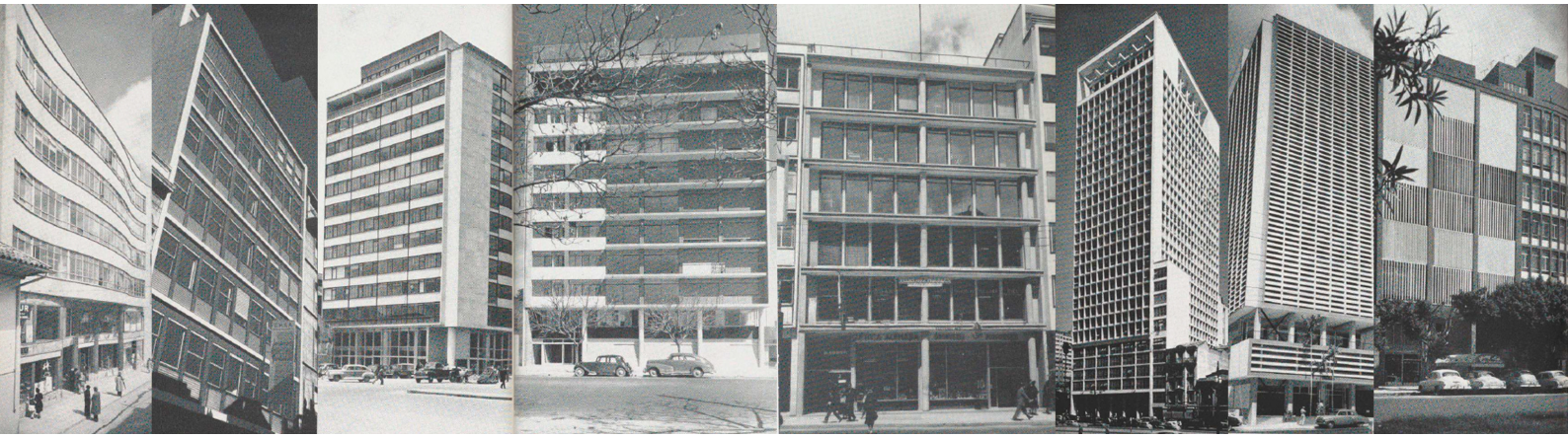
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo



ARQUITETURA MODERNA LATINO-AMERICANA:
UMA IDEIA CONSTRUÍDA A PARTIR DE *LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945* [1955]

LAURA LEVI COSTA SOUSA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
Orientadora: Profa. Dra. Nilce Cristina Aravecchia-Botas

São Paulo
2022

Laura Levi Costa Sousa

Arquitetura moderna latino-americana: uma ideia construída a partir de *Latin American Architecture since 1945* [1955]

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DA AUTORA E ANUÊNCIA DA ORIENTADORA.
A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.
São Paulo, 4 de março de 2022.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

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

Orientadora: Profa. Dra. Nilce Cristina Aravecchia-Botas

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Sousa, Laura Levi Costa
Arquitetura moderna latino-americana: uma ideia construída a partir de "Latin American Architecture since 1945" [1955] / Laura Levi Costa Sousa; orientador Nilce Cristina Aravecchia Botas. - São Paulo, 2022.
382 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. América Latina. 2. Arquitetura Moderna. 3. Moma. 4. Historiografia. I. Botas, Nilce Cristina Aravecchia, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à professora Nilce Aravecchia, pela orientação e ensinamentos preciosos, mas especialmente pelo amparo emocional e constante estímulo, tão necessários ao longo desse processo.

Sou grata igualmente à professora Marianna Al Assal, quem me introduziu ao universo da pesquisa e que ao longo dos últimos anos vem acompanhando de perto minha trajetória. Agradeço imensamente pelo diálogo permanente e pelo aprendizado inarrável.

Aos professores Carlos Martins e Eduardo Costa, pelos comentários precisos e pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação.

Aos professores, colegas e amigos do CACAL, pela interlocução fundamental. Principalmente à Fabiana Paiva, pelas trocas sempre muito agregadoras, e à Dinalva Roldan, pelas aulas e contribuições valiosas.

Aos "Hermanos de Pancho", companheiros de jornada, pela rede de aprendizado e apoio.

Aos meus avós, Evelyn e Guido, sempre presentes e interessados em todas as etapas da minha vida. À minha mãe, meu pai e minha irmã, pelo apoio incondicional. E às amigas, Marina e Julia, pela amizade, pelo acalento nos momentos difíceis e por toda a ajuda técnica prestada sempre que possível.

Agradeço imensamente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro concedido através do processo nº 2019/01038-8, essencial para o desenvolvimento da pesquisa.

Por fim, devo um agradecimento especial ao Gianluca, que mais do que ninguém compreende as aflições e emoções de um mestrado. Pela convivência e parceria, que tornaram todo esse processo um pouco mais leve. Obrigada imensamente pelas revisões constantemente solicitadas, pelas discussões interessadas, por sempre me encorajar e comemorar junto minhas conquistas. Sobretudo, agradeço ao amor e acolhimento carinhoso nos momentos de instabilidade. Sua presença foi imprescindível nessa jornada.

Resumo

SOUSA, Laura Levi Costa. **Arquitetura moderna latino-americana: uma ideia construída a partir de *Latin American Architecture since 1945* [1955].** 2021. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

No final de 1955, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) inaugura *Latin American Architecture since 1945,* exposição organizada pelo historiador da arquitetura Henry-Russell Hitchcock, autor do livro-catálogo homônimo que a acompanha. A presente pesquisa parte da compreensão daquela exposição e publicação como peças-chave na formação da historiografia canônica da arquitetura produzida na América Latina. O interesse primeiro do trabalho é precisamente o de revisitar os processos de elaboração da trama discursiva consolidada na exposição em tela, reconhecendo-a como fruto de um complexo campo de forças heterogêneo em que operam múltiplos interesses. Exposição e publicação serão então tomadas como produtos historiográficos culturalmente construídos no cruzamento de sentidos circunscritos, de um lado, ao campo disciplinar da arquitetura no que tange à revisão que o modernismo sofrerá no segundo pós-guerra, e de outro, ao âmbito dos embates ideológicos prementes no alvorecer da Guerra Fria. Recusando a compreensão do discurso consolidado em *Latin American Architecture since 1945* como simples projeção do "outro" a partir do "centro" - mas sem com isso negar estruturas de poder incidentes em sua tessitura -, este trabalho pretende ainda iluminar a ação de sujeitos latino-americanos e dinâmicas endógenas que incidem necessariamente na produção desta narrativa. Ao olhar para a exposição de 1955 em perspectiva, a pesquisa procurou debater a produção de um imaginário particular de "arquitetura moderna latino-americana" especificamente na retórica discursiva de Hitchcock, e com isso, introduzir explicações renovadas à historiografia canônica da arquitetura moderna na América Latina.

Palavras-chave: América Latina. Arquitetura moderna. MoMA. Historiografia.

Abstract

SOUSA, Laura Levi Costa. **Latin American modern architecture: an idea produced from *Latin American Architecture since 1945* [1955].** 2021. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

In late 1955, the Museum of Modern Art in New York (MoMA) opened *Latin American Architecture since 1945*, an exhibition organized by architectural historian Henry-Russell Hitchcock, also author of the homonymous publication that accompanies it. This research comprehends that exhibition and publication as key pieces in the formulation of the canonical historiography of the architecture produced in Latin America. The main interest of the work is precisely to revisit the processes of elaboration of the discursive plot consolidated in the exhibition, recognizing it as the result of a heterogeneous set of interests that operate in multiple senses. Exhibition and publication will then be taken as historiographic products culturally constructed from the intersection of meanings circumscribed, on the one hand, to the disciplinary field of architecture regarding the revision that modernism will undergo in the second post-war period, and on the other, to the scope of ideological conflicts pressing at the dawn of the Cold War. Refusing to understand the discourse consolidated in *Latin American Architecture since 1945* as a simple projection of the "other" from the "center" - but without denying power structures incident to its construction -, this research also intends to illuminate the action of Latin Americans individuals and endogenous dynamics that necessarily affect the production of this narrative. Looking at the 1955 exhibition in perspective, the research sought to debate the production of a particular image of "Latin American modern architecture" specifically in Hitchcock's discursive rhetoric, and with this, to introduce renewed explanations to the canonical historiography of modern architecture in Latin America.

Keywords: Latin America. Modern architecture. MoMA Historiography.

Sumário

Introdução **1**

1. América Latina: um imaginário em disputa **16**

1.1 Olhares entrecruzados 16

1.2 América Latina em discussão: arquitetura como síntese 29

1.3 Tradição e modernidade como projeto de nação 43

1.3.1 Vanguarda e arquitetura: construindo a nação moderna 49

1.3.2 O caso do México: tradição, modernidade e revolução 62

1.3.3 Brasil: construindo a "boa tradição" 71

2. O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações **81**

2.1 "Alô, amigos!" 84

2.2 "A weapon in national defence": o MoMA e a Segunda Guerra 91

2.3 A diplomacia cultural no alvorecer do pós-guerra 98

2.3.1 O plano de Rockefeller 105

2.3.2 Na contracorrente: a sobrevivência do pan-americanismo no MoMA 109

3. Arquitetura moderna latino-americana segundo Hitchcock: uma questão de temperamento? **119**

3.1 Da efemeridade da exposição à perenidade do livro: notas sobre a cultura material na durabilidade das narrativas 119

3.2 O livro-catálogo 126

3.2.1 O "milagre" da arquitetura latino-americana 133

3.2.2 A produção de um imaginário unificado 135

3.2.3 Jogos visuais 138

3.2.4 Arquitetura e cidade entre texto e imagem 145

3.3 A exposição 172

3.3.1 Levantamento do material expositivo 189

3.4. "Ao sul da fronteira" 207

3.5 Entre Goodwin e Hitchcock: reminiscências e descontinuidades 217

4. Arquitetura moderna em revisão: ecos de um campo em disputa na formação da historiografia latino-americana **235**

4.1 Ascensão e crise da arquitetura moderna: América Latina como novo paradigma 235

4.2 Entre Europa, Estados Unidos e América Latina: arquitetos em trânsito 239

4.3 A atuação do MoMA nas dinâmicas do campo 244

4.4 *Fiebre tropical* 248

4.4.1 Controvérsias 252

4.5 Hitchcock e o *international style* 254

4.5.1 O problema do estilo 259
4.5.2 Reações adversas 262
4.6 *The International Style* revisitado 265
4.7 *Latin American Architecture since 1945* como revisão de *The International Style* 270
Considerações finais 283
Bibliografia 288
APÊNDICE A - Tabela de recomendações 308
APÊNDICE B - Levantamento da arquitetura brasileira nos periódicos especializados internacionais (1939-1955) 355

Introdução

> É um preconceito acreditar que a história da arte seja uma história pacífica, sem conflitos. Mesmo que, por sorte, lhe falte a *broderie sanglante* de que se adorna a história política, a história da arte é uma história altamente dramática, um jogo de forças interferentes e contraditórias.
>
> Giulio Carlo Argan

Não é novidade que a cultura arquitetônica vai além de sua dimensão material. Se por um lado a concretude das obras se coloca como interface mais direta de sua percepção nos âmbitos visual ou sensitivo, é certo também que a esfera simbólica a elas relacionada, isto é, suas definições, interpretações e apropriações, se colocam como igualmente importantes para o trabalho do historiador, por serem elas mesmas geradoras da cultura arquitetônica[1].

Argan, em ensaio sobre a relação entre arquitetura e a cidade na sociedade de consumo, antevê o seu estado de encruzilhada entre o que distinguiu como sistema da história e sistema da informação, no risco iminente de ser reduzida à pura imagem simbólica, apenas resíduo de sua função histórica (ARGAN, 2005 [1984], p.243-245). Pois a busca pelo entendimento da arquitetura a partir da sua dimensão simbólica no circuito informacional da cultura de massa, levará a um processo profundo de renovação epistemológica do campo, suscitado por uma série de historiadores da arte e da arquitetura que desde meados do século XX, vêm apontando para a centralidade das relações entre objeto construído e suas práticas retóricas na constituição do campo. Nessa perspectiva, se colocam novas reflexões e novos objetos de interesse que operam no sentido de redimensionar os limites do que seria entendido como arquitetura. Paralelamente às objetividades materiais dos edifícios, passam a fazer parte da ordem do dia os diversos sistemas subjetivos de representação a elas relacionados, tais como as interpretações, formas de circulação, manifestações e apropriações. No campo da história da arquitetura, essa mudança profunda permitiu que questionamentos fossem lançados sobre os fatos arquitetônicos já canonizados, instigando novas metodologias e objetos de pesquisa para se repensar os processos de consolidação da historiografia hegemônica.

[1] A questão parece ser central para o estudo de Juan Pablo Bonta. Ao eleger o processo de canonização do Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929 como objeto de análise, o autor desenvolverá um mecanismo metodológico de interpretação que desvela a dimensão operativa fundamental da crítica de arquitetura e da produção historiográfica para a própria geração da cultura arquitetônica (BONTA, 1977, p.156).

A questão aparece explícita na produção de Beatriz Colomina, que ao diferenciar *arquitetura* de *construção*, retoma e atualiza um debate bastante caro à própria história da arquitetura, , já discutido por autores como Bonta (1977), Argan (2005 [1984]), e até mesmo Le Corbusier (1923)[2], analisando especificamente o papel da cultura de massas na produção e reprodução da cultura arquitetônica em sua dimensão simbólica:

> A arquitetura, diferentemente da construção, é um ato crítico e interpretativo. Tem uma condição linguística diferente da prática, da construção. Um edifício é interpretado quando seus mecanismos e princípios retóricos são revelados. Essa análise pode ser realizada de várias maneiras diferentes, de acordo com as formas dos diferentes tipos de discurso; entre elas estão teoria, crítica, história e manifesto. Um ato de interpretação também está presente nos diferentes modos de discurso representacional: desenho, modelagem e assim por diante. A interpretação é parte integrante do ato de projetar (COLOMINA, 1988, p.6).

Ao definir a *arquitetura* como algo além da materialidade do objeto construído, a autora destaca o papel determinante dos sistemas de representação na geração da cultura arquitetônica do século XX, atribuindo papel central nesse processo aos objetos impressos produzidos pela cultura de massas. Revistas, livros, catálogos, manifestos, fotografias, publicações e outras interfaces da *mass media* aparecem então como centrais na produção e circulação dos discursos sobre os objetos arquitetônicos, impactando definitivamente em seus imaginários.

Assim, a dimensão simbólica produzida no exercício da crítica e da teoria da arquitetura, capaz de circular massivamente por meio de suportes majoritariamente impressos, é ela mesma capaz de reconstituir os sentidos daquela obra ou conjunto de obras por sua inserção numa trama específica, reconvertendo o objeto a partir de outros sentidos que lhe são atribuídos. É essa figura, da trama, que foi mobilizada metaforicamente por Carlos Martins, para elucidar as relações entre produção, teoria e história da arquitetura com as disputas políticas em torno da construção de uma identidade nacional brasileira, com destaque específico para o papel de Lúcio Costa (MARTINS, 1987).

A partir dessas referências iniciais entende-se que as narrativas acompanhadas por imagens que circulam livros e revistas, e por desdobramento, exposições de arquitetura e seus produtos correlatos - como os catálogos -, são objetos de elevado interesse para o estudo da historiografia da arquitetura. Em um breve texto comentando a desafiadora tarefa de revisar exposições para o *Journal of the Society*

[2] Além do supracitado Bonta (1977), Giulio Carlo Argan também já vinha discutindo a relação entre a dimensão simbólica e a dimensão material da arquitetura e da arte por meio de ensaios reunidos em 1984 em seu *A História da Arte como História da Cidade*. A discussão esteve presente até mesmo na produção de Le Corbusier, em seu *Por uma Arquitetura* (1923), com quem Colomina dialoga diretamente, no qual o arquiteto já chamava a atenção para o plano abstrato que configurava as estruturas de linguagem atribuídas às obras.

of Architectural Historians (JSAH), o editor do *Journal* Eve Blau aponta para a relevância operativa daquela iniciativa para o campo da história da arquitetura:

> [...] as exposições de arquitetura têm se tornado locais importantes para novas pesquisas e inovações metodológicas que têm contribuído de maneira significativa para repensar os limites conceituais e disciplinares da história da arquitetura e da própria arquitetura (BLAU, 1998, p.256).

As considerações de Blau salientam o potencial de se olhar para as exposições de arquitetura como complexos sistemas de representação, e portanto, como locais importantes para reconstituir os processos de elaboração da historiografia. Naquela mesma edição do JSAH, Barry Bergdoll debate a questão ao enfatizar, no mesmo sentido apontado por Blau, a relevância que as exposições de arquitetura ganharam como lugares de pesquisa histórica por serem os materiais ali expostos solicitados

> não apenas a representar edifícios ausentes, mas também a invocar contextos ou ambientes ausentes em que a arquitetura participou ou participa - histórica, urbana ou teoricamente (BERGDOLL, 1998, p.257).

Dessa maneira, Bergdoll enfatiza a relevância em se elencar exposições de arquitetura e seus catálogos como objetos de estudo histórico, reiterando a produtividade em se abordar as negociações entre conteúdo e formas de expor. O historiador é desafiado, nessa perspectiva, a revisitar os processos de montagem e atribuição de valores sobre determinado conjunto de obras por meio do evento expositivo e/ou catálogo, para então recuperar seus sentidos e iluminar disputas culturais implícitas (BLAU, 1998, p.366).

À luz do recente processo de revisão da historiografia da arquitetura na América Latina, levado a cabo a partir dos anos 1980, olhar para as retóricas produzidas sobre a "arquitetura latino-americana" parece primordial para o historiador interessado em destrinchar os processos de estruturação das narrativas dominantes sobre a categoria. O papel central que as exposições e seus materiais subsequentes têm na produção desse imaginário nos leva a dizer que delimitá-los como objetos de pesquisa coloca-se como um caminho bastante fértil para reconstituir e reinterpretar seus sentidos.

Dado o momento emblemático em que é organizada, bem como seu impacto definitivo na cultura arquitetônica, uma delas nos será de interesse exclusivo.

Latin American Architecture since 1945 foi inaugurada no final de 1955 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Organizada pelo historiador da arquitetura norte-americano Henry Russell-

Hitchcock[3] (1903-1987), a exposição apresentou ao público o que seria o primeiro grande levantamento da arquitetura moderna da região. Como produto imediato, o MoMA publica concomitantemente um livro-catálogo homônimo, assinado pelo curador da mostra.

Em linhas gerais, a exposição pretendeu apresentar e explicar ao público aquele fenômeno adjetivado como o "maior *boom* construtivo mundial", vivido pelas principais metrópoles do subcontinente na última década (1945-1955) (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955b, p.1)[4]. Quarenta e sete obras construídas em onze países diferentes foram selecionadas para representar a arquitetura da região como um todo. Por meio de um rigoroso agenciamento curatorial, Hitchcock buscou elaborar uma narrativa coesa sobre aquele grupo de manifestações arquitetônicas, compreendidas pelo historiador como conjunto. Assim, a trama argumentativa ali consolidada seria produto de um esforço consciente de recorte, seleções, escolhas, ênfases, omissões e modos de expor que dariam sentido ao conjunto de obras apresentadas a partir do relato orientado pelo curador.

Em virtude de sua profunda reverberação na historiografia da arquitetura, bem como dos efeitos legitimadores dos Estados Unidos como lugar de enunciação privilegiado no segundo pós-guerra, exposição e publicação tornar-se-iam desde cedo peças-chave na construção de um imaginário particular de "arquitetura moderna latino-americana" consagrado na historiografia quase como axioma[5].

Mas, ao se levantar o véu que paira sobre o objeto mais visível daquela operação, é possível divisar as operações de significação que a antecederam, seja desde os Estados Unidos, mas seja também desde a Europa, e mais ainda dos países de origem das arquiteturas então expostas. Algumas dimensões fundamentais, mas não consideradas à primeira vista, como por exemplo, a subjetividade dos agentes diretamente envolvidos, suas marcas de formação, seus compromissos políticos ou seus gostos, podem aparecer como decisivos. Assim, os objetos de interesse desse trabalho - exposição e livro-catálogo,

[3] Henry-Russell Hitchcock, historiador da arquitetura moderna, nasce em Boston em 1903. Leciona em uma série de colégios e universidades, como o Smith College, onde também foi diretor do College Museum of Art Smith de 1949 a 1955. Ensina no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York, assim como na Universidade de Wesleyan, Massachusetts Institute of Technology, na Universidade de Yale, na Universidade de Harvard e na Universidade de Cambridge. Hitchcock foi um membro fundador da Sociedade Vitoriana na Grã-Bretanha e presidente no início da Sociedade Vitoriana nos Estados Unidos. Em 1952 e 1953 foi presidente da Sociedade de Historiadores de Arquitetura. Sua primeira organização no Museu de Arte Moderna foi, junto com Philip Johnson - então Presidente do Comitê Departamental de Arquitetura - , a exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, em 1932. O historiador morre em Nova York, no ano de 1987, com 83 anos de idade (QUIZHPE, 2014, p.13).

[4] Nota da autora: todas as citações em português referenciadas a qualquer material de divulgação publicado pelo MoMA foram traduzidas pela autora.

[5] Bonta versa sobre a legitimidade garantida a certas interpretações historiográficas pela capacidade *autoritativa* de seus lugares de enunciação: podendo ser propostas por indivíduos, corpos colegiados ou instituições, as *interpretaciones autoritativas* serão aceitas com base no reconhecimento da versação do intérprete em produzir ou convalidar uma interpretação (BONTA, 1977, p.171). Tal proposição parece estar presente no processo de construção e legitimação da trama narrativa consolidada por Hitchcock em *Latin American Architecture since 1945*.

bem como o imaginário que vieram a consagrar - aparecem como resultado de disputas, tensões sociais, complexos materiais e camadas de significação e representação, e não como ação exclusiva de um sujeito e seu universo mais imediato.

Para a realização do levantamento, no final de 1954, Hitchcock e a fotógrafa Rollie McKenna - autora da grande maioria das fotografias da exposição e livro-catálogo -, partem em expedição para documentar a mais significativa atividade arquitetônica recente do subcontinente. Ao longo de sete semanas, a dupla encontra-se com personalidades proeminentes da região previamente selecionadas (entre arquitetos, empresários, jornalistas, colecionadores de arte, etc.), que os assessoram com sugestões de roteiros, visitas guiadas, e por vezes com materiais produzidos pelos próprios arquitetos locais - como desenhos, plantas e croquis. Após quase um ano de preparação, a exposição é aberta ao público no dia 23 de novembro de 1955 e permanece em cartaz por aproximadamente três meses. Entre 1956 e 1961, o material expositivo circula doméstica e internacionalmente, tendo sido enviado para 14 estados norte-americanos, além de instituições no Canadá, México, Venezuela e Cuba.

À luz das considerações colocadas sobre o papel ativo das exposições de arquitetura na geração da cultura arquitetônica e da historiografia, parece possível dizer que encarar *Latin American Architecture since 1945* como objeto de pesquisa seja um caminho bastante potente para se reinterpretar os cânones solidificados a respeito do que viria a ser compreendido como "arquitetura moderna latino-americana", como já sugeriram alguns autores. Por outro lado, também é possível reler a própria produção desse cânone desde um ponto de vista que relativize protagonismos recorrentemente reafirmados, buscando evidenciar elementos que ficaram obscurecidos mesmo nas análises historiográficas mais críticas. A ação de Hitchcock nessa história pode aparecer, ela mesma, como resultado dos processos históricos dos quais ele não tinha domínio absoluto, e seu trabalho como historiador/curador, parece incidir ativamente no próprio campo do que ele pretendia investigar. Para usar a expressão de Martins, "ele [o historiador] faz história aqui também no sentido de que ajudará a determinar o trajeto da procissão" (1987, p.6).

O interesse primeiro desse trabalho é precisamente o de revisitar os processos de elaboração da trama discursiva consolidada na exposição em tela, reconhecendo-a como fruto de uma complexa construção cultural na qual operam, negociam e se chocam esforços e interesses diversos, de ordens e escalas distintas. Porque, tomando a liberdade de aplicar as colocações de Argan ao nosso objeto de estudo, "se a arte é um dos grandes tipos de estrutura cultural, a análise da obra de arte deve dizer respeito, de um lado, à matéria estruturada, de outro, ao processo de estruturação" (ARGAN, 2005, p.29).

Não se trata, é bom pontuar, de rechaçar o cânone em função de uma pretensa realidade que o empurre para uma posição a ela subjugada. Nem tampouco de invalidar as análises já realizadas por

outros historiadores acerca desse cânone. Pretende-se olhar para os imaginários ali agenciados como resultado de uma trajetória historiográfica sensível às práticas econômicas, culturais, territoriais, especulativas, políticas, sociais, em tensão constante.

Enfrentaremos a exposição, bem como a publicação, como produtos historiográficos elaborados por um historiador/curador, que introduziu os elementos que julgou convenientes, excluiu aqueles para ele descartáveis, embaçou informações, outras enfatizou, isto é, elegeu uma gama selecionada de informações, personagens, obras e argumentos para tecer seu discurso particular, posteriormente repetido ou ao menos referenciado de forma sistemática nos manuais de arquitetura. Entretanto, a trama narrativa da exposição não é tomada como simples conjunção de exemplares escolhidos ao bel prazer do gosto estético e pessoal de seu curador. Implica reconhecer portanto que nela incidem também motivações e esforços de ordem política, institucional e cultural que fugiram ao domínio do sujeito, e em alguma instância até mesmo da instituição a qual pertencia, ou dos desejos diplomáticos maiores de seu país. Em última análise, *Latin American Architecture since 1945* apresentaria ao mundo uma "arquitetura moderna latino-americana" específica, esmeradamente lapidada pelo trabalho curatorial do organizador, mas que carregou camadas de significados não concebidas por ele, e que, portanto, pode ser lida como um constructo cultural complexo.

Em comparação com sua antecedente direta *Brazil Builds* (1943)[6], exaustivamente analisada por diversos autores em seus mais variados aspectos[7] - mesmo que suas possibilidades de interpretação não tenham sido de forma alguma esgotadas -, ainda são poucos os trabalhos dedicados ao exame aprofundado da exposição de 1955. Mas não por isso são escassas as contribuições disponíveis no sentido de reconhecer *Latin American Architecture since 1945* como enfoque de interesse acentuado para a revisão historiográfica em curso. Iván Andrés Quizhpe (2014), Felipe Reyno Capurro (2015), Fabiana Paiva dos Santos (2018, 2019), Patrício Del Real (2007, 2011, 2012, 2013) e Horácio Torrent (2014), são alguns dos autores que se debruçaram na exposição em tela como objeto de pesquisa a ser

[6] *Brazil Builds: Architecture new and old (1652-1942)* intitula a exposição de arquitetura brasileira organizada em 1943 no MoMA por Phillip Goodwin e G. E. Kidder Smith, acompanhada por um livro-catálogo de mesmo nome. Como já se tornou consenso entre os historiadores da arquitetura, *Brazil Builds* é reconhecidamente uma peça-chave para a formação da historiografia, segundo Martins, por ter marcado a divulgação internacional da arquitetura moderna brasileira, mas também por inaugurar uma matriz de leitura que se tornaria recorrente (MARTINS, 2010, p.137).

[7] Podemos apontar como fundamentais as contribuições de Carlos Martins (1987, 2010), Zilah Qezado Dekker (2001), Jorge Francisco Liernur (2010b), Nelci Tinem (2002, 2006); Mônica Junqueira de Camargo (2006); José Tavares Correia de Lira (2017); Flávia Brito do Nascimento (2012). Como recapitulou Eduardo Costa, estes autores se debruçaram sobre a exposição em suas mais variadas camadas de análise possíveis, como "as Políticas do Estado Novo; as ações culturais implementadas pelo recém criado Ministério da Educação e Saúde Pública, com especial atenção à formação de uma cultura miscigenada que abarcasse o país em sua dimensão territorial; a *Política de Boa Vizinhança* fomentada pelos Estados Unidos; aspectos tecnológicos e estilísticos da arquitetura; como também o debate da narrativa histórica associada à arquitetura colonial brasileira (COSTA, 2018, p.3677). Destaca-se ainda a produção do próprio Eduardo Costa, à qual se recorrerá reiteradamente neste trabalho, que pioneiramente tratou de enfrentar *Brazil Builds* a partir do olhar enfocado na cultura visual (2009, 2018).

destrinchado em seus mais variados aspectos: o primeiro interessado em examinar especificamente o olhar de Rollie McKenna por meio da documentação fotográfica elaborada para a exposição; o segundo dedicado a debater o papel ativo da figura do curador e das instituições culturais na geração de retóricas narrativas, elegendo como recorte a mobilização do tema da arquitetura produzida na América Latina em duas exposições promovidas pelo MoMA, *Latin American Architecture since 1945* (1955) e *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (2015)[8]; Santos, por sua vez, interessada em analisar de maneira aprofundada a articulação de uma ideia culturalmente construída de América Latina a partir da história da arquitetura, da cidade e do urbanismo, enfocando precisamente nas narrativas consolidadas nas duas exposições supracitadas; e Torrent, quem propõe uma revisão crítica da exposição com particular interesse em seus desdobramentos na historiografia da arquitetura latino-americana.

