxima do que foi considerado regionalismo; e outra, da experimentação estrutural, liderada por Candela - que "*junto con Torroja, Nervi y Maillart ha llevado*

a cabo uno de los esfuerzos más originales e imaginativos por vincular el desarrollo arquitectónico a las aventuras de la nueva tecnología" (BULLRICH, 1969a, p. 95).



Figura 148: Edifícios de Escritórios de Sordo Madaleno na rua Mariano Escobedo (1947) e na esquina das ruas Londres e Niza (em parceria com Jaime Ortiz Monasterio, 1953), ambos na Cidade do México. Fonte: Plataforma Arquitectura.

O crítico norte-americano Irving Evan Myers (1952), em *Mexico's Modern Architecture*, refere-se à produção de Sordo Madaleno "*a work as one that speaks for itself*". Para ele, o arquiteto tinha "*an unusual understanding of spatial relationships and a particular sensitivity for color and materials*".

Bullrich (1969a) cita três projetos do arquiteto: o conjunto de laboratórios e escritórios Merck, Sharp & Dohme de 1960, em que "*es posible percibir en ésta [como en otras de sus obras] un dominio absoluto de los resortes constructivos y una elaboración cuidadosa de los detalles*"; o Hotel María Isabel, construído em 1961 na Cidade do México em parceira com José Villagrán García, "*una de sus obras más cuantitativa y cualitativamente más significativas*"; e a Casa Sierra Fría de 1949 (não ilustrada no texto)[435] (Figura 149).

> *En ella se revela Sordo Madaleno como un arquitecto que no sólo sabe distribuir con gran sentido de practicidad los ambientes interiores, sino también configurar armónicamente el espacio a través de articulaciones, pasajes sutiles y de transparencias que vinculan el interior con el exterior* (BULLRICH, 1969a, p. 92).

[435] Segundo dados fornecidos pelo escritório de arquitetura Sordo Madaleno Arquitectos, atualmente liderado pelo neto de Juan Sordo Madaleno, a obra é datada de 1946.

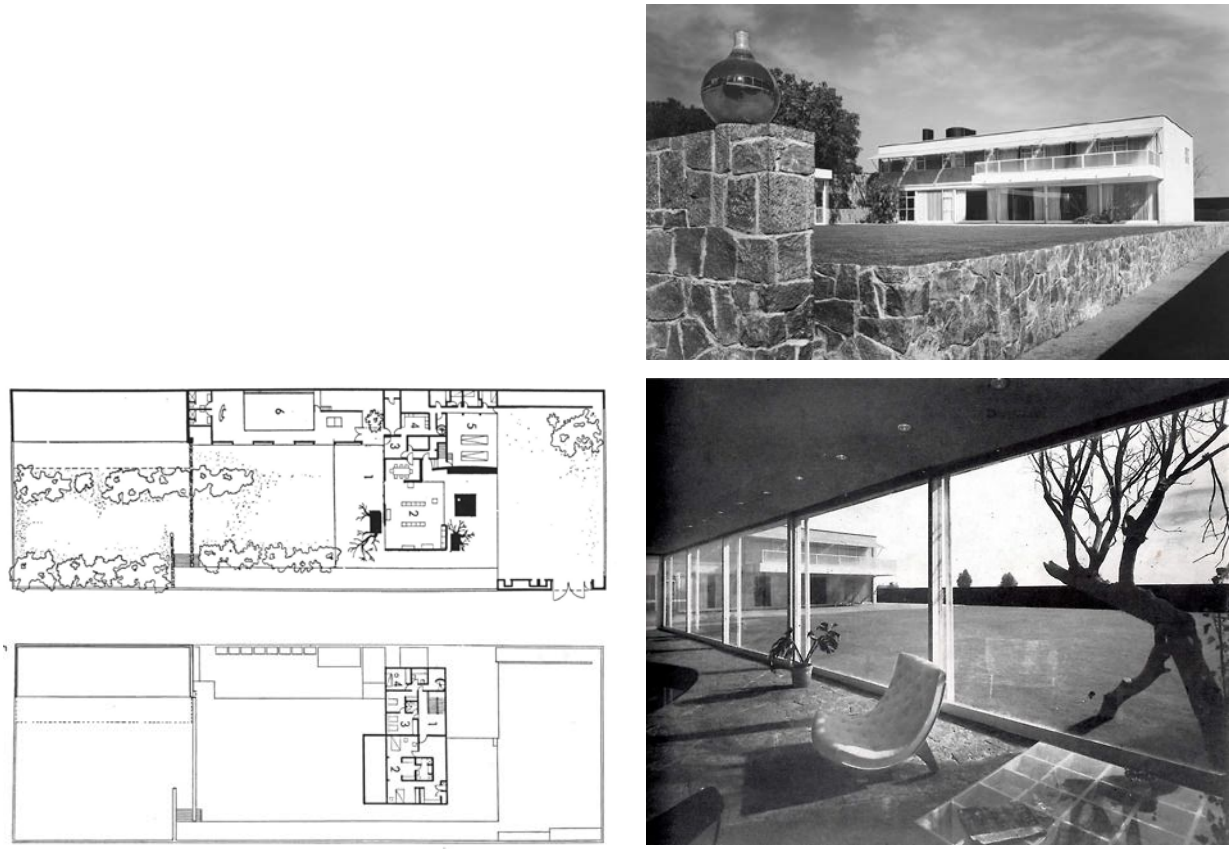


Figura 149: Casa Sierra Fría (1949), Juan Sordo Madaleno. Fonte: Sordo Madaleno Arquitectos e Cetto (1961).

Liernur inclui uma imagem do Edifício Palmas de 1975[436], um de seus últimos trabalhos, em uma breve referência ao arquiteto na discussão de uma linguagem abstrata vinculada ao desenvolvimentismo latino-americano (Figura 150). Nesse edifício "*the different levels of the tower are treated as solid plates of concrete in discontinuous positions, avoiding the repetition of equal bands of glazed surfaces and generating a disturbing feeling of instability in a city frequently rocked by tremors and earthquakes*" (LIERNUR, 2015, p. 80). No entanto, o catálogo não traz projetos residenciais do arquiteto.



Figura 150: Edifício Palmas 555, Cidade do México. Fonte: Fotografia Guillermo Zamora, Liernur (2015).

[436] Uma fotografia do edifício, doada pelo escritório *Sordo Madaleno Arquitectos*, faz parte do acervo do MoMA.

Em certo sentido, Sordo Madaleno adequou a linguagem desenvolvida nos projetos comerciais ao programa residencial, mantendo o rigor e a precisão e fazendo uso dos panos de vidro, da flexibilidade espacial e da simetria do volume compacto. Na casa o arquiteto "humaniza" o espaço interno, aproximando a vegetação por meio de jardins e abrindo o interior para grandes terraços sombreados que acompanham o setor social, a piscina que adentra a sala de estar completa seu repertório doméstico. Muito resumidamente, a produção residencial de Sordo Madaleno pode ser caracterizada pelo relacionamento de proximidade entre espaços internos e externos.

Ainda que a sobriedade seja característica de sua produção, Sordo Madaleno não se colocou à distância de algumas experimentações estéticas de caráter funcional como o telhado borboleta dos anos 1950. Na casa construída em 1953 na Avenida Conscripto (Figura 151), o arquiteto combina a inclinação da cobertura ao fechamento em vidro do volume alongado. No ponto de encontro das duas águas de dimensões distintas, duas delgadas colunas de aço (provavelmente) auxiliam o caimento das águas pluviais. No térreo, as portas da casa se abrem de um lado para um grande terraço com a piscina que se prolonga ao interior e, do outro, para um jardim arborizado, dando máxima permeabilidade ao espaço interno. A inclinação da cobertura abre espaço para um mezanino, que abriga os ambientes íntimos, estes prolongados por um terraço. Os móveis de ferro e vime projetados por Clara Porset e Xavier Guerrero, foram expostos no MoMA em 1950 na *Prize Designs for Modern Furniture* após um concurso internacional de design para móveis de baixo custo, *International Competition for Low-Cost Furniture Design*, na qual a cadeira de Charles Eames ficou na segunda colocação (Figuras 152-153)[437].

Na Casa na Rua Corregidores, em colaboração com Álvaro Ysita, o revestimento utilizado na fachada, aproxima a forma geométrica à vegetação do entorno Os espaços sociais se abrem para o terraço inferior e para o jardim, exibindo mais uma vez o grande interesse de Sordo Madaleno em fundir espaços internos e externos. O espelho d'água, no caso a piscina, que se prolonga para o interior atua nessa estratégia de fusão espacial. Internamente, uma escadaria de conecta os dois níveis. O projeto gira em torno do pátio central, cujas paredes de vidro proporcionam grande luminosidade aos espaços adjacentes (Figura 154).

[437] Em 1941 Porset e Guerrero haviam participado, juntamente com Bernard Rudofsky que representou o Brasil, do concurso *Latin American Competition for Organic Design in Home Furnishings*, que ocorreu simultaneamente à competição para designers norte-americanos, que consagrou a parceira de Saarinen e Eames. No entanto, Guerrero levou todo o crédito do trabalho no catálogo que acompanhou a mostra [ver NOYES, Eliot F. *Organic design in home furnishings*. New York: MoMA, 1941]. Recentemente, a proposta de móveis de baixo custo dos artistas integraram mais duas exposições do MoMA: *Designing Modern Women 1890–1990* (outubro de 2013 a outubro de 2014) e *How Should We Live? Propositions for the Modern Interior* (outubro de 2016 a abril de 2017).



Figura 151: Casa na Avenida Conscripto (1953), Juan Sordo Madaleno. Fonte: Sordo Madaleno Arquitectos.

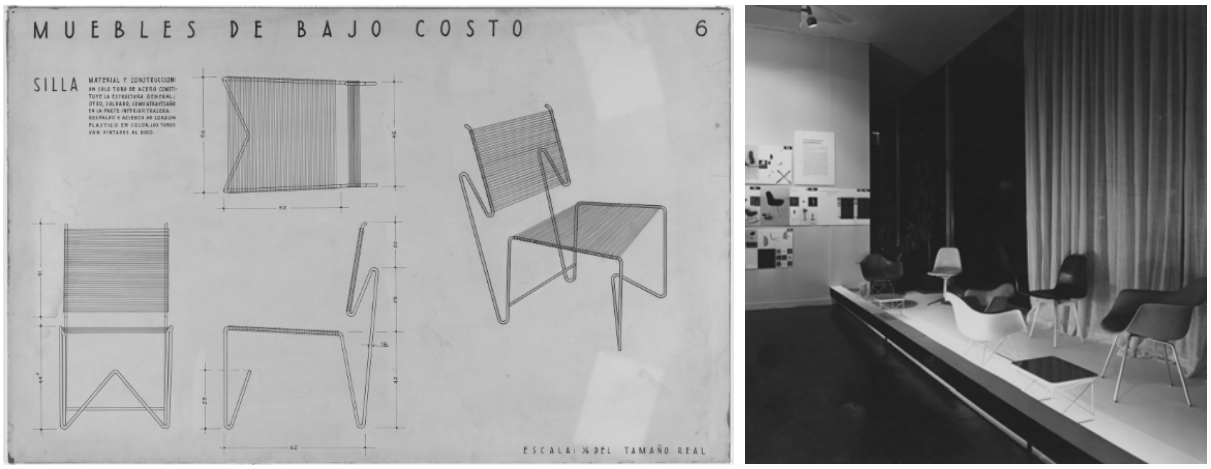


Figura 152: Painel de inscrição *Muebles de Bajo Costo* de Clara Porset e Xavier Guerrero para a *International Competition for Low-Cost Furniture Design*, e protótipos das cadeiras Eames na *Prize Designs for Modern Furniture*. Fonte: Kaufmann Junior (1950).



Figura 153: Júri da competição: na fila da frente, da esquerda para direita, René d'Harnoncourt, Catherine Bauer, Luís de Flores e Mies van der Rohe; na fila de trás, Hugh Lawsen, Alfred Auerbach e Gordon Russell; em pé, Edgar Kaufmann Junior. Fonte: Foto William Leftwich, The Museum of Modern Art, MAID.

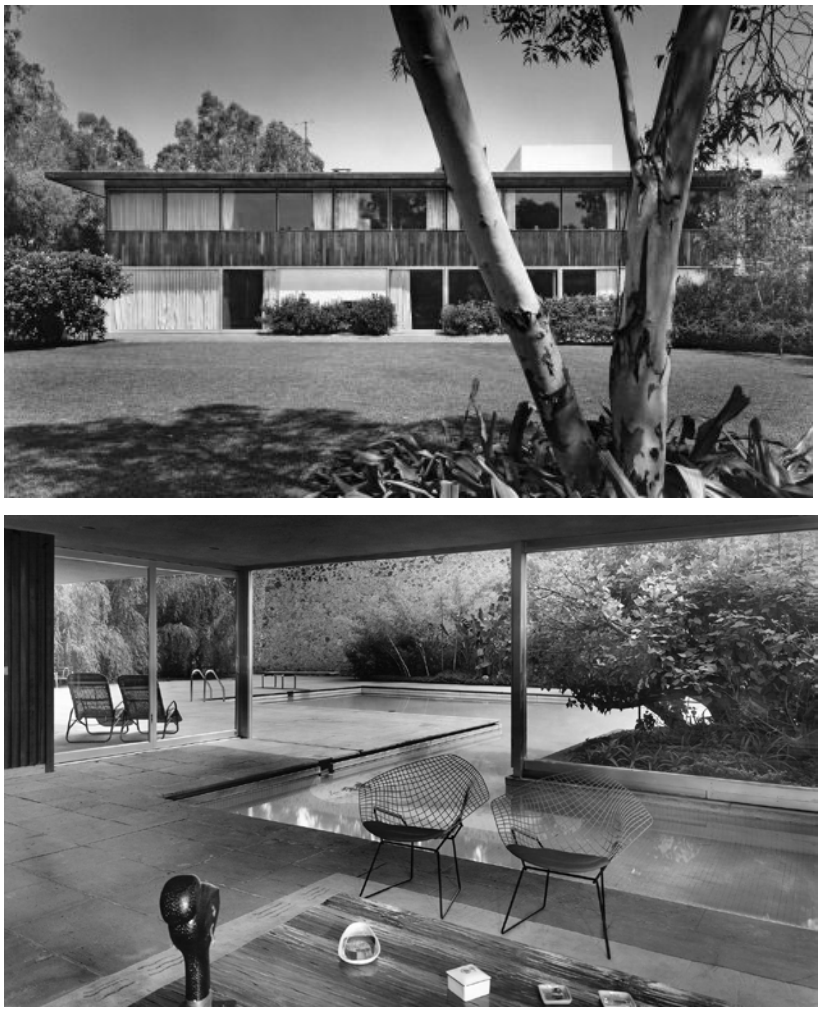


Figura 154: Casa na Rua Corregidores (1956), Juan Sordo Madaleno e Álvaro Ysita. Fonte: Sordo Madaleno Arquitectos.

A primeira sensação ao olhar rapidamente o conjunto de fotografias da Casa Juan Sordo Madaleno apresentado em *Latin American Architecture since 1945* (uma interna, uma externa e uma do terraço superior) é de que a construção poderia ser assinada por um arquiteto brasileiro. A permeabilidade e amplitude espacial permeada por pátios e a relação estreita com o exterior evidenciadas em uma das imagens aproxima a casa mexicana a exemplares brasileiros contemporâneos.

"*This large suburban house, almost in the country, well illustrates the special approach of Mexican architects in designing houses*" (HITCHCOCK, 1955, p. 179). A permeabilidade e generosidade dos espaços intercalados por panos de vidro e pela vegetação que adentra o interior através de vazios definem a espacialidade dessa casa valorizada nas imagens de McKenna. A piscina como elemento integrador na arquitetura de Sordo Madaleno se coloca, confirmando uma característica fundamental desta casa: ligar-se, visual e espacialmente, ao jardim. "*The garden, large and loosely articulated by varied planting, provides the general living area of the house*" (HITCHCOCK, 1955, p. 179). Em função das prerrogativas do terreno, a construção inverte o sentido tradicional e situa o setor íntimo no térreo e o setor social no pavimento inferior, mesmo nível do jardim. "*Beyond the solid wall that flanks the road one enters a forecourt, in the case at a higher level than the rest of the* site" (HITCHCOCK, 1955, p. 179). Dois pátios, cuja transparência proporciona grande luminosidade aos espaços adjacentes, articulam esses níveis e organizam as funções, constituindo elementos centrais do projeto. De um lado os espaços de serviço e de outro os de convívio social ou os quartos. Essa espacialidade interna é tratada por planos, mais do que por volumes, como na Casa George Hime (Figuras 155-157).



Figura 155: Casa Juan Sordo Madaleno. Fonte: Sordo Madaleno Arquitectos.



Figura 156: Casa Juan Sordo Madaleno, fotografia interna. Fonte: Hitchcock (1955).

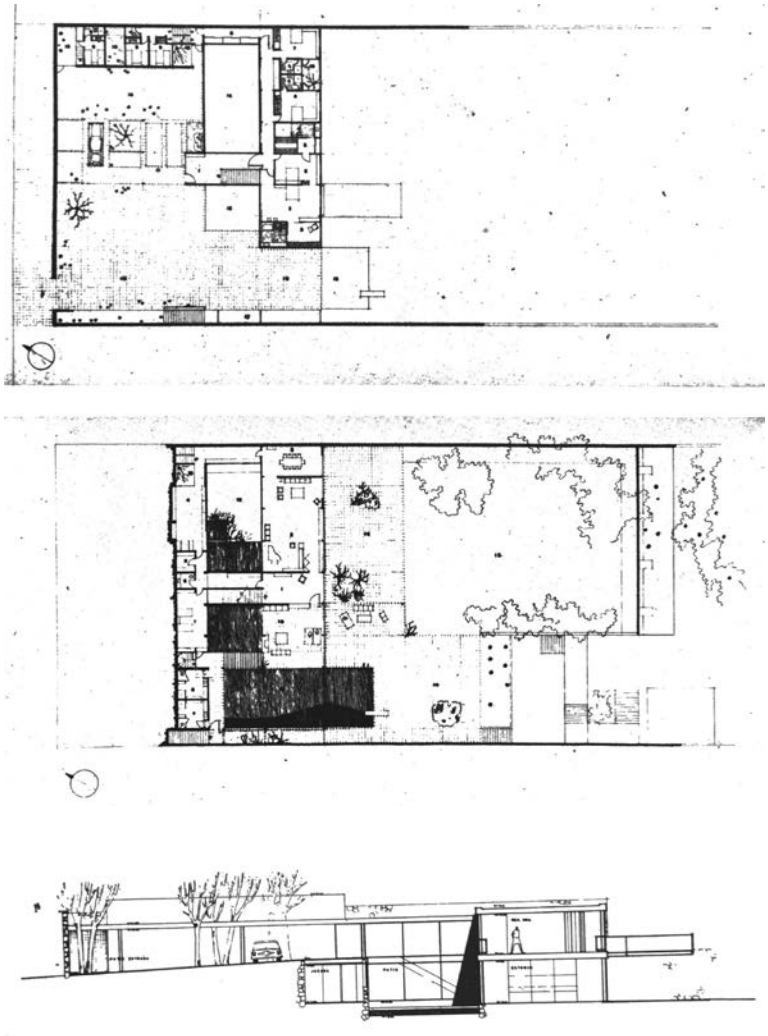


Figura 157: Casa Juan Sordo Madaleno, plantas e corte. Fonte: Hitchcock (1955).