Para além das contribuições efetivas dessas produções, será certamente a extensa produção de Del Real uma referência fundamental para o presente trabalho. O autor toma como objetivo central de sua tese de doutorado (2012) analisar a construção de uma ideia específica de "arquitetura latino-americana" particularmente nos primeiros anos do segundo pós-guerra. Sem desconsiderar a autonomia relativa de qualquer exposição, sua argumentação consiste em identificar que a construção do conceito em pauta esteve necessariamente subordinada aos anseios culturais e políticos dos Estados Unidos nos primeiros anos do pós-guerra, e que o MoMA, nesse processo, teria operado como agente fundamental (DEL REAL, 2012, s.p.). Para isso, lança mão de um olhar atento e apurado para cinco grandes exposições organizadas no MoMA -*Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), *Portinari of Brazil* (1941), *Brazil Builds* (1943), *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-1949* (1949) e *Latin American Architecture since 1945* (1955). O autor recorre então a diversas frentes de interpretação para desenvolver uma argumentação cuidadosa cuja atenção se volta ora para a articulação entre política e cultura imbricada nas relações entre Estados Unidos e América Latina desde meados da guerra, sobretudo com a instauração da chamada Política de Boa Vizinhança, ora para as disputas e negociações específicas do campo da arquitetura. Dessa maneira, o estudo de Del Real é primoroso em esmiuçar a trajetória do complexo e multifacetado engajamento do MoMA com a arquitetura produzida na América Latina, discutindo criteriosamente a "arquitetura moderna latino-americana" como um conceito histórico nascido no limiar da ascensão hegemônica dos Estados Unidos no alvorecer da Guerra Fria. Além disso, seu trabalho

[8] *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* foi uma exposição inaugurada no MoMA em março de 2015, acompanhada pela publicação de um livro homônimo. Sua organização contou com uma equipe de curadores formada por Berry Bergdoll e Patricio Del Real, diretor e assistente do Departamento de Arquitetura e Design do Museu, respectivamente, junto aos curadores independentes convidados, o argentino Jorge Francisco Liernur e o brasileiro Carlos Eduardo Comas.

ainda nos é especialmente caro por apresentar o resultado de um levantamento documental extensivo de fontes primárias às quais o acesso foi apenas parcialmente possível no âmbito da presente pesquisa[9].

Em linhas gerais, o que seu trabalho nos rende de mais produtivo é a compreensão da exposição e publicação em tela como resultados de um complexo campo de forças heterogêneo no qual incidem, negociam, e se chocam interesses políticos e culturais, pessoais e coletivos, intra e extra disciplinares. Dito isso, as contribuições de Del Real nos são fundamentais porque a partir delas, pôde-se verificar que a idealização da exposição naquele momento específico apresenta sentidos circunscritos tanto ao campo disciplinar da arquitetura, no que tange à revisão que o modernismo sofrerá no segundo pós-guerra, quanto ao âmbito dos embates ideológicos prementes no alvorecer da Guerra Fria.

Por outro lado, o interesse primevo de Del Real por elucidar os termos da hegemonia dos Estados Unidos sobre a América Latina e mais especificamente sobre a cultura arquitetônica do subcontinente, o leva a dar menor importância aos processos locais, passados no interior dos países, que subsistem como camadas subsumidas pelas operações preponderantes, o que, paradoxalmente, acaba por reforçar esses mesmos apagamentos. E as ações dos agentes locais, tanto quanto as dinâmicas próprias das disputas políticas no interior dos países, frequentemente operam em sincronia, se reforçando mutuamente - como será o caso da diplomacia cultural posta em prática durante e depois da Segunda Guerra - ou se contradizendo, revelando com isso brechas e assimetrias que complexificam e enriquecem o entendimento de qualquer processo histórico, e em particular, a exposição que pretendemos analisar. O entendimento de *Latin American Architecture since 1945* como confluência de múltiplos fatores que nela incidem instigam uma abordagem afinada com a perspectiva da história transnacional[10] ou da história conectada[11], debates teóricos e metodológicos que tem ganhado

[9] Deve-se pontuar que, em 2017, a FAPESP concedeu à minha Iniciação Científica uma Bolsa Estágio em Pesquisa no Exterior (BEPE) para a coleta de documentação primária localizada nos arquivos do MoMA. Como desdobramento direto da Iniciação, desenvolvida entre junho de 2016 e agosto de 2018, esta pesquisa de mestrado se valeu imensamente desse material, que veio a se mostrar absolutamente fundamental para os resultados aqui apresentados. Por outro lado, o trabalho de Del Real apresenta um levantamento documental extensivo e de grande valia para a dissertação presente. Destaco entre os arquivos referidos aqueles coletados pelo autor no Rockefeller Archive Center, localizado em Nova York, e no Archives of American Art, localizado em Washington, D.C., deste último especificamente o material extraído do *Porter McCray Papers, Henry-Russell Hitchcock Papers* e *Alfred H. Barr Papers.*

[10] A história transnacional trata-se de uma reflexão teórica e metodológica debatida na academia norte-americana sobretudo a partir dos anos 1990, tendo como marcos importantes o texto *Activist beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics,* de Margaret E. Keck (1998), e *Close encounters of empire: writing the cultural history of US-Latin American relations*, de Gilbert Joseph, Catherine Legrand e Ricardo Salvatore (1998). Em linhas gerais, a perspectiva transnacional sugere uma renovação das grandes interpretações históricas em função de um reenquadramento analítico que privilegiasse o enfoque nos estudos culturais mais do que na nação como principal arena de conflito ou interação (WEINSTEIN, 2013, p.10).

[11] A história conectada está vinculada à tradição historiográfica da Escola dos Annales, tendo como texto fundador *Connected Histories: notes towards a reconfiguration of Early Modern Eurasia,* publicado em 1997 por Sanjay Subrahmanyam. O programa das histórias conectadas é lançado oficialmente em 2001 no Dossiê "Uma História em Escala Global" publicado na Revista dos Annales. Resumidamente, o programa das histórias conectadas tem como eixo metodológico a recusa da nação como principal baliza para a escrita da história, com ênfase nos processos culturais, na circulação de pessoas e ideias, pondo em pauta as negociações e apropriações inerentes a qualquer encontro cultural. Embora os debates em torno da história conectada

bastante força no campo da história das práticas culturais desde a década de 1990. Esse enquadramento analítico legará um caminho bastante profícuo para a história das práticas culturais, ao levantar a possibilidade de iluminar as ações dos sujeitos para complementar as explicações históricas então ditadas pelos sistemas globais de interpretação. Como propôs Chartier em *O mundo como representação*,

> [...] voltar a atenção para as condições e os processos que, muito concretamente, sustentam as operações de produção do sentido (na relação de leitura, mas em tantos outros também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER, 1989).

O texto de Chartier foi publicado como resposta ao um edital dos *Annales* em que se enunciava a "crise geral das ciências sociais", notada no abandono dos sistemas globais de interpretação, isto é, do estruturalismo ou do marxismo como "paradigmas dominantes" (CHARTIER, 1989). O historiador não acredita se tratar exatamente de uma crise, mas sugere uma reformulação dos procedimentos da história cultural no sentido de enfatizar "a pluralidade dos empregos e das compreensões e a liberdade criadora mesmo regulada dos agentes". Sem negar a existência das grandes estruturas, Chartier desloca então a centralidade da escrita da história para a ação dos sujeitos e suas relações com essas estruturas: "invocando contra as determinações imediatas das estruturas as capacidades inventivas dos agentes, e contra a submissão mecânica à regra as estratégias próprias da prática" (CHARTIER, 1989). Tal mudança no enfoque analítico sugerida pelo historiador francês é de particular interesse para o fazer de uma renovada história das práticas culturais, tomando como enfoque analítico a ação singular de sujeitos, a circulação de ideias oriundas de encontros culturais e suas apropriações.

O presente trabalho se ampara nas contribuições teóricas colocadas por esses autores, adotando como método o redirecionamento do olhar para as multiplicidades que atravessam qualquer limite geográfico, com ênfase nas trocas intelectuais, nas circulações de ideias e redes de sociabilidade que se colocam independentemente da soberania estatal, sem todavia suprimir a nação como arena fundamental das dinâmicas históricas. Considera-se que o enfoque nos trânsitos, diálogos e trocas de saberes seja um caminho bastante fértil para recuperar sujeitos e circuitos ainda obscurecidos na história da arquitetura e do urbanismo na América Latina[12].

---

aconteçam sincronicamente às discussões pautadas pelo viés transnacional, e ambas as vertentes tenham diversos pontos de contato, deve-se pontuar que seu surgimento é paralelo.

[12] O livro *Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo 1920-1960*, organizado por Marco Aurélio A. de Figueiras Gomes em 2009, compila uma série de pesquisas recentes que visam enfrentar as lacunas que persistem na

Nessa perspectiva, se por um lado se reconhece na exposição em pauta a força das motivações políticas e culturais gestadas no âmbito norte-americano, e mais especificamente na alçada institucional do MoMA, revela-se por outro lado a pertinência de se considerar também a ação de outros sujeitos necessariamente ativos no processo de construção do imaginário consolidado na exposição: em especial, os membros das elites intelectuais latino-americanas, e notadamente os arquitetos modernos em atividade naquelas circunstâncias. Afinal, como já notou o próprio Del Real, a narrativa final assinada por Hitchcock representa o resultado da negociação permanente de uma infinidade de processos e pontos de vista heterogêneos, orquestrados pelo curador em um sistema de representação específico para se criar um relato coerente (DEL REAL, 2013).

Buscaremos com isso compreender o trabalho de Hitchcock, se não como síntese - porque nele se colocam obrigatoriamente negociações, reações, adaptações, interpretações e ponderações conscientes que a ideia de síntese pode relativizar -, como agenciamento historiográfico multilateral.

Como não poderia deixar de ser, o efeito legitimador do MoMA como centro de cultura hegemônico no segundo pós-guerra, bem como a condição privilegiada de Hitchcock como historiador renomado internacionalmente, chamam a atenção para um sistema de poderes e hierarquias que permitem a legitimação de certos discursos difundidos a partir do "centro" sobre o "outro". Negar a existência dessa assimetria valorativa nos faria cair, em nome de uma falsa dissociabilidade epistêmica da "periferia" em relação ao "centro", no percalço de um essencialismo identitário ilusório, como avalia Santiago Castro-Gómez, *politicamente conservador* e até mesmo *reaccionário* (2017, p.254). Se a cultura moderna é universal por definição, ou seja, se as particularidades das identidades sociais se constituem necessariamente em suas relações com a exterioridade (como parte de um conjunto determinado por estruturas de poder), o autor alega ser impossível interpretá-las como alheias à cadeia de forças que são dela também constitutivas, por mais desiguais que essas relações possam ser. Um posicionamento pretensamente crítico que procure extrair as identidades culturais subalternas da "rede de antagonismos" em que estão circunscritas

> no es más que una quimera, pues ha sido justo el sistema-mundo moderno/colonial el espacio en que se han constituido las identidades de cada uno de los elementos que entraron en esa matriz de relaciones jerárquicas (CASTRO-GÓMEZ, 2017, p.255).

Porque, afinal, a própria condição subalterna de determinado grupo ou matriz identitária - no caso, da América Latina - foi postulada em função de seu lugar no sistema universal (CASTRO-GÓMEZ, 2017, p.255). A chave de interpretação de Castro-Gómez é bastante cara às reflexões debatidas nesse

história da cidade e do urbanismo na América Latina em relação às trocas intelectuais e da circulação de ideias (GOMES, 2009, p.7).

trabalho. Se buscamos introduzir outros pontos de vista e participações ativas de agentes latino-americanos na narrativa editada sob a égide do MoMA como possibilidade de pesquisa de grande valia para a renovação da historiografia que está colocada, por outro lado não pretendemos negar o peso das hierarquias de poder existentes na construção da trama. Pelo contrário, reconhecemos no processo de construção narrativa em pauta o desejo do "centro" em produzir e autorizar imaginários sobre as práticas culturais ditas periféricas, sem que isso negue, no entanto, outras participações fundamentais para a construção da narrativa final sistematicamente obscurecidas na historiografia dominante.

Reflexão similar é trazida ao campo específico da história da arquitetura por Jorge Francisco Liernur em seu *Es el punto de vista, estúpido!* (2010a), texto no qual manifesta uma espécie de chamado à consciência para a necessidade de descentralizar os processos de constituição dos cânones historiográficos. Se em Castro-Gómez, a negação da existência do eurocentrismo periga recair em uma espécie de concepção *abyaialista*[13] das identidades culturais, isto é, na falsa possibilidade de uma exterioridade absoluta de tais identidades em relação às estruturas de poder inerentes ao sistema-mundo; a negação de estruturas de poder que consolidaram os cânones da historiografia da arquitetura, para Liernur, nos levaria ao mesmo tropeço. Para ele, a renovação das narrativas hegemônicas implica na saudável descentralização dos processos de sua elaboração, não por meio de *epistemes-otras* (para usar o termo de Gómez), mas em reconhecer o peso do poder do *eixo euronorteamericano* na enunciação de narrativas que se tornariam canônicas. Ao ignorar a existência do imperialismo, do colonialismo e do neocolonialismo, as narrativas canônicas da arquitetura moderna "incorporan de manera insólitamente débil las consecuencias de la globalización" (LIERNUR, 2010a, p.274). E dessa maneira recaem na improdutividade do mesmo impasse alarmado por Castro-Gómez.

Embora o diálogo entre os dois autores não seja enunciado de maneira clara, arriscamos dizer que ambos os autores coincidem em suas conclusões. No fundo, desde seus distintos campos, Castro-Gómez e Liernur denunciam a improdutividade de se negar a universalidade das relações constituintes do mundo moderno em nome de uma pretensa descolonização das epistemes e identidades subalternizadas. Trata-se, para ambos, de apropriar-se dessa universalidade, inevitavelmente incompleta devido à cegueira produzida pelos grandes relatos ditados pelo *canon euronorteamericano* (LIERNUR, 2010a, p.275). O que considero de mais produtivo dessa discussão, para os fins desta pesquisa, é o apontamento que esses autores fazem para a necessidade de se iluminar outros pontos de vista aos processos de consolidação dos cânones, não como independentes ou pretensamente opostos à historiografia hegemônica, mas como complementares. Com isso, torna-se não apenas

[13] A categoria foi cunhada pelo autor em seu livro *Revoluciones sin sujeto* (2015) para se referir à defesa por um retorno indiscriminado aos valores das culturas nativas anteriores à colonização "como si tales valores hubieran permanecido en una exterioridad absoluta frente a las relaciones de poder que los subalternizaron" (CASTRO-GÓMEZ, 2017, p.266).

relevante, mas fundamental, olhar para processos e pontos de vista subalternizados, para que seja possível introduzir explicações mais complexas às narrativas hegemônicas autorizadas pelas hierarquias de poder que fizeram com que certos discursos tenham prevalecido sobre outros. Como nos alerta Liernur, o que cabe superar então é a pretensão de unicidade:

> no es en el presunto estallido del Gran Relato en infinitas esquirlas, sino en la coexistencia de numerosos proyectos de grandes relatos, a partir de diferentes, globales, centros de emisión, donde podría o debería buscarse la riqueza de esta "nueva historia" (LIERNUR, 2010a, p.287).

O que isso nos rende do ponto de vista teórico, é a noção de que ignorar ou rechaçar o peso dos Estados Unidos, do MoMA ou do olhar estrangeiro na tessitura da trama narrativa consolidada em *Latin American Architecture since 1945*, nada mais seria que uma ilusão da possibilidade de eximir a América Latina de um sistema hierárquico de classificação dos povos. O falso esforço de subtrair a trama narrativa em tela do sistema relacional de forças em que está necessariamente inscrita equivaleria ao que Castro-Gómez aponta como um reforço da "ideología en su expresión más reacionária: creer que es posible rasgar el velo de la negatividad y descubrir, más allá de ella, el secreto oculto de la reconciliación" (CASTRO-GÓMEZ, 2017, p.256).

A presente investigação, portanto, pretende enfrentar o desafio de recusar a compreensão do discurso consolidado em *Latin American Architecture since 1945* como simples projeção do "outro" a partir do "centro", sem com isso negar a ação determinante desse sistema de poderes. Ao considerarmos como foco de análise as tensões intra e extra disciplinares, os pontos de contato, os deslocamentos, os diálogos, as negociações e as redes de sociabilidade que atravessam os territórios nacionais, este trabalho toma como premissa central a negação de que o resultado do imaginário atribuído à arquitetura moderna na América Latina, em *Latin American Architecture since 1945,* trate-se de um processo unívoco encabeçado pelo olhar estrangeiro. Sem recusar o lugar de enunciação privilegiado dos Estados Unidos, do MoMA e do curador, pretendemos iluminar também a ação de sujeitos latino-americanos e dinâmicas endógenas que incidem na produção dessa narrativa - não no sentido *abyaialista* de entendê-las como externas ao conjunto da modernidade internacional, mas como processos compulsoriamente esmaecidos na e pela narrativa de Hitchcock. Esse nos parece ser um caminho bastante profícuo para descentralizar seus processos de elaboração e complexificá-los como construto universal e por isso devedor de perspectivas múltiplas. Acredito que este esforço pode contribuir no sentido de revisitar o cânone engessado em *Latin American Architecture since 1945* e entendê-lo como produto de uma universalidade complexa e tributária, também e necessariamente, do ponto de vista latino-americano.

Os desafios acima colocados serão enfrentados a partir de quatro capítulos. O primeiro deles, *América Latina: um imaginário em disputa,* tem como objetivo pontuar a narrativa elaborada por Hitchcock em *Latin American Architecture since 1945* como resultado da negociação de esforços de apropriação e interpretação diversos, de ordem política e cultural, institucional e pessoal, mediados pelo papel do curador. Por um lado, implica localizar a exposição em um contexto de intensificação progressiva do termo "arquitetura moderna latino-americana" nos debates internacionais do campo[14]. Assim, o capítulo versa sobre a idealização e organização da exposição e do livro-catálogo subsequente como parte do interesse candente do estrangeiro em relação à produção arquitetônica da América Latina e de explicar seus sentidos. Por outro lado, o capítulo também reconhece estarem fundamentalmente presentes na trama final de Hitchcock, ainda que de maneira implícita, processos de maior duração vividos nos países da América Latina. Por esse motivo, o capítulo lança mão da remissão à consolidação do campo arquitetônico nos países latino-americanos entre os anos de 1920 e 1930, com destaque nos casos do México e Brasil, onde a partir das análises de Gorelik (2005b), identificam-se formulações teóricas cuja coesão discursiva foi capaz de incidir decisivamente na formação de um imaginário de "arquitetura moderna latino-americana".

O capítulo seguinte, *O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações,* buscará apresentar outros sentidos circunscritos à idealização da exposição. Se o capítulo 1 procurou explorar os impactos de dinâmicas endógenas no resultado final da narrativa de Hitchcock, o capítulo 2 terá como objetivo perscrutar a realização da mostra no âmbito da complexa operação política-cultural norte-americana posta em marcha desde meados dos anos 1940. A bibliografia disponível já forneceu grandes contribuições no sentido de revelar a conexão visceral estabelecida entre o MoMA com o Departamento de Estado no âmbito da diplomacia cultural levada a cabo no transcurso da Segunda Guerra. O objetivo do capítulo será examinar o papel específico do MoMA como palco e agente ativo na política externa do país em relação à América Latina entre o início da Segunda Guerra e os primeiros anos do pós-guerra, para então se compreender o lugar da exposição estudada no bojo dessa trajetória[15]. Ainda, para se evitar determinismos históricos ou interpretações demasiadamente teleológicas dos processos históricos em pauta, o capítulo pretende apontar também para a autonomia dos membros do MoMA e dos curadores de exposições na elaboração de retóricas narrativas, iluminando dessa maneira a rede heterogênea de intelectuais, empresários, artistas e historiadores que

[14] Del Real (2012) nos mostrará que o final da Segunda Guerra e o fim dos anos 50 demarcam o interesse historiográfico em incluir a arquitetura da região em uma narrativa universal já canônica da arquitetura moderna. Nikolaus Pevsner procurou fazê-lo no "American Postcript" de seu de *An Outline of European Architecture* (1953).

[15] No entanto, como procuramos enfatizar ao longo da discussão, isso não significa que a abertura do MoMA para a produção latino-americana nesse contexto tenha se limitado apenas a uma ação de propaganda política, como veremos de maneira acurada no capítulo 4.

complexificam a inter-relação entre cultura e política no âmbito das ações do Museu nesse contexto, nem sempre tão harmônicas ou simétricas. Procura-se, com isso, compreender e esmiuçar os sentidos políticos que certamente estiveram entremeados na idealização de *Latin American Architecture since 1945*, salientando simultaneamente as particularidades e singularidades fundamentais que consistiram no processo de formulação de sua narrativa final.

Já no título do capítulo 3, *Arquitetura moderna latino-americana segundo Hitchcock: uma questão de temperamento?,* coloca-se em questão o próprio imaginário construído a partir do trabalho curatorial de Hitchcock em *Latin American Architecture since 1945.* Por meio da elaboração textual e visual do livro-catálogo, bem como da execução do projeto expositivo da mostra, Hitchcock constrói e reforça uma narrativa culturalmente construída sobre a arquitetura produzida no subcontinente nos últimos dez anos, agenciada por ele em uma matriz historiográfica de certa maneira homogênea, portanto facilmente apropriável e compreensível pelo público geral e especializado. A intenção central do capítulo é apresentar de fato o que se consolidou como imaginário na exposição e publicação subsequente, por meio de uma análise crítica e minuciosa das estratégias de representação e argumentação da curadoria. Em um primeiro momento, procurou-se discutir a construção dessa narrativa a partir do estudo sistemático dos materiais produzidos para a exposição, isto é, da linguagem fotográfica, da disposição dos painéis no ambiente, das relações visuais estabelecidas entre as obras, e da materialidade geral do espaço. Em um momento posterior, o capítulo ateve-se ao exame aprofundado da argumentação desenvolvida no livro-catálogo, retomando de maneira crítica a interlocução entre texto e imagem no processo de atribuição de sentido àquele conjunto de obras rigorosamente selecionado pelo curador. No intuito de desnaturalizar uma perigosa compreensão do curador como único responsável pela elaboração historiográfica de *Latin American Architecture since 1945*, o capítulo ainda procura iluminar interlocuções e diálogos fundamentais para o arremate do discurso final. Para isso, retomou-se o itinerário da expedição de Hitchcock e da fotógrafa Rollie McKenna pela América Latina, procurando mapear a rede de arquitetos, empresários, jornalistas, colecionadores e outros agentes locais que efetivamente tiveram algum tipo de incidência, mais ou menos enfática, na elaboração do livro-catálogo.

Como será introduzido no terceiro capítulo, ao elaborar sua narrativa sobre a "arquitetura latino-americana", Hitchcock a situa como vertente inerente ao que se convencionou chamar de *estilo internacional*. Dada sua especificidade e complexidade, o assunto será tema central do debate proposto pelo último capítulo da dissertação, *Arquitetura moderna em revisão: ecos de um campo em disputa na formação da historiografia latino-americana*. Assim, se no capítulo 2 tratamos de discutir os sentidos da exposição do ponto de vista geopolítico, o capítulo 4 busca iluminar outra dimensão presente nos sentidos da organização e no discurso de *Latin American Architecture since 1945*: a reorientação prática

e teórica que a arquitetura moderna sofrerá no segundo pós-guerra em função do descrédito paulatino das correntes funcionalistas mais radicais. Para tanto, o capítulo 4 se debruçará na tarefa de discutir a posição da América Latina nas tensões específicas do campo da arquitetura e do urbanismo no segundo pós-guerra, compreendendo *Latin American Architecture since 1945* como marco fundamental, e o MoMA, por sua vez, como instituição decisiva desse processo. Por outro lado, nota-se que a exposição também é central no exercício revisionista de seu próprio autor no que diz respeito ao entendimento do que seria a arquitetura moderna. Mais de vinte anos mais cedo, ao lado de Philip Johnson, Hitchcock teria sido responsável por teorizar a arquitetura moderna no que viria a ser o primeiro esforço aglutinador de codificação da prática, a publicação de *The International Style: Architecture since 1922* (1932). Assim, se no início dos anos 1930 o autor estava absolutamente convencido da validez de sua proposição teórica quanto ao conceito do *estilo internacional,* especialmente no início dos anos 1950, Hitchcock estaria disposto a reavaliar suas proposições anteriores. Assim, o capítulo final se dedicará a situar a exposição e livro-catálogo no panorama do que pode ficar entendido como a crise dos modelos universalistas da arquitetura moderna, lançando mão da análise tanto das disputas internacionais pela hegemonia cultural no segundo pós-guerra e pelos lugares de enunciação das narrativas culturais, quanto da trajetória particular do historiador.

Na consciência da plurívoca elaboração historiográfica cristalizada na exposição e livro-catálogo, a pesquisa procurou iluminar enfoques distintos, que juntos, podem explicar de maneira mais complexa e rica os sentidos e discursos presentes em *Latin American Architecture since 1945,* embora, evidentemente, não se pretenda aqui esgotar sua análise. Ora enfatizando a diplomacia política e cultural entre países, ora dando enfoque aos esforços singulares, circulações de ideias e redes profissionais, a dissertação apresenta diversas facetas que contribuem para investigar os sentidos da organização da exposição e do livro-catálogo naquele momento, situando-os no cruzamento de processos múltiplos e de naturezas muito distintas. Com isso, busca-se contribuir com a já sólida renovação da historiografia da arquitetura, das cidades e do urbanismo, que sem desconsiderar a nação como categoria fundamental, propõe-se a enfrentar as dinâmicas culturais transnacionais na América Latina, introduzindo novas possibilidades, métodos e interpretações. Elegendo um objeto transnacional em sua origem, a exposição *Latin American Architecture since 1945*, procuro incorporar ao debate novas vozes, pontos de vista e interesses obscurecidos pelas hierarquias de poder dominantes, e com isso dar mais um passo em direção à revisão do que se produziu culturalmente como “arquitetura moderna latino-americana”.

1. América Latina: um imaginário em disputa

> La cultura moderna funciona como esos cuartos de espejos en los que en el cruce de las miradas parece disolverse la imagen originaria: los artistas de la periferia miran a la vanguardia europea, que mira a los Estados Unidos, que mira a los primitivos americanos y los africanos y asiáticos que miran y son mirados por los europeos…
>
> Jorge Francisco Liernur

1.1 Olhares entrecruzados

Em novembro de 1955, o MoMA inaugura a exposição *Latin American Architecture since 1945.* A mostra foi comissionada pelo Programa Internacional da instituição[16], fundado em 1952 com o intuito de expandir o alcance internacional do Museu. Para organizar o levantamento, foi contratado o historiador da arquitetura Henry-Russell Hitchcock, quem já havia realizado alguns trabalhos curatoriais para o MoMA[17]. Simultaneamente à inauguração da exposição, o Museu lança um livro-catálogo homônimo assinado por Hitchcock. A publicação apresentou análises individuais de quarenta e sete obras construídas em onze países latino-americanos nos últimos dez anos (1945-1955), criteriosamente selecionadas pelo curador para representar a arquitetura do subcontinente sob a rubrica de dois conceitos unificadores: o de *moderno* e o de *América Latina* (DEL REAL, 2007, p.95). Contudo, o livro não se limitou a uma simples catalogação das obras presentes na exposição, mas apresentou também um ensaio de cerca de cinquenta páginas preparado pelo historiador, ilustrado com fotografias que não fizeram parte do material expositivo, além de uma subdivisão final intitulada Fachadas Urbanas[18].

No fim de 1954, o Programa Internacional, dirigido por Porter McCray, envia Hitchcock, juntamente à fotógrafa Rollie McKenna, a uma viagem de cerca de seis semanas pela América Latina para recolherem o material necessário para a exposição. As palavras de Francis Rosett, assistente de McCray, elucidam as pretensões de sua encomenda:

> O que temos em mente não é uma pesquisa de cada um dos países, mas sim uma tentativa de definir *o que tem de melhor na área como um todo.* Esperamos que o

[16] O Programa Internacional do MoMA, parte do Departamento de Exposições Itinerantes até 1969, foi fundado por Nelson Rockefeller em 1952, com a intenção de enviar exposições do Museu para o mundo todo.

[17] Tais como *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), que realiza em cooperação com Phillip Johnson; e *Built in USA: Post-war Architecture* (1953).

[18] Os itens do livro-catálogo serão analisados no capítulo 3.

> resultado seja altamente seletivo, e a exposição deve ser uma importante contribuição ao *prestígio cultural da América Latina* nos Estados Unidos[19] (ROSETT, 1954a, tradução e grifo da autora).