O acesso principal é realizado por uma escada que encaminha para o nível inferior diretamente na piscina, "*roofed at the inner end but extending out into the garden beyond*". "*Two freestanding blank walls. one brown, one blue, with a great bronze crucifix by Mathias Goeritz on one, define the space that is almost monumental*" (HITCHCOCK, 1955, p. 179). Esse terraço de contemplação, no nível superior, se aproxima da sobriedade do terraço da casa de Barrágan, ainda que este se distancie da paisagem, pelo enclausuramento (Figuras 158-161).

"*Careful proportions, well chose materials, and excellent execution provide settings of rather formal dignity. But architectural elements are but the backdrop, as it were, to the house as a place to live which has its real focus in the garden*" (HITCHCOCK, 1955, p. 179).



Figura 158: Casa Juan Sordo Madaleno, terraço. Fonte: Hitchcock (1955).



Figura 159: Casa Juan Sordo Madaleno, detalhe do acesso principal (portão da direita) e escultura de Mathias Goeritz. Fonte: Sordo Madaleno Arquitectos.



Figura 160: Casa Castor Delgado Perez (1958-59), Luís Roberto C. Franco, Rino Levi e Roberto Cerqueira César. Fonte: Acayaba (2011).



Figura 161: Relação com o pátio interno: casas Juan Sordo Madaleno e José Mario Taques Bittencourt (1959), Carlos Cascaldi e Vilanova Artigas. Fontes: Sordo Madaleno Arquitectos e Acayaba (2011).

Observada a partir jardim situado na parte posterior do lote[438], a fachada é marcada pela horizontalidade do bloco geométrico e pela repetição das linhas das esquadrias. Uma caixa de concreto e vidro que se destaca da paisagem (Figura 162). Ao contrário da maior parte das casas do *El Pedregal* que se voltam para o exterior, a paisagem exuberante, a casa de Sordo Madaleno, por estar em uma via principal, se volta para dentro, a interiorização do espaço doméstico. Nesse sentido, se aproxima da casa que Enrique Yáñez constrói para si no loteamento. Nas palavras de Bullrich: "*contrariamente a lo que se ha hecho en muchas residencias de la vecindad, el arquitecto ha volcado la casa hacia jardines interiores, rehuyendo toda forma de exhibicionismo e intentando integra la obra con la topografía del lugar*". Do mesmo modo, "*ha establecido un coloquio alternativo entre los espacios interiores y los jardines, en modo tal que éstos pueden entenderse como una extensión de aquéllos*" (BULLRICH, 1969a, p. 90).

Entretanto, a imagem propagada pelo *El Pedregal* teve grande influência na arquitetura residencial mexicana a partir dos anos 1950, quando se consolida como um dos lugares privilegiados para se viver na cidade. "*[...] las casas del Pedregal no fueron sólo una cuestión de estilo o moda*", segundo Pérez-Méndez e Aptilon (2007, p. 63), "*sino que para muchos de sus arquitectos y clientes constituyeron asimismo reflexiones sobre la modernidad arquitectónica como forma de habitar el propio país a través de su paisaje*". Essa produção pode ser caracterizada, de modo geral, por volumes prismáticos simples, predominantemente horizontais, que se abrem para a paisagem - grande diferencial divulgado nas propagandas do empreendimento - e se integram à topografia com planos horizontais que se equilibram sobre as rochas vulcânicas. O contraste entre os panos de vidro da abstração moderna e a rusticidade das pedras frequentemente usadas, estabelecem esses parâmetros (PÉREZ-MÉNDEZ; APTILON, 2007). Ainda que a casa objeto desta análise não esteja situada dentro dos limites do loteamento e seu arquiteto não tenha executado nenhum de seus

[438] Hitchcock (1955) não inclui imagens da fachada a partir da via pública.

projetos, mantendo-se à distância de suas realizações, a contemporaneidade dos eventos permite traçar esses paralelos.

A aproximação da crítica com a arquitetura moderna mexicana que foi representada imageticamente como aquela da sobriedade dos planos densos e pátios labirínticos em contraste ao uso de cores fortes ou do volume revestido por murais, distanciou nomes como o de Sordo Madaleno, que desenvolveram uma linguagem mais próxima do racionalismo, e, portanto, interpretada como "menos latino-americana", apartada da tradição. Se em *Latin American Architecture since 1945* a imagem de modernização das cidades, representada pelas fachadas urbanas, contribuía para o discurso construído por Hitchcock (1955) - uma arquitetura abstrata internacional adaptada aos condicionantes locais -, a posterior valorização da ideia de um regionalismo arquitetônico, que incluía a América Latina que, naquele momento, buscava se distanciar definitivamente do olhar eurocêntrico, o nome de Sordo Madaleno ficou esquecido entre produções mais "relevantes". Nas palavras de Bullrich (1969a, p. 92):

> *su lenguaje, a pesar de la riqueza de los materiales utilizados, es siempre de una gran sobriedad y rigor figurativo. Autor de varios edificios de oficinas, residencias privadas*[439] *y hoteles, su producción, no demasiado original, se destaca por un elevado nivel de calidad siempre parejo*.



Figura 162: Casa Juan Sordo Madaleno, vista jardim. Fonte: Hitchcock (1955).

Por fim, cabem algumas considerações gerais. Comentamos a influência da fotografia, no enquandramento e na escolha dos ângulos "corretos", para a construção da narrativa no contexto da arquitetura moderna. Nos catálogos a valorização da imagem se traduz no tratamento dos desenhos arquitetônicos que carecem de escala gráfica, indicação de orientação em uma região onde o clima é

[439] Constam apenas quatro projetos residenciais de Sordo Madaleno, todas na Cidade do México: Casa Sierra Fría (1949), Casa do arquiteto (1951-1952), Casa na Avenida Conscripton (1953) e Casa na Rua Corregidores (em colaboração com Álvaro Ysita, 1956).

um fator importante para a concepção arquitetural e uso dos espaços, melhor definição e informações que fundamentariam uma leitura mais aprofundada dos projetos. As interconexões, os acessos, os arranjos espaciais podem ser mal interpretados. Outros detalhes são igualmente pouco valorizados, como a técnica construtiva e a relação com as artes, painéis, mosaicos e design - ainda que a ideia de arquitetura como arte total tenha sido relevante para a constituição do ideário moderno[440]. Certamente, as especificidades de catálogo e sua natureza própria, atenuam essas ausências, mas não reduzem a necessidade de ressaltá-las. Não se esperava de antemão uma fonte de dados exaustiva, em relação ao material iconográfico, mas uma leitura essencial de projeto.

Em *Latin American Architecture since 1945*, as imagens ganham ainda mais destaque sobre os textos se comparado ao seu precedente. Nos dois catálogos as informações dialogam e enfatizam argumentos sugeridos e as narrativas sobre os projetos são especialmente valorativas, isto é, de modo geral, os autores valorizam os "acertos" e as especificidades dos projetos.

O caráter heterogêneo de lacunas das fontes, ausência de plantas e/ou imagens, ainda que não impeça a apreensão geral dos projetos e, em consequência, do panorama da arquitetura residencial na América Latina, considerando o entendimento de como as obras foram lidas e quais atributos os autores buscaram evidenciaram, estabelece limites quanto à profundidade da investigação. Para tanto seria necessário o desenvolvimento de estudos sistemáticos que a análise embasada no material iconográfico dos catálogos não possibilita. Nesse sentido, esta análise propôs, mais do que descrever o edifício em si, em geral, largamente conhecidos em suas especificidades arquitetônicas, buscar vínculos a partir dele que pudessem revelar as similaridades e diferenças da produção residencial na América Latina, sua relação causal com outros edifícios ou circunstâncias, sua conexão com fenômenos gerais, "que, por fim, levaram ao juízo histórico, ao significado que lhe é atribuído", na linha dos problemas historiográficos discutidos por Waisman. Nessa perspectiva,

> uma obra de arte ou de arquitetura pode ser um documento para a análise de outra obra: quando se quiser estabelecer uma filiação, ou um caráter tipológico, ou a importância da obra em estudo em desenvolvimentos posteriores ou na difusão de uma *ideia arquitetônica* (WAISMAN, 2013, p. 15) (grifo nosso).

[440] O conceito de *Gesamtkunstwerk* ("obra de arte total") de Richard Wagner entre 1849 e 1851, tão almejado pelos movimentos artísticos no início do século XX, envolve a unificação da linguagem das chamadas artes maiores e menores. O conceito foi desenvolvido por William Morris com a criação em 1861 de uma associação de artistas organizada em um ateliê, remetendo às guildas medievais, a *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* (ver nota 12, Introdução).

Considerações Finais

> Pensar a partir de um lugar é saber, pois, por um lado, que se pensa sempre a partir de um limite; e, por outro lado, é também saber que o que se pensa tem limites. Pensar a partir de um lugar é traçar, a partir dali, um número limitado de linhas ou vetores: ir buscar o que essas linhas alcancem, cientes de que o horizonte existe, e de que, por mais que haja país além, nossos olhos se cansam, e as coisas se desvanecem na distância, nesse ponto após o qual já nem vemos, nem entendemos. A menos que, como costuma acontecer, mudemos de lugar: para então pensar a partir de outro lugar (WAISMAN, 2013).

Em 1951, quase vinte anos após o fenômeno *The International Style*, Henry-Russell Hitchcock - adotando uma postura menos arbitrária em relação à rotulação da arquitetura moderna - sinaliza a percepção de uma diversidade nessa produção dentro do sistema de contenção ou disciplina estabelecido de acordo com regras *a priori*. "*Perhaps*", pontua o crítico em texto para a *Architectural Record*, "*it has become convenient now to use the phrase chiefly to condemn the literal and unimaginative application of the design cliches of 25 years ago; if that is really the case, the term had better be forgotten*" (HITCHCOCK, 1951).

O êxito da produção de um breve período em que a América Latina figurou como protagonista no circuito da arquitetura - de certo modo ocupando o lugar dos tradicionais núcleos de disseminação e produção cultural, que se convencionou chamar de "centro" - associado ao difícil contexto político vivido em vários países da região, adiaram a incorporação de uma reflexão que ganha corpo regionalmente apenas nos anos 1980, com maior ou menor adesão em cada país. Esse processo envolveu o reconhecimento da necessidade da formação de uma tradição teórica própria que postulou novos parâmetros e propôs entendimentos distintos que foram de encontro às formulações que apontavam a homogeneidade da "arquitetura moderna latino-americana", quando o cânone perde validade. Para construir essa ideia - abstrata e teórica - de unicidade, desprezou

experiências paralelas, e assim, definiu *um* caminho possível a ser seguido, aquele legitimado e institucionalizado.

O Museu de Arte Moderna de Nova York precisou de outros trinta e cinco anos para assumir - na retomada do interesse internacional pela América Latina - essa mudança narrativa, distante daquela que se valeu de similitudes socioculturais para criar um discurso de consonância do repertório arquitetônico que lhe era útil em um contexto geopolítico específico. Discurso esse que a própria instituição - também apoiada no entendimento de seu lugar no quadro cultural global - ajudou, através de Philip L. Goodwin e Hitchcock, a fundar, constituir e afirmar. Nas bases desse modelo de explicação, a ponte dialética entre modernidade (via Le Corbusier) e tradição (pautada nos códigos representativos da arquitetura pré-colombiana e colonial, que representavam, em determinados países, expressões nacionais, de vínculo com o lugar). Nesse sentido, os protagonistas da renovação da arquitetura na América Latina aspiraram uma modernidade que ao mesmo tempo se embasou e se distanciou das ataduras e doutrinas alheias em uma reação local em busca da expressão da própria identidade. E foi através da casa individual que materializaram as primeiras experiências, explorando vocabulários particulares. O programa residencial foi o veículo para a experimentação e a manifestação dessa linguagem dentro de um sistema formal consistente.

Esta pesquisa propôs entender, tomando esse programa - a habitação unifamiliar moderna - como referência, o que, ou melhor, sob quais argumentos o MoMA constrói, nos três catálogos que se dedicam ao tema (*Brazil Builds* de 1943, *Latin American Architecture since 1945* de 1955, e *Latin America in Construction* de 2015), seu discurso sobre a arquitetura moderna na América Latina. Em outras palavras, entender a leitura que esses textos fazem dessas casas, que traduz uma visão exógena sobre a América Latina, ou seja, cujo sistema de valoração é determinado fora do âmbito local. Falar a partir dessa região marginal para a cultura ocidental impôs a compreensão da ideia do discurso como instrumento de reprodução de poder - intelectual, institucional, político e econômico - do MoMA, enquanto agente nas operações de constituição do projeto de alteridade cultural. Nesse sentido, procurou-se cotejar a construção ideológica proposta por esse olhar alheio, estrangeiro, com o debate colocado por autores situados nas "periferias", nas bordas do "mundo desenvolvido".

Enquanto *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945* definem análises contemporâneas às obras e aos eventos eleitos, através dos quais a narrativa se constitui, *Latin America in Construction* os retoma e rediscute a partir de um olhar retrospectivo, evidenciando uma base crítica construída, ainda que dispersa, sobre os temas. Bergdoll, Comas, Liernur e Del Real definem a América Latina como local de desenvolvimento da arquitetura moderna, não de dependência e esfacelamento de uma prática internacional recuperando a crítica da tradição

expositiva e a abertura para novos olhares possíveis; "céticos quanto à existência de um 'espírito do lugar' comum à arquitetura da região e em consórcio com um 'espírito da época' universal" (COMAS, 2017, p. 43).

Esses movimentos de aproximação com a América Latina não devem ser entendidos unicamente como expressão do que se viu nas exposições, enquanto eventos efêmeros, à medida que os esforços dos autores se concentram, sobretudo, em torno dos catálogos[441], através dos quais o debate se perpetua.

As duas décadas entre os anos 1940 e 1960, marcaram, talvez, o único momento em que os arquitetos latino-americanos desfrutaram de uma centralidade que, naquele momento, acreditava-se que poderiam estabelecer um diálogo em condições de equidade no sistema de produção cultural, como produção autônoma que constituiu um capítulo importante, longe de ser secundário para a arquitetura do século XX. Entende-se, entretanto, que essa relação não se estabeleceu sob tais condições (não eram, e não são, igualitárias), à medida que um pode/precisa posicionar e qualificar o *outro*, ele, consequentemente, detém o poder e estabelece as regras nesse jogo de interesse. Essa relação, portanto, esteve pautada por agendas externas que se apoiaram na arte e na arquitetura como mediadoras de conflitos, para legitimar movimentos de aproximação, definindo o uso político da arte e da arquitetura latino-americana. E é na abstração da percepção - minimizando a relação de dependência - dessas polaridades, marcada pela ideia da superioridade norte-ocidental estabelecida na consolidação dos Estados Unidos como centro hegemônico dando continuidade à alteridade historicamente estabelecida pelas metrópoles europeias, que a argumentação de Del Real se fragiliza.

> *In the 1940s, however, imperial entanglements worked within a new Pan American web that operated critical inflections upon US architectural culture as modern architecture in Latin American and its architects enjoyed a newfound prestige that positioned them as equals and, at times, as more advanced than their US counterparts* (DEL REAL, 2012, p. 367).

De fato, a fala de Goodwin e Hitchcock é pautada também pela ideia da "superioridade" das propostas e realizações dos arquitetos latino-americanos em relação aos norte-americanos, revelando contribuições que, naquele momento, alteraram a relação estabelecida dos agentes de dependência e influência cultural, mas isso não significa que não construam um discurso embasado pela alteridade, pela oposição "nós" e "eles", usando uma realidade conhecida para viabilizar estratégias de comparação. A própria "surpresa" ante essas realizações, em países pouco

[441] Em *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945* essa divisão fica bastante clara quando as exposições são curadas por Alice Carson e Arthur Drexler e os catálogos escritos por Goodwin e Hitchcock, respectivamente.

desenvolvidos econômica e industrialmente, colocando em relevo as singularidades da produção local, evidencia esse entendimento.

Na agenda de interesses estatais dos anos 1940, pautada no fortalecimento de alianças intercontinentais, era importante para os Estados Unidos a construção da ideia de *uma* América Latina. Foi através do Brasil - que naquele momento representava a emergência de uma outra apropriação do repertório moderno europeu, permitindo a abertura de novas perspectivas que prometiam revigorar essa produção - que o MoMA deu início a esse projeto. Com efeito, o país (ou uma pequena parcela dele) teve que operar como um balizador regional, tinha que *ser* a América Latina para construir a união continental. E por esse motivo, por essa intenção de origem, que contornava as questões específicas da arquitetura, as narrativas de Goodwin e de Hitchcock se voltam para o argumento da unificação, exaltando algumas experiências em detrimento de outras tantas.

Assim, o MoMA reivindicou uma versão dessa história, mas que definia, sobretudo, um argumento curatorial, testemunhos crítico pessoais de seus autores; e foi a partir desse argumento, incorporado (quase) acriticamente como verdade, que se construiu a trama narrativa, usando o termo de Martins (1987), da arquitetura moderna na América Latina.

A casa foi apropriada, nesse contexto, para ratificar uma ideia de modernização se não introduzida, mas aperfeiçoada pelos Estados Unidos. Desse modo, representou a modernidade desejada, aquela que se aproximava do modelo norte-americano propagado na América Latina e, ao mesmo tempo, um modo de viver nos trópicos - permeado de luz, ar e vegetação - valorizado nas narrativas, que serviu de referência para idealizações de um futuro no contexto do pós-guerra. Em outras palavras, *Brazil Builds* assim como *Latin American Architecture since 1945* enfatizaram a natureza original e progressista da arquitetura latino-americana, e, nesse sentido, veicularam uma imagem de progresso vinculada ao processo de modernização norte-americano que Goodwin e Hitchcock fizeram questão de ressaltar, demonstrando para os Estados Unidos e para o mundo a expansão das fronteiras do projeto moderno.

Essa contribuição para a cultura ocidental, entretanto, "*was not the ethos of Latin Americanism or* brasilidade*, a static celebration of nationhood*", ressalta Del Real*,* "*but rather the dynamics of the triangulation - South America-North America-Europe - that changed and multiplied the relationships as the cultural center shifted from Europe to the Americas at the dawn of the postwar*" (DEL REAL, 2012, p. 191). Em suma, revelam trajetórias mais complexas de influência e diálogos, e posicionamento no debate da arquitetura moderna, que as narrativas anteriores esqueceram, ou melhor, não foram capazes naquele momento (contemporâneo aos eventos) de perceber, ver que a

causa comum apenas disfarçava as diferenças fundamentais. E na compreensão dessa complexidade se debruça parte das investigações recentes sobre a produção arquitetônica na América Latina, na qual esta pesquisa procurou estar inserida.

A questão das semelhanças e divergências se coloca nesse discurso pontuado na comparação centro-periferia, aqui representado pelos Estados Unidos e América Latina. A percepção de processo de modernização como uma onda que se irradia e vai perdendo a "densidade" e incorporando outros elementos necessários para sua realização (em uma realidade distinta) à medida que se distancia de seu "ponto de origem". Mesmo naqueles países latino-americanos que materializaram as primeiras experiências modernas apenas em meados do século XX, estabeleceu-se o modelo europeu como embrião da introdução da linguagem moderna, sem maiores referências aos desenvolvimentos vizinhos. Nessa perspectiva, os projetos foram analisados pela proximidade com a escala de valores estabelecido no Ocidente, e quando distante dela, valorizados por atributos relacionados aos trópicos, construídos sob o signo do "diferente".

As casas modernas construídas na América Latina apresentaram variações, a partir de um repertório compartilhado de adaptações, que lhes diferenciam em relação aos esquemas de origem, mas não têm pretensão de universalidade ou permitem sua homogeneização. Revelam, portanto, uma variedade a partir de princípios semelhantes que permite que o particular se manifeste nas relações coletivas. Nesse sentido, a arquitetura latino-americana, embora reconhecível em seu conjunto, se destacou por seu aspecto pessoal e autoral. Um grupo de arquitetos, que traziam bagagens culturais e aproximações distintas com o repertório moderno, transplantado por vias - direta ou indiretamente - também distintas, interpretado, cada um a seu modo.

"*Y si bien el frente de la arquitectura moderna parece ser uniforme, en lo que se refiere a las metas, existen diferencias en los medios y la manera de proceder*" (CETTO, 1961).

Assim, a identificação de uma lógica interna, pautada na relação entre o lugar, vinculado a raízes socioculturais e aos princípios norteadores da arquitetura moderna, de racionalidade, transparência, continuidade, ainda que verdadeira, não é suficiente para definir uma linearidade entre arquitetos e edifícios na América Latina. Estabelecer esse sincretismo que nos caracteriza como a única via de interpretação aponta reduções que ignoram outros caminhos, como outras vias de influência e agentes externos e locais, mediados por contatos diretos e indiretos, através de viagens, das bienais e eventos, e da circulação de livros e periódicos, por exemplo.

Retomamos a fala de Comas (2014) que resume esse entendimento:

> [...] a interpretação mais corrente desse legado insiste na diferença trazida por vontades de conciliação do “espírito do tempo” com o “espírito do lugar”. A interpretação é procedente, porém parcial. Um juízo apoiado somente nesses termos, ainda que elogioso, tenderia a exaltar características epidérmicas, desconsiderando a complexidade das obras, tornando possível, na sequência, reduzi-las a uma nota regionalista de pé de página de um discurso estrangeiro, a pouco mais do que uma adaptação exótica de muito pouco interesse.

Enquanto a Casa Cavalcanti marca o período exploratório do repertório moderno na América Latina, mas que vai definir muitos dos caminhos que viriam depois, a Casa Sordo Madaleno estabelece uma interpretação bastante madura desse repertório. Enquanto Henrique Mindlin buscou uma aproximação mais direta com o "espírito do lugar", explorando materiais, volumes e texturas associados a tradição colonial, Sergio Bernardes e Sordo Madaleno o fazem de maneira mais sutil, através de uma particular articulação interior-exterior, este representado pelos jardins, pátios e espaços abertos, como seu complemento necessário, e um também particular arranjo espacial incorporando planos verticais (opacos e transparentes) e horizontais. Emilio Duhart e Le Corbusier, por sua vez, interpretam de modo bastante distinto um elemento de seu substrato histórico - o pátio da herança hispânica - adaptando-o a dimensão e as especificidades de lotes urbanos. E finalmente, Amancio Williams, em um sítio específico e embasado por interesses anteriores, explorou a estrutura de modo único introduzindo uma via alternativa à plasticidade do concreto armado e antecipando uma relação (arte-técnica) que viria a se desenvolver duas décadas depois em outros lugares. Talvez a casa de Williams seja a que mais se distancie do que se considerou como "casa latino-americana" e, talvez por essa razão ela foi, assim como a Casa de Canoas, reconhecida em sua capacidade plástica e interpretativa desse programa comum.

Entre si, essas casas são bastante distintas. Porém, são igualmente distintas de suas experiências contemporâneas. Cada arquiteto percorreu seu caminho, projetando versões próprias da modernidade, mas que, ao mesmo tempo, afirmam uma construção coletiva do modo de habitar na América Latina que prioriza o estar, a vivência familiar e guardam uma íntima relação com esses espaços externos estabelecendo uma particular correspondência entre continuidade visual e controle espacial. Nuances naturais de um fazer individual guiado por causas coletivas. Assim a "latino-americanidade" da produção residencial unifamiliar se manifesta não forçosamente em um conjunto de características definido em função de sua designação geográfica, mas como uma categoria cultural que ecoa, se faz presente, nas construções.

As fotografias das casas, em particular de suas áreas sociais e de convívio que predominam nos catálogos, constituíram elementos importantes para o convencimento da narrativa operada pelo MoMA, como instrumento de construção cultural. A fotogenia da arquitetura latino-americana -

comentada por Lewis Mumford na crítica de *Latin American Architecture since 1945* na *The New Yorker* - foi explorada na escolha dos ângulos "corretos" dentro do projeto editorial da instituição, em sua reconhecida qualidade. Juntos - texto, fotografia e, pode-se incluir, a editoração na composição dessa tríade - ajudaram a formar a imagem esperada da América Latina enfatizando determinados aspectos sugeridos nos textos, e a divulgá-la dentro e fora de suas fronteiras. Esse uso da fotografia, da bidimensionalidade como representante de toda uma produção, está diretamente filiado a natureza de uma exposição de arquitetura e a necessidade de comunicabilidade com o público, para o qual, de modo geral, a fotografia é mais facilmente interpretada e sua mensagem compreendida do que o desenho arquitetônico que exige o conhecimento mínimo do código de representação que lhe origina.

Ao longo deste trabalho citamos aspectos da bilateralidade centro-periferia, em que a periferia é colocada em posição de dependência ante as iniciativas e reflexões provenientes do centro, este definido pelo hemisfério norte-ocidental. Porém, apesar de ter ficado em suspenso, faltou enfatizar que um outro viés dessa dependência se coloca também no sentido oposto, da periferia para o centro. A América Latina - como "outro", distante e exótico - representou para a Europa e os Estados Unidos em muitos momentos o escape da sistematização, da rigidez, o caos e a liberdade geradora da manifestação criativa. Como comentado, o interesse estrangeiro esteve, de acordo com Aracy Amaral (2006), também pautado na busca pelo diferente como um princípio básico para a sobrevivência e para a renovação cultural.

Certamente a reconhecida crítica de arte brasileira estava citando um movimento de aproximação no campo pictórico das artes visuais - que pode ser exemplificada pela conhecida relação entre a arte japonesa e o impressionismo ou entre a arte africana e o cubismo -, mas o mesmo raciocínio pode ser estendido ao campo da arquitetura, no qual a América Latina representou a possibilidade de interpretação do racional, de criação de repertório a partir de uma matriz comum. E ver, entender e se apropriar dessa "inovação" foi o que coube aos norte-americanos, no breve período em que não eram os exportadores culturais - em particular quando a crítica começa a questionar a ausência de contato com raízes culturais mais profundas em sua arquitetura.

Nessa perspectiva, ao mesmo tempo que aproxima os Estados Unidos, medindo o modelo de modernização, no sentido, muitas vezes, de reafirmar um desenvolvimento desejado na escala de valores norte-americana, distancia e evidencia aquilo que a experiência arquitetônica têm de singular para fortalecer o imaginário que está sendo difundido, na perspectiva da alteridade a ela historicamente associada. Assim, buscaram na periferia, aquela que começava a se destacar

internacionalmente, um "modelo" que ao mesmo tempo se aproximava e poderia lhes servir, reafirmando seus princípios como "nação desenvolvida", e indicava um modo de se relacionar e se apropriar dessa capacidade inventiva que, em alguns comentários, Goodwin e, especialmente, Hitchcock, parecem ressentir. Um sopro de criatividade em um modelo que começava a dar sinais de desgaste. Essas dimensões se complementam nos catálogos e estabelecem os parâmetros de interpretação propagados sobre a arquitetura na América Latina. Esta torna-se exportadora de uma experiência importante no panorama da arquitetura moderna, mas cabia aos Estados Unidos legitimá-la e reafirmá-la, "autorizando" experiências e "modelos" de modernidade que constituiriam a base do desenvolvimento periférico. Nesse sentido, coube ao MoMA definir o que veio a ser entendido e rotulado como "arquitetura latino-americana", como se sua voz fosse neutra, dirigida - demagogicamente - a todos.

Transferindo esse raciocínio ao contexto da última exposição, é certo que o MoMA incorporou - compartilhando a direção da mostra - pesquisadores da América Latina familiarizados com o tema, que sem dúvida, cabe ressaltar, contribuíram para a revisão dos modelos de interpretação, incorporando os achados das pesquisas realizadas nas últimas décadas nas universidades e instituições locais e desafiando a historiografia norte-ocidental em um projeto de desconstrução do desenho historiográfico colocado. Assim como não se reduz a importância da participação do próprio Museu, cujo suporte material e institucional foram decisivos para sua materialização, uma iniciativa que pelo volume de dados coletados e exibidos e a dimensão do território abordado, certamente só poderia ser realizada por uma instituição desse alcance. No entanto, é sintomático perceber que na coordenação de atividades do grupo de curadores da exposição de 2015, formado por um brasileiro (Carlos Eduardo Dias Comas), um argentino (Jorge Francisco Liernur), um porto-riquenho (Patricio del Real) mas com reconhecida formação e atuação nos Estados Unidos, e um norte-americano (Barry Bergdoll), Comas tenha ficado responsável pelo Brasil, Liernur pelo Cone Sul e Peru, e Bergdoll e Del Real pelo México, Caribe e Venezuela. Se em termos práticos, como esclarece o próprio Comas (2017), essa estratégia de divisão é lógica, geograficamente motivada, ela pode ser questionada ou justificada sob outros parâmetros, entre eles o ainda presente, distanciamento entre o Brasil e a América Latina de origem hispânica.

O olhar de um autor que vê o outro a partir de suas perspectiva e vivência eurocêntricas se coloca à distância daquele de quem vê o mesmo cenário de dentro da realidade experimentada, como tentamos pontuar em diversos momentos deste trabalho. Somado a isso, anos de pesquisa e publicações, inclusão de novos personagens e vozes narrativas fazem das três publicações versões

diferentes de uma mesma história, a da arquitetura moderna da e na América Latina, que transpôs o processo de desconstrução da ideia de centro-periferia como dominação discursiva.

Apesar da América Latina, em particular o Brasil, no fim dos anos 2000 atrair novamente a atenção internacional, incluindo elogios da imprensa norte-americana que exaltava o clima de otimismo, através das agendas políticas e econômicas - após o quase absoluto silêncio do MoMA sobre a arquitetura da região desde Brasília, que, entendida como experiência-limite, iniciou o processo de desvalorização internacional dessa produção e revelou uma fratura na imagem da união continental - em função de uma forte aceleração do crescimento interno em resposta aos anos de investimento estatal do governo nacional, ainda não se tem, acreditamos, distanciamento histórico suficiente para propor respostas conclusivas sobre o porquê do interesse renovado pela região, inaugurado pelo MoMA e ampliado para outras instituições culturais norte-americanas.

Em *Latin America in Construction* as questões externas ao terreno restrito da arquitetura, em particular políticas, não parecem ter a mesma força das aproximações anteriores, resultado de um cenário em que a América Latina tem menos peso nas decisões globais na geografia política. Ainda que nesse cenário a tradição crítica sistematizada por pesquisadores latino-americanos, tenha adquirido relevância para participar conjuntamente do projeto e das decisões curatoriais, a relação centro, detentor de conhecimento, *know-how* e cifras que viabilizem iniciativas da envergadura da exposição, e periferia, geradora de cultura e laboratório permanente para a construção de novas ideias, como apontou Roberto Fernández em *El laboratorio americano*, perpetua uma relação (ainda) desigual e, sobretudo, a imposição, a dimensão hierárquica do que se produz.

Nesse sentido, *Latin America in Construction* retoma o papel das instituições e do conhecimento como poder, meio de controle ideológico, e a centralidade do circuito cultural norte-americano; reforçando o lugar do MoMA como instrumento político-cultural. Em consequência, os Estados Unidos retomam o papel de mediador de uma visão de modernização e arquitetura, operando como detentor do discurso oficial.

Em certo sentido, o MoMA reocupa e capitaliza um lugar, então vago, de protagonista da narrativa, na ausência de narrativas abrangentes sobre a arquitetura moderna na América Latina. Retomando a disputa pela memória, em que a instituição buscava no passado ser a voz do moderno na América Latina.

> Pensar a partir de um lugar é saber que somos diferentes, e não por isso superiores, ou inferiores, ou melhores, ou privilegiados. Isso posto, o fascínio pela diferença que o mercado explora hoje como o mais sedutor de suas *commodities*, alinhando-se com isso à política e à economia do capitalismo derradeiro (e global), não é mais – por ser a nova cara de uma velha afeição europeia pelo exótico – que

> a confirmação *sotto voce* da preeminência dos normais, do imperialismo do mesmo quando se permite, generosamente, abrir em seu altar um nicho marginal para o raro, para o ainda-não-visto (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 28-29).

Nesse quadro, a tese postulada por Marina Waisman de enfraquecimento do centro e, consequente, valoração das culturas "marginais" pode ter validade para esse quadro.

Ao longo deste texto, ao citarmos as realizações brasileiras apoiadas na bibliografia aqui referenciada, excluiu-se muitas outras, entre elas as que se desenvolveram no Norte e no Nordeste. Cabe lembrar que a noção de periferia se amplia para a autora à medida que se considera sua origem: o Nordeste do país - nem Bahia e nem Pernambuco, estados que ainda gozaram de certo reconhecimento na historiografia tradicional. Nesse sentido, desloca o sistema de alteridade norte-ocidental para o quadro regional, considerando que se trata, sobretudo, da arquitetura brasileira como um acontecimento reduzido ao eixo Rio-São Paulo (e outras cidades como Belo Horizonte e Brasília que, em determinado momento, ganharam importância no cenário nacional), na historiografia arquitetônica.

Essa "alteridade ampliada", se assim podemos chamá-la, se estende à quase todos os países aqui analisados, que passaram por um movimento de interiorização e democratização da arquitetura. Discute-se sobretudo (ou quase completamente) a produção dos "centros locais", os "centros nas margens", ou seja, das capitais federais e/ou centros urbanos de maior relevância, geralmente política e econômica, nos países latino-americanos. A arquitetura desenvolvida distante desses centros marginais foi, durante muito tempo, qualificada como expressão de uma modernidade provinciana resultado de certo atraso cultural e econômico. Estar nessas localidades, é situar-se nas margens das margens, que apenas recentemente começaram a postular um lugar nas narrativas. As realizações interioranas da Argentina - matriz de uma Argentina profunda - que estabeleceram as origens e causas da adesão ao projeto moderno nacional-popular, definem a exceção que, talvez, confirme a regra. As relações de alteridade se definem, portanto, interna e externamente ao contexto latino-americano, como se confirmassem posições frente à alteridade centro-periferia universal, norte/sul-leste/oeste do globo.

Por último, cabe lembrar que a inserção do Brasil na América Latina, sob qualquer aspecto que se possa interpretá-la na arquitetura, ainda é um tema que precisa ser investigado, uma plataforma para futuras explorações. Sua amplitude e complexidade permeadas por "pré-conceitos" e imprecisões de diversas ordens ainda afasta pesquisadores. Mas acreditamos que esse é um quadro em transformação. Nosso propósito foi apontar bases para questionamentos e hipóteses, sem a pretensão de oferecer respostas definitivas, que acreditamos, ainda precisam de um processo de montagem narrativa melhor estabelecido e, principalmente, de distância para posicionar *Latin*

America in Construction nessa nova historiografia. Uma tese certamente não esgota essa problemática.

Os catálogos das demais exposições do Museu de Arte Moderna de Nova York sobre a América Latina, voltadas para o campo das artes, definem outros intercâmbios constitutivos da relação investigada nesta pesquisa, de construção da imagem de uma cultura latino-americana segundo sua perspectiva institucional, que podem ser melhor explorados a partir da eleição de obras e eventos chave.

Conclui-se que a América Latina narrada e representada imageticamente sob os olhos do MoMA, correspondeu a uma realidade construída, artificialmente encaixada em um esquema ideológico constituído *a priori*, sob interesses externos aos quadros da arquitetura, e, mais recentemente, reforçou o lugar institucional e a centralidade do circuito cultural norte-americano, em uma complexa relação de poder na qual os Estados Unidos possuem uma clara vantagem econômica que serve a velhas e novas ondas de influência/dependência.

Estar *sob os olhos de quem vê*, não revela, necessariamente, uma realidade concreta, mas uma realidade construída a partir de fatos escolhidos.

Mafalda, cartunista Quino.

Referências

ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida**: visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo (1947-1975)**. 2. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2011. (RG Facsmile, 1).

ACOSTA, Wladimiro. **Vivienda y ciudad**. 2. ed. Buenos Aires: Anaconda, 1947.

ACOSTA, Wladimiro. **Vivienda y clima**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**: a Era Moderna, 1820-1980. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AIN, Gregory. **Exhibition House**: The Museum of Modern Art-Woman's Home Companion. New York: The Museum of Modern Art, 1950.