O trecho foi extraído de uma carta endereçada a Mr. Leopold Arnaud, reitor da Columbia University, assinada por Rosett. Sabendo que Arnaud tinha recentemente completado um *tour* pela América Latina, às vésperas da expedição de Hitchcock e McKenna, Rosett encaminha a carta a Arnaud solicitando indicações de obras e de arquitetos com quem o historiador poderia se encontrar durante a viagem[20]. Aquele levantamento "altamente seletivo", como Rosett deixa claro, deveria tentar explicar, de maneira coesa, o que há de melhor na área *como um todo*, em termos de arquitetura, especificamente nos últimos dez anos. O olhar direcionado à arquitetura produzida ao sul dos Estados Unidos, especificamente na década que seguiu o fim da guerra, apresenta um recorte de amplo alcance territorial e relativamente restrito em termos cronológicos.

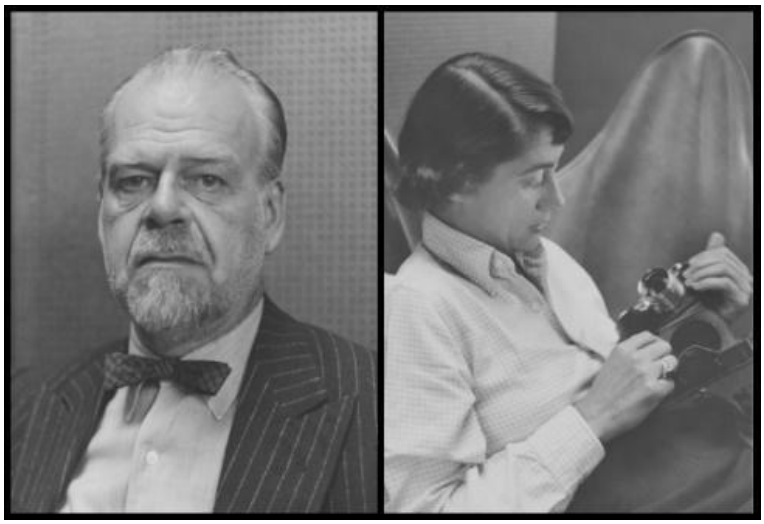


Fig. 1: Fotografias publicitárias de Henry-Russell Hitchcock e Rollie Thorne McKenna.
Fonte: Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives.

De acordo com o prefácio assinado por Arthur Drexler, curador do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, Hitchcock explica em seu ensaio a origem e o valor estético de formas arquitetônicas ainda desconhecidas pelos norte-americanos. Fazendo referência direta a *Brazil Builds*, primeiro levantamento da arquitetura produzida na América Latina, realizado pelo Museu doze anos antes, Drexler enfatiza que o livro de Philip Goodwin teria chamado a atenção pela "vitalidade notável" daquela arquitetura tão diferente da norte-americana e europeia (HITCHCOCK, 1955a, p.8)[21]. Preocupada exclusivamente com a arquitetura brasileira, *Brazil Builds* assume posição inaugural de um interesse progressivo dos norte-americanos pela cultura construtiva de toda a região, a partir de então expandida do Brasil para toda a América

[19] Nota da autora: todas as citações diretas em português referenciadas ao acervo bibliográfico do MoMA foram traduzidas pela autora (com exceção do material originalmente publicado em português, como notícias de jornais brasileiros). Para tanto, conferir o conjunto de arquivos físicos consultados no MoMA em Bibliografia.

[20] Sobre a viagem de Hitchcock à América Latina, consultar o item 3.4.

[21] Nota da autora: Todas as citações diretas em português referenciadas a *Latin American Architecture since 1945* foram traduzidas pela autora.

Latina de maneira geral, o que será consolidado em *Latin American Architecture since 1945*. A autoridade madura de mestres como Mario Pani no México, e Costa e Niemeyer no Brasil; a chegada de muitos arquitetos europeus; e a emergência de diversos jovens talentos educados em seus próprios países mas também nos Estados Unidos; vinham produzindo uma arquitetura de alcance considerável a ponto de tornar-se necessário um levantamento detalhado de suas realizações (HITCHCOCK, 1955a, p. 8-9).

É possível identificar na tônica de Drexler o interesse candente em relação à América Latina e à sua produção arquitetônica recente. Isso não se constrangia ao MoMA: o segundo pós-guerra marcou um momento em que o termo "arquitetura latino-americana" foi intensificado sistematicamente nos debates internacionais do campo (AL ASSAL, 2018, p.4688). O progressivo interesse do estrangeiro pela produção de países da região é marcado por contínuas tentativas de incorporação destas produções na narrativa universal da arquitetura moderna, em geral, neste primeiro momento, recorrendo a países específicos - o Brasil e o México - como representativos da região como um todo (DEL REAL, 2012, p.2; DEL REAL, 2015, p.296). Será o caso, por exemplo, da mobilização da arquitetura mexicana e brasileira na *Storia dell'architettura moderna* (1950), de Bruno Zevi; e no "American Postcript" inserido como expansão do livro de Nikolaus Pevsner de 1942, *An Outline of European Architecture,* na edição de 1953 (DEL REAL, 2015, p.296).

As agendas editoriais das revistas especializadas de grande circulação, tais como as norte-americanas *Architectural Forum, Architectural Record* e *Progressive Architecture*; a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*; e a inglesa *Architectural Review,* também fomentaram a incorporação das arquiteturas da América Latina nos fóruns de discussão internacionais no pós-guerra, inclusive em edições especiais, principalmente sobre a arquitetura brasileira[22].

Alguns críticos da exposição e do livro-catálogo - ainda que fossem poucos[23] - apontaram como problema grave a ausência de ineditismo do levantamento, questionando a própria validez daquela

[22] A arquitetura moderna brasileira será tema de diversos números especiais nesse contexto: em outubro de 1943, a revista *The Studio* publica um número dedicado à arquitetura brasileira; o mesmo acontece com o número 567 de *The Architectural Review*, em março de 1944; a edição *Brazil still Builds,* publicada pela *Progressive Architecture* em abril de 1947; *Brésil*, edição temática de *L'architecture d'Aujourd'hui* publicada no mesmo ano; e outra edição especial dedicada ao Brasil publicada por esta mesma revista em 1952. Stamos Papadaki publica em 1950, nos Estados Unidos, o primeiro livro sobre a obra individual de Oscar Niemeyer. A arquitetura mexicana vinha sendo muito difundida na revista *Architectural Record* e em agosto de 1955, *L'architecture d'Aujourd'hui* publica um número especial sobre a produção mexicana. Irving Evan Myers, em 1952, publica em Nova York o livro *Mexico's Modern Architecture*. Dinalva Roldan (2018) analisa profundamente a presença latino-americana na revista francesa, recuperando o interesse não apenas em relação à arquitetura brasileira e mexicana, mas também à venezuelana, colombiana, argentina, cubana e uruguaia. Ver seu artigo *Arquitetura e Urbanismo na América Latina na revista L'Architecture d'aujourd'hui entre 1945 e 1958*, artigo publicado em 2018 na 1ª e dição da *América - revista da pós-graduação da Escola da Cidade.* Sobre a produção brasileira difundida nas revistas internacionais, ver Tinem (2002) e Capello (2011).

[23] Dentre os apontamentos críticos em relação ao trabalho curatorial de Hitchcock, podemos destacar o comentário de Lewis Mumford, publicado em sua coluna no *The New Yorker* (1956); o *review* que o arquiteto Luis Vera publica no mesmo ano *El Arquitecto Peruano*; os comentários da jornalista e empresária Niomar Moniz Sodré Bittencourt, reproduzidos por Jayme

exposição, como foi o caso do parecer de Gordon Graham, publicado no *The Journal of the Royal Institute of British Architects* em 1956. O crítico britânico advogou que a publicação de Hitchcock não apresentava nenhuma novidade em termos editoriais por se tratar de "otra colección de imágenes - una buena - donde algunas de las ilustraciones serán familiares para aquellos de nosotros que miramos las revistas de moda, aunque la mayoria de ellas son novas" (apud TORRENT, 2014, p.87). O posicionamento de Luis Vera, publicado em um *book review* na revista *El Arquitecto Peruano*, será bastante similar ao de Graham. Para ele, enquanto *Brazil Builds* havia sido "una sorpresa para todos", desta vez o MoMA estava insistindo em mostrar algo já muito bem conhecido (VERA, 1956, p.18). Seja como for, guardadas suas problemáticas discursivas tangíveis, *Latin American Architecture since 1945* condensou diversas publicações esparsas e projetos já paradigmáticos, inserindo outros ainda desconhecidos, na produção do que seria a primeira documentação contundente e abrangente da arquitetura produzida na região.

Fig. 2: Capas de edições especiais de revistas internacionais sobre a arquitetura brasileira. Da esquerda para a direita, *The Architectural Review* (1944), *L'architecture d'aujourd'hui* (1947) e *L'architecture d'Aujourd'hui* (1952).
Fonte: Architectural Review, 2019; Capello, 2011.

Além disso, nota-se uma segunda camada de intenção na idealização da mostra. O "prestígio cultural da América Latina nos Estados Unidos", para o qual a exposição deveria contribuir, evidentemente fazia parte de um projeto político norte-americano para o continente no contexto dos rearranjos geopolíticos da Guerra Fria[24]. Como trataremos de discutir no capítulo 2, a trajetória da agenda cultural do MoMA

Mauricio em artigo publicado no jornal brasileiro Correio da Manhã alguns dias após a inauguração da mostra (1955); e a ácida crítica do britânico Gordon Graham publicada no *The Journal of the Royal Institute of British Architects* (1956). Algumas das críticas coincidentes desses comentários serão discutidas no item 3.2.4.

[24] Discutiremos sobre este aspecto no capítulo 2.

manifesta de forma clara o interesse em incorporar as formas culturais da América Latina no programa da instituição, especialmente no contexto da diplomacia cultural da Política de Boa Vizinhança intensificada durante a Segunda Guerra. Essa compreensão revela que o interesse do MoMA em reconhecer e explicar "o que tinha de melhor na área como um todo" transbordou o próprio campo da arquitetura, se relacionando também com condicionantes políticos mais amplos.

Na exposição estudada, esses interesses operam em sincronia, se entrelaçando mutuamente ao empurrarem a arquitetura em foco para um lugar comum que servia como resposta a questões de naturezas diversas: por um lado, o apreço pela arquitetura moderna produzida no subcontinente respondia ao universo do próprio campo disciplinar no que tange à revisão que o modernismo sofrerá no segundo pós-guerra; e por outro lado, a celebração e o interesse em relação às realizações culturais mais recentes da região colocavam a América Latina em posição estratégica na complexa operação político-cultural da diplomacia norte-americana.

Antes de mais nada, é pertinente fazer algumas ponderações para evitarmos determinismos históricos. Apesar de serem claras as relações que citei acima, elas não são estáticas e tampouco oferecem explicações unívocas sobre as práticas do Museu. Para escaparmos de reducionismos entre as conjunturas político-econômicas, e até mesmo culturais, e a agenda institucional do MoMA, tais práticas devem portanto ser historicizadas. Além disso, devemos reforçar que o MoMA é uma instituição formada por múltiplos agentes que dispõem de consciências próprias, nem sempre sincrônicas em relação às pretensões gerais do Museu. Nessa perspectiva, é fundamental compreender que os organizadores de exposições, ainda que estejam submersos em seus respectivos momentos históricos (que certamente afetarão seus modos de cognição) são profissionais de certa forma independentes em relação à estrutura institucional à qual estão circunscritos, exercendo suas escolhas e discursos com certa autonomia. Existem, por estes motivos, dois níveis de independência relativa que devem ser levados em consideração: aquela entre o MoMA e o Governo norte-americano, e aquela entre os membros do Museu e a instituição na qual trabalham. Dito isso, parece necessário enfatizar que da mesma forma com que o MoMA não é mero reflexo do governo, a narrativa de Hitchcock não será tutelada por um projeto global do MoMA em relação à América Latina.

Mas o que interessa dizer, nesse momento, é que quaisquer que sejam os fins que motivam a exposição, o MoMA mobilizou a categoria "América Latina" de formas muito particulares. Ao integrar a diversidade cultural de onze repúblicas em uma mesma coleção - que por definição prescinde que seus elementos tenham algo em comum que os caracterize como conjunto passível de ser compreendido como tal - de maneira arrojada, Hitchcock procurou captar uma região inteira sob a noção de uma de suas práticas culturais: a arquitetura. A seleção cuidadosa de exemplares da arquitetura recente construída na região

e sua integração sob um pano de fundo regional, como Patricio Del Real (2007, 2012) primorosamente analisou, se relaciona diretamente com a consolidação da identidade latino-americana. O autor verifica que as generalidades do encaminhamento discursivo de Hitchcock, com ressalvas e muitas ambiguidades, acabam por diluir os limites geográficos das nações e qualificar uma identidade supranacional que, a partir da arquitetura, acabará circunscrevendo o vasto território latino-americano como um todo coeso. Parece possível dizer, portanto, que *Latin American Architecture since 1945* opera não apenas um evento fulcral da construção da historiografia da "arquitetura latino-americana", mas também, simultaneamente, legitima a América Latina como uma categoria reconhecível. Seja pela identificação explícita de elementos invariáveis à multiplicidade de arquiteturas tão diversas quanto aquela produzida em Bogotá, em Havana, no Rio de Janeiro, em Lima, em Santiago, etc.; seja pela manipulação de estratégias que tecem um padrão específico de "cidade latino-americana"[25], a exposição, idealizada não por acaso em um momento decisivo tanto da formação de uma identidade regional quanto do reconhecimento internacional de sua arquitetura, parece estar relacionada à composição hegemônica destas categorias.

No final dos anos 1960, o arquiteto e crítico argentino Francisco Bullrich publica o que seria a primeira iniciativa de revisão historiográfica desde *Latin American Architecture since 1945*. Coincide com a interpretação de Hitchcock sua opção em suprimir o dado nacional em função de apresentar as obras de acordo com problemas comuns enfrentados pelos diferentes países da região. Entretanto, Bullrich reconhece que "as características nacionais são importantes e não deviam ser sacrificadas por completo"; por este motivo, referencia, sempre que possível, a evolução nacional "para dar al lector, por lo menos, una imagen condensada de las características arquitectónicas de un país" (BULLRICH, 1969, p.11). O autor critica enfoques historiográficos tais como o de seu antecessor, nos quais frequentemente se admite que, na arquitetura, como em outros campos "la evolución en cada país provenía de una serie de circunstancias comunes, y lo que era cierto para un país lo era para todos". O problema central desse pressuposto, ele argumenta, é o desconhecimento (ou negação)

> [de] las diferencias que inevitablemente implican las dimensiones continentales de Latinoamerica y su diversidad cultural. Aunque las condiciones socioeconómicas y la evolución cultural de estos países tienen mucho en común, no son intercambiables. Tampoco son completamente idénticas las tradiciones arquitectónicas, y este hecho explica las diferencias que podemos apreciar en la obra de los arquitectos de hoy (BULLRICH, 1969, p.13).

[25] Fabiana Paiva dos Santos se aprofunda no entendimento da exposição como marco da produção da "cidade latino-americana" em sua dissertação de mestrado *Em busca da América latina e suas Arquiteturas: Contextos, proposições e tensões nas exposições do MoMA (1955 e 2015),* defendida em 2018. A questão será enfocada no item 3.2.4 desta dissertação.

Dito isso, penso ser produtivo discutir o entendimento da própria categoria de América Latina como conceito culturalmente construído, disputado por agentes distintos em momentos diversos (processo ao qual a historiografia da arquitetura, especialmente no segundo pós-guerra, estará intimamente atrelada). Diante da impossibilidade de ser tomada como *realidade natural*[26] (GORELIK, 2005a), a América Latina se coloca como uma espécie de entidade cultural cujos significados e apropriações serão produzidos a partir da disputa permanente por seus enunciados e narrativas de origem, operada por diversos agentes e grupos, motivados por interesses distintos. Marianna Al Assal discute a complexidade da questão:

> se por um lado são inúmeras as aproximações e similitudes entre alguns dos processos vividos pelos diversos países que a compõem, e recorrentes historicamente as abordagens que partem desse universo como unidade; por outro são tantas as especificidades, que levam, em última análise, ao questionamento se a América Latina pode ser considerada uma unidade passível de ser enfrentada como objeto de pesquisa (AL ASSAL, 2018, p.4688).

Seguindo a discussão colocada pela autora, o enfrentamento da América Latina como recorte de pesquisa frequentemente levará o historiador ao desafio de evitar tomá-la como unidade delimitada pelas fronteiras geográficas ou pela somatória de um conjunto de histórias nacionais. Deixando de lado, por hora, o complexo debate da existência ou não de uma identidade supranacional latino-americana, ou mesmo da possibilidade de assumir a América Latina como categoria, é mais conveniente entender que América Latina pede um enfrentamento histórico que a compreenda como unidade inventada, imaginada ou culturalmente construída[27] no bojo de tensionamentos geopolíticos que progressivamente disputam diferentes ideias de integração possíveis. De difícil classificação em termos linguísticos, geográficos, religiosos, políticos, étnicos ou econômicos, a América Latina nasce de uma complexa elaboração plurívoca disputada em circunstâncias muito diversas. Bruit (2000), Bethell (2009) e Farret e Pinto (2011) buscaram rastrear a trajetória da construção do nome e consolidação da ideia de América Latina, discutindo as oscilações do termo entre o expansionismo ibérico, o pan-latinismo francês, o pan-americanismo norte-americano, a contra ostensiva latino-americana em relação a este último, até a criação da CEPAL, momento em que os autores parecem concordar existir certa estabilização de seu significado.

[26] Em *A produção da cidade latino-americana,* Adrián Gorelik chama a atenção para a impossibilidade de tomar a "cidade latino-americana" como realidade natural, compreendendo a categoria como produto de uma construção cultural (2005a, p.112).

[27] Buscando nos distanciar tanto do "'aspecto artificial' e por vezes 'manipulativo' que surge da concepção de 'invenção'" em Hobsbawn" quanto do "caráter de 'ideologia espontânea' que emerge quando a concepção de 'comunidade imaginada' de Anderson é levada às últimas consequências", como fez Marianna Boghosian Al Assal no decorrer de sua tese de doutorado (AL ASSAL, 2014, p.23), procuraremos ao longo deste trabalho combinar estas ideias, preferindo adotar a noção de *construção cultural* elaborada por Gorelik ao pensar o processo de constituição do imaginário da "cidade latino-americana" (2005a, p.112).

A questão fundamental para nós é menos avaliar o "certificado de batismo"[28] do nome América Latina (tema que ainda não encontrou consenso entre os historiadores[29]), e mais compreender sua elaboração como um processo histórico plural e de longa duração, tendo em momentos específicos, pontos de inflexão decisivos.

Em boa medida, como discute Singer (1997), a identidade latino-americana nasce como reação ao incisivo intervencionismo norte-americano nas repúblicas independentes que se estendeu, a grosso modo, de meados do século XIX até os anos 1930. O desenrolar de uma política externa norte-americana em teoria solidária e anti-colonialista, que a partir de 1823 foi propagandeada pelo slogan "América para os Americanos"[30], não tardou em revelar-se deliberadamente imperialista. A anexação de aproximadamente 2,4 milhões de quilômetros quadrados do território mexicano aos Estados Unidos na década de 1840 foi provavelmente o ponto de partida do imperialismo daquela potência sobre o continente[31] (SINGER, 1997, p.168-169; FARRET, PINTO, 2011, p.34)). Pouco depois, o intervencionismo declarado e arbitrário do vizinho do norte nas ex-colônias no final do século, especialmente no Caribe e América Central[32], teria marcado decisivamente sua aspiração de se portar como a "grande mãe" das repúblicas ao sul da fronteira (ATIQUE, 2010, p.24). O Corolário Roosevelt à Doutrina Monroe em 1904[33] viria mais tarde para oficializar a coação imposta pela recorrentes intervenções militares dos Estados Unidos na região, reforçando a hostilidade generalizada dos latino-americanos em relação a este país.

---

[28] O termo foi utilizado pelo historiador norte-americano John Leddy Phelan em seu ensaio seminal sobre o tema, *Pan-Latinism, French Intervention in Mexico (1861-1867) and The Genesis Of The Idea Of Latin America* (1968), o primeiro a investigar a arqueologia da ideia e do nome de América Latina.

[29] O primeiro a investigar a arqueologia da ideia de América Latina foi John Leddy Phelan, quem atribuiu o nascimento do termo ao contexto do panlatinismo francês na década de 1860 (PHELAN, 1968, p.279). No entanto, os estudos de Ardao (1980), Bruit (2000), Bethell (2009) e Farret e Pinto (2013) revelam que embora o expansionismo francês da segunda metade do XIX tenha sido fundamental para a formulação da ideia de América Latina, foram intelectuais latino-americanos que empregam pela primeira vez o termo. Em *Génesis de la idea y el nombre de América Latina* (1980), Arturo Ardao critica duramente o artigo de Phelan, sustentando que o nome América Latina havia sido utilizado pela primeira vez por José Maria Torres Caicedo (1830-1889) no poema *Las dos Americas*, em 1956 (ARDAO, 1980, p.182). Rojas Mix afirma que o intelectual chileno Francisco Bilbao (1823-1865) teria criado o termo América Latina durante uma conferência em Paris em junho de 1856, três meses antes de Torres Caicedo 1856 (FARRET, PINTO, 2011, p.37; BETHELL, 2009, p.291).

[30] "América para os americanos" foi o lema sobre o qual se lançou a Doutrina Monroe, em 1823. Aparentemente surgida como forma de assegurar a manutenção da não-intervenção europeia nas ex-colônias hispano-luso falantes na América, a Doutrina Monroe, idealizada pelo então presidente norte-americano James Monroe (1758-1831), não tardaria em revelar suas pretensões imperialistas sobre o continente.

[31] Contudo, como analisa Singer, os Estados Unidos logo viriam se reabilitar ao apoiar a soberania mexicana na Guerra contra a Espanha em 1898 (SINGER, 1997, p.169).

[32] A partir de 1898, os Estados Unidos ocuparam territórios no Pacífico (Havaí, Filipinas), no Caribe (Porto Rico), estabeleceram o direito de intervir em Cuba, e estimularam o separatismo panamenho em relação à Colômbia, no intuito de construir o canal do Panamá (MOURA, 1991, p.16)

[33] O corolário Roosevelt foi uma espécie de retomada da Doutrina Monroe, adotada pelo presidente norte-americano Theodore Roosevelt. Grosso modo, sua política, conhecida como *Big Stick* ou "porrete grande", outorgava aos Estados Unidos o papel de polícia internacional do ocidente, autorizada portanto a intervir na soberania nacional dos demais países em caso de desordem política.

A contínua ostensiva sobre os países independentes do continente acabou gerando profundo ressentimento na América Latina, marcando o empenho de alguns latino-americanos em definir-se como independentes e diferentes da América anglo-saxônica. Será significativa, nessa chave de interpretação, a produção literária de intelectuais tais como o uruguaio José Enrique Rodó[34] (1871-1917) e o cubano José Martí[35] (1853-1895), então residentes na França, que no fim do século XIX empreendem a crítica ao imperialismo norte-americano com a reelaboração da noção bolivariana de "pátria grande" em termos de raça[36]. Como antítese étnica entre uma América adjetivada como "latina" e distinta daquela "anglo-saxã", estes pensadores interpretarão a identidade latino-americana em oposição ao crescente expansionismo norte-americano.

A tradição crítica aberta por estes pensadores parece encontrar ressonância na produção literária de gerações posteriores que se dedicaram à busca - e à construção - desta identidade. Ante o intervencionismo cada vez mais ostensivo do império nortista, floresce um sentimento de solidariedade entre os países principalmente hispano-americanos, enfatizado por líderes intelectuais tais como Antonio Caso (1883-1946), Alfonso Reyes (1889-1959) e José Vasconcelos (1882-1959) no México e José Carlos Mariátegui (1895-1930) no Peru, entre outros (PAZ, 1984; SINGER, 1997, p.170). Com abordagens e motivações distintas, estes intelectuais podem ser destacados como atores sociais proeminentes no ensaio de diferentes formas de integração da América Latina nas primeiras décadas do século XX. A grande obra de José Vasconcelos, *La Raza Cósmica* (1925), é certamente merecedora de realce nesse sentido, principalmente por retomar as teses pautadas na ideia de raça latino-americana, categoria sob a qual residiria a unidade das nações[37]. Em linhas gerais, sua tese defende que uma nova raça humana estava em formação, vindo a diluir as barreiras étnicas e fazendo emergir, na América Latina, uma raça integralmente misturada constituída no amálgama das melhores características de cada uma das "grandes razas contemporáneas: la blanca, la roja, la negra y la amarilla" (VASCONCELOS, 1997 [1925], p.80). A *raça cósmica* procurava contemplar todos os povos hispano e

[34] Em *Ariel* (1900), fazendo uso alegórico de dois personagens de *A tempestade,* de Shakespeare, Ariel e Caliban, Rodó elabora a crítica à negatividade do utilitarismo e materialismo anglo-saxônicos representados pelo Caliban, reivindicando sua antítese positiva em Ariel, símbolo da espiritualidade da cultura hispânica. Sua crítica, no entanto, era de cunho mais social e moral do que político e econômico (BETHELL, 2009, p.299).

[35] Com seu famoso artigo *Nuestra America* (1871), Martí alertava para o perigo do imperialismo do país do norte, situando a modernidade latino-americana na natureza como crítica à falsa erudição do positivismo das gerações anteriores, cristalizada na disjuntiva de Sarmiento "civilização ou barbárie" (GABILONDO, 1997, p.102).

[36] Sabe-se que o conceito de raça é bastante elástico e controverso, e que foi sendo ressignificado ao longo da história por diversos grupos sociais e contextos. Para uma leitura sobre a questão, ver Munanga (2003).

[37] Sua tese é a primeira a sugerir a integração do Brasil com as outras repúblicas latino-americanas, e foi inspirada no que aprendeu sobre miscigenação no Brasil, para onde viaja em expedição para comemorar o centenário da independência em 1922 (BETHELL, 2009, p.301).

luso-falantes do continente numa espécie de patriotismo étnico e continental, iluminado pela perspectiva *arielista* de Rodó como alerta à ameaça constante da grande potência do norte:

> Nós precisamos estimular nossa cultura nacional, [...], porque temos na nossa frente uma cultura que é poderosa e imperialista [os Estados Unidos]. No entanto, para fortalecer nossa cultura nacional, é necessário que nosso nacionalismo torne-se continental e repouse suas fundações não somente em solos políticos mas também étnicos (VASCONCELOS apud GABILONDO, 1997, p.105, tradução da autora).

A questão central que motiva estes pensadores reside na pergunta: quem somos? Apesar das tentativas constantes de responder a esta questão, parece que ainda hoje ela segue de certa maneira inconclusiva.

A bibliografia que nos serve de base revela que, se até o fim da Segunda Guerra a ideia de América Latina foi gestada como adjetivação de uma América que não era anglo-saxônica, mas "latina", a categoria parece experimentar certa consolidação substantiva nos anos 1950. As transformações geopolíticas, econômicas e institucionais que ocorrem com o fim da Segunda Guerra sugerem um momento de inflexão na história do termo e de seus significados. Para Bruit e Singer, ainda que o nome América Latina tenha se popularizado durante o conflito (a partir dos estudos dos historiadores e economistas norte-americanos[38], traduzidos para o espanhol e então divulgados para o continente na década de cinquenta), será particularmente na segunda metade do século XX que a ideia de América Latina assume proeminência como categoria política reconhecível (BRUIT, 2000, p.9-11; SINGER, 1997, p.170). Antes disso, como avalia Singer, "América Latina no pasa de ser un ideal y un buen sentimento de solidariedade cresciente entre las víctimas del intervencionismo cada vez más ostensivo y agressivo de Estados Unidos" (SINGER, 1997, p.170).

Para esses autores, a ressignificação e consagração da ideia de América Latina estiveram relacionadas necessariamente com a produção teórica radicada na CEPAL, Comissão Econômica para América Latina e Caribe, uma divisão regional da Organização das Nações Unidas (ONU) fundada em 1948 e sediada em Santiago do Chile. Criada para discutir o desenvolvimento econômico da região, a comissão, sendo ela internacionalmente reconhecida, contribuiu para institucionalizar de certa forma a América Latina "como región distinta y con identidad própria en el continente americano" (SINGER, 1997, p.173).