AL ASSAL, Marianna Boghosian. Em busca de olhares transnacionais para a história da arquitetura latino-americana: as comemorações dos centenários das independências nas primeiras décadas do século XX. SEMINARIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 2., 2011, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2011. 1 CD-ROM.

ALBUQUERQUE, Carlos. Mostra no MoMA resgata interesse por arquitetura latino-americana. **Deutsche Welle**, São Paulo, 19 jun. 2015. Disponível em: <http://www.dw.com/pt>. Acesso em: 19 jan. 2016.

ALDRIGUE, Maryá de S. **Aparências da Forma e Forma do Espaço**: análise da configuração espacial de residências unifamiliares dos anos 1970 em João Pessoa - PB. 2012. 260 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

AMABILIS, Manuel. **La Arquitectura Precolombina en México**. Cidade do México: Orion, 1956.

AMARAL, Aracy. Brasil: del modernismo a la abstracción (1910-1950). In: BAYÓN, Damián (Ed.). **Arte Moderno en América Latina**. Madrid: Tauros, 1985. p. 270-281.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). v. 2. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, Semana de Arte Moderna, p. 09-18, jun./jul./ago. 2012.

AMBASZ, Emilio. **The Architecture of Luis Barragán**. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

AMORIM, Luiz (Org.); LEITÃO, Lúcia (Org.). **A casa nossa de cada dia**. Recife: Editora UFPE, 2007.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. Flexibilidade espacial: entre o princípio e o mito. In: AMORIM, Luiz (Org.); GRIZ, Cristiana (Org.). **Cidades**: Urbanismo, Patrimônio e Sociedade. Olinda: Livro Rápido, 2008. p. 297-326.

ANDRADE, Manuel Correia. **O Brasil e a América Latina**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

ANDRADE, Mario de. Brazil Builds. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ANDREOLI, Elisabetta (Org.); FORTY, Adrian (Org.). **Arquitetura moderna brasileira**. London: Phaidon, 2004.

ANELLI, Renato. Para interpretar a arquitetura: curadoria como prática formativa. **Revista ARQ.URB**, São Paulo, n. 20, Universidade São Judas Tadeu, p. 27-34, set./dez. 2017. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb>. Acesso em: 18 jan. 2018.

AQUINO, Flavio de. Os primórdios do modernismo no Brasil. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 28-31.

ARANGO, Silvia. **Historia de un itinerario**. Bogotá: Unibiblos, 2002.

ARCHIVO AMANCIO WILLIAMS. **Casa sobre el arroyo en Mar del Plata**. Mar del Plata, 2017. Disponível em: <https://www.amanciowilliams.com>. Acesso em: 20 nov. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte com história da cidade**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTIGAS, J. B. Vilanova. **Caminhos da arquitetura moderna**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a "Boa Vizinhança"**: a sociedade urbana no Brasil e a recepção do mundo norte-americano 1876-1945. 2007. 470 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a "Boa Vizinhança"**: arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil-Estados Unidos 1876-1945. São Paulo: Pontes Editores, 2010.

AYOMINO, Carlo. **La vivienda racional**: ponencias de los CIAM 1929-1930. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAGGIO, Kátia Gerab. **A "outra" América**: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas. 1998. 224 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Moniz. **A presença dos Estados Unidos no Brasil** (dois séculos de história). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na primeira Era da Máquina**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 113).

BARDI, Pietro Maria. America before Columbus. In: CAMESASCA, Ettore (Ed.). **History of the House**. London: Collins, 1971.

BARNITZ, Jacqueline. **Twentieth-Century Art of Latin America**. Austin: University of Texas Press, 2001.

BARRIOS, Guillermo. Bibliography: Venezuela. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 312-313.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília**: rumos da arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil**: arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAYÓN, Damián (Ed.). **Arte Moderno en América Latina**. Madrid: Tauros, 1985.

BAYÓN, Damián. A Arte e a Arquitetura latino-americanas, c. 1920-c. 1990. In: BETHELL, Leslie (Org.). **A América Latina após 1930**: ideias, cultura e sociedade. v. 3. São Paulo: Edusp, 2011. (História da América Latina). p. 551-610.

BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. **Panorámica de la arquitectura latino-americana**. Barcelona: Blume, 1977.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015.

BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America: Public Space, Housing, and Landscape. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de América Latina em perspectiva histórica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, jul./dez. 2009.

BETHELL, Leslie (Org.). **A América Latina após 1930**: ideias, cultura e sociedade. v. 3. São Paulo: Edusp, 2011. (História da América Latina).

BETHELL, Leslie (Org.); ROXBOROUGH, Ian (Org.). **A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BHABHA, Homi K. Introducción: Narrar la nación. In: BHABHA, Homi K. (Org.). **Nación y Narración**: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010. p. 11-19.

BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura e a sociedade. In: XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 158-163.

BLAKE, Peter. **Marcel Breuer**: architect and designer. New York: The Museum of Modern Art, 1949.

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 2005.

BONDUKI, Nabil. Habitação social na vanguarda do movimento moderno no Brasil. In: GUERRA, Abilio (Org.). **Textos fundamentais**: sobre história da arquitetura moderna brasileira. v. 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. (RG bolso). p. 91-111.

BONDUKI, Nabil. **Os pioneiros da habitação social no Brasil**: cem anos de construção de política pública. v. 1. São Paulo: Editora UNESP: Edições SESC, 2014.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Humanitas).

BRASIL, Luciana Tombi. **David Libeskind**: ensaio sobre as residências unifamiliares. São Paulo: Romano Guerra; EDUSP, 2007.

BRASILEIRO, Vanessa Borges; SALLES, Cristiane T. de Campos. A casa é uma máquina de morar (?): analisando a casa modernista. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 14, n. 15, p. 92-114, dez. 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br>. Acesso em: 06 out. 2014.

BREIER, Ana Cláudia Böer; SCHLEE, Andrey Rosenthal; PEREIRA, Maíra Teixeira. Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 129.07, Vitruvius, fev. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2018.

BRILLEMBOURG, Carlos (Ed.). **Latin American Architecture, 1929-1960**: contemporary reflections. New York: The Monacelli Press, 2004.

BROWNE, Enrique. **Otra arquitectura en América Latina**. México: Gustavo Gili, 1988.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Tradução: Ana Maria Goldberger. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRUNA, Paulo J. V. Restauro e ampliação no edifício da Cepal em Santiago do Chile: uma intervenção controvertida. **Projetos**, São Paulo, ano 11, n. 125.01, Vitruvius, mai. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 6 abr. 2017.

BRUNA, Paulo J. V. **Os primeiros arquitetos modernos**: habitação social no Brasil 1930-1950. São Paulo: Edusp, 2015.

BULLRICH, Francisco. **Arquitectura latinoamericana 1930/1970**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969a.

BULLRICH, Francisco. **Nuevos caminos de la Arquitetctura Latinoamericana**. Barcelona: Blume, 1969b.

BURCHARD, John; BUSH-BROWN, Albert. **A arquitetura dos Estados Unidos**: uma história social e cultural. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1969.

BUZZAR, Miguel Antônio. A ideia de uma casa brasileira. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos. **Anais eletrônicos...** São Carlos: EDUSP, 2003. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>. Acesso em 12 fev. 2016.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Do Weissenhofsiedlung ao Hansaviertel: a arquitetura moderna e a cidade pensadas desde a habitação **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 117.02, Vitruvius, set. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2018.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Bibliography: Brazil. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 301-303.

CAMESASCA, Ettore (Ed.). **History of the House**. London: Collins, 1971.

CAMPOS. Niemeyer em Berlim: idas e vindas de um edifício habitacional **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 131.08, Vitruvius, abr. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2018.

CANCEL, Luis R. **El espiritu latinoamericano**: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970. New York: Abrams, 1988.

CANELLA, Guido. Laboratorio Latinoamerica [The Latin American Laboratory]. **Zodiac**, Milano, n. 8, p. 6-13, 1992.

CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 121-131.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Arquitetura em revista**: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960). 2005. 336 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARDOSO, Luiz Antonio Fernandes (Org.); OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (Org.). **(Re)discutindo o modernismo**: universalidade e diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Salvador: UFBA, 1997.

CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lucio Costa**. 2005. 227 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

CARRANZA, Luis; LARA, Fernando Luis. **Modern Architecture in Latin America**: Art, Technology and Utopia. Austin: University of Texas Press, 2014.

CASCIATO, Maristella. (Re)search towards exhibiting architecture. A exposição de arquitetura. Histórica, atualidade e perspectivas. In: ENANPARQ, 4., 2016, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2016.

CAVALCANTI, Lauro. Henrique Mindlin e a arquitetura moderna brasileira. In: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Tradução: Paulo Pedreira. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000. p. 11-16.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro**: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CETTO, Max. **Modern Architecture in Mexico/Arquitectura moderna en México**. New York: Frederick A. Praeger, 1961.

CETTO, Max. Influencias externas y significado de la tradición. In: SEGRE, Roberto. **América Latina en su arquitectura**. 6. ed. Paris: UNESCO, 1985. (América Latina en su cultura).

CHASTEEN, John Charles. **América Latina**: uma história de sangue e fogo. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

CICERCHIA, Ricardo. Vivir en familia. In: _____. **Historia de la vida privada en la Argentina**. 2. ed. Buenos Aires: Troquel, 1999. p. 55-92.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLQUHOUN, Alan. **Modern Architecture**: New York: Oxford University Press, 2002.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Casa unifamiliar e tradição moderna: notas para uma história inconclusa. **Arquitetura e Urbanismo (AU)**, São Paulo, n. 148, jul. 2006a.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Moderno e Nacional uma incompatibilidade a questionar. In: PESSÔA, José (Org.); VASCONCELLOS, Eduardo (Org.); REIS, Elisabete (Org.); LOBO, Maria (Org.). **Moderno e Nacional**. Niterói: EdUFF, 2006b.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Redescobrindo as poéticas do desenvolvimento: LAMA no MoMA, 2015. In: ENANPARQ, 3., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPARQ, 2014.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. The Poetics of Development: notes on two Brazilian Schools. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura latino-americana no MoMA. **Revista ARQ.URB**, São Paulo, n. 20, Universidade São Judas Tadeu, p. 41-56, set./dez. 2017. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb>. Acesso em: 18 jan. 2018.

COMAS, Carlos Eduardo Dias; ADRIÀ, Miguel. **La casa latinoamericana moderna**: 20 paradigmas de mediados de siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

COMITÊ ESTATAL DA CONSTRUÇÃO. **Arquitetura e desenvolvimento nacional Cuba, 1978**. Redação: Anselmo López Blanco. São Paulo: Ceditec, 1979.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2017. (RG facsimile, 3).

CORREIA, Telma de Barros. **A construção do habitat moderno no Brasil 1870-1950**. São Carlos: RIMA, 2004.

COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho. América Latina: Cartografias Poéticas. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasVIIIeha.html>. Acesso em: 25 nov. 2015.

COSTA, Lucio. Carta Depoimento. In: XAVIER, Alberto (Org.); GRAEFF, Edgar (Org.). **Lucio Costa**: sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. p. 119-128.

COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registros de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

COTRIM, Marcio. **Construir a casa paulista**: o discurso e a obra de Vilanova Artigas entre 1967 e 1985. 2008. 554 f. Tese (Doutorado em Teoria y historia del arte, arquitectura y ciudad) – Departament de Composició Arquitectònica, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2008.

COTRIM, Marcio. **Vilanova Artigas**: casas paulistas 1967-1981. São Paulo: Romano Guerra, 2017.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COUTINHO, Bárbara; TOSTÕES, Ana. A exposição como “obra de arte total”: O MUDE como caso de estudo. **Midas**: Museus e Estudos Interdisciplinares, n. 4, Évora, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/694>. Acesso em: 28 maio 2018.

COX, Cristián Fernández. Modernidad apropiada. In: ARANGO, Silvia. (Org.). **Modernidad y Postmodernidad en America Latina**: estado del debate. Bogotá: Escala, 1991. (Historia y Teoria latinoamericana).

COX, Cristián Fernández. Apresentação. In: ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica**: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2003.

COX, Cristián Fernández. Afirmação cultural: uma atitude ativa na busca da identidade na arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 05, n. 055.00, Vitruvius, dez. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 28 mar. 2016.

COX, Cristián Fernández; FERNÁNDEZ, Antonio Toca. **América Latina**: nueva arquitectura una modernidad posracionalista. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

CURTIS, William J. R. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Tradução: Alexandre Salvaterra. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

DECKKER, Zilah Quezado. **Brazil Built**: The Architecture of the Modern Movement in Brazil. London: Spon Press, 2001.

DEL REAL, Patricio. Building a Continent: MoMA's Latin American Architecture since 1945 exhibition. **Journal of Latin American Cultural Studies**, London, v. 16, n. 1, p. 95-110, mar. 2007. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569320601156803>. Acesso em: 13 abr. 2016.

DEL REAL, Patricio. **Building a Continent**: the Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. 2012. 504 f. Thesis (Doctor of Philosophy) - School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2012.

DEL REAL, Patricio. Bibliography: Introduction. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 296-297.

DEL REAL, Patricio (Ed.); GYGER, Helen (Ed.). **Latin American modern architecture**: ambiguous territories. New York: Routledge, 2013.

D'HARNONCOURT, René. Estados Unidos. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1953. p. 143-144.

DIEZ, Fernando. Editorial: A casa como ensaio. **Revista Summa+**, Buenos Aires, n. 147, p. 1, mar. 2016. Disponível em: <http://revistasummamas.com.ar/pt>. Acesso em: 14 mar. 2017.

DREXLER, Arthur. Preface and Acknowledgments. In: HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American Architecture since 1945**. New York: The Museum of Modern Art, 1955. p. 8-9.

DREXLER, Arthur; HINES, Thomas S. **The Architecture of Richard Neutra**: From International Style to California Modern. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

DUHART, Emilio. Chile. In: BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. **Panorámica de la arquitectura latino-americana**. Barcelona: Blume, 1977. p. 107-125.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In. LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber**: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24-32.

EDELMAN, Bernard. **La maison de Kant**: conte moral. Paris: Payot, 1984.

EGGENER, Keith. **Luis Barragán's gardens of El Pedregal**. New York: Princeton Architectural Press, 2001.

ELIOT, Noyes. **Organic design in home furnishings**. New York: The Museum of Modern Art, 1941.

ELWALL, Robert. **Building with light**: the international history of architectural photography. London: Merrell, 2004.

ENGELS, Friedrich. As grandes cidades. In: _____. **A situação da classe trabalhadora em Inglaterra**. Porto: Afrontamento, 1975. p. 55-112.

FALCÓ, Marta Garcia. El CEDODAL y la investigación sobre archivos documentales. **Revista ARQ.URB**, São Paulo, n. 9, Universidade São Judas Tadeu, 2013. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb>. Acesso em: 4 abr. 2016.

FARAGO, Jorge. Latin American in Construction at MoMA review - a view on utopian dreams realized. **The Guardian**, London, 10 abr. 2015. Disponível em: <http://www.theguardian.com>. Acesso em: 19 jan. 2016.

FARIAS, Agnaldo. Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço. **Revista ARQ.URB**, São Paulo, n. 20, Universidade São Judas Tadeu, p. 22-26, set./dez. 2017. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb>. Acesso em: 18 jan. 2018.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

FERNANDES, Fernanda. Bienal 50 anos - Exposições Internacionais de Arquitetura. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). **Bienal 50 anos**: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 262-289.

FERNÁNDEZ, José A. **Architecture in Puerto Rico**. New York: Architectural Book Publishing Co., 1965.

FERNÁNDEZ, Roberto. **El laboratorio americano**: arquitectura, geocultura y regionalismo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil**: 1925 a 1940. São Paulo: Museu de Arte, 1965.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. A curadoria de exposições de arquitetura. **Revista ARQ.URB**, São Paulo, n. 20, Universidade São Judas Tadeu, p. 35-40, set./dez. 2017. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb>. Acesso em: 18 jan. 2018.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. A quatro mãos: Arquitetura Moderna Brasileira, 1978-82. **mdc. revista de arquitetura e urbanismo**, Belo Horizonte/Brasília, 29 mar. 2011. Disponível em: <https://mdc.arq.br>. Acesso em: 21 abr. 2016.

FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. **Novo Mundo do Espaço**: Le Corbusier e o papel da fotografia na medição entre o público e a arquitetura. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FINOTTI, Leonardo. **Uma coleção de Arquitetura Moderna na América Latina**. São Paulo: Dafne, 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO. Crise dos mísseis e ação na Baía dos Porcos marcam Era Kennedy. **Mundo**, Folha de São Paulo, São Paulo, 19 nov. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/11/1373530-crise-dos-misseis-e-acao-na-baia-dos-corpos-marcam-era-kennedy.shtml>. Acesso em: 05 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2008b.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo; Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRASER, Valerie. **Building the new world**: studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960. London: Verso, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Americanidade e latinidade da América Latina e outros ensaios**. Organização: Edson Nery da Fonseca. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. São Paulo: Global, 2004.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Bienal de São Paulo**: Exposições. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes.php>. Acesso em: 9 maio 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **I Bienal Latino-Americana de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2017. (Coleção L&PM Pocket, 900).

GALFETTI, Gustau Gili. **Casas Refugio**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

GASPARI, Elio. **Ditadura Escancarada**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (As ilusões armadas, v. 2).

GIEDION, Siegfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura**: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIMENEZ, Luis Espallargas. Arquitetura moderna paulistana. In: XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana**. 2. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2017. (RG facsimile, 2). p. 16-32.

GIRONDO, Oliverio. Manifesto de Martín Fierro. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina**: a era moderna, 1820-1980. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 313-314.

GOMBRICH. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOOD, FORM & SPECTACLE. **MoMA Exhibition Spelunker**. Explore MoMA exhibition history. Disponível em: <http://spelunker.moma.org>. Acesso em: 03 ago. 2017.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds**: architecture new and old 1652-1942. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GORELIK, Adriàn. **Das vanguardas a Brasília**: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. (Humanitas).

GRIZ, Cristiana; AMORIM, Luiz; LOUREIRO, Claudia. A família e a casa: papai ainda sabe tudo? **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, p. 29-47, 2008. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/issue/archive>. Acesso em: 06 out. 2015.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: Novarquitetura. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GRUNENBERG, Christoph. The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art, New York. In: POINTON, Marcia (Ed.). **Art Apart**: Art Institutions and Ideology across England and North America. Manchester; New York: Manchester Press, 1994. p. 192-210.

GUERRA, Abilio (Org.). **Textos fundamentais**: sobre história da arquitetura moderna brasileira. v.1 e 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010a. (RG bolso).

GUERRA, Abilio. História da arquitetura brasileira: pesquisas monográficas e trabalhos panorâmicos. In: ENANPARQ, 1., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ/UFF, 2010b. 1 CD-ROM.

GUERRA, Abilio. **O primitivismo em Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp**: origem e conformação do universo intelectual brasileiro. São Paulo: Romano Guerra, 2010c. (RG bolso, 3).

GUERRA, Abilio. **Arquitetura e Natureza**. São Paulo: Romano Guerra, 2017. (Pensamento da América Latina, Brasil 1).

GUERRA, Abilio; RIBEIRO, Alessandro Castroviejo. Casas brasileiras do século XX. **Arquitextos**, São Paulo, ano 05, n. 074.01, Vitruvius, jul. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 06 abr. 2015.

GUERRA, Abilio; CRITELLI, Fernanda. Richard Neutra e o Brasil. **Arquitextos**, São Paulo, ano 12, n. 159.00, Vitruvius, ago. 2013. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 02 fev. 2018.

GUERRAND, Roger-Henri. Espaços Privados. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 302-385.

GULLAR, Ferreira (Coord.). **Arte Brasileira Hoje (situação e perspectiva)**. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1973. (Estudos sobre o Brasil e a América Latina, 23).

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica**. Madrid: Catedra, 1983.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura latino-americana**: textos para reflexão e polêmica. São Paulo: Nobel, 1989.

GUTIÉRREZ, Ramón. Los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana - SAL. **Drops**, São Paulo, ano 12, n. 053.04, Vitruvius, fev. 2012. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 05 fev. 2016.

HALL, Catherine. Sweet home. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 47-76.

HARAGUCHI, Hideaki. **A Comparative Analysis of 20th Century Houses**. New York: Rizzoli, 1989.

HERBST, Helio. **Pelos Salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais**: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959). 2007. 506 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HESS, Alan. **Oscar Niemeyer houses**. Fotografia: Alan Weintraub. New York: Rizzoli, 2006.

HITCHCOCK, Henry-Russell. The International Style twenty-years after. **Architectural Record**, New York, v. 110, n. 2, p. 89-97, aug. 1951.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American Architecture since 1945**. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Architecture, nineteenth and twentieth centuries**. London: Penguin Books, 1958.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. **The International Style**: architecture since 1922. New York: The Museum of Modern Art, 1932.

HOBSBAWN, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX, 1914-1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HUNT, Lynn. Revolução Francesa e vida privada. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 18-46.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Histórico Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo**. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.iabsp.org.br/historico_nonaBia.asp>. Acesso em: 06 fev. 2018.

IRIGOYEN, Adriana. **Da Califórnia a São Paulo**: referências norte americanas na casa moderna paulista 1945-1960. 2005. 383 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ISE, María Laura. La perspectiva de fin de siglo: Latin American Artists of the Twentieth Century (Museum of Modern Art - MOMA, Nueva York, 1992-1993). **Revista de Arte Contemporáneo**, Quito, n. 4, p. 174-186, dez. 2017. Disponível em: <http://scielo.org>. Acesso em: 15 mar. 2018.

JACKSON, Neil. **The Modern Steel Home**. London; New York: Routledge, 1996.

JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 2006.

JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. **Deconstructivist architecture**. New York: The Museum of Modern Art, 1988.

JOHNSTON, Daniel Merro. O autor e o intérprete: Le Corbusier e Amancio Williams na Casa Curutchet. **Revista Summa+**, Leituras, Buenos Aires, n. 147, p. 102-113, 2011. Disponível em: <http://revistasummamas.com.ar/pt>. Acesso em: 14 mar. 2017.

JOHNSTON, Daniel Merro. A Casa sobre o Córrego: Amancio Williams revisitado. **Revista Summa+**, Buenos Aires, n. 147, p. 100-103, mar. 2016. Disponível em: <http://revistasummamas.com.ar/pt>. Acesso em: 14 mar. 2017.

KAHATT, Sharif; CROUSSE, Jean Pierre. Peru. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 248-251.

KAUFMANN JUNIOR, Edgar. **Prize Designs for Modern Furniture from the International Competition for Low-Cost Furniture Design**. New York: The Museum of Modern Art, 1950.

KILMMELMAN, Michael. "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980" at MoMA. **The New York Times**, New York, Art & Design, 30 abr. 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com>. Acesso em: 19 jan. 2016.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1990.

KOSSOY, Boris. Fotografia. In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. v. 2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales; Fundação Djalma Guimarães, 1983. p. 867-913.

LANGE, Alexandra. MoMA's Latin American Mea Culpa: The museum's exhaustive survey of Latin American Modernism leaves plenty of questions unanswered. **The Journal of The American Institute of Architects**, New York, 06 mai. 2015. Disponível em: <http://www.architectmagazine.com>. Acesso em: 19 jan. 2016.

LARA, Fernando. A insustentável leveza da modernidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 06, n. 057.04, Vitruvius, fev. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 06 mar. 2015.

LARA, Fernando. Espelho de fora: arquitetura brasileira vista do exterior. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 004.07, Vitruvius, set. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 01 out. 2015.

LARA, Fernando. Cartografias imprecisas: mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 150.02, Vitruvius, nov. 2012. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 01 out. 2015.

LASALA, Silvia Hernández de. Venezuela. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 276-279.

LEATHERBARROW, David. Espaço dentro e fora da arquitetura. Tradução Tania Calovi Pereira. **ARQtexto**, Porto Alegre, n. 12, p. 6-31, 1. sem. 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar>. Acesso em: 15 nov. 2016.

LE CORBUSIER. **Precisões**: Sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. 7. ed. Tradução: Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos, 27).

LECUONA, Diego E. **La vivienda de "criollos" y "extranjeros" en el siglo XIX**. Buenos Aires: Instituto Argentino de investigaciones de historia de la arquitectura y del urbanismo, 1984. (Serie Tipologías Arquitetctonicas, La Vivienda).

LEHMANN, José R. Camplá. **Modernidad y Contextualidad regional**: el caso de Emilio Duhart. 2012. 506 f. Tese (Doutorado em Urbanística y Ordenación del Territorio) - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2012.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1979.

LEMOS, Carlos A. C. Arquitetura Contemporânea. In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. v. 2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales; Fundação Djalma Guimarães, 1983. p. 823-865.

LEMOS, Carlos A. C. **História da casa brasileira**: a casa colonial, casas urbanas e rurais, a habitação burguesa. São Paulo: Contexto, 1989. (Repensando a História).

LEVI, Rino. A arquitetura e a estética das cidades. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 38-39.

LIERNUR, Jorge Francisco. Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del secolo [A New World for the New Spirit: Twentieth-Century Architecture's Discovery of Latin America]. **Zodiac**, Milano, n. 8, p. 85-121, 1992.

LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way". **Block**, n. 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, p. 23-41, dez. 1999a.

LIERNUR, Jorge Francisco. Casas y jardines: la construcción del dispositivo doméstico moderno (1870-1930). In: DEVOTO, Fernando (Org.); MADERO, Marta (Org.). **Historia de la vida privada en la Argentina**: La Argentina plural 1870-1930. v. 2. Buenos Aires: Taurus, 1999b. p. 99-137.

LIERNUR, Jorge Francisco. Foreword. In: CARRANZA, Luis; LARA, Fernando Luis. **Modern Architecture in Latin America**: Art, Technology and Utopia. Austin: University of Texas Press, 2014.

LIERNUR, Jorge Francisco. Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 68-89.

LINO, Sulamita Fonseca. Arquitetura moderna latino-americana nas publicações do MoMA: uma modernidade inventada? **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, p. 109-121, 1. sem. 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br>. Acesso em: 01 maio 2015.

LIRA, José. **Warchavchik**: fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOUREIRO, Cláudia; AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. A domesticidade perdida. **Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 60-73, 2008. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/dhtm/seer/index.php/cpgau>. Acesso em: 06 out. 2015.

LOWRY, Glenn D. Foreword. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 15.

MACHADO, Lourival Gomes. Apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. p. 14-23.

MARTIN, Gerald. A narrativa latino-americana, c. 1920-c. 1990. In: BETHELL, Leslie (Org.). **A América Latina após 1930**: ideias, cultura e sociedade. v. 3. São Paulo: Edusp, 2011. (História da América Latina). p. 329-424.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil**: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa 1924/1952. 1987. 182 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Identidade Nacional e Estado no projeto modernista: Modernidade, Estado e Tradição. **Oculum Ensaios**, Campinas, n. 2, p. 71-76, set. 1992.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. "Hay algo de irracional..." Apuentes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña. **Block**, Buenos Aires, n. 4, p. 8-22, dez. 1999.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Uma leitura crítica. In: LE CORBUSIER. **Precisões**: Sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 265-287.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Gregori Warchavchik: combates pelo futuro. In: WARCHAVCHIK, Gregori. **Arquitetura do século XX e outros escritos**. Organização: Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 10-29.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Há algo de irracional...” Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira. In: GUERRA, Abilio. **Textos fundamentais**: sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. (RG bolso, 2).

McQUAID, Matilda. **Envisioning Architecture**: Drawings from The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

MEDINA, Samuel. The future was Latin America. **Metropolis Magazine**, New York, mar. 2015. Disponível em: <http://www.metropolismag.com>. Acesso em: 19 jan. 2016.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. Casa e lar: a essência da arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 029.11, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. **A casa**: residências projetadas por Vilanova Artigas e Rino Levi. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

MIGUEZ, Stella Regina. **Arquitetura em Exposição**: uma prática interdisciplinar, caracterização da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. 2004. 437 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MILLIET, Sérgio. Introdução. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1953. p. XV-XVII.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Tradução: Paulo Pedreira. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000.

MONDRAGÓN, Hugo; DAZA, Ricardo. Bibliography: Colombia. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 305.

MONTANER, Josep Maria. **Museos para el nuevo siglo**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**: arquitetura da segunda metade do século XX. Tradução: Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica na América Latina**. São Paulo: Romano Guerra, 2014. (RG Bolso, 8).

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. América Latina: da criação passada à invenção necessária. In: LEMOS, Amalia inés Geraiges de; ARROYO, Mônica; SILVEIRA, Maria Laura. **América Latina - cidade, campo e turismo**. CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales). São Paulo, dez. 2006. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>. Acesso em: 12 maio 2017.

MORAIS, Pedro. **Cidade e Arquitetura na América Latina em três tempos e alguns corolários norte-americanos**: 1492-1880-1929. 2014. 186 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MORÉ, Gustavo Luis. Bibliography: The Dominican Republic. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 307.

MORSE, Richard M. O Multiverso da Identidade latino-americana, c. 1920-c. 1970. In: BETHELL, Leslie (Org.). **A América Latina após 1930**: ideias, cultura e sociedade. v. 3. São Paulo: Edusp, 2011. (História da América Latina). p. 19-160.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**: pontos de partida para uma revisão histórica. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977. (Ensaios, 30).

MOTA, Carlos Guilherme. América Latina: o ponto de vista do Brasil Moderno. **Revista Nossa América**, São Paulo, n. 23, 2006. Disponível em: <http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica>. Acesso em: 20 abr. 2016.

MUMFORD, Lewis. Function and Expression in architecture. **Architectural Record**, New York, v. 110, n. 5, p. 106-112, nov. 1951.

MURCIA, Carlos Niño. Colombia In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 172-175.

MURG, Stephanie. Latin America in Construction: MoMA redefines the International Style. **Wallpaper**, London, 1 abr. 2015. Disponível em: <http://www.wallpaper.com>. Acesso em: 12 dez. 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1953.

MYERS, Irving Evan. **Mexico's Modern Architecture/Arquitectura Moderna Mexicana**. New York: Conwall Press, 1952.

NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro. Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright. **Arquitextos**, São Paulo, ano 02, n. 018.03, Vitruvius, nov. 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2018.

NEUTRA, Raymond Richard. Encontros porto-riquenhos. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 158.01, Vitruvius, jul. 2013. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 31 mar. 2018.

NEUTRA, Richard. **Arquitetura social em países de clima quente**. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948.

NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

NIEMEYER, Oscar. **Meu sósia e eu**. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

NIEMEYER, Oscar. **Casas onde morei**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

NOBRE, Ana Luiza. Exposição crítica: a X Bienal de Arquitetura de São Paulo. In: ENANPARQ, 3., 2014, São Paulo. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-006-5_NOBRE.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2018.

NOBRE, Ana Luiza (Org.); KAMITA, João Masao (Org.); LEONÍDIO, Otavio (Org.); CONDURU, Roberto (Org.). **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NOELLE, Louise. Mexico. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 216-219.

NORBERG-SCHULZ, Christian. La casa natural. In: _____. **Los principios de la arquitectura moderna**: sobre la nueva tradición del siglo XX. Barcelona: Reverté, 2009. p. 97-126.

NOVAES, Adauto (Org.). **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

NUDELMAN, Jorge. Bibliography: Uruguay. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 311-312.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

OLIVEIRA, Beatriz, Santos de; LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Laís. Teoria da arquitetura: uma leitura possível. In: OLIVEIRA, Beatriz, S. de (Org.); LASSANCE, Guilherme (Org.); ROCHA-PEIXOTO, Gustavo (Org.); BRONSTEIN, Laís (Org.). **Leituras em teoria da arquitetura**: Conceitos. v. 1. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. (Coleção Proarq). p. 15-23.

OLIVEIRA, Francisco de. Fronteiras invisíveis. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Editora SENAC, 2006. p. 23-47.

OYARZÚN, Fernando Pérez. Theory and Practice of Domestic Space between 1950 and 2000. In: QUANTRILL, Malcom (Ed.). **Chilean Modern Architecture since 1950**. Texas: A&M University Press, 2010. p. 1-44.

OYARZÚN, Fernando Pérez. Chile. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 156-159.

OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard [LE CORBUSIER]. **Depois do cubismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira (Coord.). **Arte Brasileira hoje (situação e perspectivas)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p. 1-64.

PEDROSA, Mário. **Arquitetura**: ensaios críticos. Organização: Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PÉREZ-MÉNDEZ, Alfonso; APTILON, Alejandro. **Las casas del Pedregal, 1947-1968**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. A iminência das poéticas (ensaio polifônico a três e mais vozes). In: PÉREZ-ORAMAS, Luis; SEVERO, André; MAIER, Tobi; VILLANUEVA, Isabela. **Catálogo da Trigésima Bienal de São Paulo**: A Iminência das Poéticas. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. p. 26-50.

PERROT, Michelle. A família triunfante. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 77-90.

PERROT, Michelle. Funções da família. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 91-106.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 107-168.

PERROT, Michelle. A vida em família. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 169-175.

PERROT, Michelle. Outrora, em outro lugar. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009e. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 14-17.

PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009f. (História da vida privada no Brasil, 4). p. 298-301.

PESSOA, José (Org.); VASCONCELLOS, Eduardo (Org.); REIS, Elisabete (Org.); LOBO, Maria (Org.). **Moderno e Nacional**. Niterói: EdUFF, 2006.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PLOTQUIN, Silvio. Argentina. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 92-95.

POINTON, Marcia (Ed.). **Art Apart**: Art Institutions and Ideology across England and North America. Manchester; New York: Manchester Press, 1994.

POSANI, Juan Pedro; SATO, Alberto. Riflessioni dai Tropici [Thoughts from the Tropics]. **Zodiac**, Milano, n. 8, p. 49-83, 1992.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2014.

PRADO, Maria Ligia Coelho. À guisa da introdução: pesquisa sobre História da América Latina no Brasil. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n. 1, 2001. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac>. Acesso em: 01 out. 2015.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine. (Org.); VINCENT, Gérard. (Org.). **História da vida privada**: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (História da vida privada no Brasil, 5). p. 13-136.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In. LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber**: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

QUIJANO, Aníbal. Os fantasmas da América Latina. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Editora SENAC, 2006. p. 49-85.

RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez. Exposições de arquitetura: cronologia de um fenômeno cultural moderno e algumas inquietações. **Revista ARQ.URB**, São Paulo, n. 20, Universidade São Judas Tadeu, p. 8-21, set./dez. 2017. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb>. Acesso em: 18 jan. 2018.

REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 293-297.

REICHEL, Heloisa Jochims. A produção bibliográfica sobre História da América no Brasil, nas duas últimas décadas do século XX. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n. 1, 2001. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac>. Acesso em: 01 out. 2015.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 18).

RIBEIRO, Darcy. Introducción. In: SEGRE, Roberto. **América Latina en su arquitectura**. 6. ed. Paris: UNESCO, 1985. p. 3-37.

RIBEIRO, Darcy. Prefácio. In: BONFIM, Manuel. **América Latina: males de origem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?**. Organização e Apresentação: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília: Editora UnB, 2010. (Coleção Darcy no Bolso, 1).

RIBEIRO, Darcy. **América Latina**: a pátria grande. 3. ed. São Paulo: Global, 2017.

RIBEIRO, Elisa Vaz. E o moderno ficou chato, mas não se tornou eterno. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO NORTE E NORDESTE, 4., 2012, Natal. **Anais...** Natal: Editora UFRN, 2012. 1 CD-ROM.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo (Org.); BRONSTEIN, Laís (Org.); OLIVEIRA, Beatriz, Santos de (Org.); LASSANCE, Guilherme (Org.). **Leituras em teoria da arquitetura**: Objetos. v. 3. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2011. (Coleção Proarq).

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. A América Latina existe. A exposição Latin America in Construction: architecture – 1955-1980 no Museum of Modern Art de Nova Iorque: uma resenha. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 14, n. 162.03, Vitruvius, jun. 2015. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 22 dez. 2015.

RODRÍGUEZ, Eduardo Luis. Cuba. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 190-193.

ROHTER, Larry. Latin American Design and Architecture through the years. **The New York Times**, New York, Art & Design, 26 mar. 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com>. Acesso em: 10 dez. 2016.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa**: pequena história de uma ideia. Tradução: Betina Von Staa. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso**: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SACRISTE, Eduardo. **Qué es la casa**. Buenos Aires: Columba, 1968. (Colección Esquemas, 91).

SADER, Emir. Encontros e Desencontros. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Editora SENAC, 2006. p. 177-190.

SAIA, Luís. **Morada Paulista**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates).

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SALA, Danton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p. 122-146, dez./fev. 2001-2002.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Residências de estudar, casas de morar: a honra deste lugar. In: ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo (1947-1975)**. 2. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2011. (RG Facsmile, 1). p. 7-15.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. **O Brasil entre a América e a Europa**: o Império e o interamericanismo (do Congresso do Panamá à Conferência de Washington). São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCHEPS, Gustavo. Uruguay. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 260-263.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, 4).