A CEPAL surge em um momento muito específico. A Segunda Guerra, e mais enfaticamente o fim do conflito, compromete dramaticamente o mercado internacional que, pela segunda vez em menos de

[38] Títulos importantes publicados neste contexto são: *Latin American* publicado em 1942 por Preston E. James; *A Century of Latin American Thought*, publicado em 1949 por William Rex Crawford; *Dollarsin Latin America*, publicado em 1941 por Willy Feurlein; *Latin America and the Industrial Age,* escrito em 1947 por Freddy J. Rippy; *The Latin American policy of United States*, escrito em 1943 por Samuel F. Bermis; e *Handbook of Latin American,* que começou a ser editado em 1935 (BRUIT, 2000, p.9).

vinte anos, afeta de maneira direta as economias latino-americanas[39]. A guerra representou mais um golpe no modelo baseado nas exportações, "que agora deixava evidente sua vulnerabilidade à disponibilidade de importações e de transportes marítimos e à instabilidade dos mercados de produtos primários diante do desarranjo político mundial"[40] (THORP, 2005, p.87, tradução da autora). Evidentemente, o pensamento cepalino não nasce de repente como atitude responsiva às problemáticas emergentes do contexto do pós-guerra, mas vinha de um "crescente sentimento de necessidade de uma fonte endógena de dinamismo" (THORP, 2005, p.87, tradução da autora). Em decorrência da crise econômica instaurada com a Primeira Guerra e progressivamente com a quebra da bolsa de Nova York em 1929, ao longo da década de 1930 os governantes foram forçados a tomar medidas protecionistas e estimular a indústria nacional, o que marcou um momento decisivo na transição do modelo de crescimento baseado nas exportações para a industrialização para substituição de importações (ISI)[41]. Embora não possamos dizer que as mudanças na administração dos instrumentos decisivos de política econômica constituíram uma revolução intelectual naquele momento, os efeitos das iniciativas de recuperação econômica, consumadas principalmente pela ação do Estado, representaram um passo importante em direção à transformação estrutural que é posta em prática nos anos 1950 e 1960 (BULMER-THOMAS, 2005, p.74; SINGER, 1997, p.174).

No rescaldo da crise internacional do liberalismo econômico em curso desde a quebra da bolsa em 1929, impulsionada com a recessão do mercado mundial no fim da Segunda Guerra, os intelectuais da CEPAL, sob a liderança do economista argentino Raúl Prebitsch, esboçavam teorias interpretativas da economia mundial alternativas àquelas ligadas à teoria do desenvolvimento ou a das vantagens comparativas[42]. Os economistas, empresários, pensadores e sociólogos ali reunidos partem da teoria do imperialismo

[39] A Primeira Guerra, e progressivamente a quebra da bolsa em 1929, levam a crise do mercado mundial para a América Latina, cujos modelos econômicos baseavam-se tradicionalmente na agroexportação. Nos primeiros anos da década de 1930, a América Latina perde grande maioria de seus mercados consumidores, o que forçou a queda dos preços e do volume das exportações, favorecendo a adoção de políticas protecionistas e nacionalistas por parte do Estado. Este viu-se obrigado a tomar frente da economia nacional, estimulando a indústria nacional para suprir as importações de manufaturados, também escassos no período de crise (BULMER-THOMAS, 2005, p.74).

[40] É importante pontuar que os países mais afetados foram aqueles que mantinham relações comerciais exclusivamente com a Europa. Conscientes da guerra que se aproximava e dos perigos que a solidariedade pan-americana poderia sofrer em virtude das dificuldades econômicas da América Latina, os Estados Unidos celebram diversos acordos com os países, comprando e estocando matérias-primas estratégicas como o estanho boliviano, cobre e nitratos chilenos, e aumentando o volume de produtos exportados para a região. Por outro lado, o *Export-Import Bank* ofereceu créditos para o setor industrial latino-americano, em especial a construção de estradas, aquisição de equipamentos de transporte e máquinas para projetos de desenvolvimento (THORP, 2005, p.81-83).

[41] Para uma análise mais contundente das economias latino-americanas no período, ver Bulmer-Thomas (2005).

[42] A Teoria do Desenvolvimento teria surgido com o fim da Segunda Guerra nos Estados Unidos e na Europa, com a finalidade de responder às inquietações que as nações agroexportadoras manifestam ao darem-se conta das enormes desigualdades que caracterizam o comércio mundial. Na descrição de Ruy Mauro Marini, "el elementó central de la teoría del desarrollo es la idea del desarrollo como un *continuum* y del subdesarrollo como una etapa previa al desarrollo pleno, accesible a todos los países que se empeñaran en crear las condiciones adecuadas" (MARINI, 1993). Como obras significativas de este período, consultar: ONU, 1951; Clark, 1951; Frankel, 1952; Rostow, 1953; Lewis, 1955.

para explicar o subdesenvolvimento das nações ditas periféricas ao centro industrializado, alegando que, como defendeu Celso Furtado, o subdesenvolvimento não era apenas um atraso ou uma etapa do desenvolvimento, mas a consequência da subordinação política da periferia ao centro (BRESSER-PEREIRA, 2010, p.27).

Com a introdução que Prebitsch escreve para *Estudio Económico de América Latina*, artigo publicado na Revista Brasileira de Economia, a CEPAL tornou-se a fonte do pensamento econômico estruturalista latino-americano[43] (BRESSER-PEREIRA, 2010, p.21). A manutenção dessa lógica hegemônica do mercado mundial, em que os países "periféricos" eram naturais produtores e exportadores de matérias-primas, enquanto os países "centrais" eram responsáveis pela manufatura industrial, implicaria na problemática estrutural do sistema. Para os pensadores da CEPAL, a manutenção desse sistema manteria os países subdesenvolvidos submetidos, nas palavras de Ruy Mauro Marini, "a una sangría constante de riqueza en favor de los más desarrollados" (MARINI, 1993), não sendo portanto suficiente o livre comércio para que as nações subdesenvolvidas alcançassem os países industrializados.

Deste modo, esses pensadores "atribuíram então a responsabilidade do subdesenvolvimento não apenas à colonização mercantilista da América Latina por meio dos latifúndios [...], mas também ao interesse do centro imperial em manter os países em desenvolvimento como exportadores de bens primários" (BRESSER-PEREIRA, 2010, p.18). Sem uma transformação estrutural das bases econômicas das nações subdesenvolvidas, o sistema internacional continuaria por retroalimentar a dependência desses países em relação ao "centro imperial". Em suma, o pensamento estruturalista latino-americano radicado na CEPAL pretendeu introduzir iniciativas de desmantelamento desse círculo a partir do desejo de construções culturais e econômicas mais autônomas. E para eles, o caminho para a desejada emancipação era, indiscriminadamente, a construção da nação e a definição de uma estratégia nacional de desenvolvimento por meio da indústria - o nacional-desenvolvimentismo (BRESSER-PEREIRA, 2010, p.23). Dito de outro modo, se a política econômica era o instrumento para a superação do subdesenvolvimento na região, seu objetivo essencial era a industrialização, que assumia o papel de um *deus ex machina* responsável por corrigir os problemas sociais e os desequilíbrios do mercado mundial (MARINI, 1993). E o agente ativo desta transformação estrutural seria implicitamente o Estado, sua burocracia pública e os capitais industriais (BRESSER-PEREIRA, 2010, p.18).

[43] A tese Prebitsch, também conhecida como Prebitsch/Singer, se fundamenta na compreensão de que os lucros da produtividade, tanto no centro como na periferia, tendem a beneficiar somente os países centrais, de maneira que os preços dos produtos manufaturados não caem quando a produtividade aumenta, ao contrário do que acontece com os produtos primários. Os ganhos dessa produtividade acabam sendo divididos entre o aumento dos lucros dos capitalistas e o dos salários dos trabalhadores do centro (SINGER, 1997, p.173).

Nos anos cinquenta, o nacional-desenvolvimentismo se converte na ideologia dominante e matriz por excelência das políticas públicas de países latino-americanos onde havia uma burguesia industrial já forte - Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, México (MARINI, 1993). Naturalmente, a iniciativa não correspondia diretamente aos interesses dos Estados Unidos, que desde sempre desejou ter unidas a si todas as demais nações americanas, além de condenar, a partir do segundo pós-guerra, o nacionalismo econômico e as empresas estatais, contradizendo os incentivos que haviam promovido energicamente à intervenção do Estado durante a guerra[44]. Em sua *Fantasia Organizada* (1985), Celso Furtada discute sinteticamente os motivos da oposição de Washington em relação à criação e ao estabelecimento da Comissão:

> A reação contra a Cepal, vinda do governo dos Estados Unidos não deve ser atribuída apenas à orientação que assumiu o Secretariado dessa instituição internacional e à rápida penetração de suas ideias (...). A Cepal era vista como uma instituição que atropelava a Organização dos Estados Americanos, de docilidade comprovada, localizada em Washington, com um pessoal latino-americano que logo se deslumbrava com as maravilhas do padrão de vida *yankee*, com embaixadores vacinados contra o espirito regional por rivalidade e ciúmes. (...) Por que desviar para as Nações Unidas, essa arena tão menos segura, assuntos que vinham sendo tratados com êxito no âmbito pan-americano? Essa a razão pela qual o governo de Washington empenhara-se em evitar a criação da CEPAL, abstivera-se no momento da votação e fazia démarches para liquidá-la (FURTADO, 1985, p 106-107).

Submetida a fortes pressões, vindas principalmente de Washington, a instituição foi então obrigada a lutar por sua sobrevivência, sofrendo uma "tentativa de aborto, de absorção no sistema interamericano", se estabelecendo nos anos 1950 e terminando por ser tolerada "simplemente porque poco o nada podría ser hecho a respecto" (WIONECZEK, 1969, p.14 apud SINGER, 1997, p.173).

De acordo com Celso Furtado, "a CEPAL se transformara em símbolo do esforço de união da América Latina em sua luta para escapar das tenazes do subdesenvolvimento" (1985, p.119). E a oficialização do pensamento estruturalista latino-americano na Comissão, de acordo com a bibliografia que nos serve de referência, consolida um conceito de América Latina estável e internacionalmente reconhecido (o que não quer dizer que ele não será posteriormente apropriado ou ressignificado por outros agentes).

À luz destas colocações, entende-se que a complexa produção da ideia de América Latina passa necessariamente pelas formas de interpretação e enunciação de suas identidades, e com isso, de suas práticas, formas, símbolos. O que havia "de melhor" na arquitetura da região era parte, como produção e representação, da ação do Estado, de sua burocracia pública e dos capitais industriais. Enfim, de uma

[44] Na Conferência Interamericana sobre os Problemas da Guerra e da Paz, realizada em Chapultepec em fevereiro/março de 1945, os delegados norte-americanos estabeleceram uma "Carta Econômica das Américas". Nela, não só exigiam um compromisso dos latino-americanos em reduzir as tarifas e acolher o capital estrangeiro, como também condenaram o nacionalismo econômico e propuseram um desestímulo da empresa estatal (THORP, 2005, p.96).

agenda econômica que colocara vários dos países latino-americanos em condição de maior relevância na geopolítica internacional. Pensando por esse viés, pode-se dizer que a exposição de Hitchcock mobilizou a categoria de América Latina incorporando um significado de conjunto para a região, e que fundado num desejo de autonomia, produzia-se no cruzamento de diversos campos de sua intelectualidade. Relacionando tal movimento à dimensão mais específica da cultura, o curador fez isso a partir de uma das expressões produzidas naqueles países e já reconhecida mundialmente: a arquitetura moderna, que já circulara nas mais importantes revistas de alcance internacional.

O texto do livro-catálogo, reforçado pelas fotografias em branco e preto que o acompanham, apesar das ressalvas frequentemente pontuadas pelo autor, conclui que a diversidade arquitetônica produzida na região estava sendo desenvolvida "dentro de uma moldura estilística contemporânea consistente" (HITCHCOCK, 1955a, p.191). Nesse sentido, a "arquitetura latino-americana", no livro-catálogo, escapa aos limites do campo disciplinar, designando um *ethos geral latino-americano,* para usar a expressão de Del Real (2012), definido pelo *boom* construtivo das cidades modernas. Os discursos disseminados a partir da exposição acabam por definir imaginários que extrapolam o campo disciplinar da arquitetura e tocam âmbitos de maior amplitude. Desta forma, pode-se dizer que a exposição teve papel decisivo não somente na construção e difusão internacional de um imaginário específico sobre a arquitetura moderna da região, mas validou, a partir do campo arquitetônico, uma identidade supranacional, que é atravessada por contradições, carregando inclusive o desejo de autonomia cultural, e que terá desdobramentos posteriores, quiçá até à contemporaneidade.

1.2 América Latina em discussão: arquitetura como síntese

Krzysztof Pomian define que uma coleção "não se limita ao quadro conceitual de uma psicologia do gosto, de interesses particulares ou da busca de prazer estético, mas também informa sobre os valores e dilemas de um grupo" (POMIAN, 1984, p.75). Se *Latin American Architecture since 1945* pode ser entendida como uma coleção de arquitetura, como propôs Claudia Cabral em *Catálogos de arquitetura, imagem e narrativa* (2010), nossa abordagem reverbera a compreensão de Pomian: naturalmente, a exposição não correspondia à conjunção de exemplares escolhidos ao bel prazer do gosto estético e pessoal de seu curador, mas à justaposição ponderada de motivações, como já introduzimos, de ordem política e cultural, institucional e pessoal. Como veremos no capítulo 4, *Latin American Architecture since 1945* ecoou o debate internacional hegemônico sobre a arquitetura da região, localizando na nova tradição construtiva identificada o desenvolvimento de uma resposta local do *estilo internacional* canonizado pelo próprio Hitchcock (1995 [1932]), e que agora de alguma forma lhe parecia demasiado estreito (1955, p.60). Segundo Del Real, a arquitetura latino-americana, a partir do interesse

internacional generalizado pelo modernismo no Brasil, chamava a atenção por transplantar as formas europeias (sobretudo atribuídas a Le Corbusier) para contextos regionais em formas novas genuínas. Os arquitetos brasileiros foram celebrados pela "continuidade orgânica" com a tradição e ambiente, exibindo uma "maturidade cultural" além de sua "riqueza tecnológica", como enunciava o artigo *Brazil* publicado na *Architectural Forum* em novembro de 1947 (apud DEL REAL, 2012, p.259, tradução da autora). As novas possibilidades projetuais identificadas primeiramente no Brasil, chamavam a atenção da crítica internacional por negociarem com o funcionalismo extremo da arquitetura internacional, o que se deu, nas palavras de Del Real,

> através de estratégias adaptativas e reinterpretativas que recuperam perspectivas locais, materiais e tradições dentro do mundo moderno, produzindo uma síntese entre tradição e modernidade, entre local e universal (DEL REAL, 2012, p.260, tradução da autora).

O autor localiza um importante paralelismo entre estas tensões no campo da arquitetura e no espectro político internacional do pós-guerra (DEL REAL, 2012, p.259). É curioso pensar que, apenas alguns anos depois da criação da CEPAL, o MoMA organiza uma exposição não apenas sobre a temática latino-americana, mas sobre a cultura construtiva mais recente das principais metrópoles da região. Parece possível sugerir que o Museu, além de celebrar (e de certa forma reconhecer) a modernização das metrópoles latino-americanas associada à vanguarda arquitetônica articulada por figuras pronunciadas como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Mario Pani e Luis Barragán, estava também empenhado em integrar os países da região na comunidade global - capitalista - do pós-guerra. A hegemonia norte-americana na rearticulação do mundo, com a crescente bipolaridade dela emergida, dependeu da coesão da América Latina. O desempenho da influência ideológica dos Estados Unidos sobre a região no mundo pós-1945 se deu principalmente no âmbito cultural, tendo sido escassos os incentivos econômicos direcionados à região em comparação com os planos de ajuda concedidos à reconstrução europeia[45]. Del Real ilumina a questão, analisando que a América Latina, como um bloco coeso, desempenhou papel fundamental tanto na reestruturação do mundo no pós-guerra, quanto na readequação da cultura arquitetônica em revisão no período (DEL REAL, 2012, p.260-263).

No contexto de disputas por hegemonias culturais, políticas e econômicas em escala global[46], a celebração da arquitetura regional em *Latin American Architecture since 1945* se colocava no bojo desse duplo projeto levado a cabo pelos Estados Unidos no segundo pós-guerra. O MoMA estava atento às

[45] A diplomacia cultural dos Estados Unidos em relação à América Latina durante a Segunda Guerra e os primeiros anos do pós-guerra será discutida no capítulo 2.

[46] Para Henry Luce, após um século considerado implicitamente "francês", antecedido por outro "inglês", o século XX estava predestinado a ser o "século americano" (LUCE, 1941 apud COHEN, 2013, p.13).

transformações do mundo ao longo do século XX, se posicionando recorrentemente como ator social ligado às políticas externas do governo norte-americano durante a Segunda Guerra, mas também no contexto da Guerra Fria. Pode-se dizer que a exposição estava estrategicamente situada na agenda do MoMA, de maneira que a celebração das formas culturais da região, tomadas em bloco, respondia tanto à estratégia de alinhamento da América Latina aos Estados Unidos, bem como posicionava o papel deste último (e em específico, do MoMA) na proa das revisões do debate arquitetônico.

Argan avalia que após a Segunda Guerra Mundial, Nova York ascende como novo centro da cultura artística moderna (e naturalmente também mercantil), em oposição à centralidade artística de Paris, que com o fim do conflito passa a ocupar posição secundária (ARGAN, 1992, p.507). Na consciência dos limites de um sistema cultural europeu fundado na racionalidade das ciências restringidas ao ideal de progresso, o autor, valendo-se do pensamento de Husserl, define que poucos anos antes da Segunda Guerra ocorre a inevitável "crise da arte como ciência europeia". A gradativa ascensão econômica e política dos Estados Unidos, bem como a vitalidade, invenção e descoberta dos signos culturais apresentados pela arte norte-americana, resultarão no pós-guerra no deslocamento efetivo do mercado da arte para Nova York, que adquire não apenas uma posição de hegemonia, mas também de autonomia em relação à esfera europeia. Em formação desde o final do século XIX e início do século seguinte,

> As primeiras grandes coleções de arte foram reunidas por capitães da indústria e das altas finanças americanas; quase todas, em poucos anos e por iniciativa dos próprios colecionadores, tornaram-se fundações e galerias públicas (ARGAN, 1992, p.520).

Em poucas décadas, "os museus americanos se tornam os principais do mundo, servindo não apenas ao propósito de conservação e informação, mas ainda de propulsão da cultura artística" (ARGAN, 1992, p.520).

Organizar uma exposição e publicar um livro-catálogo que abordasse e teorizasse a multiplicidade das formas arquitetônicas de uma região que, como o mundo já havia constatado, produzia um idioma local de validez universal, respondia ao papel auto atribuído dos Estados Unidos em se portarem como árbitros pioneiros do censo da cultura artística internacional (LIERNUR, 2010b, p.174). Lembremos que desde o início da idealização da exposição, esteve prevista uma "eventual circulação" do material expositivo, possibilitando desta maneira a difusão internacional dos discursos ali produzidos (McCRAY 1954).

É evidente que Hitchcock não pretendeu criar uma narrativa inédita, ou propor caminhos ainda desconhecidos nos debates profissionais, mas desenvolver uma interpretação que sistematizasse uma

miríade de pontos de vista e processos culturais em uma narrativa coerente, autorizada e posteriormente difundida pela posição hegemônica do MoMA. Como reconhece Horacio Torrent, grande parte das obras apresentadas na exposição já eram bastante conhecidas no meio profissional, tendo sido recorrentemente publicadas no meio editorial especializado (TORRENT, 2014, p.85). Como é natural em qualquer atividade expositiva, os elementos que comporão sua narrativa, estes sim, serão selecionados e dosados por Hitchcock em seu papel privilegiado de organizador. Não seria a primeira vez que o historiador se dedicava à uma tarefa de tal natureza: junto a Philip Johnson, cerca de duas décadas mais cedo, Hitchcock havia se dedicado a consolidar outra síntese cultural na obra seminal do Departamento de Arquitetura do MoMA, *International Style*, que acompanhou a exposição *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), desde cedo marcando de maneira definitiva a historiografia da arquitetura moderna, bem como orientando a própria prática arquitetônica a partir de então.

Hitchcock consolidará, na exposição e no livro-catálogo, uma síntese dos debates candentes de um campo multifacetado, orquestrando uma infinidade de pontos de vista heterogêneos para consolidar uma narrativa coerente (DEL REAL, 2013). Como negociação de narrativas diversas, o trabalho de Hitchcock não é, como pode parecer à primeira vista, uma projeção da periferia pela ótica do centro, nem uma visão pessoal do curador sobre aquilo que viu durante sua viagem e seus estudos. É notável que os diálogos e pontos de contato de um campo disciplinar tão amplo quanto heterogêneo terão implicações mais ou menos notáveis na síntese de Hitchcock, e isso ocorrerá de maneiras muito distintas. Podemos resgatar, nesse sentido, as formulações de Juan Pablo Bonta acerca do processo de canonização de uma obra ou conjunto de obras:

> La interpretación canónica es el resultado acumulativo de muchas respuestas previas, destiladas por repetición y reducidas a sus puntos esenciales. La formación de un canon ha de describirse, por lo tanto, no como un proceso de crecimiento, sino un proceso de filtración (BONTA, 1977, p.162).

Uma das forças que governam o sistema de filtração, como será o caso da publicação de Hitchcock, é a "necessidade de limar aspectos contraditórios entre as diversas apreciações iniciais", para que então se possa apresentar uma imagem consistente e relativamente homogênea - tratando-se de um subcontinente, certamente a tarefa será mais complicada. Podemos apontar alguns locais importantes de gestação da cultura arquitetônica que orientaram efetivamente a narrativa do historiador, ainda que, por óbvio, não sejam os únicos.

O primeiro referencia o mundo editorial. O progressivo interesse do estrangeiro pela arquitetura do subcontinente, no período demarcado pelo início da Segunda Guerra até o final dos anos 1950, é

marcado por contínuas tentativas de incorporação desta arquitetura na narrativa universal da arquitetura moderna (DEL REAL, 2012, p.2). Parte deste esforço deu-se por meio da agenda editorial das revistas especializadas internacionais de grande circulação, tais como as norte-americanas *Architectural Forum, Architectural Record* e *Progressive Architecture*; a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*; e a inglesa *Architectural Review.* Engajadas com problemas atuais da arquitetura e do urbanismo em suas correntes hegemônicas, bem como empenhadas em divulgar as resoluções dos congressos profissionais, as revistas se colocam como importantes fóruns de elaboração de narrativas sobre a produção latino-americana, abrindo paulatinamente espaço para as realizações da região, inclusive em edições especiais. De acordo com Torrent (2014, p.85), a arquitetura mexicana foi bastante difundida na revista *Architectural Record,* e a *l'Architecture d'Aujourd'hui* dedica dois números à arquitetura mexicana em agosto de 1955.

Maior atenção foi dada à arquitetura brasileira, que ganhará publicidade superdimensionada depois de *Brazil Builds*: em outubro de 1943, a revista *The Studio* publica um número dedicado à arquitetura brasileira; o mesmo acontece com o número 567 de *The Architectural Review*, em março de 1944; a edição *Brazil still Builds,* publicada pela *Progressive Architecture* em abril de 1947; *Brésil*, edição temática de *L'architecture d'Aujourd'hui* publicada no mesmo ano; e outra edição especial dedicada ao Brasil publicada por esta mesma revista em 1952[47]. Ainda que não configurasse mera repetição dos discursos, ao menos podemos observar relações bastante diretas entre o que se havia publicado sobre a produção latino-americana nessas revistas, e o que Hitchcock seleciona para montar sua exposição e catálogo. Grande parte dos exemplares selecionados em *Latin American Architecture since 1945* já era bastante conhecida no meio profissional, tendo circulado recorrentemente no mundo editorial, com destaque para o conjunto habitacional do Pedregulho, de Reidy, publicado recorrentemente na revista francesa *l'Architecture d'aujourd'hui* (em 1951, 1952 e 1954)[48]; na revista suíça *Werk* em agosto de 1953; e na norte-americana *Progressive Architecture* em agosto de 1955[49].

[47] Dinalva Roldan (2018) analisa profundamente a presença latino-americana na revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*, recuperando, no histórico da revista, o interesse pela arquitetura brasileira, mexicana, venezuelana, colombiana, argentina, cubana e uruguaia. Vale a pena conferir seu artigo *Arquitetura e Urbanismo na América Latina na revista L'Architecture d'aujourd'hui entre 1945 e 1958*, artigo publicado em 2018 na 1ª edição da *América - revista da pós-graduação da Escola da Cidade.*

[48] Em 1951, o Pedregulho foi publicado em um número de *l'Architecture d'aujourd'hui* dedicado ao urbanismo na América Latina; em 1952, em uma edição especial dedicada à arquitetura brasileira (*Brésil*); e em 1954, na edição temática "A arquitetura contemporânea no mundo" (ROLDAN, 2018, p.85).

[49]Além do Pedregulho, outros projetos relevantes na exposição, principalmente brasileiros, já haviam circulado pelass revistas especializadas de difusão internacional. É o caso do plano de Niemeyer para o centro aeronáutico em São José dos Campos, publicado na *Architectural Forum* em novembro de 1947; os edifícios projetados por Lúcio Costa para o Parque Guinle, publicados na *Architectural Review* em agosto de 1950; o Banco Boavista de Niemeyer, no Rio de Janeiro, publicado na *Progressive Architecture* em março de 1949, na *Architectural Review* em abril do ano seguinte e na *l'Architecture d'aujourd'hui* em agosto de 1952; a igreja de São Francisco de Niemeyer, na Pampulha, publicada na *Architectural Forum* em 1950; o Hospital do Câncer de Rino Levi e Cerqueira César em São Paulo, publicado na *Architectural Record* em fevereiro de 1950 e fevereiro

Além do mundo editorial, outro fórum de elaboração que certamente informou a narrativa final de Hitchcock foram os eventos de arquitetura, especificamente os Congressos Pan-Americanos e as Bienais de São Paulo, tanto pela possibilidade de divulgação internacional do que estava sendo produzido nos âmbitos locais, quanto por meio do sistema de valoração criado a partir da entrega de prêmios.

Os VII e VIII Congressos são particularmente importantes na compreensão da projeção latino-americana na exposição do MoMA. O primeiro, celebrado entre 10 e 16 de abril de 1950 em La Habana, teve adesão de 631 delegados, de 18 países participantes, com assistência numerosa dos Estados Unidos e do México (com 58 e 40 delegados, respectivamente)[50]. O segundo foi celebrado no México, entre 19 e 25 de outubro de 1952, com adesão de mais de 2.000 assistentes, incluindo Frank Lloyd Wright e Walter Gropius como convidados especiais. Arango analisa que os mexicanos, "que buscavam insertarse en el mercado mundial de reputaciones", fizeram do congresso uma verdadeira vitrine promocional de suas mais recentes realizações construtivas: visitas guiadas às obras da cidade complementaram as discussões centradas nos temas de habitação popular, educação e centros assistenciais. Organizado por Carlos Lazo (1914-1955), quem havia sido gerente de Construções da Cidade Universitária e recentemente nomeado ministro da Secretaria de Comunicações e Obras Públicas, o Congresso de 1952 conferiu destaque aos conjuntos habitacionais construídos pelo governo de Miguel Alemán, e sobretudo ao grande orgulho da arquitetura mexicana: a Cidade Universitária (ARANGO, 2013, p.318), amplamente comentada em *Latin American Architecture since 1945*. Por fim, é ao menos curioso pensar que o discurso inaugural do X Congresso Panamericano, em março de 1954, ocorrerá na Aula Magna da Cidade Universitária de Caracas (projeto de Carlos Raúl Villanueva recém construído), uma das seis obras selecionadas para representar a Venezuela na exposição. Na ocasião, também estão em fase de

de 1954, e em *l'Architecture d'aujourd'hui* em dezembro de 1950 e em janeiro de 1954; a casa de Mindlin em Petrópolis publicada na *l'Architecture d'aujourd'hui* em agosto de 1952 e em outubro de 1953; o edifício Antonio Ceppas, de Jorge Machado Moreira no Rio de Janeiro na *l'Architecture d'aujourd'hui* em novembro de 1952; e a Casa das Canoas de Niemeyer na *Architectural Review* em outubro de 1954 (a fotografia de Nicolau Drei foi também incorporada em *Latin American Architecture since 1945*). Fora do círculo brasileiro, a Casa del Puente, construída na Argentina por Amancio Williams, havia sido publicada na revista francesa em 1947 (TORRENT, 2014, p.85), e o Estádio Olímpico de Villanueva para a Cidade Universitária de Caracas havia sido apresentado na *l'Architecture d'aujourd'hui* de setembro de 1954 (n.55) (QUIZHPE, 2014, p.72-75). A arquitetura mexicana também fazia-se notar internacionalmente, tendo sido bastante difundida pela *Architectural Record*, e especialmente documentada com a publicação em Nova York do livro *Mexico's Modern Architecture* (1952), de Irving Myers (TORRENT, 2014, p.85). Vale também mencionar que a *l'Architecture d'aujourd'hui* publicou em abril de 1955 (portanto antes do lançamento do livro-catálogo, mas depois da viagem de Hitchcock e McKenna à região) fotografias da Biblioteca Central da Cidade Universitária do México (QUIZHPE, 2014, p.50-53). Esta mesma revista, em sua edição de setembro de 1955 (n.61), publicou um artigo de quatro páginas sobre o projeto de Antonio Bonet para Punta Ballena, no qual se destacavam fotografias da Casa Berlingieri (QUIZHPE, 2014, p.54-57). Para o levantamento dos projetos brasileiros nas revistas internacionais especializadas, realizou-se uma consulta por palavra chave nos volumes IV, VII, VIII e IX do Art Index. O levantamento está disponível como Apêndice D deste trabalho.