SCHWARTZ. Jorge. **Fervor das Vanguardas**: arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SEGAWA, Hugo. O movimento moderno e a arquitetura latino-americana. In: CONGRESSO DA SOCIEDADE LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS SOBRE AMÉRICA LATINA E CARIBE, 5., 1998, São Paulo. **Anais...** São Paulo: PROLAM/USP, 1998.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

SEGRE, Roberto. **América Latina en su arquitectura**. 6. ed. Paris: UNESCO, 1985. (América Latina en su cultura).

SEGRE, Roberto. **América Latina, fim de milênio**: raízes e perspectivas de sua arquitetura. São Paulo: Studio Nobel, 1991.

SEGRE, Roberto. **Habitat latino-americano**: fogo, sombra, opulência e precariedade. Tradução: Conchita Pedrosa. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 1999.

SEGRE, Roberto. Uma visão fragmentária do "outro": arquitetura latino-americana 1930-1960. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 02, n. 014.01, Vitruvius, fev. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 22 nov. 2015.

SEGRE, Roberto. **Casas brasileiras**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2006.

SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde**: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945). São Paulo: Romano Guerra, 2013.

SHMIDT, Claudia. Bibliography: Argentina. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 300-301.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. América: a importância do olhar estrangeiro. **Revista USP**, São Paulo, n. 112, Americanistas, jan./fev./mar. 2017. p. 113-120.

SMITH, Clive Bamford. **Builders in the sun**: five Mexican Architects. New York: Architectural Book Publishing Co., 1967.

SOUZA, Gisela Barcellos de. A escolha dos fios: ensaio de urdidura de parâmetros para as cidades latino-americanas por meio do V SAL. **Arquitextos**, São Paulo, ano 16, n. 181.02, Vitruvius, jun. 2015. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2016.

STANISZEWSKI, Mary Anne. **The power of display**: a history of exhibition installations at The Museum of Modern Art. Cambridge: The MIT Press, 1998.

STINCO, Claudia Virginia. **Quatro interpretações da casa moderna na América Latina**. 2009. 343 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

TAUT, Bruno. **Modern Architecture**. London: The Studio, 1929.

TEDESCHI, Enrico. **Teoría de la Arquitectura**. 2. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.

THE JEWISH MUSEUM. **Roberto Burle Marx**: Brazilian modernist. New York: The Jewish Museum, [s.d.]. Disponível em: <http://thejewishmuseum.org/exhibitions/roberto-burle-marx-brazilian-modernist>. Acesso em: 23 jan. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Museum History**. New York: The Museum of Modern Art, [s.d.]. Disponível em: <http://www.moma.org/about/history>. Acesso em: 19 fev 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: The Museum of Modern Art, New York City, Announces Exhibition of Modern Architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1932. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324965.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **American Sources of Modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1933.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Cubism and Abstract Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1936.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Nelson A. Rockefeller becomes new President of Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, mai. 1939. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/486/releases/MOMA_1939_0017_1939-05-08_39508-17.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: The Museum of Modern Art opens Exhibition of Brazilian painter's works. New York: The Museum of Modern Art, out. 1940. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/638/releases/MOMA_1940_0069_1940-10-03_401003-60.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: 224 new acquisitions make Museum of Modern Art Collection of Modern Latin American Art most important in world. New York: The Museum of Modern Art, mar. 1941. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/868/releases/MOMA_1943_0020_1940-02-09_40029-20.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Brazilian Architecture heads new exhibition schedule for Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1943a. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325361.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Master Checklist Exhibition Brazil Builds**. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1943b. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325359.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Philip L. Goodwin gives dinner in honor of Mme. Martins after private opening of Brazilian Architecture at Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1943c. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325362.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Brazilian Government leads western hemisphere in encouraging modern architecture, exhibition of Brazilian architecture opens at Museum of Modern

Art. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1943d. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325360.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: House in Museum garden designed by Marcel Breuer to open April. New York: The Museum of Modern Art, abr. 1949a. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325653.pdf>. Acesso em: 06 maio 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Museum exhibits architectural models and plans "From Le Corbusier to Niemeyer". New York: The Museum of Modern Art, fev. 1949b. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325641.pdf>. Acesso em: 29 maio 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Museum of Modern Art to show Ancient Arts Of The Andes. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1954. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1789/releases/MOMA_1954_0010_9.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: The Museum of Modern Art and Brazil. New York: The Museum of Modern Art, nov. 1959a. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2580/releases/MOMA_1959_0146_104U.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: The Museum of Modern Art and Latin America (with the exception of Brazil). New York: The Museum of Modern Art, nov. 1959b. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2573/releases/MOMA_1959_0139_104N.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: General Release on the International Activities of the Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, nov. 1959c. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2578/releases/MOMA_1959_0144_104S.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: MoMA announces the most successful conclusion of the largest fund raising drive ever undertaken by a museum. New York: The Museum of Modern Art, abr. 1963. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3123/releases/MOMA_1963_0035_35.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Selective Chronology of the Museum of Modern Art**: 1929-1964. New York: The Museum of Modern Art, mai. 1964 Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3382/releases/MOMA_1964_Reopening_0008_1964-05.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Calder: I9 gifts from the Artist. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1967. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326495.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: A salute to Alexander Calder. New York: The Museum of Modern Art, dez. 1969. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326663.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Architectural drawings from Ecole des Beaux-Arts at Modern Museum. New York: The Museum of Modern Art, out. 1975. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326965.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: The Architecture of Luis Barragán. New York: The Museum of Modern Art, jun. 1976. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326999.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Major exhibitions centers on residential architecture of Richard Neutra. New York: The Museum of Modern Art, jun. 1982. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327334.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Arthur Drexler retires as Director of Department of Architecture and Design at the Museum of Modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1987. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6385/releases/MOMA_1987_0003_3.pdf?2010>. Acesso em: 02 abr. 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release***:* The International Style: 60th Anniversary Lecture by Kenneth Frampton. New York: The Museum of Modern Art, jan. 1992. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7003/releases/MOMA_1992_0011_10.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Latin American Artists of Twentieth Century. New York: The Museum of Modern Art, jun./set. 1993. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7103/releases/MOMA_1993_0010_6-4.pdf?2010>. Acesso em: 11 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **MoMA at El Museo**: Latin American and Caribbean Art from the Collection of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2004. Disponível em: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/126?locale=en>. Acesso em: 06 abr. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Home Delivery**: Fabricating the Modern Dwelling. New York: The Museum of Modern Art, 2008. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/50?#installation-images>. Acesso em: 9 maio 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **MoMA Building History**. New York: The Museum of Modern Art, 2011a. Disponível em: <http://press.moma.org/moma-building-history>. Acesso em: 01 maio 2017.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **MoMA Building History**. New York: The Museum of Modern Art, 2011b. Disponível em: <http://press.moma.org/curatorial-departments>. Acesso em: 01 maio 2017.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art reunited for the first time murals the artist made for his 1931 MoMA exhibition. New York: The Museum of Modern Art, out. 2011c. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_389375.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Latin America in Construction**: Architecture 1955–1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. Disponível em: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1456?locale=en>. Acesso em: 19 fev. 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Press Release**: Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil. New York: The Museum of Modern Art, jan. 2018. Disponível em: <http://press.moma.org/wp-content/files_mf/tarsilaexpanded_portuguese.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2018.

THE NEW YORK TIMES. A. H. Barr Jr. Retires at Modern Museum: Director since 1929 to devote his full time to writing on art. **The New York Times**, Archives, New York, 28 out. 1943. Disponível em: <https://www.nytimes.com>. Acesso em: 09 maio 2018.

THE NEW YORK TIMES. Promoted to Director of Modern Art Museum. **The New York Times**, Archives, New York, 19 out. 1949. Disponível em: <https://www.nytimes.com>. Acesso em: 09 maio 2018.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro**: o Brasil na historiografia da Arquitetura Moderna. 2. ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2006a.

TINEM, Nelci. Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto. **Arquitextos**, São Paulo, ano 06, n. 072.02, Vitruvius, mai. 2006b. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 10 mar. 2015.

TOCA, Antonio (Ed.). **Nueva arquitectura en América Latina**: presente y futuro. México: Gustavo Gili, 1990.

TORRE, Susana. Too Much, Too Late? An expansive exhibition at MoMA reflects on Latin America's Modernist legacy. Does it do the region justice? **Metropolis Magazine**, New York, mai. 2015. Disponível em: <http://www.metropolismag.com>. Acesso em: 10 dez. 2015.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. La Escuela del Sur. In: _____. **Universalismo Constructivo**. v. 1. Madrid: Alianza, 1984. p. 193-198.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TOTA, Antônio Pedro. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TRAJANO FILHO, Francisco Sales. Do que falamos quando falamos de arquitetura moderna no Brasil. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 3., 2013, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TRAMONTANO, Marcelo. **Habitação moderna**: a construção de um conceito. São Carlos: EESC/USP, 2011.

URIBE, Cristina López. Bibliography: Mexico. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 308-309.

VALENTE, Luis Fernando. Americanidade e Latinoamericanidade na obra de Gilberto Freyre. **Antares**: Letras e Humanas, v. 5, n. 10. Caxias do Sul, jul./dez. 2013. p. 105-114. Disponível em: <http://www.ucs.br>. Acesso em: 23 nov. 2017.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Sebo Mallman. **500 anos da casa no Brasil**: as transformações da arquitetura e da utilização do espaço de moradia. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Brasília: Editora UnB, 2014.

VILLORO, Juan. **Iguanas y dinosaurios**: América Latina como utopía del atraso. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

VIVONI-FARAGE, Enrique. Bibliography: Puerto Rico. In: BERGDOLL, Barry. Learning from Latin America. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 310-311.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Casa Naify, 2012. (Portátil, 16).

WAISMAN, Marina. **O interior da história**: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 35-38.

WARCHAVCHIK, Gregori. **Arquitetura do século XX e outros escritos**. Organização: Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WEINSTEIN, Barbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n.14, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac>. Acesso em: 01 out. 2015.

WESTON, Richard. **Evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX**. Barcelona: Blume, 2002.

WESTON, Richard. **As + importantes edificações do século XX**: plantas, cortes e elevações. Tradução: Alexandre Salvaterra. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.

XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Alberto (Org.); GRAEFF, Edgar (Org.). **Lucio Costa**: sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana**. 2. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2017. (RG facsimile, 2).

YÁÑEZ, Enrique. Foreword/Prólogo. In: MYERS, Irving Evan. **Mexico's Modern Architecture/Arquitectura Moderna Mexicana**. New York: Conwall Press, 1952. p. 9-14.

ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. v. 2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales/Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica**: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2003.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da Escola Paulista Brutalista, 1953-1973**. 2005. 358 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, São Paulo/Porto Alegre, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. Brazil. In: BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo Dias; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2015. p. 124-127.

ZEIN, Ruth Verde; MACEDO, Danilo Matoso. Panoramas da Arquitetura Brasileira. **mdc - revista de arquitetura e urbanismo**, Belo Horizonte/Brasília, 29 mar. 2011. Disponível em: <https://mdc.arq.br>. Acesso em: 01 out. 2015.

ZEVI, Bruno. **História da Arquitectura Moderna**. v. 1. Lisboa: Arcádia, 1970.

ZEVI, Bruno. **História da Arquitectura Moderna**. v. 2. Lisboa: Arcádia, 1973.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Mundo da Arte).

Depoimento

FINOTTI, Leonardo. Depoimento concedido à autora em 10 ago. 2017.

APÊNDICE (A) Lista de Teses e Dissertações sobre "arquitetura latino-americana"

Tipo	Título	Autor(a)	Orientador(a)	Ano	País(es) abordado(s)	Localização
T	Requiescat in Park: O Central Park de Nova Iorque Sob a Ótica do Cinema Norteamericano	Eugenio Mariano Fonseca de Medeiros	Gleice Azambuja Elali	2014	EUA	UFRN
D	Novas experiências de planificação municipal: o caso de Nicarágua (décadas de 80 e 90)	Maria Isabel Parés Barberena	Isaias de Carvalho Santos Neto	1997	Nicarágua	UFBA
D	Morando nas encostas: tambos, cortiços e apartamentos - as tendências de reestruturação do espaço residencial do centro tradicional da cidade de La Paz, a Zona del Gran Poder	Alberto Juanes Garcia	Evelyn Hartoch Krueger	1997	Bolívia	UFBA
T	Preservação, desenvolvimento e políticas públicas no caso de Cusco-Peru (1950-1990)	Erwic Flores Caparó	Paulo Ormindo David de Azevedo	2013	Peru	UFBA
D	Traços hispânicos no processo de latinização da arquitetura colonial em Minas Gerais	Juliane Martins Garcia	Carlos Antonio Leite Brandao	2005	x	UFMG
D	Espaços de caráter patrimonial: reflexão sobre a realidade das cidades latino-americanas contemporâneas e futuros cenários para o Porto de Assunção - Paraguai	Sara Silvina Ferreira Rojas	Andre Guilherme Dornelles Dangelo	2011	Paraguai	UFMG
D	Cidade e Arquitetura na América Latina em três tempos e alguns corolários norte-americanos: 1492 - 1880 - 1929	Pedro Morais	Flávio de Lemos Carsalade	2014	x	UFMG
T	Emergências latino-americanas: arquitetura contemporânea 1991-2011	Alexandre Ribeiro Gonçalves	Luiz Sérgio Duarte da Silva	2013	x	UFG -História
D	Reflexões sobre a noção de tipo morfológico e o programa arquitetônico: os casos das escolas municipais Estados Unidos e República Argentina.	Artur Campos Tavares Filho,	Gisele Arteiro Nielsen Azevedo	2005	Argentina, EUA	UFRJ - Proarq
D	Representação social da moradia: Estudo de Caso: Comunidade Autoconstruída “Maria Auxiliadora” Cochabamba – Bolívia	Irma Miriam Chugar Zubieta	Mauro César de Oliveira Santos / Ivani Bursztyn	2007	Bolívia	UFRJ - Proarq
T	Gênese e transformações da habitação social na Bolívia: avaliação da produção habitacional do Estado em Cochabamba no século XX	Irma Miriam Chugar Zubieta	Mauro César de Oliveira Santos	2012	Bolívia	UFRJ - Proarq
D	A Arquitetura de Museus de Arte: MAM-Rio e Coleção Fortabat - Buenos Aires.	Álvaro Augusto de Carvalho Costa	Cêça Guimaraens	2013	Brasil, Argentina	UFRJ - Proarq
T	Peripécias do moderno em América Latina: diálogos entre Brasil e Argentina, anos 1920-1940	Mariana Puga	Antonio E. M. Rodrigues / Joao Masao Kamita	2003	Brasil, Argentina	PUC - Rio
D	Arquitetura Brasileira e Latinoamenricana nos séculos XIX e XX	Miguel Antonio Farina	Rogério de Castro Oliveira	2003	x	UFRGS - Propar
D	Arquitetura reativa : o caso de Montevideu - UY	Maria Isabel Marocco Milanez	Rogério Castro de Oliveira	2003	Uruguai	UFRGS - Propar
D	O Sentido do Sagrado e sua Interpretação Arquitetônica na América Latina do século XX	Liliany Schramm da Silva	Cláudio Calovi Pereira	2005	x	UFRGS - Propar
D	Revitalização portuária: caso Puerto Madero	Luciane Giacomet	Cláudia Piantá Costa Cabral	2008	Argentina	UFRGS - Propar
D	Clorindo Testa: A Arquitetura da Biblioteca Nacional Buenos Aires 1961-1996	Cassandra Salton Coradin	Cláudia Piantá Costa Cabral	2009	Argentina	UFRGS - Propar
D	Eduardo Sacriste e a arquitetura moderna: sete Casas em Tucumán Argentina	Maria Ana Ferré	Cláudia Piantá Costa Cabral	2013	Argentina	UFRGS - Propar

Tipo	Título	Autor(a)	Orientador(a)	Ano	País(es)	Localização
D	Buenos Aires de Bonet: Antonio Bonet Castellana, habitação coletiva e o projeto da cidade moderna, 1943-1956	Helena Bender	Cláudia Piantá Costa Cabral	2014	Argentina	UFRGS - Propar
D	A Obra de Eladio Dieste	Leonardo Fitz	Cláudia Piantá Costa Cabral	2015	Brasil, Uruguai	UFRGS - Propar
D	Distintas moradas: habitação coletiva em metrópoles da América Latina	Marcelo Della Giustina	Carlos Eduardo Dias Comas	2015	x	UFRGS - Propar
T	Quatro interpretações da casa moderna na América Latina	Claudia Virginia Stinco	Carlos Guilherme Mota	2009	Argentina, Uruguai, Brasil, México	Mackenzie
D	Arquitetura contemporânea e a requalificação do sítio consolidado: o conjunto edificado do campus da Universidade Diego Portales, Santiago do Chile	Carla de Barros Caires	Eunice Helena S. Abascal	2014	Chile	Mackenzie
D	Critérios para o estabelecimento de uma investigação da moradia na Bolívia	Juan Carlos Ruiz Hurtado	Carlos Alberto Cerqueira Lemos	1991	Bolívia	FAUUSP
D	Participação e espaço urbano no contexto colombiano	Miriam Nohemy Medina Velasco	Rebeca Scherer	1997	Colômbia	FAUUSP
D	Arquitetura vernácula latino-americana: litoral da região do Cone Sul	Ney Caldatto Barbosa	Benedicto Lima de Toledo	1999	Cone Sul (Santos a Ushuaia)	FAUUSP
D	Arquitetas e Arquiteturas na América Larina no século XX	Ana Gabriela Godinho Lima	Paulo Julio Valentino Bruna	1999	x	FAUUSP
T	A dissociação das políticas habitacionais e o planejamento urbano na estratégia desenvolvimentista de 1971 a 1978 na Bolívia. Os casos de La Paz e Santa Cruz de La Sierra	Wadia Schabib Hanny	Jose Luiz Caruso Ronca	1999	Bolívia	FAUUSP
T	Recuperação de mais-valias fundiárias urbanas na América Latina: debilidade na implementação, ambiguidades na interpretação	Fernanda Furtado de Oliveira e Silva	Emilia Haddad	1999	x	FAUUSP
D	O planejamento ambiental como alternativa de desenvolvimento sustentável em território insular - o caso do arquipélago de San Andrés, Providencia e Santa Catalina no Caribe Colombiano	Henny Consuelo Taylor Florez	Maria de Assunção Ribeiro Franco	2000	Colômbia	FAUUSP
T	Semiótica do uso e morfologia comparada dos espaços públicos urbanos. São Paulo, Buenos Aires, Montevideo e Colonia del Sacramento	Carlos Santiago Pellegrino Beltramini	Élide Monzeglio	2000	Brasil, Argentina, Uruguai	FAUUSP
T	São Paulo e Buenos Aires: urbanismo e arquitetura 1870-1915	Ricardo Hernan Medrano	Nestor Goulart Reis Filho	2003	Brasil, Argentina	FAUUSP
T	Banidos da utopia. Retratos da América por artistas emigrados: Segall, Grosz, Goeritz	Vera Bueno D'Horta	Aracy Amaral	2003	x	FAUUSP
D	O ajuste urbano: as políticas do banco mundial e o BID para as cidades latino-americanas	Pedro Fiori Arantes	Erminia Terezinha Menon Maricato	2004	Brasil, México Argentina,	FAUUSP
T	Princípios da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na arquitetura moderna paulistana	Paulo Fujioka	Lucio Gomes Machado	2004	Brasil, EUA	FAUUSP
T	Da Califórnia a São Paulo: referências norte-americanas na casa moderna paulista 1945-1960	Adriana Marta Irigoyen de Touceda	Paulo Julio Valentino Bruna	2005	Brasil, EUA	FAUUSP
T	Cidades latinoamericanas: convergência ou diversidade no processo de produção contemporânea do espaço	Karin Ianina Matzkin	Csaba Deak	2006	Brasil, Chile e Argentina	FAUUSP
D	Contribuição das áreas verdes à conservação da natureza: análise na região oeste de Montevidéu, Uruguai	Lucía Beatriz Bernarde de Léon	Euler Sandeville Junior	2007	Uruguai	FAUUSP