[50] O congresso destacou o tema dos conjuntos habitacionais, sendo Mario Pani e Enrique del Moral dois dos mais fervorosos defensores de grandes intervenções urbanas em altura, ainda que sua posição fosse minoritária entre os presentes (ARANGO, 2013, p.295).

conclusão as torres do Centro Simón Bolivar e o Conjunto habitacional Cerro Piloto. Todos esses projetos teriam sido inaugurados pouco antes da visita de Hitchcock à cidade.

Ocorridos em cidades latino-americanas, e com aderência progressiva de delegados tanto de países da América Latina quanto norte-americanos e europeus residentes nos Estados Unidos, os Congressos Pan-americanos de arquitetura teriam contribuído certamente para o reconhecimento internacional de certas obras projetadas por arquitetos latino-americanos, bem como teriam validado, por sua própria relevância no campo profissional, o meio arquitetônico da região a nível internacional. Nesse sentido podemos compreender os congressos como importantes locais de produção de narrativas do ponto de vista "local", e que informarão necessariamente a elaboração da argumentação final de Hitchcock.

É impossível se falar dos locais mais relevantes de valoração da arquitetura internacional sem mencionar as Bienais Internacionais de São Paulo. Era nas Exposições Internacionais de Arquitetura (EIAs), um segmento das Bienais[51], que se outorgava alguns dos maiores prêmios de arquitetura, selecionando os nomes e as obras de maior relevo nacional e internacional. Silvia Arango caracteriza esses encontros como importantes lugares de apreciação e reconhecimento, ao descrever as Bienais como "formas institucionalizadas de realizar juicios públicos sobre arquitectura. Un jurado juzga, decide qué está bién y qué está mal, es decir, asigna valores" (ARANGO, 2008). Sob o formato de concurso, os membros do júri avaliavam a pertinência daquela obra ou arquiteto na cultura arquitetônica, criando consensos que orientavam os rumos da produção. Com a finalidade de promover balanços periódicos do que vinha sendo produzido internacionalmente, as EIAs, especificamente a primeira (1951) e a segunda (1953-1954), terão impactos significativos na cultura arquitetônica da época, e como buscamos comprovar, incidiram diretamente na montagem da trama apresentada em 1955 por Hitchcock.

Nesse circuito, a I Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida entre outubro e dezembro de 1951 no Pavilhão do Trianon, reuniu artistas de dezenove países estrangeiros. A Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal foi organizada por Francisco Matarazzo Sobrinho, Lourival Gomes Machado, Luis Saia e Eduardo Kneese de Mello, apresentando 3500 fotografias e plantas que ilustravam cerca de 400 projetos de 150 arquitetos (LINS, 2008, p.25). Para a composição do júri, a Bienal convida o secretário geral do CIAM Sigfried Giedion (Suíça), Junzo Sakakura (Japão), Mário Pani (México), Francisco Beck, designado pelo IAB, e Eduardo Kneese de Mello, representando o MAM-SP.

[51] As Exposições Internacionais de Arquitetura se tornaram independentes das Bienais de São Paulo apenas em 1973 (ÁVILA, 2017, p.64).

O regulamento dessa primeira edição definia que apenas arquitetos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil poderiam concorrer aos prêmios, com exceção do Grande Prêmio Internacional de Arquitetura, que também poderia ser disputado por arquitetos estrangeiros. Este foi concedido a Le Corbusier "em consideração à significação mundial de sua obra, relativamente ao desenvolvimento da arquitetura contemporânea e particularmente, à sua influência criadora sobre a moderna arquitetura brasileira", de acordo com a ata do júri publicada na edição de outubro de 1951 da revista Acrópole (PRÊMIOS, 1951, p.194). Durante o evento, foi criado o prêmio para estrangeiro não residente no Brasil, também de caráter internacional, entregue ao engenheiro italiano Pier Luigi Nervi.

Fig. 3: Júri de premiação da Exposição Internacional de Arquitetura da I Bienal de São Paulo. Da esquerda para a direita: Junzo Sakakura, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Beck, Sigfried Giedion e Mario Pani. Fonte: Herbst, 2007, p.96.

Lúcio Costa foi o vencedor do prêmio para projeto de habitação, pelo conjunto do Parque Guinle. O prêmio foi igualmente concedido a uma residência individual projetada por Henrique Mindlin em Nogueira. Affonso Eduardo Reidy foi contemplado com o prêmio para organização de grandes áreas pelo projeto para o conjunto residencial do Pedregulho, e Oswald Arthur Bratke ganhou menção especial pelo projeto de uma residência no Morumbi. Poucos anos mais tarde, todos esses os projetos seriam selecionados para representarem a melhor arquitetura do subcontinente em *Latin American Architecture since 1945*. Rino Levi, Roberto Cerqueira César, Oscar Niemeyer, Ícaro de Castro Mello e o engenheiro estrutural Joaquim Cardoso, nomes de peso no livro-catálogo de Hitchcock, também foram agraciados com prêmios naquela ocasião[52].

[52] Rino Levi foi vencedor do prêmio para edifício de uso público com a Maternidade Universitária de São Paulo, projetada em colaboração com F. A. Pestalozzie Roberto Cerqueira César. O prêmio também foi concedido Álvaro Vital Brasil pelo projeto da Sede do Banco da Lavoura de Minas Gerais S/A. A Fábrica "Peixe" garantiu a Oscar Niemeyer e Helio Uchôa o prêmio para edifício de uso técnico ou industrial, e Ícaro de Castro Mello ganha menção honrosa pelo projeto do Ginásio Esportivo de Sorocaba. Joaquim Cardoso, responsável pelo projeto estrutural de diversas obras de Niemeyer, foi contemplado com o prêmio de melhor solução estrutural por sua atividade geral. O júri também considerou menção honrosa a Paulo Antunes Ribeiro e Jorge Ferreira, respectivamente com o edifício Caramuru em Salvador e o refeitório do Pavilhão de Manguinhos. Os prêmios foram publicados na edição nº 162 da revista *Acrópole* (PRÊMIOS, 1951, p.193-200).

Ao fim da ata, o júri faz uma série de recomendações para o próximo evento, dentre elas a instituição de novos prêmios[53], que "deveriam ser internacionais, visto que a arquitetura brasileira não precisava de proteção nenhuma, o que não exclui, porém, a instituição de prêmios especiais para arquitetos brasileiros" (PRÊMIOS, 1951, p.194). O comentário atestou por um lado a pretensão das EIAs da Bienal de São Paulo de serem eventos verdadeiramente internacionais, e por outro o próprio interesse dos agentes internacionais, vistos na confiança daquele júri, que indicavam ainda os brasileiros em igualdade de condições com arquitetos estrangeiros. Todas as sugestões seriam acatadas pelo evento seguinte.

Na complexa cena cultural das bienais vê-se, portanto, a inserção da arquitetura nas dinâmicas da efervescente cena cultural, considerando também os debates que gravitavam em torno ao tema da "síntese das artes" (FERNANDES, 2006). E, como nos mostram as pesquisas de Herbst (2007), Lins (2008) e Ávila (2017), as EIAs tiveram papel fundamental na determinação e difusão de valores da cultura arquitetônica, tornando-se pontos de referência para arquitetos do mundo todo. Sua relevância internacional ficou visível pelo grande interesse de entidades nacionais e internacionais pelo material expositivo apresentado no evento. Certamente, a realização da I Bienal encorajou a *l'Architecture d'Aujourd'hui* a publicar uma segunda edição especial dedicada ao Brasil em 1952 (LINS, 2008, p.46), reproduzindo mais ou menos aquilo que havia sido apresentado na EIA de 1951[54]. As revistas *Architectural Review* e *Architectural Record* também entraram em contato com a Diretoria da Bienal, a segunda manifestando a intenção de dedicar o número de março de 1952 à publicação da exposição (LINS, 2008, p.46). É ainda bastante significativo que naquele mesmo ano a exposição tenha sido enviada para o 8º Congresso Pan-Americano, realizado no México, e posteriormente para Bruxelas, França, Itália, Inglaterra, Japão e Índia, "confirmando o sucesso do empreendimento e elevando o Brasil à posição de porta-voz da produção arquitetônica da época"[55] (LINS, 2008, p.46).

A II Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de São Paulo ocorreu entre dezembro de 1953 e janeiro de 1954, e foi instalada no Palácio das Nações, pavilhão projetado por Oscar Niemeyer no recém inaugurado Parque do Ibirapuera. Sua divulgação foi bastante intensa durante o primeiro semestre,

[53] Eles eram: o grande prêmio internacional de arquitetura (que seria equiparado pelo júri a um prêmio Nobel da arquitetura), o prêmio para jovem arquiteto e o prêmio para problemas específicos. A lista de recomendações também sugeria que a próxima EIA instaurasse um concurso internacional para as Escolas de Arquitetura.

[54] A afirmação é de Maria Beatriz Capello (2011), que em artigo publicado nos anais do 9º Docomomo Brasil, analisa a recepção da arquitetura moderna brasileira nas revistas europeias entre 1940 e 1960.

[55] O entusiasmo dos arquitetos estrangeiros em relação ao evento pode ser identificado também nas correspondências levantadas por Lins no arquivo Wanda Svevo. O autor localiza, por exemplo, uma carta de Gropius, enviada a Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do MAM-SP e presidente da Bienal, em que o arquiteto elogia intensamente aquela iniciativa, comentando sobre o entusiasmo que Giedion havia demonstrado em se deslocar para São Paulo. Ernesto Rogers também manifesta seu apreço pelo evento em carta endereçada à diretoria, colocando-se à disposição para futuros contatos (LINS, 2008, p.46).

tendo circulado por mais de 500 órgãos de imprensa nacional e internacional. Segundo Lins, o jornal *Times* chegou a classificar o evento como "uma das maiores iniciativas internacionais" (LINS, 2008, p.109).

Nessa edição, a Exposição contou com a montagem de salas especiais, incluindo uma dedicada à exposição de *Built in USA: Post-war Architecture*, apresentada no início daquele ano no MoMA e enviada à Bienal pelo Programa Internacional do Museu (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1957a, p.3). A organização da sala ficou a cargo do arquiteto Philip Johnson, diretor do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, e vencedor do prêmio para projeto de habitação individual da II EIA com o projeto de uma residência para Richard Hodgsen.

Assim como na I Bienal, diversos projetos contemplados com prêmios estiveram entre as obras apresentadas em *Latin American Architecture since 1945.* Podemos destacar entre eles o edifício Antonio Ceppas, que conferiu menção honrosa a Jorge Machado Moreira na categoria de habitação coletiva, e o projeto do Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil, também de Moreira, vencedor do prêmio para hospitais. Roberto Burle-Marx, cujos jardins e murais foram constantemente exaltados no livro-catálogo, também foi contemplado na ocasião, recebendo o prêmio para problemas diversos pelo conjunto de sua obra.

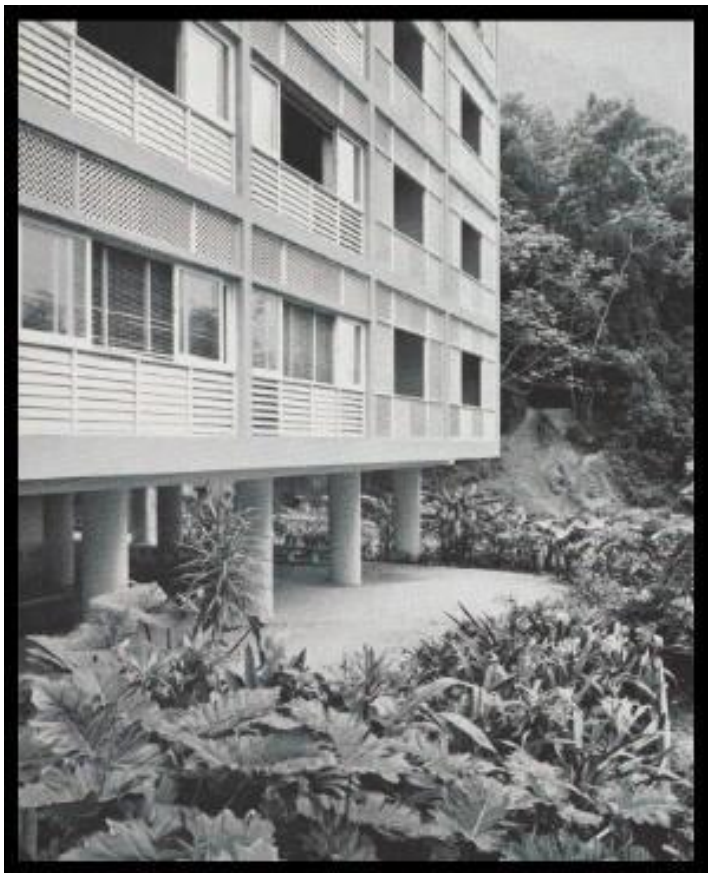


Fig. 4: Edifício Antonio Ceppas em *Latin American Architecture since 1945.*
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.146.

Uma comissão julgadora especial foi composta para selecionar o vencedor do Grande Prêmio de Arquitetura, agora chamado Prêmio São Paulo. Ficaram encarregados da função o presidente do CIAM José Luis Sert, Le Corbusier, Ernesto N. Rogers, Max Bill, Affonso Eduardo Reidy, designado pelo IAB, Gregory Warchavchik, representando o MAM-SP, e um representante da Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, entidade responsável pela criação e pagamento daquele prêmio (LINS, 2008, p.114)[56]. Ainda de acordo com Lins, a iniciativa do Prêmio São Paulo foi recebida no estrangeiro com grande entusiasmo, ganhando destaque em nota publicada pela revista francesa *l'Architecture d'Aujourd'hui*, que reforçou sua equivalência a um Prêmio Nobel da Arquitetura, como havia sido sugerido inicialmente pelo júri de 1951 (LINS, 2008, p.113).

O Prêmio São Paulo foi entregue a Walter Gropius, fundador da Bauhaus e importante membro do CIAM. Foi designada uma sala especial em homenagem ao arquiteto, exibindo ampla documentação que contemplou sua obra completa. Em seu discurso de agradecimento, Gropius enfatizou a magnitude e relevância internacional daquele prêmio, certificando que "os que se dedicam à profissão de arquiteto no mundo todo receberão esse fato com a mais alta satisfação" (GROPIUS, 1954 apud LINS, 2008, p.142).

Sabe-se que na cena da crítica internacional que se armou na década de 1950, a produção brasileira figurava como caminho para o futuro da arquitetura moderna (Giedeon), ou como mau exemplo a ser rebatido (Bill), o que em grande medida se relacionava com a projeção do próprio ingresso do país no circuito de valoração internacional. Portanto, a importância das EIAs das Bienais de São Paulo para o meio profissional internacional foi indiscutível, e seu impacto na elaboração da narrativa apresentada por Hitchcock, enorme. Como vimos, a consagração de certos projetos nesses eventos, principalmente brasileiros, reverberou de maneira direta na escolha das obras a serem apresentadas em *Latin American Architecture since 1945*, e a satisfação dos grandes nomes da arquitetura internacional em receber os prêmios da EIA foi bastante clara. Os júris compostos por membros de países diversos atestavam o grau de internacionalidade não apenas das EIAs, mas também do campo profissional brasileiro, cuja

[56] Já o júri responsável pela entrega dos outros prêmios da II EIA foi composto por Gropius (vencedor do Prêmio São Paulo), Sert, Rogers, Reidy, além do finlandês Alvar Aalto e dos brasileiros Oswaldo Bratke, presidente daquela comissão, e Lourival Gomes Machado. Concedeu-se o prêmio para habitação coletiva ao norte-americano Craig Ellwood, pelo projeto de um conjunto de casas de apartamentos em Hollywood. Assim como Machado Moreira, Ruy d'Athouguia e Formosinho Sanchez receberam menção honrosa pelo projeto de um Blocos de Habitações em Lisboa. O prêmio para jovem arquiteto foi entregue ao norte-americano Paul Marvin Rudolph, e Sergio Wladimir Bernardes recebeu o prêmio recém instituído para jovem arquiteto brasileiro, pelo projeto da Residência Maria Carlota Macedo. Zvonimir Pozgay, da Iugoslávia, ganha menção honrosa na categoria de edifícios para fins esportivos, com o projeto para um estabelecimento para banhos de mar. Já o prêmio para edifícios para fins comerciais foi entregue a Emilio Brizzi, Enzo Gori, Giuseppe Gori, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, grupo responsável pelo projeto de um mercado de flores em Pescia. Arne Jacobsen vence na categoria de edifícios para fins industriais com o projeto da Usina Massey-Harris, e o prêmio para escolas foi entregue a Donald Barthelme pelo projeto da Escola Elementar em West Columbia. Os prêmios foram divulgados nas edições de setembro (nº185) e de outubro (nº 186) da revista *Acrópole* (PRÊMIOS, 1953a, p.222-225; PRÊMIOS, 1953b, p.275-278).

repercussão na exposição do MoMA havia sido visivelmente maior que a dos outros países[57]. No próprio livro-catálogo, Hitchcock não deixa de reconhecer São Paulo como polo gerador da cultura arquitetônica, equiparável agora "ao resto do mundo ocidental", pontuando que "não seria inapropriado dizer que os principais prêmios internacionais de arquitetura sejam agora concedidos na Bienal de São Paulo" (HITCHCOCK, 1955a, p.62).

Além do mundo editorial e dos eventos de arquitetura, podemos perceber ligações diretas entre o levantamento apresentado na exposição e o percurso de Hitchcock pela América Latina no final de 1954. Porter McCray, diretor do Programa Internacional do MoMA, envia Hitchcock e a fotógrafa Rosalie Thorne McKenna[58] - autora da maior parte das fotografias publicadas em *Latin American Architecture since 1945*[59] -, à América Latina para recolherem o material necessário para a exposição. Entre o final de outubro e início de dezembro de 1954, a dupla visita as capitais e maiores centros urbanos de dez países latino-americanos (Brasil, México, Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, Peru, República do Panamá, Uruguai, Venezuela) e Porto Rico, um protetorado norte-americano. Ao longo da expedição, Hitchcock e McKenna são assessorados por diversas personalidades relevantes e engajadas com a arquitetura moderna (entre membros das embaixadas, engenheiros, diplomatas, colecionadores de arte, intelectuais, jornalistas, empresários e os próprios arquitetos de ponta) em cada cidade visitada, que os recebem, guiam e fornecem materiais fundamentais para a montagem da mostra. As presenças e ausências na exposição, bem como os enfoques e desfoques, serão tributárias em boa parte desses diálogos, que dada sua especificidade, serão retomados em outra oportunidade ao longo deste trabalho.

Por fim, podemos estabelecer relações menos diretas, mas igualmente fundamentais, entre aquilo que se configurou como discurso no catálogo de *Latin American Architecture since 1945* e a constituição dos campos profissionais nos países da América Latina, que por sua vez transbordam o campo da arquitetura. Parece possível dizer que a divulgação da arquitetura moderna dos países latino-

[57] Esse assunto será tratado no capítulo 3.

[58] Rosalie Thorne McKenna foi uma fotógrafa de figuras literárias e arquitetura da Europa e da América Latina, nascida no Texas em 15 de novembro de 1918. Foi estudante em Vassar College, onde se especializou em História Americana e História da Arte e da Arquitetura. Apesar de sempre ter se interessado por fotografia, ela inicia sua atividade como fotógrafa apenas em 1950. Portanto, a participação na exposição *Latin American Architecture since 1945*, em 1955, era uma grande oportunidade para sua carreira. Entre 1950 e 1951, realiza viagens à Europa a pedido do historiador da arte Richard Krautheimer, para quem trabalhava na época, a fim de fotografar a arquitetura renascentista. Foi membra da Sociedade Americana de Revista Fotógrafos, produzindo diversos artigos e fotografias para revistas norte-americanas renomadas. Depois da realização de *Latin American Architecture since 1945*, McKenna participa de diversas publicações, próprias - *Portrait of Dylan: A Photographer's Memoir* (1982) e *Rollie McKenna: a life in Photography* (1991) - ou de outros autores - *The Modern Poets: An American British Anthology* (editado por John Brinnin em 1963 e por Bill Read em 1970) e *Harbor Tug* editado por Peter Burchard (1975). Rosalie McKenna morre em Nova York, nos Estados Unidos, em 15 de Junho de 2003 com 91 anos de idade (QUIZHPE, 2014, p.15).

[59] O catálogo apresenta um total de 140 fotografias tiradas por 32 fotógrafos diferentes. Das 140 fotografias, 52 são de autoria de Rollie McKenna.

americanos só alcançou a crítica internacional – e por extensão, o levantamento de Hitchcock - por existirem nesses países campos profissionais suficientemente fortalecidos passíveis de reconhecimento internacional.

Sobre o caso do grupo paulista, Paula Dedecca (2012) analisa que os esforços de afirmação e legitimação de uma nova arquitetura oficial irradiaram simultaneamente no universo da imprensa periódica especializada, das universidades, do IAB (Instituto dos Arquitetos Brasileiros) e outras redes de sociabilidade[60] para fortalecer e reorganizar a prática da arquitetura. Os arquitetos foram assim criando sociogramas, espaços de profissionalização, intensificando movimentações críticas em um nítido momento de tensão pela definição dos limites e qualificações da atuação do arquiteto na cidade (DEDECCA, 2015, p.132). No Brasil, a atividade editorial especializada, concentrada em grande parte no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, desde os anos 1920 "ganhava peso importante na estruturação das mudanças em andamento, tornando-se espaço privilegiado de produção e difusão de conteúdos críticos, além de local de associação e meio de legitimação" (DEDECCA, 2015, p.133)[61]. A institucionalização do campo arquitetônico na atividade editorial, bem como no fortalecimento de redes profissionais, não se restringiu ao Brasil, mas ocorreu com mais ou menos força em toda a América Latina[62]. Nesse sentido, a institucionalização do campo constitui importante veio de articulação endógena da arquitetura que Hitchcock elegeu ser digna de destaque em seu levantamento de 1955. O estudo de Del Real nos ajuda a formular esta hipótese: para a realização da exposição, Hitchcock se dedicou previamente à pesquisa em revistas latino-americanas de arquitetura. Ainda que pouco material tenha sido localizado, tanto na biblioteca de Harvard quanto na da Columbia University (DEL

[60] Paula Gorenstein Dedecca (2012) desenvolve com profundidade a institucionalização da arquitetura moderna por meio dessas entradas distintas em sua tese de doutorado *Sociabilidade, Crítica e Posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*.

[61] Podermos destacar revistas como *Architectura no Brasil* (RJ, 1921-1926); *A Construcção em São Paulo* (SP, 1923-1926); *A Casa* (RJ, 1923-1949); *Técnica e Arte* (RJ, 1928-1929); Architectura: mensário de arte (RJ, 1929-1930); *Architectura e Construcções* (SP, 1929-1932); *Cimento Armado (*RJ, 1930-1931); *Forma* (RJ, 1930-1931); *PDF - Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* (RJ, 1932-1937); *Base* (RJ, 1933); *Revista de Arquitetura* (RJ, 1934-1944); *Architectura e Urbanismo* (RJ, 1936-1940); Urbanismo e Aviação (RJ, 1938-1943), *Acrópole: Arquitetura, Urbanismo, Decoração* (SP, 1938-1971); *Anteprojeto* (RJ, 1945-1959); A*rquitetura e Engenharia* (BH, 1946-1965); *Arquitetura* (BH, 1947-1951); *Pilotis* (SP, 1949-1950); *Habitat* (SP, 1950-1965); *Brasil Arquitetura Contemporânea* (RJ, 1953-1958)*; AD - Arquitetura e Decoração* (SP, 1953-1958)*; Módulo* (RJ, 1955-1965/1975-1986). O levantamento deve-se à pesquisa de Paula Dedecca (2012), que desenvolve um panorama completo das produções editoriais especializadas no campo da arquitetura desde os anos 1920 até o final dos 1980. Tratamos de trazer para a listagem acima somente aquelas produzidas até o marco da exposição estudada, uma vez que nos interessa especificamente entender o eco do campo disciplinar solidificado pela atividade editorial local em *Latin American Architecture since 1945.*

[62] Destacam-se revistas criadas entre o final da década de 1920 e a segunda metade dos 1940, como a *Nuestra Arquitectura,* em Buenos Aires; *El arquitecto peruano*, em Lima, criada pelo arquiteto Fernando Balaúnde Terry que posteriormente tornar-se-ia presidente do Peru; *Proa*, em Bogotá; a *Austral,* revista-manifesto de vida curta criada na Argentina; a *Arquitectura de Hoy*, também argentina. Este levantamento corresponde às revistas que Gomes e Espinoza (2009) elegeram como corpo de análise para explorar as possibilidades de uma "troca de olhares" entre perspectivas estrangeiras (as exposições, depoimentos e publicações de arquitetos, historiadores e críticos europeus e norte-americanos) e a emergência da produção editorial "local" na formação do pensamento sobre o urbanismo moderno na América do Sul entre 1930 e 1960.

REAL, 2012, p.309), a documentação levantada por Del Real indica que Hitchcock procurou de fato olhar para a atividade editorial local, e não apenas para a reprodução dos exemplares mais destacados nas revistas internacionais. Em junho de 1954, o historiador escreve ao arquiteto norte-americano Paul Rudolph:

> Já revisitei os arquivos de duas revistas argentinas e uma cubana com pouca edificação até agora, mas é claro que eu já sabia que o México, o Brasil, e depois deles a Colômbia e a Venezuela têm o melhor [de arquitetura]. As revistas mexicanas e brasileiras estão em Yale, e irei examiná-las em breve. Até agora, não consegui localizar nenhuma revista colombiana ou venezuelana (HITCHCOCK, 1954 apud DEL REAL, 2012, p.309, tradução da autora).

Os Crongressos e as Bienais, os contatos de Hitchcock com os membros das elites locais durante sua estadia na América Latina, e a relevância da atividade editorial latino-americana para a pesquisa do curador de *Latin American Architecture since 1945* corroboram a hipótese central desta pesquisa: se a narrativa de Hitchcock pode ser compreendida como resultado de múltiplas negociações, culturais e políticas, certamente as elites intelectuais e profissionais locais latino-americanos desempenharam papel ativo na consolidação do imaginário particular de "arquitetura latino-americana" afirmado pelo MoMA. De um lado, é possível fazer tal proposição no sentido estrito dos diálogos entre o curador e os correspondentes latino-americanos no âmbito específico da exposição, ou mesmo entre os fóruns endógenos de elaboração e a crítica internacional. Mas também podemos sugerir que, desde um ponto de vista mais amplo, a exposição tem como condicionante importante a solidez de campos profissionais locais consolidados desde a década de 1930, relacionados dialeticamente com a construção das identidades nacionais modernas na América Latina. Entende-se desta maneira que a obra de Hitchcock incorpora, ainda que não de maneira enunciada, processos culturais articulados historicamente nos países por ele visitados. Essa leitura nos permite identificar que o discurso do historiador obscureceu a importância de elementos e dinâmicas locais que necessariamente conformaram o resultado final de seu levantamento, e que nem sempre estiveram restritos ao campo da arquitetura. Vale retomar alguns desses processos, não no intuito de contextualização histórica, mas para iluminar pontos de vista esmaecidos pelo papel determinante do MoMA na consolidação da historiografia, certamente fundamentais para a consolidação da narrativa.

1.3 Tradição e modernidade como projeto de nação

A definição que Claudia Gilman elabora sobre "época" nos ajuda a pensar o problema. Tendo a literatura nos anos sessenta e setenta como objeto de análise, a autora recusa os sentidos atribuídos aos ciclos calendários do tipo "trintas", "quarentas" e "cinquentas" (decênios que aqui nos interessam de maneira particular), sem dar a essa economia de linguagem um peso categorial merecido (GILMAN, 2003, p.35). A questão central, para a autora, é refletir sobre o que faz possível "pensar la discontinuidad, los umbrales, las rupturas, los cortes y las mutaciones" de determinado lapso de tempo ao qual é sistematicamente atribuída certa caracterização passivamente aceita como "época" (GILMAN, 2003, p.36, tradução da autora). Dito de outra maneira, o interesse enunciado pela autora é o de desnaturalizar as nomenclaturas associadas a determinados decênios ou conjunto de decênios, majoritariamente terminadas em zero, chamando a atenção para a importância do rastreio do "surgimento" e do "eclipse" de um conjunto de anos consecutivos, para então aprimorar a reflexão sobre as especificidades históricas que conferem a esses blocos calendários, de limites mais ou menos precisos, um sentido de "época".

Se partirmos de seu raciocínio, não é arriscado dizer que os anos 20 e 30 têm como especificidade histórica, ao menos na América Latina, os ensaios de respostas à problemática comum situada nas perguntas fundamentais: "quem somos nós?" e "quem somos nós diante do outro?".

Diversos são os autores que apontam a centralidade que grandes sistemas culturais (códigos, símbolos, rituais) assumem nas manifestações de identidades nacionais e supranacionais modernas[63]. E a historiografia já colocou em evidência o papel das vanguardas artísticas e arquitetônicas dos anos 20 e 30 como parte constitutiva das nações modernas.

Para começo de conversa, será conveniente assumir a existência da interface histórica entre América Latina, arquitetura e o estado-nação. Partiremos do entendimento da consolidação dos Estados nacionais na década de 1930, materializado em bases estéticas modernas, como processos intrinsecamente constitutivos do *ethos latino-americano* sintetizado em *Latin American Architecture since 1945*. Isto é, a seleção de Hitchcock só é possível por conta de projetos de nação lançados em longa duração e que legitimaram aquela arquitetura como oficial.

Estão hoje superadas as interpretações que pretendem pensar a produção e estratégias do modernismo de vanguarda como mero reflexo das tensões sociais que marcaram o período. Octavio Paz, partindo especificamente do caso mexicano, já nos anos 1950 alertava que "incorreria em uma simplificação

[63] Levantadas por Al Assal (2014), contribuições fundamentais são as de Anderson (2008), Bhabha (2006), Hobsbawm (1998), Verdery (2000), Balakrishnan (2000) e Thiesse (2001).

grosseira qualquer pessoa que afirme que a cultura mexicana é um reflexo das mudanças históricas provocadas pelo movimento revolucionário" (1984, p.135). Vale à pena acompanhar seu raciocínio:

> Reduzir a poesia a seus significados históricos seria como reduzir as palavras do poeta a suas conotações lógicas ou gramaticais. O mesmo pode ser dito, com as reservas naturais, da pintura, música, romance, teatro e mais artes (PAZ, 1984, p.135).

No mesmo sentido, Carlos Martins discute a inviabilidade de pensar a produção cultural dos primeiros anos do modernismo no Brasil "como expressão na esfera cultural do descontentamento das emergentes camadas médias urbanas, com um quadro político e institucional incapaz de absorvê-las nos mecanismos de gestão de uma sociedade em rápida transformação" (MARTINS, 2010a, p.279).

Portanto, pontos de vista distintos sugerem que é mais produtivo é pensar a produção moderna da cultura na segunda década do século XX, seja ela brasileira ou mexicana, como processo de constituição de uma *intelligentsia*, isto é, nos termos de Martins, de um "grupo social que se individualiza menos por sua origem social que pela natureza particular das relações que propõe estabelecer entre o trabalho intelectual e política" (MARTINS, 2010a, p.279). No período, a questão da identidade nacional, de entender as especificidades da sociedade, torna-se problema comum à intelectualidade latino-americana, que ensaiará, por meio da literatura, da poesia, da música, da arquitetura e das artes visuais de vanguarda, em movimentos tão heterogêneos quanto seus lugares de origem, diversas respostas à questão da identidade. O que é compreensível, considerando o desejo candente de inserção de uma América Latina que pouco conhecia de si mesma em uma modernidade universal[64].

O desejo pela composição de Estados-nação modernos e progressistas na América Latina encontraria ao longo do processo, na contramão deste projeto, as profundas mazelas urbanas decorrentes do acelerado crescimento populacional: se eram 31.000 paulistas em 1872, eram 1.074.000 em 1930; a população de Buenos Aires, de 233.000 em 1869, passou para 2.034.000 para 1914 (e foi duplicada até 1947) (SANTOS, 2019, p.150). Entretanto, Martins (2010a) avalia ser irrisória a interpretação da formação dessa *intelligentsia* como setor de denúncia da miséria moral e material do país, bem como inviável explicá-la como mero reflexo do projeto modernizador efetivado pelo aparelho estatal. Até o final da década de 20, as preocupações da "fase heróica" das vanguardas recaiam predominantemente no projeto estético tanto de romper com o "convencionalismo de la visión pintoresca" (MANRIQUE,

[64] Para Martins, as transformações urbanas e sociais do início do século XX no Brasil "aprofundarão cada vez mais o descompasso entre o esforço de atualização de um país que deve ser estruturado para se incorporar às novas formas de articulação do sistema econômico internacional e os limites internos representados pela extensão territorial, pela "dissipação improdutiva do capital importado", pelo nepotismo pelo analfabetismo e pela dificuldade em incorporar os contingentes de ex-escravos, de imigrantes e estrangeiros" (MARTINS, 2010, p.280).

1974, p.26) quanto de experimentar as formas de representação dos temas da nação; enquanto as preocupações de ordem ideológica teriam efeito apenas na década seguinte[65]. Segundo Martins (2010a), será apenas nos anos 1930 que, com clara relação com a quebra da bolsa em 1929, o Estado será impulsionado ao papel central na construção sistemática da nação moderna.

Evitando determinações mecânicas entre política e cultura, Martins advoga que embora o projeto de interpretação do Brasil a partir dos anos 30 tenha recaído tanto no Estado varguista como via possível de construção da nacionalidade, quanto na problemática constante das vanguardas artísticas em recuperar uma tradição local, o raciocínio de ambas as esferas evidentemente não poderia ter sido o mesmo (MARTINS, 2010a, p.282). Sua reflexão abre caminhos para pensarmos os movimentos de vanguarda na América Latina como projetos de uma intelectualidade autônoma, com dinâmicas muito próprias, ainda que articuladas às questões políticas do momento.

Se por um lado os distintos movimentos artísticos na década de 1920 e 1930 têm como denominador comum a preocupação com a consciência da própria realidade social e da própria identificação como diferente diante da Europa (MANRIQUE, 1974, p.19), ao mesmo tempo sua condição estética carrega a ambiguidade de se produzir associada às formas revolucionárias das vanguardas europeias. Não podemos deixar de lado que as vanguardas na América Latina foram encabeçadas por uma elite intelectual restrita que havia frequentemente tido a oportunidade de realizar seus estudos na Europa, ou que ao menos havia tido contato com produção cultural europeia. Será o caso, por exemplo, de Diego Rivera, um dos *Três Grandes*[66] do movimento muralista no México, que havia morado parte da sua vida em Paris, onde se torna membro proeminente da vanguarda europeia (LARA, CARRANZA, 2014, p.25). O léxico cubista presente nos murais e afrescos produzidos em seu retorno é bastante claro, assim como a referência pós-cubista é imediatamente codificada na obra de Tarsila do Amaral, quando a artista retorna de Paris. O argentino José Luis Borges era um jovem estudante em Genebra quando o Cabaret Voltaire escandalizava em Zurique; o poeta chileno Huidobro era colaborador de L'Esprit Nouveau (LIERNUR, 2008a, p.38); e a primeira exposição de Anitta Malfati, reconhecida como o

[65] "O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa: os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrenta-los. (...) A consciência da luta de classes [no Brasil], embora de forma confusa, penetra em todos os lugares, na literatura inclusive e com uma profundidade que vai causar transformações importantes. Um exame comparativo, superficial que seja, da "fase heroica" e da que se segue à Revolução [em São Paulo), mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda fase a ênfase é sobre o projeto ideológico, o papel do escritor e as ligações ideológicas com a arte" (LAFETÁ, p.17 apud SCHWARTZ, 1995, p.33).

[66] A expressão se refere a David Alfaros Siqueiros, José Orozco Clemente e Diego Rivera, apesar de que o movimento tenha tido participação importante de muitos outros artistas.

"detonador" do movimento, no Brasil, aconteceria em 1917 após uma viagem da artista para a Alemanha e para os Estados Unidos (ZILIO, 1997, p.40).

Mas diferentemente da vanguarda europeia, que buscou na visualidade africana ou oriental a pureza de formas e "um instrumento capaz de afastar as camadas de ideologia que haviam afastado a arte do real" (ZILIO, 1997, p.27), esse primitivismo distante "que se buscava fora dos limites *civilizados*" assumia na América Latina outra ordem propositiva: se associava à tradição e à história nacional, ao folclore, à herança indígena ou africana (MARTINS, 2010a, p.284). O que era exotismo para a vanguarda europeia, para as vanguardas latino-americanas era sua própria razão de ser: descobrir ou construir a própria identidade. Amparado pelas reflexões de Antonio Candido e João Luiz Lafetá, Carlos Martins avalia que, no modernismo brasileiro, a dialética entre localismo e cosmopolitismo, entre local e universal, pode ser pensada como característica inerente à produção cultural mais significativa de um país

> cuja condição subordinada, colonial ou não, não obscurece o fato de ser, ele próprio, criação de um sistema econômico internacional em expansão e, portanto, parte integrante de seu próprio movimento (MARTINS, 2010a, p.283).

Essa "ambiguidade fundamental" relacionada a sensação de "cada vez mais indissociável pertinência ao sistema internacional, e também de inelutável diferença" marca o paradoxo da própria produção modernista dos anos 1920 (MARTINS, 2010a, p.285). Esta operação não se restringe ao Brasil, mas se coloca de maneira análoga, em maior ou menor grau, em toda a América Latina (MANRIQUE, 1974, p.26). Para Manrique, as vertentes mais coesas e fortalecidas da vanguarda, como foi notável no Brasil e no México[67], converteram-se de certo modo "en un faro hacia el que muchos [latino-americanos] miraron"[68] (MANRIQUE, 1974, p.29).

A produção modernista será um dos meios de gestação da paradoxal operação de aproximação e distanciamento em relação ao "outro" como possibilidades de respostas alternadas e contraditórias de uma problemática comum ao "ser latino-americano": compreender nosso lugar no mundo em um constante definirmo-nos perante a nós mesmos e ao concerto das nações. Como primorosamente

[67] "Resulta normal que en la via del latinoamericanismo la influencia mayor fuera la de la escuela mexicana, porque temprano habia sido capaz de estructurar una escuela con una poética definida" (MANRIQUE, 1974, p.29).

[68] O raciocínio de Manrique, embora extenso, pode nos ajudar a entender esta simultaneidade: "El viejo ideal latinoamericanista se renueva con cada sacudida social. Es un fenómeno muy nuestro que cuando una nación alcanza o cree alcanzar en lo interno metas largo tiempo esperadas, tiende, en un doble juego de buena intención y de exhibicionismo, a ayudar o animar a las demás naciones a que den pasos similares. En este siglo eso ha pasado por lo menos desde que en 1921 la Revolución mexicana se convirtió en gobierno estable hasta la Revolución cubana. Y esa actitud de hermandad ha alcanzado evidentemente al arte, de modo que puede también, de algún modo, considerarse un factor digno de tomarse en cuenta en el aumento de actitudes latinoamericanistas o nacionalistas" (MANRIQUE, 1974, p.29).

avaliou Manrique, o que se pode apresentar como denominador comum das vanguardas latino-americanas não é a existência de uma arte mestiça, mas sim "la pregunta por ese ser mestizo y las contestaciones que se han dado, ya en sentido positivo, ya en sentido negativo" (1974, p.21). Diante da disparidade das condicionantes políticas, sociais e históricas, o que unifica a cultura de vanguarda produzida em São Paulo, Buenos Aires, Cidade do México, Bogotá, Havana (e o que nos permite assumir sem hesitações a existência de uma "vanguarda latino-americana" (SCHWARTZ, 2008, p.30)), era a pergunta que se fazia, e não as respostas, estas inexoravelmente assimétricas. E a miríade de respostas possíveis se dirigia, indistintamente, à dupla necessidade de afirmar uma expressão simultaneamente moderna e nacional. Nos termos de Manrique, tratava-se da centralidade de um objetivo

> [...] consistente en ser, simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacía de revolucionario en ese momento y abrir las manos a la infinidad de formas que allá se ofrecían en las dos décadas primeras del siglo; y al mismo tiempo un abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificamos como diferentes frente a Europa (MANRIQUE, 1974, p.19).

Esta correlação paradoxal indica que os movimentos artísticos de vanguarda, na América Latina, não se satisfizeram em construir a modernidade para dentro: buscou-se expressar a modernidade nacional por meio da legibilidade de códigos universalmente compreensíveis (NAVARRA apud MANRIQUE, 1974, p.26), vislumbrados nas formas das vanguardas artísticas europeias, para que assim seus temas pudessem ser internacionalmente reconhecíveis e incorporados à universalidade ditada pelos "países centrais". Tratava-se de uma operação heterogênea e por vezes dissonante, ora coletiva, ora individual, que pretendeu ensaiar combinações muito diversas do *local* com o *universal* como expressão cultural das nações modernas *por se fazer.* Esse recurso se mostrava mais complicado (mas exatamente por isso não menos complexo) em países, como o Brasil, onde não havia testemunhos de monumentos de uma cultura milenar como ocorre com os países da América de colonização espanhola, nos quais se desenvolveram os impérios indígenas pré-colombianos. Mesmo nos países onde ainda existiam resquícios físicos dessas culturas, ainda não era plena a possibilidade de um recurso à memória. E nem era esta a intenção: de um lado porque "o passado de toda colônia é opaco a si mesmo, pois está sob o controle do colonizador" (BRITO, 1983 apud MARTINS, 2010a, p.289); de outro porque o processo arqueológico de busca pelas raízes de qualquer população colonial não poderia dar conta da complexidade da origem cruzada das sociedades fundadas a partir de relações de mestiçagem (MARTINS, 2010a, p.289). Para Gorelik, a ambição radical das propostas dos anos 20 não foi o combate às instituições, como foi o caso das vanguardas de ruptura europeias, mas a construção da *língua nacional* nascente justamente do problema da *tabula rasa:*

> Não havia [na América Latina] um passado acadêmico para aproveitar e reciclar, mas um vazio a preencher, o que explica o salto sem mediações, por cima da história, endereçado aos mitos de origem, para inventar um passado para uma "comunidade nacional" que dele necessitava para formar-se como tal. Poder-se-ia dizer que as vanguardas se impõem em nossos países porque se fazem capazes de disputar a autoridade para representar o passado, mais do que eficazes para adequar-se à transformação técnica (GORELIK, 1996).

Nesse sentido, o modernismo não foi um movimento passadista preocupado em buscar as raízes perdidas de uma sociedade em constante transformação. A questão era, na verdade, a própria construção da tradição para fundar a nação moderna (MARTINS, 2010a; CHUVA, 2003; GORELIK, 1996, 2005b). Construir um novo sistema prescindia, como discutiu Gorelik, "dar o salto sem mediações, por cima da história" para mobilizar os mitos de origem e valores da tradição local, para inventar o passado constituinte desta nova "comunidade nacional". As vanguardas na América Latina são portanto fundadas nesta origem cruzada, por um lado entre passado e futuro, e por outro, entre o local e o universal. Nas palavras de Manrique,

> […] si de un lado los artistas de esa hora miran con un ojo a Europa y con otro a América (en aquel esfuerzo por cortar la vieja cuestión de la identidad latinoamericana), también miran con un ojo hacia adelante, hacia las nuevas posibilidades que se abrían, y con otro hacia atrás, a la tradición de la cual venían a ser el punto culminante (MANRIQUE, 1974, p.26).

O ponto de convergência desses projetos de nacionalidade se deu, então, no plano da cultura moderna, no esforço de interpretações dos binômios tradição-modernidade, passado-futuro, local-universal, qualquer que fosse a forma constituída desta tradição originária (ou inventada) da nação. Assim, a peculiar articulação entre tradição, modernidade, nacionalismo e universalidade se consolidou na tônica das vanguardas latino-americanas, que nos anos 1920 e 1930 buscaram estetizar a modernidade nacional.

Mas quem eram os interlocutores da vanguarda? Quem era seu público? Sendo a grande maioria da população ainda analfabeta e desprovida de condições de dialogar com as propostas renovadoras destes intelectuais, evidentemente, as pequenas elites letradas configuravam um público muito restrito. Por definição, como propõe Luciano Martins, o próprio caráter da *intelligentsia* brasileira nascia e dependia da criação de campo cultural e consequentemente de um mercado, que só poderiam ser construídos por meio da educação da população (MARTINS, 1986, p.26 apud MARTINS, 2010a, p.291), como também será bastante claro na vanguarda mexicana sob o auspício de Vasconcelos. Do que adiantava o esforço sistemático de um Mário de Andrade preocupado em criar a *língua brasileira,* se o

povo não sabia ler? Se a própria existência do projeto moderno de nação carecia necessariamente de uma profunda reforma estrutural das dinâmicas sociais, o Estado será seu principal promotor. O colapso da economia mundial no final da década de 20 reiterou à ação estatal o papel central na superação da crise econômica que, por meio do incentivo ao desenvolvimento da indústria nacional, foi responsável pelo projeto de modernização nacional, continuado posteriormente pelo Estado desenvolvimentista dos anos cinquenta. Como formador da nação, será no início da década de 1930 que o Estado nacionalista terá destaque como entidade organizadora da unidade territorial e na reorganização capitalista pós-crise. Faz parte deste projeto o ingresso dessa *intelligentsia* no próprio aparelho de Estado que, comprometido com a modernização da nação, procurava materializar o projeto de nação em bases estéticas modernas, próprias das vanguardas em gestação desde a década anterior.

Nascida também como tensão entre tradição e modernidade, local e universal, a arquitetura moderna será fundamental para representar e afirmar Estados nacionais em construção na década de 1930, que reciprocamente, serão responsáveis por oficializar a própria arquitetura moderna como expressão legítima da modernidade.

1.3.1 Vanguarda e arquitetura: construindo a nação moderna

De aspecto fundamentalmente construtivo ou reformador dos modos de viver, habitar e usufruir do espaço urbano, em escalas diversas, a arquitetura e o planejamento urbano terão relações com a produção material de símbolos e imaginários da nação. Diversos autores já discutiram, por meio de temáticas e abordagens distintas, a interface entre arquitetura e a construção de identidades na América Latina (MARTINS, 1987, 2010a; CHUVA, 2003; GORELIK, 2005b; AL ASSAL, 2014; DEL REAL, 2012). Nas palavras de Marianna Al Assal,

> De vocação eminentemente exibicionista por seu caráter de fruição coletiva, a arquitetura se relaciona com a invenção ou imaginação da identidade nacional em seu duplo e dialético sentido de criação de um passado legitimador relacionado particularmente à esfera da cultura, bem como de símbolos contemporâneos socialmente reconhecíveis e apropriáveis. Por um lado, coloca-se a dimensão da arquitetura enquanto herança do passado em sua dimensão documento-monumento (LE GOFF, 2003), e por outro, seu caráter de construção simbólica do presente onde seu aspecto visual se referencia e propõe novas construções para o imaginário coletivo (AL ASSAL, 2014, p.23-24).

O registro da autora é bastante elucidativo e nos rende a possibilidade de compreender a arquitetura no centro das dinâmicas da construção das nações modernas na América Latina na década de 1930.

Gorelik reitera essa centralidade: para ele, a arquitetura, travada entre Estado nacional e vanguarda[69], teria sido capaz enfim de concretizar uma paisagem que as demais vanguardas artísticas e literárias haviam apenas esboçado (GORELIK, 2005b, p.16). De forma análoga ao que ocorria com a poesia, a pintura, a literatura, a configuração moderna da cultura arquitetônica na América Latina operou lógicas muito próprias de articulação da tradição com a modernidade, do local com o universal, cuja origem pode ser vislumbrada na encruzilhada resumida na fórmula interpretativa do autor: "Nostalgia para ordenar o caos do presente e Plano para neutralizar o medo do futuro" (GORELIK, 2005b, p.15). Por sua vez, como já foi discutido, tal esquema se produzirá em ensaios e proposições muito heterogêneas do que seria a verdadeira arquitetura moderna nacional, e que por sua vez, e exatamente por isso, teria respaldo no único ator social que poderia oferecer instrumentos para pô-la em prática: o Estado intervencionista (GORELIK, 2005b, p.26)[70].

Cabe dizer que seria imprudente perder de vista que, como constructo simbólico-ideológico, a nação tem sido um sistema de categorização social, mobilizado por grupos diversos que procuram construir e legitimar seus sentidos em momentos e com objetivos múltiplos. De caráter deliberadamente homogeneizador, o nacionalismo "dirige seu apelo a pessoas que supostamente têm coisas em comum", o que implica especialmente em "certas formas de cultura e tradição, além de uma história específica" (VERDERY, 2000, p.240). Estes desempenham papel, senão central, fundamental no sentimento de pertencimento dos indivíduos a este sistema que se quer naturalizado. A mobilização desses temas, selecionados e organizados em narrativas coesas, requer atenção: a prevalência de um projeto sobre outros é permeada necessariamente por um jogo de hierarquias e de poderes que disputam os elementos a serem incorporados em determinado ideal simbólico da nação. -Parece possível dizer, nessa perspectiva, que a construção da nação moderna nasce da eficácia do *poder simbólico,* categoria conceituada por Bourdieu. Como força invisível, o *poder simbólico* "só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 1989, p.8). São as estruturas sociais de poder que promovem, no plano ideológico, a hegemonia de determinado discurso, garantido pela oposição indireta de sua ortodoxia[71].

---

[69] Conferir principalmente o 1º capítulo da obra *Das Vanguardas à Brasília: Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina*, de Adrián Gorelik (2005b), intitulado *Nostalgia e Plano: o Estado como Vanguarda*. Os três capítulos seguintes exploram, respectivamente, os casos específicos de Buenos Aires nos anos 1920 e 1930; do México nas décadas de 1930 e 1940; e do Brasil nos anos 1950 e 1960.

[70] É evidência histórica que os países onde esta relação se produziu com maior efetividade, como no Brasil e no México, são aqueles que terão lugar mais destacado nos circuitos internacionais de arquitetura. Note que em *Brazil Builds* (1943)*,* Goodwin enfatiza a existência de um campo profissional sólido garantido pelo empreendimento de um Estado ativo que possibilitou a consolidação do "brilho particular" daquela arquitetura. Para Martins, no entanto, no livro este Estado toma forma de uma espécie de agente oculto, porém ativo, que atende pelo nome de "Brasil", ou apenas "Rio" (MARTINS, 2020).

[71] Pierre Bourdieu coloca o "poder simbólico" nos seguintes termos: "O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica),

Assim, o que confere a prevalência de um projeto de nação são as manobras operadas e hierarquias existentes entre os grupos envolvidos. Constrangidos por determinadas estruturas e forças sociais, estes agentes disputarão os sentidos que supostamente conferem o vínculo entre um grupo de pessoas e um Estado que as congrega. Nesta perspectiva, será a partir da mobilização de determinadas tradições, autorizados pela legitimidade social de quem as seleciona, que serão produzidas as nações modernas. Os intelectuais de vanguarda, muitos deles vindo a ocupar cargos públicos como funcionários de Estado, serão agentes ativos na construção ideológica e material da nação. O lugar privilegiado concedido a estes intelectuais, não apenas na posição burocrática no aparato estatal mas, no caso dos arquitetos, seu recrutamento para participação nos projetos oficiais do Estado, possibilitou o fortalecimento da arquitetura moderna, como campo cultural e como vertente hegemônica. O respaldo empreendido por agentes de Estado à arquitetura radical garantiu a legitimidade das formulações práticas e teóricas desses arquitetos, que participaram ativamente da construção da nação moderna. Por outro lado, a arquitetura moderna serviu como materialização simbólica de um Estado nacional em construção. A tarefa foi mútua e serviu a ambos, Estado e arquitetura moderna, em seu objetivo comum de representar a modernidade nacional (GORELIK, 2005b, p.29).

Como seu principal cliente e promotor, o Estado moderno estava sintonizado com o papel auto atribuído à arquitetura moderna na América Latina como agente construtor *ex nihilo* de uma nova sociedade[72] (GORELIK, 2005b, p.27). Nos anos 30, a intenção de conformação de sistemas econômicos nacionais integrados ao modo capitalista assinalam um novo papel do aparelho estatal, interessado em "desdobrar tramas espaciais mais complexas" - o que se materializou, no âmbito das cidades, na criação de sistemas hídricos, abertura de estradas e no desenvolvimento da aviação - "procurando unificar os fragmentados territórios nacionais por meio de um mesmo regime de produção não só econômico, mas também social e cultural" (GORELIK, 2005b, p.28). Por outro lado, o projeto de modernização do Estado contou com a arquitetura moderna como instância simbólica, representada sobretudo nos novos edifícios para as sedes dos serviços públicos. O edifício do Ministério de Educação e Saúde, construído no Rio de Janeiro em 1936 durante a administração de Gustavo Capanema, foi a prova material da opção do Estado varguista pela arquitetura moderna.

Contudo, se o fenômeno dos edifícios públicos na arquitetura moderna brasileira pode ser em parte explicado pela configuração política do país "seja pelas suas características centralizadoras, seja pela

graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido,* quer dizer, ignorado como arbitrário" (BOURDIEU, 1989, p.14).

[72] A aliança entre Estados intervencionistas, em geral autoritários, e a arquitetura moderna presumem uma curiosa contradição. Diante da ascensão dos regimes autoritários, a história nos mostra que as instituições de arte e de arquitetura haviam sido vítimas desses modos de governo.

geração, a partir de 1930, de enormes espaços resultantes do crescimento do aparato estatal e da extensão dos novos serviços públicos" (MARTINS, 1987, p.50), ele também se explica, como afirmou Bruand, "pelo prestígio que essa arquitetura assumiu junto aos governantes, que viam nela um meio seguro de promoção pessoal" (BRUAND, 1997, p.26). Com efeito, a extrema personalização do poder neste contexto, especialmente no que se refere à construção dos novos edifícios públicos, terá desdobramentos fundamentais na história da arquitetura brasileira. Ela estará portanto ligada necessariamente ao apoio de alguns homens de Estado, dentre os quais se sobressaem os nomes de Gustavo Capanema e Juscelino Kubitschek, que com atuações nitidamente diferentes, tiveram papel decisivo, a nível de escolhas pessoais, no desenrolar da arquitetura moderna do país (BRUAND, 1997, p.27-28).

Como nota o próprio Goodwin, os edifícios públicos do Rio de Janeiro não se filiavam em sua totalidade à arquitetura inaugurada com o Ministério da Educação, mas experimentavam variações formais por vezes muito contraditórias. Em frente à "esbelta massa" do Ministério da Educação, erguia-se o Ministério da Fazenda, "construção enorme coroada de uma colossal cornija erguida por consolas aflautadas [sic]. A convivência tão próxima de edifícios tão estilisticamente distintos representantes de um mesmo aparato estatal parecia, no dizer de Goodwin, "um desafio para um duelo de contrastes"[73] (GOODWIN, 1943, p.92). Isso nos permitiria assumir que, no marco do empreendimento dos novos edifícios ministeriais e prédios públicos que deveriam originar um novo estilo governamental e alterar a faceta da capital brasileira durante a ditadura de Vargas, a arquitetura moderna de vanguarda teria que disputar a hegemonia do mercado estatal com outras correntes estilísticas já consolidadas[74], e muitas vezes sua opção deveu-se estritamente pela determinação pessoal de determinado sujeito: como exemplo mais significativo desse segundo ponto, será claro o esforço empreendido por

[73] Podemos destacar algumas destas novas construções empreendidas pelo governo Vargas na capital da República para "aliar às preocupações de ordem estética as do interesse administrativo" (Revista do Serviço Público, 1938 apud CAVALCANTI, 2006, p.19). Citadas em ordem cronológica: o Ministério da Marinha (1934-38); o Ministério do Trabalho (1936-38); Prédio do Entreposto de Pesca (1936-39); o novo prédio da Central do Brasil (1936-40); o Ministério da Educação e Saúde (1936-43); o Ministério da Fazenda (1938-43); Ministério da Guerra (1938-42); o Prédio da Alfandega (1939-41); e o Palácio do Jornalista, sede da ABI (1936-38), realizado com crédito especial do Governo. O intuito de fazer desses novos edifícios públicos e ministeriais monumentos representativos do progresso e do desenvolvimento econômico ficaria claro com a Exposição Nacional do Estado Novo, organizada em 1938, que apresentou, como uma de suas maiores atrações, maquetes e plantas desses novos edifícios (CAVALCANTI, 2006, p.19).

[74] Lauro Cavalcanti relata a trajetória da "vitória" dos modernos em relação aos neocoloniais e acadêmicos tradicionalistas em *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)* (2006). Ele nos mostrará que a profusão desses novos edifícios públicos em correntes estilísticas variadas nos revela que o Estado Novo até a década de 1940 não tinha uma opção estética oficial tão monolítica quanto se poderia supor, nos permitindo perceber o Estado como um campo de forças concorrenciais múltiplas (2006, p.94). Para o autor, o domínio dos chamados *modernos* no campo arquitetônico esperaria até a década de 1940 para se oficializar, quando conquistam a hegemonia em uma frente tríplice: "a construção de monumentos estatais para o Estado Novo, a instauração do Serviço de Patrimônio responsável pela constituição de um capital simbólico nacional vencendo seus oponentes - com a seleção e a guarda das obras consideradas monumentos nacionais - e, finalmente, a proposição de projetos de moradias econômicas, para a implantação, no país, de uma política de habitação popular" (CAVALCANTI, 2006, p.10).

Capanema, persuadido não com muita dificuldade pelos modernos que faziam parte de seu gabinete, em dar palco para a arquitetura moderna no advento polêmico da anulação do resultado do concurso para o seu Ministério, abrindo espaço para aquele grupo de jovens arquitetos reunidos com Costa construírem o novo prédio-monumento de sua repartição ministerial (CAVALCANTI, 2006, p.39-40).