Tipo	Título	Autor(a)	Orientador(a)	Ano	País(es)	Localização
T	Arquitetando a boa vizinhança: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano 1876-1945	Fernando Atique	Maria Lucia Caira Gitahy	2007	Brasil, EUA	FAUUSP
D	Itinerário de uma transformação paisagística urbana. O Parque Terceiro Milênio e a estrutura urbana na cidade de Bogotá DC - Colômbia	Nelson Domingo Dueñas Pinto	Paulo Renato Mesquista Pellegrino	2009	Colômbia	FAUUSP
D	Políticas para a recuperação de áreas centrais em cidades latino-americanas. Estudos de caso: São Paulo, Santiago do Chile e Buenos Aires	Mariana Pavlick Pereira	Maria Cristina da Silva Leme	2010	Brasil, Chile e Argentina	FAUUSP
T	O projeto frente a questões contemporâneas da cidade e da arquitetura. O Museo de la Memoria de Santiago do Chile	Lucas Fehr	Paulo Julio Valentino Bruna	2010	Chile	FAUUSP
T	O relacionamento Brasil-EUA e a arquitetura moderna: experiências compartilhadas, 1939-1959	Débora da Rosa Rodrigues Lima Hormain	Fernanda Fernandes da Silva	2012	Brasil, EUA	FAUUSP
T	Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)	Oígres Lêici Cordeiro de Macedo	Hugo Segawa	2012	Brasil, EUA	FAUUSP
T	Um americano na metrópole [latino-americana]. Richard Morse e a história cultural urbana de São Paulo, 1947-1970	Ana Claudia Scaglioni Veiga de Castro	Anna Lucia Duarte Lanna / Adrian Gorelik	2013	Brasil	FAUUSP
T	Tessituras híbridas ou duplo regresso: encontros latino-americanos e traduções culturais do debate sobre o retorno à cidade	Gisela Barcellos de Souza	Paulo Julio Valentino Bruna	2013	x	FAUUSP
D	Luta por moradia e autogestão em Buenos Aires: da crise à construção popular do hábitat	Kaya Lazarini	Raquel Rolnik	2014	Argentina	FAUUSP
D	Os programas de melhorias habitacionais: elementos a serem considerados para uma proposta de assistência técnica continuada a partir das experiências do Brasil e de Cuba	Joice Genaro Gomes	Antonio Claudio Moreira Lima e Moreira	2014	Brasil, Cuba	FAUUSP
D	Os rios e as cidades. Estudo da hidrovia Paraguai-Paraná-Prata e o espaço urbano circundante	Gabriel Manzi Frayze Pereira	Helena Aparecida Ayoub Silva	2014	Paraguai, Brasil, Argentina	FAUUSP
D	As questoes habitacional e urbana na Venezuela contemporânea	Flávio Higuchi Hirao	Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins	2015	Venezuela	FAUUSP
D	Paisagem cultural e a experiência urbana latino-americana Buenos Aires/Rio de Janeiro	Agnes Helena Chiuratto	Maria Lucia Bressan Pinheiro	2015	Brasil, Argentina	FAUUSP
T	Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o setor de recuperação de obras de arte (1947-1976)	Maria Sabina Uribarren	Maria Lucia Bressan Pinheiro	2015	x	FAUUSP
D	Frank Lloyd Wright e o Brasil	Adriana Marta Irigoyen de Touceda	Hugo Segawa	2000	Brasil	IAU USP
D	Aspectos da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright na arquitetura paulista: a obra de José Leite de Carvalho e Silva	Débora Fabbri Foresti	Renato Luiz Sobral Anelli	2008	Brasil	IAU USP

APÊNDICE (B) Lista de Diretores do Departamento de Arquitetura do MoMA

Nome Departamento	Diretor(a)	Período	
Departamento de Arquitetura	Philip Johnson	1932-1934	
Departamento de Arquitetura e Arte Industrial			Philip L. Goodwin 1935-1948 (Presidente)
	John McAndrew	1937-1940	
Departamento de Arquitetura	Janet Henrich	1941-1942	
	Elizabeth Mock	1942-1946	
Departamento de Arquitetura e Design	Philip Johnson	1949-1954	
	Arthur Drexler	1955-1987	
	Stuart Wrede	1987-1991	
	Terence Riley	1991-2006	
	Barry Bergdoll	2007-2014	
	Martino Stierli	2015-atual	

APÊNDICE (C) Lista de casas latino-americanas e internacionais nas publicações

LIVROS/TEXTOS			CASAS LATINO AMERICANAS				
Autor(es)	**Título**	**Ano**	**Casa**	**Arquiteto**	**Ano**	**Local, Cidade**	**País**
GOODWIN, Philip L.	**Brazil Builds**: architecture new and old 1652-1942	1943	Primeira casa moderna [Casa da Rua Bahia]	Gregori Warchavchik	x [1930]	São Paulo	Brasil
			"Casa moderna"	Henrique Ephim Mindlin	X	São Paulo	Brasil
			Cavalcanti	Oscar Niemeyer	1940	Gávea, Rio de Janeiro	Brasil
			Arthur Moura	José Norberto	1940	Rua Visconde Albuquerque, Recife	Brasil
			Frontini	Bernard Rudofsky	1940-41	Rua Monte Alegre, São Paulo	Brasil
			João Arnstein	Bernard Rudofsky	1941	Rua Canadá, São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto	Oscar Niemeyer	1942	Gávea, Rio de Janeiro	Brasil
			Johnson	Oscar Niemeyer	1942	Fortaleza, Ceará	Brasil
			Hermenegildo Sotto Maior (Faz. São Luis)	Aldary Henrique Toledo	1942	Lago Arauama, Niterói	Brasil
HITCHCOCK, Henry-Russel	**Latin American Architecture since 1945**	1955	Casa do arquiteto	Guillermo Jones Odriozolo	x	Punta Ballena	Uruguai
			Juan Costabal	Jorge Costabal	1945-55	Vitacura, Santiago del Chile	Chile
			Alberto Williams (Casa ponte)	Amancio Williams	1945-47	Mar del Plata	Argentina
			Marta H. de Duhart	Emilio Duhart H.	1946	Santiago del Chile	Chile
			Gabriel Berlingieri	Antonio Bonet	1946-47	Punta Ballena	Uruguai
			Casa do arquiteto	Max Cetto	1948	El Pedregal, Cidade do México	México
			Casa do arquiteto	Luiz Barragán	1948	El Pedregal, Cidade do México	México
			Dr. Pedro D. Curuchet [casa Curuchet]	Le Corbusier	1949-54	La Plata	Argentina
			Teodoro Moscoso	Toro-Ferrer	1950	Santurce	Porto Rico
			George Hime	Henrique Ephim Mindlin	1950	Bomclima, Petrópolis	Brasil
			Jadir de Souza	Sergio Wladimir Bernardes	1951	Gávea, Rio de Janeiro	Brasil
			Casa do arquiteto	Juan Sordo Madaleno	1951-52	Lomas de Chapultepec, Mex D.F.	México
			Milton Guper	Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar	1951-53	Jardim América, São Paulo	Brasil

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
	Latin American Architecture since 1945		Federico Gómez	Francisco Artigas	1952	El Pedregal, Cidade do México	México
			Casa do arquiteto	Osvaldo Athur Bratke	1953	Avenida Morumbi, São Paulo	Brasil
			Carmen del Omo de Artigas	Francisco Artigas	1953	San Ángel, Cidade do México	México
			Casa do arquiteto (Casa de Canoas)	Oscar Niemeyer	1953-54	Gávea, Rio de Janeiro	Brasil
BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR,Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio	**Latin America in construction**: architecture 1955-1980	2015	Casa da Rua Bahia	Gregori Warchavchik	1930	São Paulo	Brasil
			Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo	Juan O'Gorman	1931	Cidade do México	México
			Mauricio Cravotto [casa do arquiteto]	Mauricio Cravotto	1932-33	Montevideo	Uruguai
			Bermúdez	Guillermo Bermúdez	1953	Bogotá	Colômbia
			José Noval Cueto	Mario Romañach /Silverio Bosch	1949	Havana	Cuba
			Mario Payssé Reyes [casa do arquiteto]	Mario Payssé Reyes	1954-56	Montevideo	Uruguai
			Rafael Obregón	Obregón e Valenzuela	1955	Bogotá	Colômbia
			Ana Carolina Font	Mario Romañach	1956	Havana	Cuba
			Timothy J. Ennis	Ricardo Porro	1957	Havana	Cuba
			Fernando Martínez Sanabria [casa do arquiteto]	Fernando Martínez Sanabria	1957	Bogotá	Colômbia
			Gálvez	José Antonio Attolini	1958	El Pedregal, Cidade do México	México
			Chávez	Miguel Rodrigo Mazuré	1958	Lima	Peru
			Enrique Triana Uribe [casa do arquiteto]	Enrique Triana Uribe	1960	Bogotá	Colômbia
			Son Pura	Guillermo Gómez Platero /Rodolfo López Rey	1960	Punta del Este	Uruguai
			Poyo Roc	Guillermo Gómez Platero /Rodolfo López Rey	1960	Punta del Este	Uruguai
			Ancón	Enrique Seoane	1961-62	Lima	Peru
			Alcock [casa do arquiteto]	Jimmy Alcock	1962	Caracas	Venezuela
			Lopéz Rey [casa do arquiteto]	Rodolfo López Rey	1962	Punta del Este	Uruguai
			Calderón	Fernando M. Sanabria /Guillermo Avendaño	1962-63	Bogotá	Colômbia
			Santos	Fernando M. Sanabria /Guillermo Avendaño	1962-63	Bogotá	Colômbia
			Wilkie	Fernando M. Sanabria /Guillermo Avendaño	1962-63	Bogotá	Colômbia
			Paulo M. da Rocha [casa do arquiteto]	Paulo Mendes da Rocha	1964-66	São Paulo	Brasil

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
	Latin America in construction		Casa Arturo Quintana	Augusto H. Álvarez	1965	El Pedregal, Cidade do México	México
			La Caldera	Guillermo Gómez Platero /Rodolfo López Rey	1966	Punta del Este	Uruguai
			Casa Liliana Guedes	Joaquim Guedes	1971	São Paulo	Brasil
			Marcos Acayaba [casa do arquiteto]	Marcos de Azevedo Acayaba	1972-75	São Paulo	Brasil
			Casa Marín	Fruto Vivas	1975	Caracas	Venezuela
			Casa Bola	Eduardo Longo	1979	São Paulo	Brasil
			El Amarillo	Jorge Castillo	1981	San Antonio de los Altos	Venezuela
CARRANZA, Luis E.; LARA, Fernando Luiz	**Modern Architecture in Latin America:** Art, Technology and Utopia	2014	Casa da Rua Santa Cruz	Gregori Warchavchik	1927	São Paulo	Brasil
			Luchetti	Antonin Nechodoma	1915	San Juan	Porto Rico
			Korber	Antonin Nechodoma	1917	San Juan	Porto Rico
			Casa Estudio Cecil O'Gorman, Diego Rivera e Frida Kahlo	Juan O'Gorman	1929-32	Cidade do México	México
			Casa do arquiteto	Julio Vilamajó	1930	Montevideo	Uruguai
			Cravotto	Mauricio Cravotto	1932	Montevideo	Uruguai
			Helios	Wladimiro Acosta	1934-35	Buenos Aires	Argentina
			Casa de fim de semana do arquiteto	Max Cetto	1940	Tequesquitengo, Morelos	México
			Casa Ponte	Amancio Williams	1942	Mar del Plata	Argentina
			Villa Daniele Calabi	Daniele Calabi	1946	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto	Luis Barragán	1947-48	Cidade do México	México
			Casa do arquiteto	Max Cetto	1948	El Pedregal, Cidade do México	México
			Cada do arquiteto	Carlos Raúl Villanueva	1951	Caracas	Venezuela
			Casa de Vidro	Lina Bo Bardi	1951	São Paulo	Brasil
			Lota de Macedo Soares	Sérgio Bernardes	1951	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Lisanel	Delfim Amorim	1953	Recife	Brasil
			Curutchet	Le Corbusier	1954	La Plata	Argentina
			Villa Planchart	Gio Ponti	1955	Caracas	Venezuela
			Stagno	Bruno Stagno	1977	San José	Costa Rica
MINDLIN, Henrique E.	**Arquitetura Moderna no Brasil**	1956	Argemiro Hungria Machado	Lucio Costa	1942	Rio de Janeiro	Brasil
			Raul Crespi	Gregori Warchavchik	1943	Guarujá, São Paulo	Brasil

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
	Arquitetura Moderna no Brasil		Casa do arquiteto	Rino Levi	1946	São Paulo	Brasil
			José Pacheco de Medeiros Filho	Aldary Henrique Toledo	1946	Cataguases, Minas Gerais	Brasil
			Casa do arquiteto	Italo Eugênio Mauro	1947	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto (fim de semana)	Carlos Frederico Ferreira	1949	Nova Friburgo, Rio de Janeiro	Brasil
			Heitor Almeida	J. Vilanova Artigas	1949	Santos, São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto	J. Vilanova Artigas	1949	São Paulo	Brasil
			George Hime (casa de campo)	Henrique Ephim Mindlin	1949	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Hildebrando Accioly (casa de campo)	Francisco Bolonha	1950	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Casa de vidro	Lina Bo Bardi	1951	São Paulo	Brasil
			Jadir de Souza	Sergio Wladimir Bernardes	1951	Rio de Janeiro	Brasil
			Osmar Gonçalves	Oswaldo Corrêa Gonçalves	1951	x	Brasil
			Walther Moreira Salles (embaixador)	Olavo Redig de Campos	1951	Rio de Janeiro	Brasil
			Guilherme Brandi (casa de campo)	Sergio Wladimir Bernardes	1952	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Domingos Pires de Oliveira Dias	Arnaldo Furquim Paoliello	1952	São Paulo	Brasil
			Carmen Portinho	Affonso Eduardo Reidy	1952	Rio de Janeiro	Brasil
			Lota de Macedo Soares	Sergio Wladimir Bernardes	1953	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Casa do arquiteto	Oswaldo Artur Bratke	1953	São Paulo	Brasil
			João Paulo de Miranda Neto	Lygia Fernandes	1953	Maceió, Alagoas	Brasil
			Milton Guper	R. Levi e Roberto C. Cesar	1953	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto (Casa de Canoas)	Oscar Niemeyer	1953	Rio de Janeiro	Brasil
			João Antero de Carvalho (casa de campo)	José B. Fonyat Filho e Tercio F. Pacheco	1954	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Stanislav Koslowski	T. Estrella/ J. Ferreira/ R. M. dos Santos / R. Soeiro	1954	Rio de Janeiro	Brasil
			Olivio Gomes	R. Levi e Roberto C. Cesar	1954	S. José dos Campos, São Paulo	Brasil
			Geraldo Baptista (casa de campo)	Olavo Redig de Campos	1954	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Casa do arquiteto	Paulo Antunes Ribeiro	1955	Rio de Janeiro	Brasil
			Ernesto Waller	Paulo Antunes Ribeiro	1955	Rio de Janeiro	Brasil
			Martin Holzmeister	Pires e Santos	1955	Rio de Janeiro	Brasil
			Luiz Forte	M. Forte e G. Ciampaglia	1955	São Paulo	Brasil
			Lauro Souza Carvalho (casa de campo)	Henrique Ephim Mindlin	1955	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
BULLRICH, Francisco	**Nuevos caminos de la Arquitectura Latinoamericana**	1969	Hungria Machado [sem imagem]	Lucio Costa	1942	Rio de Janeiro	Brasil
			Casa Ponte	Amancio Williams	1945	Mar del Plata	Argentina
			Berlingieri	Antonio Bonet	1946	Punta Ballena	Argentina
			Casa de Canoas [sem imagem]	Oscar Niemeyer	1953	Rio de Janeiro	Brasil
			Cunha Lima	Joaquim Guedes	1958	Pacaembú, São Paulo	Brasil
			Costa Neto	Joaquim Guedes	1961	Pacaembú, São Paulo	Brasil
			Soldatti	Oscar Molinos	1962	Martínez	Argentina
			D. Toledo	Joaquim Guedes	1963	Piracicaba, São Paulo	Brasil
			Ollé Pérez	Juan M. Borthagaray	1966	Punta Ballena	Uruguai
			Sierchuck	Justo Solsona	1966	Buenos Aires	Argentina
			F. Landi	Joaquim Guedes e outros	1966	Butantã, São Paulo	Brasil
			W. P. Pereira	Joaquim Guedes e outros	1966	Jardim Guedala, São Paulo	Brasil
FRAMPTON, Kenneth	**História crítica da arquitetura moderna**	2008	Errazuriz	Le Corbusier	1930	[Zapallar]	Chile
			Casa Ponte	Amancio Williams	1943-45	Mar del Plata	Argentina
			Casa do arquiteto	Luis Barragán	1947	Tacubaya	México
			Casa do arquiteto (Casa de Canoas)	Oscar Niemeyer	1953-54	Gávea, Rio de Janeiro	Brasil
BRUAND, Yves	**Arquitetura contemporânea no Brasil**	1981	Álvares Penteado [Art Nouveau]	Karl Ekman	1902	São Paulo	Brasil
			Uchôa [Art Nouveau]	Victor Dubugras	1903	São Paulo	Brasil
			Numa de Oliveira [Art Nouveau]	Victor Dubugras	1903	São Paulo	Brasil
			João Dente [Art Nouveau]	Victor Dubugras	1910	São Paulo	Brasil
			Casa da Praia do Russel [Art Nouveau]	Virzi	1920	Rio de Janeiro	Brasil
			Casa do arquiteto [Neocolonial]	Ricardo Severo	1922	Guarujá, São Paulo	Brasil
			Casa da Rua Martiniano de Carvalho [Eclética]	(construtor e proprietário português)	1922	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto (primeira casa moderna em São Paulo)	Gregori Warchavchik	1927-28	São Paulo	Brasil
			Max Graf	Gregori Warchavchik	1928-29	São Paulo	Brasil
			Casa "modernista"	Gregori Warchavchik	1929-30	São Paulo	Brasil
			Nordschild	Gregori Warchavchik	1931	Rio de Janeiro	Brasil
			Roman Borges	Lucio Costa	1934	Rio de Janeiro	Brasil