Contudo não poderíamos dizer que essa relação se pautou na dinâmica de certo mecenato por subordinação, muito menos que, cooptados pelo Estado, os intelectuais estariam sob sua tutela. Pelo contrário, ocupando as brechas do aparelho estatal, os intelectuais modernistas trabalhavam com enorme liberdade e autonomia, e desses cargos privilegiados nas concessões públicas de serviços, puderam institucionalizar o próprio projeto moderno.

Foi esse também o caso da liberdade temática e formal com que atuaram os muralistas mexicanos no projeto de renovação cultural pós-revolucionário de José Vasconcelos, embora geralmente tenha coincidido com os objetivos maiores do ministro da educação; bem como da atuação de intelectuais do calibre de Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade como funcionários de Estado responsáveis pelas políticas de conservação do SPHAN, no bojo do projeto de construção da nação levado a termo pelo ministério de Capanema[75]. Assim, a aliança entre Estado e vanguarda na América Latina se deu na dupla e auto atribuída tarefa de superação do atraso das condições políticas, sociais e econômicas de países sujeitos aos estrangulamentos e imprevistos do mercado internacional, como também de estruturar um imaginário moderno no plano simbólico por meio da presença destes intelectuais no aparato estatal. Com fins deliberadamente distintos, as intenções se amparam mutuamente no objetivo comum de construir a nação moderna, dando origem à profícua associação entre Estado e arquitetura que continuaria existindo como constante em outras circunstâncias, como será o caso do desenvolvimentismo dos anos 1950.

A aliança entre grupos modernizadores do Estado e arquitetos modernos produzida nos anos 1930 assentará uma tradição de arquitetura pública altamente qualificada que se consolidará posteriormente nos programas de planificação nacional dos anos 1950, embora não se possa afirmar uma continuidade linear e livre de contradições entre estes dois momentos. O estrangulamento do mercado internacional no segundo pós-guerra, e por tabela a implementação de uma nova crise econômica nos países latino-americanos, consolidou efetivamente a transição do sistema agroexportador para outro de base industrial, em curso paulatinamente desde os anos 1930, e com ela, favoreceu a aparição de uma nova classe média consumidora (SAMBRICIO, 2012, p.12). Com o novo quadro de rearranjos econômicos e geopolíticos do segundo pós-guerra - e por extensão a nova demanda pela centralidade do Estado como

[75] Para maiores informações quanto a presença dos intelectuais modernistas na burocracia estatal, e principalmente no SPHAN, conferir o livro de Lauro Cavalcanti, *Modernistas na repartição* (1993).

mediador de conflitos e promotor do desenvolvimento - o desejo estatal por construções políticas e culturais mais autônomas e modernas é renovado, se desdobrando novamente na associação do Estado com a arquitetura moderna, símbolo do desenvolvimento. Como discute Gorelik, o papel da arquitetura não se limitou ao plano simbólico, mas atuou como próprio meio de promoção do *ciclo expansivo*[76] das cidades latino-americanas:

> A ambição mais profunda da arquitetura moderna ratifica não só a visão da cidade americana como produto genuíno da modernidade, mas sobretudo como máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la. Porque na América Latina a cidade, como conceito, foi pensada como o instrumento para se chegar a outra sociedade, precisamente a uma sociedade moderna (GORELIK, 2005b, p.49).

Se a arquitetura, na interpretação do autor, é simultaneamente símbolo e meio de produção da cidade moderna, nos anos 50 essa relação se produzirá de maneira sem precedentes. Nessa intensificada produção ideológica e prescritiva da modernidade urbana, o Estado assume "como nunca antes [...] o conjunto de tarefas culturais para produzir a transformação social" (GORELIK, 1996). Construir e consolidar a nação moderna tornava-se preocupação máxima e auto atribuída do Estado desenvolvimentista, que novamente adquiria papel central como organizador da nação e promotor da economia nacional. Assim, a segunda metade dos anos 1940 e a década de 1950 marcariam anos de conversão das cidades em centros de consumo e de promoção industrial. Neste processo de transformação urbana acentuada, "o Estado vai reunir toda a tradição construtiva, incorporando em seu seio a pulsão vanguardista: o Estado se torna institucionalmente vanguarda moderna e a cidade, sua picareta modernizadora", o que será levado às últimas consequências com a construção de Brasília (GORELIK, 1996).

No âmbito dessas grandes transformações, o crescimento populacional exponencial das cidades, combinado com a migração intensa da população rural em direção aos novos polos industriais urbanos, demanda reestruturação das áreas urbanas, associada intrinsecamente aos temas de planejamento urbano e regional e ao exame sistemático da questão da habitação social. Entre 1900 e 1950, a Cidade do México cresceu nove vezes, de 345.000 para 3,1 milhões. Caracas cresceu de 100.000 para 650.000 na mesma metade do século. O Rio de Janeiro cresceu de 50.000 a 2 milhões, enquanto São Paulo teve a expansão mais acentuada, de 230.000 no início do século para 2,2 milhões em 1950 (LARA, CARRANZA,

[76] Gorelik (1996) define o *ciclo expansivo* da cidade latino-americana como caracterização de uma tripla tensão reformista, modernizante e progressista: "para fora no território, para dentro na sociedade e para adiante no tempo. Ou seja, a expansão urbana, a integração social e a ideia de projeto", sendo o Estado o agente privilegiado da produção desta tripla expansão. Ciente do risco de parcialidade e esquematismo, o autor define três momentos fundamentais do *ciclo expansivo* das cidades latino-americanas: o primeiro deles teria sido a "modernização conservadora" do século XIX; seguido pelo o momento das vanguardas dos anos 1930; consolidando-se desenvolvimentismo dos anos 1950 e 1960 (GORELIK, 1996).

2014, p.153). Sabe-se que a questão habitacional não foi um problema específico do pós-guerra, mas vinha em debate desde o final do século XIX, assumindo políticas e orientações diversas em todos os países latino-americanos[77]. Ocorre que no imediato pós-guerra, a construção habitacional se converteu no objetivo central de todos os governos latino-americanos, respondendo às demandas do acelerado crescimento urbano, da acomodação da classe média nascente e da multiplicação da classe trabalhadora, situando-se como parte os planos nacionais de urbanização implantados no período, em diálogo com temas canalizados pelos CIAMs no pós guerra como as "unidades de vizinhança"[78]. De acordo com Arango (2013, p.341), a tarefa foi assumida por múltiplos atores: industriais que financiavam bairros operários próximos às suas fábricas, comunidades religiosas, organizações cívicas ou bancos de poupança para funcionários. O Estado intervinha em muitas destas iniciativas, ocasionalmente projetando conjuntos por meio de distintas entidades e instituições.

No marco desta vertiginosa "explosão urbana", surgem instituições dedicadas à reorganização territorial que de certo modo testemunham a simultaneidade de transformações demográficas, urbanas, políticas e sociais reconvertidas em obras públicas de infra-estrutura urbana e de habitação (GORELIK, 2005a, p.115). De modo que: em 1947, é criada a Corporación Nacional de Vivienda (CNV), no Peru; no Brasil, cria-se a Fundação da Casa Popular (FCP) em 1946, e a atuação dos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs)[79] é intensificada especialmente durante a administração do Presidente Dutra (ARAVECCHIA-BOTAS, 2011, p.34); em Caracas, em 1946 se dá a criação da Comisión Nacional de Urbanismo, seguida pela Corporación Venezolana de Fomento no ano seguinte; é criada a Dirección

[77] Para paliar a superlotação dos centros urbanos (materializada nos *conventillos* na Argentina e Chile, *ciudadelas* em Cuba, cortiços no Brasil), aprovavam-se já no começo do século, em sentido especialmente higienista, a criação de órgãos e conselhos de habitação: em 1906 é aprovada a norma que criava os Conselhos de Habitación no Chile; no mesmo ano, na Argentina, se constitui a Comisión de Casas Baratas (SAMBRICIO, 2012, p.15). Com a reorientação político-econômica vivida na América Latina nos anos 1930, a produção de habitação social torna-se política associada às estratégias de industrialização. Por exemplo, Vargas decretou isenção de impostos na construção de habitações operárias no Rio de Janeiro e concedeu subsídios para empresas que edificaram casas populares higiênicas para seus trabalhadores. Feito determinante da administração varguista seria a criação dos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs) como ação habitacional empreendida pelo poder público. Nesta mesma linha, em 1931 é aprovada no Chile a Lei de la Junta de la Habitación Popular, que substituiu o Conselho Superior de Bienestar Social. Na Colômbia, no mesmo ano, foram decretadas normas legais sobre o estabelecimento de conselhos bancários criando a Caja de Credito Agrario e a Caja Colombiana de Arrojos e criou-se a Junta Central de Habitación Popular. Na Venezuela, o primeiro Banco Obrero, criado em 1928, é transferido em 1936 para Caracas iniciando sua atividade como construtor de urbanizações destinadas aos sindicatos (SAMBRICIO, 2012, p.23, 29). Para uma análise das políticas habitacionais na América Latina de 1930 a 1960, ver Sambricio, *Ciudad y vivienda en América Latina 1930-1960,* 2012.

[78] Sobre as apropriações do conceito de Unidade de Vizinhança por projetos de planejamento na América Latina no segundo pós-guerra, conferir a tese de doutorado de Dinalva Derenzo Roldan, *Unidade de Vizinhança em suas conexões latino-americanas: a construção do conceito e suas apropriações nas obras de Josep Lluís Sert, Carlos Raúl Villanueva e Affonso Eduardo Reidy entre 1945 e 1958,* defendida na FAU-USP em 2019.

[79] De acordo com Sambricio (2012), "el fracaso de la FCP como órgano central y organizador llevó al Estado a intervenir de forma directa en la construcción de viviendas sociales, asumiendo que nunca la iniciativa privada sería capaz de resolver el problema". Frente a mais de 2700 intervenções dos IAPs, a FCP realizou apenas 150 (SAMBRICIO, 2012, p.38). Para uma análise mais aprofundada sobre as IAPs no Brasil, especificamente o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI) a partir de 1930, ver a tese de doutorado de Nilce Aravecchia-Botas, *Entre progresso técnico e a ordem política: arquitetura e urbanismo na ação habitacional do IAPI,* apresentada à FAU-USP em 2011.

Nacional de Vivienda na Argentina em 1948; em 1953, a Corporación de Vivienda no Chile (Corvi), que funde a Caja de Habitación Popular e a Corporación de Reconstrucción y Auxilio; em 1954, o Instituto Nacional de Vivienda no México; no mesmo ano, a organização na Costa Rica do Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo (INVU); e o próprio Centro Interamericano de Vivienda y Planeación (Cinva), com sede em Bogotá, estabelecido pela União Panamericana, e que começa a funcionar em 1952 (ARANGO, 2013, p.341).

O Centro Urbano Miguel Alemán (1947-49), projetado na Cidade do México por Mario Pani, será um projeto paradigmático desse novo contexto. Contratado pela Dirección de Pensiones Civiles y de Retiro, o arquiteto buscou projetar uma célula urbana autossuficiente, acomodando 1080 famílias em 9 edifícios de 13 pisos e 6 edifícios de 3 pisos comprimidos em 1 hectare composto, para além dos blocos residenciais, por zonas comerciais, recreativas, serviços públicos e centros escolares. Tendo circulado amplamente pelos outros países latino-americanos, principalmente depois do VII Congresso Panamericano de Arquitetos ocorrido em 1950 em La Habana[80], a proposta era atrativa aos arquitetos mais próximos ao modelo corbusiano e aos CIAMs, tornando-se referência reiterada para outras unidades habitacionais dos anos 50 em vários países (ARANGO, 2013, p.351). Mais tarde, em 1952, Pani edifica o multifamiliar Centro Urbano Presidente Juárez, acomodando 6000 pessoas (cerca de 1060 famílias) em 19 blocos implantados em uma área de 25 hectares (SAMBRICIO, 2012, p.32; LIRA, CARRANZA, 2014, p.147). Assimilando as experiências do primeiro, os edifícios do conjunto contaram com maior liberdade formal, além da incorporação de murais coloridos de Carlos Mérida nos muros das escadas e balcões em balanço (ANDA, 2019, p.225).

[80] No VII Congresso, se discutiu a conveniência de usar habitação unifamiliar ou multifamiliar como política de erradicação das favelas. Pani defendeu veementemente o segundo modelo, sustentando sua alegação na rápida construção do Centro Urbano Miguel Alemán. O Congresso contou com o maior quórum de latino-americanos: "fora os arquitetos cubanos, o congresso foi assistido por uma numerosa comitiva mexicana, integrada, entre outros, por Carlos Contreras, Mario Pani, Félix Sánchez, Enrique del Moral, Guillermo Rossel, Raúl Cacho e Carlos Obregón Santacilia. Assistiram também Louis Skidmore e Anatole Solow (EUA), Juan Scasso, Horacio Acosta y Lara e Carlos Surraco (Uruguai), Mario Roberto Álvarez e Miguel Devoto (Argentina), Paul Ehremberg (Costa Rica), Eduardo Kneese de Mello, Carlos Frederico Ferreira e Raphael Galvão (Brasil), Juán Martínez (Chile), Gustavo Wallis, Leopoldo Martínez, Jorge Romero, Carlos Raúl Villanueva, Cipriano Domínguez e Gustavo Guinand (Venezuela), José Gnecco Fallon e Vicente Nasi (Colombia), e Rafael Perez de Leon (Guatemala). Arango toma as informações do *VII Congreso Panamericano de Arquitectos*, actas 10-16, La Habana, abril de 1950 (ARANGO, 2013, p.347).

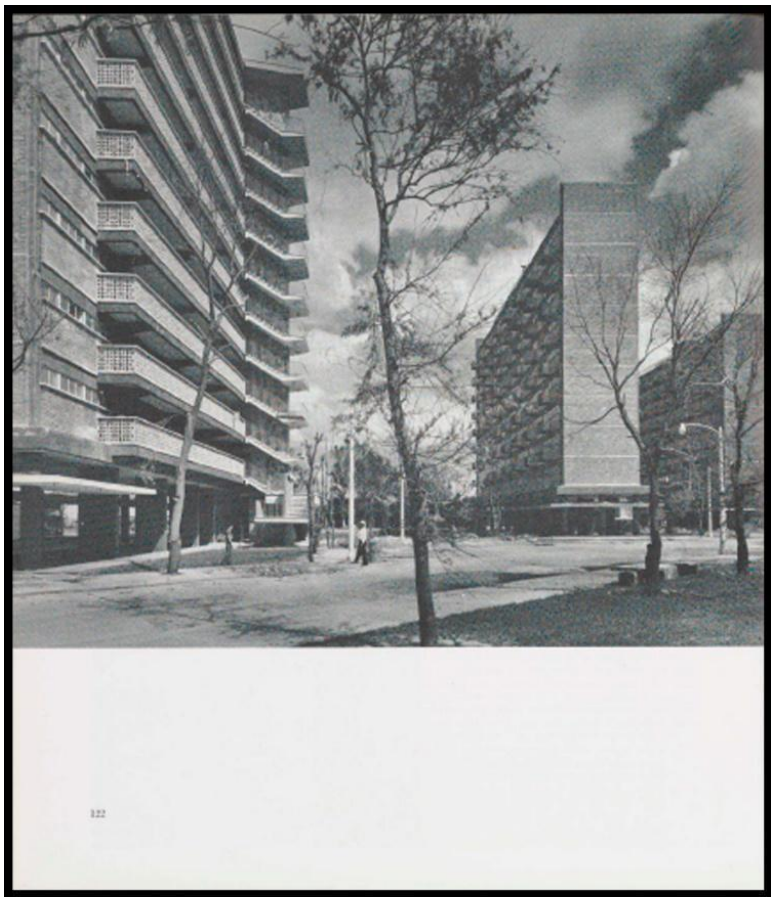


Fig. 5: Centro Urbano Presidente Juárez
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.122.

Um dos prêmios mais importantes do Congresso de La Habana foi concedido ao Conjunto Habitacional Pedregulho, construído no Rio de Janeiro por Affonso Eduardo Reidy, especialmente chamativo para os jovens arquitetos, tanto latino-americanos quanto europeus ou estadunidenses. Construído durante o Estado Novo varguista, o conjunto foi encomendado para acomodar funcionários do distrito federal, apresentando como elemento central um longo bloco habitacional sinuoso que acompanhava o desenho da encosta ao qual estava assentado. Ao seu redor, Reidy propôs outros três blocos habitacionais retangulares, e prédios de serviços como a escola primária e o ginásio. Ao todo, o conjunto edificou 328 apartamentos.

Arango (2013) e Sambricio (2012) consideram que o esforço mais significativo de combater o déficit habitacional com esquemas de alta densidade ocorreu na Venezuela, radicalmente transformada pela nova economia petroleira. Ligada ao Plano Regulador da cidade, a política habitacional foi empreendida em conjunto com o Banco Obrero, que financiou imensos conjuntos habitacionais na cidade de Caracas como parte do Plano Nacional de Vivienda. Encabeçado por Carlos Raúl Villanueva, o Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO), onde trabalhavam arquitetos inusitadamente jovens[81], implantou um Plano Nacional com a pretensão de construir 12000 habitações a curto prazo (SAMBRICIO, 2012, p.38), tendo como primeira grande operação o Cerro Piloto (1952-1955). O projeto buscou eliminar 53000 "ranchos" existentes, onde viviam 310000 pessoas, implementando em seu lugar 40 edifícios de 15 pisos chamados "superblocos", que contavam com circulação vertical mecânica e corredor a cada três níveis. O Conjunto foi inaugurado em 1954, demonstrando com a rápida

[81] Entre eles estavam Carlos Celis Cepero, Guido Bermúdez, Carlos Brando, José Hoffmann e José Manuel Mijares (ARANGO, 2012, p.355).

edificação daquele enorme empreendimento uma capacidade de gestão e de intervenção por parte do Estado venezuelano desconhecida até o momento (SAMBRICIO, 2012, p.36). Mais tarde, a dimensão do projeto foi superada pela urbanização 2 de Deciembre (hoje 23 de Enero[82]), projeto comissionado pelo General Marcos Perez Jiménez, na pretensão de celebrar os avanços de sua administração (LARA, CARRANZA, 2014, p.155). O conjunto pretendeu substituir favelas existentes, acomodando na área de 220 hectares 55000 habitantes divididos em 52 superblocos. Ao todo, o TABO implantou 27 grandes urbanizações em 17 cidades[83].

Será justamente a ebulição construtiva dos centros urbanos em expansão o que despertará o interesse do MoMA - e também o de Hitchcock - em organizar *Latin American Architecture since 1945* (embora paradoxalmente, como veremos no capítulo 3, o curador estivesse em geral mais interessado nos elementos arquitetônicos e detalhes construtivos do que efetivamente na inserção desses projetos na estrutura urbana). Não por acaso, a ênfase da exposição recai sobre os novos conjuntos habitacionais, campus de cidades universitárias, estádios, galpões industriais, ainda que esta arquitetura pública não obscurecesse a importância da edilidade privada, também fartamente comentada por Hitchcock. O interesse da exposição em sistematizar aquele fenômeno adjetivado como o "maior *boom* construtivo mundial" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955b, p.1)[84], vivido pelas principais metrópoles da região na última década (1945-1955), reflete o interesse em explicar as novas formas urbanas e arquitetônicas tributárias do intenso fomento à indústria nacional, implantação de estradas, redes de comunicações e de aceleração do ritmo do crescimento das metrópoles. Como explica Drexler no prefácio da publicação, a notabilidade da "quantidade e qualidade" da produção arquitetônica recente da região, reiteradamente enfatizadas por Hitchcock ao longo do livro-catálogo, faria necessário um segundo levantamento da arquitetura produzida ao sul do Rio Grande, que desse conta da explosão construtiva ocorrida depois de *Brazil Builds*, e especialmente depois de 1945 (HITCHCOCK, 1955a, p.9). Estas transformações haviam resultado em uma nova cultura arquitetônica na qual, evidentemente, "monumentos públicos são mais significantes que casas privadas; blocos comerciais e habitações públicas têm mais sucesso que blocos de apartamentos" (HITCHCOCK, 1955a, p.60). O destaque

[82] A data 2 de dezembro era comemorativa do dia em que Pérez Jiménez subiu ao poder, em 1953. Ironicamente, 23 de janeiro corresponde ao dia em que o presidente foi deposto, em 1958 (ARANGO, 2012, p.355).

[83] Além dos dois projetos mencionados, destacam-se a Unidad Residencial El Paraíso, Unidad Habitacional Cerro Grande, Unidad Vecinal Simon Rodriguez e Unidad Residencial Rafael Urdaneta (SAMBRICIO, 2012, p.38).

[84] Nota da autora: todas as citações em português referenciadas a qualquer material de divulgação (*for release*) publicado pelo MoMA foram traduzidas pela autora.

deliberado às obras públicas, no livro-catálogo, reforça este interesse (divididas por função, 12 das 47 obras mencionadas serão habitações coletivas[85]).

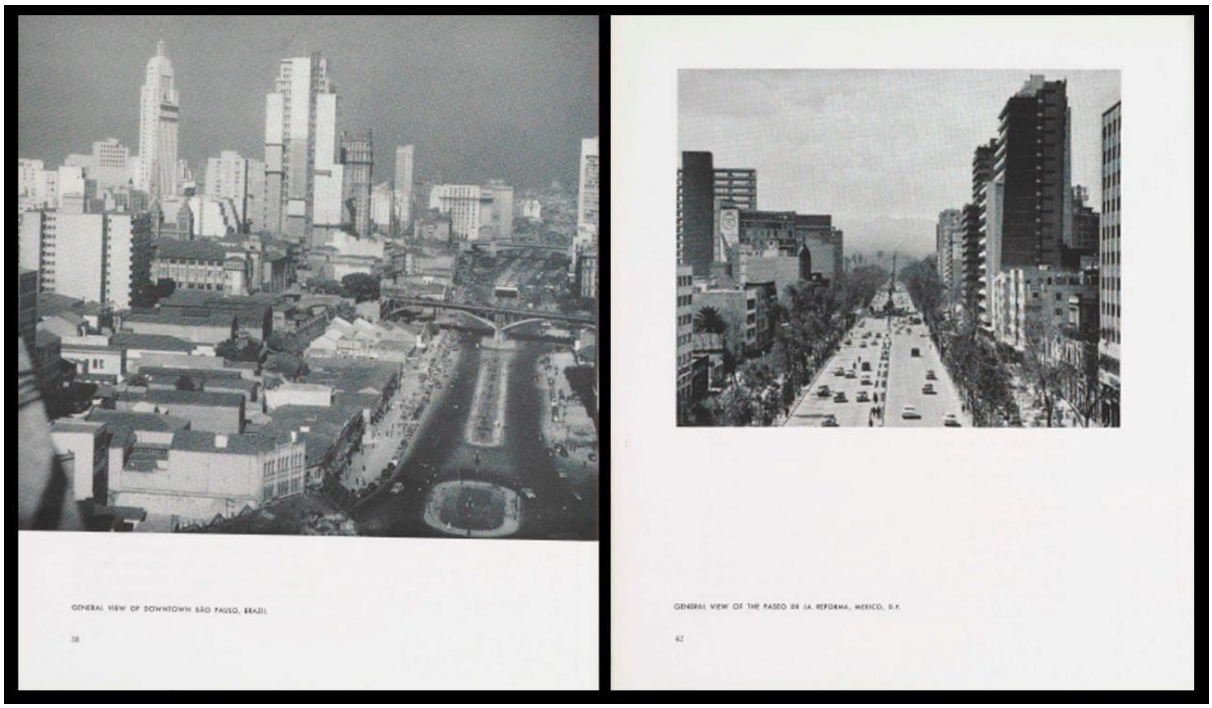


Fig. 6: À esquerda, vista geral do centro de São Paulo destacando o Viaduto do Chá e grandes arranha-céus. À direita, vista geral do Paseo de la Reforma, na Cidade do México. A fotografia de São Paulo foi concedida ao MoMA pelo *Brazilian Trade Bureau*, e a da Cidade do México por Hugo Brehme.
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.38, p.42.

Não será ocasional que o capítulo introdutório da publicação intercale com o ensaio escrito de Hitchcock fotografias aéreas das principais capitais da região, buscando captar a recente e intensa expansão dos centros urbanos. Assim o entusiasmo do historiador em relação aos processos de modernização será reforçado pela iconografia das imagens que acompanham o texto, reproduzindo, entre outros enfoques[86]: a nova faixa de prédios altos na orla da Avenida Atlântica no litoral de Copacabana (Rio de Janeiro); uma vista geral do centro de São Paulo destacando o Viaduto do Chá e grandes arranha-céus como o Edifício do Banco do Estado de São Paulo (atual Farol Santander); uma vista em perspectiva do largo Paseo de la Reforma na Cidade do México (DF), emparedado de ambos os lados por novos edifícios em altura que coexistem com edifícios mais baixos de períodos anteriores; e uma vista aérea do centro de Caracas, enfocando a grande via axial aberta como parte do Plano Regulador e as duas torres gêmeas do centro cívico, o Centro Simon Bolívar. Embora eventualmente acusado de abstração e

[85] Não se pode deixar de comentar a presença pronunciada de edifícios universitários dos grandes novos *campi*, onde também foram projetados estádios olímpicos (como o da Cidade Universitária do México e o da Cidade Universitária de Caracas, ambos incluídos na publicação). Para uma análise do número de obras por programa de uso, conferir Tabela 1, disponível no item 3.2.

[86] Além das fotografias dos centros urbanos, o ensaio introdutório é acompanhado também por fotografias que enfocam detalhes arquitetônicos como arcos em concreto, azulejos e fachadas recobertas com brises.

descontextualização das obras em relação ao contexto urbano - questão que impera a tônica dos poucos comentários críticos a respeito da exposição e do livro[87]- pode-se ao menos dizer que Hitchcock estava interessado nas grandes obras públicas do período, que afinal era o que havia de mais inovador em termos de arquitetura na região. De fato, a questão urbana será tomada em visão panorâmica pelo historiador, que acaba concentrando o foco do contexto metropolitano na iconografia do primeiro capítulo, em algumas (poucas) fotografias em que se preza o contexto urbano no capítulo *Plates*, e no capítulo final, *Urban Façades.* (Paradoxalmente, neste último, Hitchcock manipula fotografias de fachadas frontais de 16 edifícios de escritórios e apartamentos em 3 colagens, suprimindo-os de seus contextos locais para montar ruas imaginárias de "cidades latino-americanas" genéricas. Retomaremos a discussão no Capítulo 4). Mas apesar de recorrentemente preterir a condição urbana tanto em seus comentários quanto nas reproduções fotográficas em função do destaque concedido aos valores estritamente arquitetônicos, a grande maioria dos projetos selecionados por Hitchcock correspondem a (ou ao menos fazem parte de) grandes obras públicas, sendo 12 deles habitações coletivas e 5 edifícios educativos situados nas novas Cidades Universitárias[88]. Quase todos os conjuntos habitacionais supracitados estão presentes na publicação e na exposição, com destaque para o Cerro Piloto, para Hitchcock (em concordância com a historiografia posterior), "um dos projetos mais ambiciosos do *Banco Obrero"*. Entusiasmado com a dimensão e a rapidez da construção do conjunto (um terço do projeto havia sido concluído em menos de um ano), Hitchcock avalia que "o resultado é quase equivalente a uma cidade completa e a visão desses grupos soltos de blocos contra a esplêndida paisagem parece realizar um dos sonhos recorrentes do urbanismo do século XX" (HITCHCOCK, 1955a, p.137). Sendo ele um dos únicos projetos sobre os quais Hitchcock de fato explora o contexto urbano, o Cerro Piloto ganha lugar destacado na exposição, ocupando sozinho uma parede inteira em uma das extremidades do salão principal, representado pelo maior fotomural da mostra (sua fotografia foi exposta em um quadríptico de 4,80 x 2,33m, superando a dimensão do mural da Igreja da Pampulha fixado na extremidade oposta).

[87] A maioria dos artigos e matérias sobre *Latin American Architecture since 1945* se limitaram basicamente a repetir o entusiasmo e narrativa geral de Hitchcock. A recepção da exposição e da publicação foi mais calorosa em jornais diários do que no meio especializado. Este último, à época, muito pouco publicou sobre o assunto: a *Architectural Record,* que alguns anos antes havia publicado um artigo detalhado sobre *Brazil Builds*, nada reportou sobre a exposição de 1955 (DEL REAL, 2012, p.334). A revista *Architectural Forum* publica em maio 1956 uma nota curta sobre o livro e exposição de Hitchcock, um mês depois da *Architectural Design* publicar uma breve coluna sobre o assunto; a *Industrial Design* concede apenas um parágrafo à revisão do livro de Hitchcock (MITARACHI, s.d., p.10); *Dramatic Archivements* intitula uma coluna estreita publicada na revista *Interiors* em janeiro de 1956 (O.G., 1956); e em abril daquele mesmo ano, a *Progressive Architecture* prepara um *book review* intitulado *Dispassionate Appraisal* (DISPASSIONATE, 1956)*,* que, até onde se tem conhecimento, foi a produção mais extensa sobre o assunto no meio especializado.