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
	Arquitetura contemporânea no Brasil		Roberto Marinho	Lucio Costa	1937	Rio de Janeiro	Brasil
			Roberto Lacase	Vilanova Artigas	1939	São Paulo	Brasil
			Paranhos	Vilanova Artigas	1940-41	São Paulo	Brasil
			Argemiro Hungria Machado	Lucio Costa	1942	Rio de Janeiro	Brasil
			Sra. Roberto Marinho	Lucio Costa	1942	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Barão de Saavedra	Lucio Costa	1942-44	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Kubitschek	Oscar Niemeyer	1943	Pampulha, Belo Horizonte	Brasil
			Casa do arquiteto	Rino Levi	1944-46	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto	Vilanova Artigas	1948-49	São Paulo	Brasil
			Hildebrando Accioly (casa de campo)	Francisco Bolonha	1949-50	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Paulo Candiota	L. Costa, P. Candiota / B. Torok	1950	Rio de Janeiro	Brasil
			Carmem Portinho	Affonso E. Reidy	1950-52	Rio de Janeiro	Brasil
			Olivo Gomes	Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar	1950-53	S. José dos Campos, São Paulo	Brasil
			Milton Guper	Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar	1951-53	São Paulo	Brasil
			Monteiro Coimbra	M. M. M. Roberto	1952	Jacarepaguá, Rio de Janeiro	Brasil
			Casa do arquiteto (Casa de Canoas)	Oscar Niemeyer	1953	Rio de Janeiro	Brasil
			Paulo Hess	Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar	1953-55	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto	Oswaldo Bratke	1954	São Paulo	Brasil
			Joly	Oswaldo Bratke	1955	São Paulo	Brasil
			Fleider	Oswaldo Bratke	1957	São Paulo	Brasil
			Antonio Ceppas	Jorge Moreira	1958	Rio de Janeiro	Brasil
			Cunha Lima	Joaquim Guedes	1958	São Paulo	Brasil
			Castor Delgado Perez	Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar	1958-59	São Paulo	Brasil
			Nadir de Oliveira	Carlos Millan	1960	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto	Sérgio Bernardes	1960-61	Rio de Janeiro	Brasil
			Boris Fausto	Sérgio Ferro	1961-64	São Paulo	Brasil
			Gaetano Miani	Paulo Mendes da Rocha /J. E. de Gennaro	1962	São Paulo	Brasil

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
	Arquitetura contemporânea no Brasil		Casa do arquiteto	Paulo Mendes da Rocha	1964	São Paulo	Brasil
			Casa do arquiteto	Eduardo Longo	1964-65	Guarujá, São Paulo	Brasil
			Segunda casa do arquiteto	Oswaldo Bratke	1965	São Paulo	Brasil
COMAS, Carlos Eduardo; ADRIÀ, Miguel	**La casa latinoamericana moderna**	2003	Casa del Arroyo [Casa Ponte]	Amancio Williams	1943-45	Mar del Plata	Argentina
			Casa de Vidro	Lina Bo Bardi	1947-51	São Paulo	Brasil
			Guper	Rino Levi	1951	São Paulo	Brasil
			La Rinconada	Antonio Bonet	1948	Punta Ballena	Uruguai
			Currutchet	Le Corbusier	1948-49	La Plata	Argentina
			Cetto [casa do arquiteto]	Max Cetto	1949	El Pedregal, Cidade do México	México
			Barragán [casa do arquiteto]	Luis Barragán	1949	Tucubaya, Cidade do México	México
			del Moral [casa do arquiteto]	Enrique del Moral	1949	Cidade do México	México
			Segunda casa do arquiteto	João Batista Vilanova Artigas	1949	São Paulo	Brasil
			del Risco	Francisco Artigas	1952	El Pedregal, Cidade do México	México
			Bermúdez [casa do arquiteto]	Guillermo Bermúdez	1952	Santa Fe de Bogotá	Colombia
			Catalano [casa do arquiteto]	Eduardo Catalano	1953-55	Raleigh, Carolina do Norte	EUA
			Casa Canoas	Oscar Niemeyer	1952-53	Rio de Janeiro	Brasil
			Villa Planchart	Gio Ponti	1953-58	Caracas	Venezuela
			Sotavento	Carlos Raúl Villanueva	1957-58	Caraballeda	Venezuela
			Álvarez [casa do arquiteto]	Augusto H. Álvarez	1961	San Ángel, Cidade do México	México
			Casa em la Calle Lota	Christian de Groote	1961	Comuna de Providencia	Chile
			Paulo Mendes da Rocha	Paulo Mendes da Rocha	1964-66	São Paulo	Brasil
			Valdés [casa do arquiteto]	Cristián Valdés	1966-67	Santiago del Chile	Chile
			Marbrisa	John Lautner	1973	Acapulco	México
WEINTRAUB, Alan; HESS, Alan	**Casa Modernist**a: A history of the Brazil Modern House	2010	Casa da Rua Santa Cruz	Gregori Warchavchik	1927	São Paulo	Brasil
			Casa da Rua Piauí	Francisco Azevedo	1927	São Paulo	Brasil
			Frederico Kirchgässner	Frederico Kirchgässner	1929	x	Brasil
			Casa modernista da Rua Itápolis	Gregori Warchavchik	1930	São Paulo	Brasil
			Jayme Fonseca Rodrigues	Jayme Fonseca Rodrigues	1937	x	Brasil
			João Alberto Bressan	Plínio Croce	1945	x	Brasil

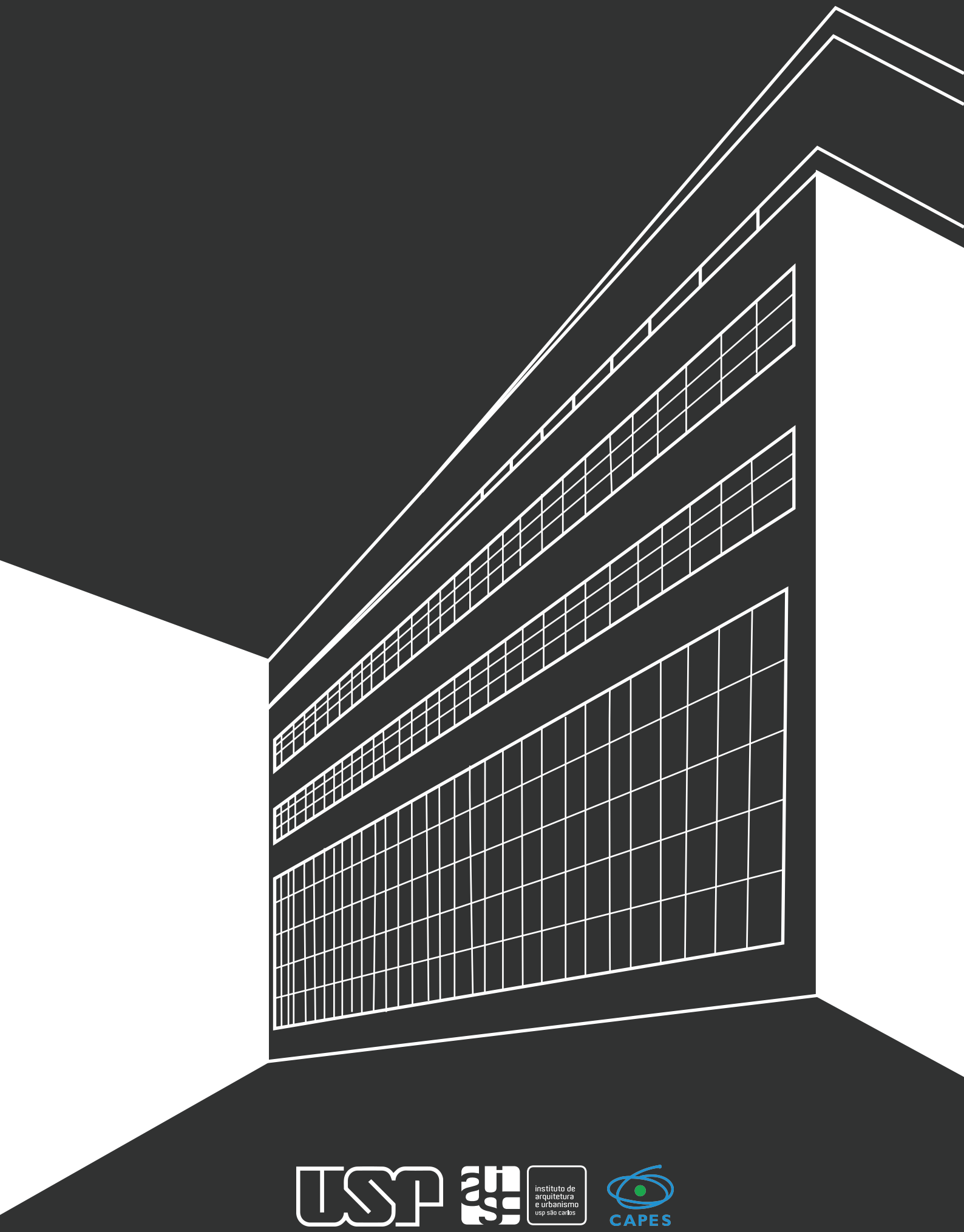
Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
	Casa Modernista		João Batista Vilanova Artigas	João B. Vilanova Artigas	1949	São Paulo	Brasil
			Olivo Gomes	Rino Levi	1949	São Paulo	Brasil
			Casa de Vidro	Lina Bo Bardi	1951	São Paulo	Brasil
			Embaixador Walther Moreira Salles	Olavo Redig de Campos	1951	Rio de Janeiro	Brasil
			Lota de Macedo Soares	Sérgio Bernardes	1953	Petrópolis, Rio de Janeiro	Brasil
			Casa das Canoas	Oscar Niemeyer	1953	Rio de Janeiro	Brasil
			Geraldo Baptista	Olavo Redig de Campos	1954	x	Brasil
			Lauro de Souza Carvalho	Henrique Ephim Mindlin	1955	x	Brasil
			Ernesto Waller	Paulo Antunes Ribeiro	1955	x	Brasil
			Casa no Vale do Cuiabá	Affonso Eduardo Reidy	1959	x	Brasil
			Paulo Werneck	MMM Roberto	1960	x	Brasil
			Roberto Millan	Carlos Barjas Millan	1960	x	Brasil
			Boris Fausto	Sérgio Ferro Pereira	1961	São Paulo	Brasil
			Eduardo Magalhães Gouvêa	Carlos Alberto Cerqueira Lemos/Eduardo Corona	1961	x	Brasil
			Paulo Mendes da Rocha	Paulo Mendes da Rocha	1964	São Paulo	Brasil
			Cleomenes Dias Batista	Brotero Lefèvre	1964	x	Brasil
			Eloína Elza Prolik	Luiz F. Netto/ José M. Gandolfi/Roberto Gandolfi	1966	x	Brasil
			Paulo Sérgio Souza e Silva	Paulo Sérgio Souza e Silva	1967	x	Brasil
			Prof. Juarez Rubens Brandão Lopes	Flávio Império e Rodrigo Brotero Lefèvre	1968	x	Brasil
			Casa e estúdio Hans Broos	Hans Broos	1968	x	Brasil
			Zélia Deri Twiaschor	Abrahão Sanovicz	1968	x	Brasil
			João Walter Toscano	João Walter Toscano	1968	x	Brasil
			Tomie Ohtake	Ruy Ohtake	1968	São Paulo	Brasil
			Sérgio Farrage	Dácio Ottoni	1968	x	Brasil
			João Marino	Edmilson Tinoco e Sylvio de B. Sawaya	1969	x	Brasil
			Nilton Schor	Israel Sancovski e Jerônimo B. Esteves	1969	x	Brasil
			Frank T. Dawe	Eduardo Longo	1969	São Paulo	Brasil

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, Cidade	País
	Casa Modernista		Fazenda Veneza	Décio Tozzi	1970	x	Brasil
			Jon Maitrejean	Jon Maitrejean	1971	x	Brasil
			Júlio Roberto Katinsky	Júlio Roberto Katinsky	1972	x	Brasil
			Paulo de Mello Bastos	Paulo de Mello Bastos	1972	x	Brasil
			Durval Rosa Borges	José Eduardo de Assis Lefèvre	1972	x	Brasil
			Beatriz Kerti	Joaquim Guedes	1973	x	Brasil
			José Gregori	Marcelo Accioly Fragelli	1974	x	Brasil
			Slomp Busarello	Dilva Slomp e Orlando Busarello	1974	x	Brasil
			Marlene Acayaba	Marcos de Azevedo Acayaba	1975	São Paulo	Brasil
			Rogério e Maria Nadir	Maria Nadir Miranda de Carvalho	1976	x	Brasil
			Max Define	Eduardo de Almeida	1978	x	Brasil
			Rodolfo Galvani	Sigbert Zanettini	1979	x	Brasil

LIVROS/TEXTOS			**CASAS INTERNACIONAIS**			
Autor(es)	**Título**	**Ano**	**Casa**	**Arquiteto**	**Ano**	**Local, País**
GOODWIN	**Brazil Builds**	1943				
HITCHCOCK	**Latin American Architecture since 1945**	1955				
BERGDOLL; COMAS; LIERNUR; DEL REAL	**Latin America in construction**	2015				
CARRANZA; LARA	**Modern Architecture in Latin America:**	2014				
MINDLIN	**Arquitetura Moderna no Brasil**	1956				
BULLRICH	**Nuevos caminos de la Arquitectura Latinoamericana**	1969				
FRAMPTON	**História crítica da arquitetura moderna**	2008	Villa Meyer	Le Corbusier		
			Red House	Philip Webb	1859	Kent, Inglaterra
			Charnley	Frank L. Wright e Sullivan	1892	Chicago, EUA
			Winslow	Frank L. Wright	1893	River Forest, EUA
			Hickox	Frank L. Wright	1900	Kankakee, EUA

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, País
	História crítica da arquitetura moderna		Ernst Ludwig	Frank L. Wright	1901	Darmstadt, Alemanha
			Dana	Frank L. Wright	1902	Springfield, EUA
			Heurtley	Frank L. Wright	1902	EUA
			Villa Hvitträsk	Saarinen, Lindgren e Gesellius	1902	Helsinque, Finlândia
			Hill	C. H. Mackintosh	1902-03	Helensburgh, Escócia
			Martin	Frank L. Wright	1904	Buffalo, EUA
			Casa em La Chaux-de-Fonds (Villa Fallet)	Le Corbusier	1905	França
			Coonley	Frank L. Wright	1908	EUA
			Robie	Frank L. Wright	1908-09	Chicago, EUA
			Steiner	Adolf Loos	1910	Viena, Áustria
			Rufer	Adolf Loos	1912	Viena, Áustria
			Monol	Le Corbusier	1919	Paris, França
			Villa no Lido	Adolf Loos	1923	Veneza, Itália
			Casa do arquiteto	Antonin Raymond	1923	Tóquio, Japão
			Casa em Aalsmeer	Johannes Duiker e Bernard Bijvoet	1924	Aalsmeer, Holanda
			Schröder-Schräder	Gerrit Rietveld	1924	Utrecht, Holanda
			Casa de Praia de Lovell	Rudolph Schindler	1925-26	Newport Beach, EUA
			Citrohan	Le Corbusier	1926	Liège e Pessac
			Villa Cook	Le Corbusier	1926	x
			Villa de Monzie	Le Corbusier e Jeanneret	1927	Garches, França
			Moller	Adolf Loos	1928	Viena, Áustria
			Ville Savoye	Le Corbusier	1929-31	Poissy, França
			Müller	Adolf Loos	1930	Praga, República Checa
			Tugendhat	Mies van der Rohe	1930	Brno, República Checa
			Akaboshi	Antonin Raymond	1933	Tóquio, Japão
			Fukui	Antonin Raymond	1935	Tóquio, Japão
			Casa para fim de semana	Le Corbusier e Jeanneret	1935	Paris, França
			Morand-Pasteur	Alberto Sartoris	1935	Saillon, Itália
			Casa da Cascata (Falling Water)	Frank L. Wright	1936	Pensilvânia, EUA
			Villa Mairea	Alvar Aalto	1938-39	Noormarkku, [Finlândia]

Autor(es)	Título	Ano	Casa	Arquiteto	Ano	Local, País
	História crítica da arquitetura moderna		Kaufmann	Richard Neutra	1946-47	Palm Springs, EUA
			Farnsworth	Mies van der Rohe	1946-50	Illinois, EUA
			Casa de Vidro	Philip Johnson	1949	Connecticut, EUA
			Casa dos arquitetos	Charles e Ray Eames	1949	Santa Monica, EUA
			Quaglia	Gino Valle	1954-56	Sutrio, Itália
			Jaoul	Le Corbusier	1955	Paris, França
			Catasus	J. A. Coderch	1956	Sitges, [Espanha]
			Castioli	Dolf Schnebi	1960	Campione d'Italia, Itália
			Rotalinti	Aurelio Galfetti	1961	Bellinzona, Itália
			Casa em Riva San Vitale	Mario Botta	1972-73	Riva San Vitale, Itália
			Beires	Alvaro Siza	1973-77	Póvoa do Varzim, Portugal
			Ehrman	Stern	1975	Armonk, EUA
			Koshino	Tadao Ando	1981	Osaka, Japão
BRUAND	**Arquitetura contemporânea no Brasil**	1981				
COMAS; ADRIÀ	**La casa latinoamericana moderna**	2003				
WEINTRAUB; HESS	**Casa Modernist**a	2010				



instituto de arquitetura e urbanismo usp são carlos

CAPES