[88] Os programas arquitetônicos das obras da publicação foram divididos da seguinte maneira: templos religiosos (3 projetos); edifícios administrativos governamentais (2 projetos); edifícios educacionais universitários (5 projetos); edifícios esportivos (4 projetos); edifícios de usos diversos (9 projetos, entre eles 1 terminal rodoviário, 1 laboratório, 1 galpão industrial, 1 casa noturna, 3 edifícios corporativos, 1 hospital e 1 hotel); conjuntos de habitação coletiva (12 projetos); e casas unifamiliares (12 projetos). Daremos mais atenção à escolha de obras e programas no Capítulo 3.

A expansão das cidades latino-americanas no pós-guerra, portanto, acentuaria a atuação dos arquitetos modernos, muitos deles já considerados figuras excepcionais no meio nacional e internacional (como foi o caso de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer), como construtores dessa nova modernidade, com ênfase nas obras públicas de dimensões urbanísticas. Vale dizer que, aparentemente, os países onde as relações entre vanguarda e Estado se desenvolveram de formas mais nítidas (como é o caso do México, em sua conjuntura muito específica da Revolução iniciada em 1910, e de um Brasil marcado pela ideologia do progresso nacional do varguismo instaurado com a Revolução de 30), serão aqueles que apresentarão escolas e campos profissionais mais consolidados, passíveis de reconhecimento pronunciado pela crítica internacional. Não por acaso, a produção brasileira e mexicana receberão tratamento destacado em *Latin American Architecture since 1955*[89] (países que Hitchcock, antes mesmo de sua viagem à região, julgava apresentarem as melhores arquiteturas, seguidos pela Venezuela e Colômbia[90]). A destacada predominância primeiro da arquitetura brasileira e em segundo lugar da mexicana corroboram esta interpretação, uma vez que, como analisaremos adiante, nesses países a arquitetura teve desde cedo importância fundamental para a construção política dos Estados-nação. A interpretação aqui é que de maneiras distintas, nesses países a legitimação da arquitetura de vanguarda por meio do aparelho estatal nos anos 1930 implicará em relações estruturais do campo da arquitetura moderna. No pós-guerra, se reproduzirá de tal maneira que acaba por confluir no ambicioso empreendimento do MoMA, interessado em avaliar e teorizar a nova arquitetura produzida na região.

Nos propusemos, nesse capítulo, a compreender as escolhas da exposição em uma perspectiva histórica de maior duração, focalizando as transformações simultâneas em distintos contextos nacionais, que podem ser lidos desde o conceito de "sentido de época". Partindo do pressuposto de que as dinâmicas internas desses países - a consolidação dos campos culturais e suas relações com a nação - terão desdobramentos ativos na síntese elaborada por Hitchcock, nos parece produtivo resgatar alguns desses elementos para uma compreensão mais complexa do levantamento. Não há aqui a pretensão de cobrí-los em sua totalidade, mas ao mapear alguns episódios fundamentais da constituição das modernidades culturais do Brasil e do México nos anos 1920 e 1930, poderemos iluminar alguns elementos implícitos das dinâmicas locais que se reproduzem na exposição de 1955. Apesar de serem resultado de disputas locais muito intensas (e talvez exatamente por isso) as formulações teóricas muito

[89] Dos 47 projetos destacados na publicação, 14 são brasileiros e 9 mexicanos. A Venezuela não fica muito atrás, com 6 obras, e Colômbia com 5. O restante das obras foram divididas da seguinte maneira: Cuba com 3 obras; Argentina, Chile, Porto Rico e Uruguai com 2 obras cada; Peru e República do Panamá com 1 obra cada.

[90] Em carta enviada para Paul Rudolph em junho de 1954, no contexto da pesquisa prévia de Hitchcock sobre a arquitetura da região, o historiador lamentava a pobreza de revistas latino-americanas no acervo bibliotecário de Harvard. “Já revisitei os arquivos de duas revistas argentinas e uma cubana com pouca edificação até agora, mas é claro que já estava ciente que o México, Brasil, e depois deles a Colômbia e a Venezuela têm as melhores coisas. As revistas mexicanas e brasileiras estão em Yale, e eu estarei passando por lá em breve. Até agora, não consegui localizar nenhuma revista colombiana ou venezuelana” (apud DEL REAL, 2012, p.309, tradução da autora).

coesas em termos das relações entre vanguarda universal/autonomia local explicariam o alcance da arquitetura moderna nesses países e sua maior projeção nas hierarquias para formular uma ideia de "arquitetura latino-americana"?

1.3.2 O caso do México: tradição, modernidade e revolução

> A explosão revolucionária é uma festa portentosa em que o mexicano, bêbado de si mesmo, conhece o fim, no abraço mortal, com outro mexicano.
>
> Octavio Paz

A construção da identidade nacional no México remonta às profundas transformações na organização social, política, econômica e cultural do país consequentes da revolução social[91] que explode nos anos 1910. Especialmente depois da primeira fase armada, a revolução despertou uma consciência social que, correspondente à renovação estrutural por excelência da própria revolução, empreendeu intensamente o compromisso de fazer do México uma nova nação moderna. E será a partir dela que o Estado emergirá como o novo e principal agente de transformação social (PAZ, 1984, p.157). Podemos situar nos anos do governo Álvaro Obregón (1920-1924), posterior à fase armada da revolução, um momento paradigmático do projeto da nação: em um contexto de lenta recomposição do país, em 1920 José Vasconcelos é nomeado reitor da Universidade Nacional, e no fim do ano seguinte, contratado por Obregón, passa a atuar como Secretário de Educação Pública, cargo que ocupou até julho de 1924.

Crespo (2016) nota que a escolha de Obregón foi estrategicamente sagaz: concedia a um intelectual renomado e de ampla circulação social, comprometido com um projeto de nação revolucionário, um lugar privilegiado no aparato estatal[92]. A partir deste lugar político, Vasconcelos foi capaz de pôr em prática um ambicioso projeto cultural e educacional, apoiado por seus antigos colegas do *Ateneo de la Juventud*[93], e por jovens colaboradores que se tornariam importantes funcionários públicos (CRESPO, 2016, p.125).

---

[91] A revolução mexicana pretendeu liquidar o regime feudal, transformar o país por meio da indústria e da técnica, suprimir a situação de dependência econômica e política, pôr em prática a reforma agrária, abrir escolas rurais, bancos de fomento para camponeses e, enfim, instaurar uma verdadeira democracia social em oposição à ditadura de Porfírio Diaz (PAZ, 1984, p.156).

[92] Vasconcelos havia sido figura importante da Revolução. Ligado a Francisco I. Madero, líder da oposição à ditadura de Porfírio Diaz, havia atuou como ideólogo e secretário da reunião que criou o *Centro Anti-reelecionista,* importante no desempenho da candidatura de Madero à presidência (MOTTA, 2010, p.18).

[93] *Ateneo de la Juventud* foi um grupo de jovens artistas, intelectuais, filósofos, poetas e políticos criado em 1907 sob o nome *Sociedad de Conferências*, ainda no porfiriato. Passa a se chamar *Ateneo de la Juventud* apenas dois anos depois. Ainda que

Na Secretaria de Educação Pública (SEP), Vasconcelos procurou criar uma ampla frente intelectual, conseguindo congregar um número considerável de intelectuais mexicanos em uma espécie de "consciência social da Revolução" (KRAUZE, 1985, p.51 apud MOTTA, 2010, p.20). Com o apoio de Obregón, o projeto de renovação estrutural de Vasconcelos foi profundamente marcado no plano educativo: promoveu campanhas de alfabetização, construiu escolas e bibliotecas, organizou a tradução de clássicos da literatura[94]. Mas o eixo central de seu plano de ação foi, por meio do ensino, construir uma nova sociedade nacional moderna, filiada às tradições locais redescobertas e agora ressignificadas. Não implicava de forma alguma na ideologia passadista de resgate arqueológico de símbolos e costumes locais, mas de, com a mobilização de particulares mitos de origem e certas tradições, construir uma identidade nacional orientada para o futuro e determinada a sacralizar a revolução como imagem histórica do México. Porque, afinal,

> [...] esta tradição redescoberta não bastava para alimentar nossa voracidade de país renascido, porque não continha elementos universais que nos servissem para construir uma nova sociedade (...). Não restava, pois, nada além da autofagia ou da invenção de um novo sistema (PAZ, 1984, p.137-138).

Vasconcelos entende que a vocação artística desempenha papel central na transformação da sociedade, e por meio do departamento de belas-artes[95], mobiliza artistas consagrados como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, entre outros, para que por meio da arte, pudessem representar os valores e a história de um México moderno[96]. Se o projeto vasconcelista levantava a bandeira de "transformar educando", não será ocasional a dimensão política

nem sempre ideologicamente homogêneo, o grupo foi um importante local de crítica ao positivismo da gestão do ditador Porfírio Diaz que se estendeu por mais de trinta anos (1877-1910). Entre os principais participantes estavam José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso e Pedro Henríquez Ureña (CRESPO, 2016, p.124), intelectuais que posteriormente também seguiriam engajados com a questão da busca pela identidade latino-americana, especialmente por meio da ideologia da mestiçagem. São representativos desta preocupação as obras *La última tule* de Reyes e *Utopia de América* de Ureña, e *La Raza Cósmica*, de Vasconcelos, todos escritos na década de 1920.

[94] É extremamente representativo que 15,02% do orçamento total da federação durante o governo de Obregón tenha sido destinado à educação, o que comprova a enorme preocupação do governo com o plano educacional, conferindo um grau de atenção à pasta semelhante ao do investimento no exército (GAITÁN, 1994, p.5).

[95] À frente da Secretaria, Vasconcelos efetua sua divisão em três departamentos: o de educação, o de bibliotecas e o de belas-artes. Para uma leitura mais específica de suas políticas postas em prática nos primeiros dois, conferir Crespo (2016).

[96] Diego Rivera, com *La Creación* (1922-23) inaugurava a arte muralista como política pública, registrando nas paredes do anfiteatro da Escola Nacional Preparatória um afresco que procurou de certo modo incorporar traços mestiços e elementos indígenas aos motivos cristãos e europeus nitidamente relacionados à iconografia renascentista. A representação da Malinche como uma espécie de "Eva mexicana" por José Clemente Orozco, também comissionado para pintar murais nas paredes da Escola, é um exemplo bastante expressivo da política cultural de elaboração dos mitos originários da nação. Malinche foi a "mãe" do povo, e sua representação, ao lado do amante colonizador Cortés, pode ser interpretada como uma abstração alegórica da mestiçagem, pedra angular da identidade mexicana em construção.

atribuída à pintura mural[97]. Os efeitos didáticos e narrativos do muralismo coincidiam com a preocupação em educar uma população majoritariamente analfabeta, e não será por casualidade que as paredes dos principais edifícios públicos, com destaque para a sede da SEP na Cidade do México, serão destinadas à atividade desses artistas, comprometidos, cada um à sua maneira, em representar as especificidades e a história da nação. De dimensões em geral monumentais, a pintura mural por definição afirmava-se como meio de comunicar didaticamente às grandes massas populares, símbolos nacionais e eixos temáticos como a história da revolução, a mestiçagem, festas populares, costumes locais, mitos fundacionais e denúncias sociais[98]. A opção por não restringir essas obras ao espaço fechado dos museus, mas de situá-las em lugares públicos, especialmente edifícios representativos do aparelho estatal e de livre acesso à população, condizia com o próprio desígnio de sua consciente encomenda por parte do auspicioso Vasconcelos.

Por meio de símbolos e códigos legíveis à população geral, o muralismo oficializado pela administração de Vasconcelos compartilhava da eminente preocupação política com a identidade nacional, assimilada por pela grande maioria dos artistas - e por Vasconcelos - como mestiça e colona - a *raça cósmica*. Esses artistas, é sempre bom lembrar, não trabalhavam de forma subordinada aos desejos do governo, mas dispunham de certa autonomia em relação aos temas abordados, muitas vezes chegando a contradizer concepções estéticas e ideológicas do ministro (CRESPO, 2016, p.138; MOTTA, 2010, p.125)[99].

Vasconcelos revela em sua grande obra que, como secretário, procurou dar forma às suas teorias da *raça cósmica* e materializar suas ideias no espaço da Secretaria antes mesmo da publicação da tese em 1925. A sede da SEP foi paradigmática tanto como manejo da integração plástica desejada por Vasconcelos, quanto por ter funcionado como uma espécie de laboratório de ideias do secretário; mas foi especialmente por materializar simbólica e ideologicamente as teses da *raza cósmica*[100] que a SEP, como edifício, adquiriu papel fundamental no plano político e cultural. Rivera foi responsável pela

[97] Com a publicação Manifesto do Sindicato de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores em 1923, a pintura mural adquire feições efetivamente ideológicas, uma vez que o documento redigido por David Alfaros Siqueiros enfatizava a importância da arte para o projeto revolucionário e a necessidade de politizar a arte (LARA, CARRANZA, 2014, p.25).

[98] A denúncia social relacionada à revolução pode ser observada no mural *La Quema de Judas* (1923-24), pintado por Rivera das paredes da Secretaria da Educação Pública. O artista procurou reinterpretar satiricamente a tradição popular da malhação de Judas por meio da representação do traidor nas figuras da burguesia, da Igreja e do Exército, queimando sobre o povo.

[99] Por outro lado, não é possível confirmar que os muralistas não tenham sofrido coerção em relação às temáticas e estilos por parte de Vasconcelos, tendo sido as discordâncias neste sentido um dos motivos que levariam o rompimento dos artistas com o ministro (MOTTA, 2010, p.125).

[100] O artista Manuel Centurión foi comissionado para esculpir nos quatro cantos da Corte de las Razas, um dos pátios da Secretaria, relevos alegóricos das quatro civilizações que constituíam a América Latina: a figura de Quetzalcoatl representava a cultura mexicana; Platão a Grécia; Buddah a cultura indiana; e Las Casas representava a Espanha. Imediatamente em baixo destas alegorias, deveriam ter sido erguidas por Ignacio Asúnsolo quatro esculturas em pedra representando as "quatro grandes raças contemporâneas [...] para indicar que a América é o lar de todos e precisa de todos eles" (LARA, CARRANZA, 2014, p.26, tradução da autora).

maioria dos murais que decoraram as paredes do edifício, expressando em grande escala a temática racial, da tradição, dos costumes e características geográficas do país.

Relação menos explícita (mas não por isso menos significativa) da SEP com as ideias de Vasconcelos pode ser delegada à própria arquitetura da sede. É possível dizer que a SEP, que ocupava um antigo convento colonial construído em 1639, correspondia arquitetonicamente ao valor positivo que Vasconcelos atribui à conquista para a formação da identidade mexicana, e por extensão, a identidade latino-americana[101]. Para ele, a América Latina havia se beneficiado com a miscigenação decorrida da colonização, sendo portanto o hispanismo uma questão muito significativa em toda sua produção, tanto nos momentos mais revolucionários de sua vida política e intelectual, bem como nas ocasiões marcadas por posicionamentos mais conservadores[102]. Na consciência do papel da arquitetura como disciplina de transformação social e legitimação de símbolos, a empresa cultural de Vasconcelos promoveu a valorização da arquitetura colonial e neocolonial como figuração telúrica da nação[103]. A começar pela sede da SEP: a estrutura era representativa da combinação entre a arquitetura do colonizador e os elementos da cultura pré-hispânica a ela incorporados pela população majoritariamente indígena que a construiu (LARA, CARRANZA, 2014, p.24). Foi nesse contexto que a administração vasconcelista intensificou o respaldo do neocolonial como arquitetura oficial, encomendando uma série de edifícios públicos com referenciais estéticos da arquitetura do vice-reino[104]. Para a grande maioria deles, a SEP comissionou muralistas para desenvolverem trabalhos nas fachadas e paredes internas. De caráter público, frequentemente usadas em festivais e performances, estas novas construções tornavam-se verdadeiros espaços de ensino, cujo grande potencial didático tanto da arquitetura quanto da arte muralista conseguia atingir as massas em escalas e de modos distintos (LARA, CARRANZA, 2014, 2014, p.25).

A trajetória da arquitetura nacional, ligada aos governos revolucionários, é evidentemente muito mais complexa do que a simples representação de símbolos e ideais de alguns homens do governo por meio

[101] O que ficará bastante claro em *Indologia,* publicada em 1926, obra na qual Vasconcelos exalta Cortés como "fundador da nacionalidade" por ter trazido, junto aos missionários, as sementes que originariam os mexicanos (MOTTA, 2010, p.82).

[102] A partir do início dos anos de 1930, passa a se colocar de forma ambígua frente às questões que permearam seu pensamento intelectual, o que marcou uma importante e estranha inflexão de sua vida política: torna-se símbolo da direita no México, apoia governos fascistas na Europa, passa a adotar uma visão anti-indigenista e um posicionamento negativo em relação ao seu país, apresentando-o como lugar de eterna "barbárie". Romilda Motta aprofunda a questão em sua dissertação *José Vasconcelos: as* Memórias *de um "profeta rejeitado"* (2010).

[103] A arquitetura colonial já figurava expressão de interesse para as políticas estatais desde o início do século. Em 1904, Guillermo Kahlo foi contratado pelo Departamento do Tesouro do México para documentar as igrejas coloniais no país, cujo levantamento foi publicado somente em 1923 (LARA, CARRANZA, 2014, p.18).

[104] Será neste contexto que a SEP encomenda uma série de edifícios públicos edificados em estilo neocolonial, entre os quais podemos destacar o projeto de Carlos Obregón Santacilia para o Centro Educativo Benito Juárez (1923-1925) na Cidade do México e o Estadio Nacional (1924), projetado por José Villagrán García. Sobre a arquitetura neocolonial comissionada durante o vasconcelismo, ver a quarta parte do livro *Historia de la Arquitectura Mexicana* (ANDA, 2019, p.163-193).

da arquitetura. O lapso de hegemonia da arquitetura neocolonial, por exemplo, deve-se, para além do entusiasmo vasconcelista, à atividade de arquitetos pioneiros como Federico Mariscal e Jesús T. Acevedo e ao esforço de difusão de suas ideias no meio intelectual[105]. Membros proeminentes do *Ateneo* e críticos ao positivismo marcado pelo *porfiriato*, Mariscal e Acevedo[106], principalmente durante o governo de Venustiano Carranza (1914-1920), desempenharam papel fundamental e de certa forma pioneiro[107] na proposição do neocolonial como paradigma da nação[108] e alternativa ao academicismo *beaux-arts*[109] oficializado pelo regime ditatorial. Como nos mostram as análises de Anda (2019) e Lara e Carranza (2014), as elaborações desses arquitetos ecoarão na campanha de Vasconcelos, que dependeu do estilo neocolonial como auto representação política e como materialização simbólica da identidade nacional requerida pelo plano educativo da SEP[110].

No entanto, o campo profissional tinha suas complexidades e contradições próprias, e a consolidação do neocolonial como expressão de uma arquitetura nacional não esteve livre de críticas. No final de contas, o neocolonial mantinha-se absolutamente fiel aos procedimentos historicistas do ecletismo ao qual dizia-se crítico, o que acarretará no questionamento de sua legitimidade como manifestação verdadeiramente moderna[111]. Arquitetos inclusive antes aderentes ao estilo passam a confrontar sua

[105] A atuação de Mariscal deu-se privilegiadamente por meio de sua própria obra e de sua atuação como docente na Academia de Bellas Artes; Acevedo difundiu suas ideias em pelo menos três conferências que se tem registro: *Aparencias Arquitetónicas* (1907), *Ventajas e Inconvenientes de la Carrera del Arquitecto* e *La Arquitectura Colonial em Mexico* (ambas em 1914) (LARA, CARRANZA, 2014, p.18). As palestras de Mariscal foram reunidas em *La pátria y la arquitectura nacional,* publicada em 1915, e as de Acevedo foram publicadas postumamente em *Disertasiones de um arquitecto,* em 1922 (LARA, CARRANZA, 2014, p.19).

[106] É importante ressaltar que antes de se engajar com a arquitetura neocolonial, Acevedo havia estagiado no atelier de Émile Benard, contribuindo com o projeto neoclássico do Palácio Nacional da Cidade do México. Esse fato rendeu a crítica que Mariscal fará ao colega na introdução do volume que em 1922 reuniu postumamente as palestras que Acevedo havia proferido na *Sociedad de Conferencias*. Também nos direciona a uma análise menos teleológica e mais complexa da trajetória desses agentes.

[107] Antes deles, ainda no século XIX, existiram casos isolados de arquitetura, assim como a pintura, de forte conotação arqueológica e que, diferentemente do ecletismo importado, procuravam nutrir-se da tradição local. Entretanto, estas realizações não estavam circunscritas à estrutura social hegemônica do Estado, podendo ser interpretadas como exceções à regra (ANDA, 2019, p.165).

[108] Entendida por Acevedo como natural processo de *tradução admiravelmente dedicada* de modelos estrangeiros pelos construtores nativos (como avalia em *Aparencias Arquitectónicas*), a arquitetura do vice-reino seria recobrada por esses arquitetos como paradigma da nação e como orientação de uma tradição representativa da mestiçagem própria da identidade mexicana e que deveria informar a arquitetura contemporânea: "foi, afinal, [com a arquitetura colonial] que o México começou a mostrar sua indiossincrasia" (ACEVEDO, 1967 [1922], p.90-91 apud LARA, CARRANZA, 2014, p.18, tradução da autora).

[109] Mariscal, e Acevedo assumem a linha de frente da defesa de construção de uma arquitetura nacional e moderna atrelada ao projeto de renovação cultural *ateneísta* em oposição ao ecletismo hegemônico, este omisso em relação às condições locais (ANDA, 2019, p.166). A questão era que os estilos europeus importados pretendiam gerar a imagem de um padrão de civilidade relacionada à uma realidade outra e alheia às especificidades locais, e assim, "al buscar el progreso se hipotecaba la individualidad" (MANRIQUE, 1974, p.24).

[110] Parece possível dizer que, no sentido inverso, a consolidação do neocolonial como manifestação legítima dependeu de sua adoção como representação do Estado, bem como expressão determinante para a esfera privada.

[111]Ainda que o neocolonial conservasse condicionantes historicistas e revivalistas do academicismo porfiriano, posteriormente rechaçados pela arquitetura radical de vanguarda, suas lógicas não eram de todo alheias ao pensamento modernista que enformava a vanguarda, principalmente por conta da preocupação com a construção da identidade nacional e da tradição, comum a ambas. Mesmo em suas diferenças, o *neocolonial* e a arquitetura *moderna* (respeitando aqui as terminologias

validez, passando a refletir sobre as inconveniências do mimetismo vicioso do estilo. As primeiras respostas a favor de uma nova ordem compositiva foram as de José Villagran Garcia e Carlos Obregón Santacilia (ANDA, 2019, p.171), sendo o primeiro um defensor incansável de uma transformação radical da prática e do ensino da disciplina[112]. Seu projeto para a ampliação da Granja Sanitária e do Instituto de Higiene, em Popotla, D.F., em 1925, absolutamente distanciado de qualquer historicismo, marcará a virada na trajetória do arquiteto, bem como a incorporação do radicalismo arquitetônico no Estado *callista* (GORELIK, 2005b, p.39). O projeto, desprovido de qualquer ornamentação acessória, será paradigmático de um momento em que o neocolonial perde o apoio oficial, constantemente criticado pela agremiação de arquitetos (ANDA, 2019, p.175), "desencadeando a incorporação fulminante do modernismo arquitetônico como expressão oficial do Estado pós-revolucionário" (GORELIK, 2005b, p.40)[113]. Para Gorelik, o projeto é representativo de um novo momento da história do México, quando uma nova geração (chamada Geração de 1915), posterior à dos *ateneístas*, buscará radicalizar a modernização social sob procedimentos que tenderam a subsumir com a "atávica heterogeneidade" desse mundo social (GORELIK, 2005b, p.40).

Atentos à vanguarda internacional e otimistas em relação às novas tecnologias e à racionalização construtiva, Juan O'Gorman, Juan Lagarreta e Álvaro Aburto (membros da primeira geração de alunos de Villagrán na Escuela de Arquitectura) serão três figuras proeminentes do grupo que ficaria conhecido como "arquitetos radicais", propugnando uma nova arquitetura fundamentalmente funcional, impactada de certo modo pelo slogan "a casa é uma máquina de morar", de Le Corbusier. Importante notar que os artigos-manifestos do expoente franco-suíço, publicados na revista *l'Esprit Nouveau* e reunidos posteriormente em *Vers une Architecture* (1923), haviam aparecido no México por volta de 1926, e certamente a jovem geração de arquitetos havia tido contato com sua obra (ANDA, 2019, p.183). Na esteira dessas buscas, os arquitetos radicais conseguiram combinar a funcionalidade técnica com o compromisso político de tal maneira que sua atuação pode ser entendida como exceção entre os países latino-americanos (GORELIK, 2005b, p.42-43). No bojo da utopia construtiva do Estado callista, estes "jovens funcionalistas" foram capazes de

correntes na historiografia), coincidem ideologicamente no ideal de expressarem por meio da arquitetura a condição nacional, o que nos permite entendê-las como proposições distintas formuladas em função das questões postas pela modernidade, e portanto, ambas passíveis de serem encaradas como modernas. Joana Mello de Carvalho e Silva (2019) faz a mesma ponderação sobre a arquitetura neocolonial e moderna no Brasil em *A construção do nacional: Ricardo Severo e a Campanha de Arte Tradicional no Brasil (1910-1930)*.

[112] Em 1924 passa a lecionar Teoria da Arquitetura na Escuela de Arquitectura, onde atua intensamente na reorientação do campo disciplinar, e por meio do ensino, consegue engajar toda uma geração de jovens alunos com novos parâmetros para a arquitetura moderna, destacando princípios como a racionalidade do programa e a sinceridade dos materiais construtivos como valores fundamentais da prática, sem no entanto menosprezar o valor estético (ANDA, 2019, p.173)

[113] Obregón Santacilia também logo abandonará a arquitetura neocolonial, iniciando nos anos 1920 uma importante busca em favor de novos valores expressivos e do melhor aproveitamento que os novos materiais ofereciam, sempre assimilando sua produção às tendências assinaladas pela vanguarda internacional (ANDA, 2019, p.174).

> [...] interpelar [...] o conjunto da sociedade, obrigando a uma recolocação geral demonstrando que o modernismo, como ideologia, podia ser capaz no México de antecipar e construir a imagem e os modos da modernização em níveis difíceis de se obter nos próprios lugares de origem do vanguardismo arquitetônico (GORELIK, 2005b, p.42-43).

É evidente, na primeira fase da produção de O'Gorman, a preocupação iminente em resolver com objetividade os problemas sociais que se tornaram proeminentes com a revolução, tais como a questão da higiene e da educação. Não é por acaso que a historiografia o considera como arquiteto de relevo da arquitetura moderna no país, exemplo máximo do tom messiânico e radical "de uma estética depurada e limpa a serviço do povo" (ARANGO, 2013, p.278, tradução da autora). Entusiasta de uma arquitetura estritamente técnica e funcional, em nome da economia e da eficácia, O'Gorman seria autor de uma arquitetura desmistificada, objetiva em resolver as necessidades mais proeminentes da população (LARA, CARRANZA, 2014, p.73). A construção das casas-estúdio[114] que O'Gorman projeta para Diego Rivera e Frida Kahlo no Pedregal (1931 e 1932) levariam à sugestão de Rivera para que o secretário da educação Narciso Bassols o contratasse como Diretor de Construções Escolares (LARA, CARRANZA, 2014, p.73; GORELIK, 2005, p.40). Com um orçamento curto, de apenas 1 milhão de pesos, o arquiteto lidera, entre 1932 e 1934, um programa de construção de escolas "que surpreendeu por sua eficácia e seu extremismo estético-técnico, configurando todo um programa vanguardista arquitetônico e político" (GORELIK, 2005b, p.40). Com a prerrogativa da economia e da funcionalidade, foram construídas ou revitalizadas 53 escolas públicas para 3.000 crianças, projeto que de certa forma ecoava materialmente o desejo de Bassols de modernizar e ampliar o sistema educacional como meio de transformar a realidade nacional e da consciência mexicana (LARA, CARRANZA, 2014, p.74). O muralismo continua fazendo parte do projeto educativo, e será implementado nos vestíbulos destas novas escolas.

O pragmatismo e utilitarismo dos "arquitetos radicais" também não estariam livres de críticas. A extrema polarização do campo profissional, assentada no duelo entre aqueles que se posicionavam em favor do caráter fundamentalmente utilitário desta arquitetura e aqueles que a designavam como

[114] As três casas que O'Gorman constrói em lotes adjacentes no Pedregal entre 1929 e 1932, sendo a primeira delas projetada para seu pai, Cecil O'Gorman, serão os primeiros exemplos da arquitetura funcionalista no México. Os procedimentos projetuais e construtivos das casas buscaram assimilar a vanguarda internacional em consonância com o progresso tecnológico e econômico das circunstâncias locais, materializando os conceitos defendidos pelo arquiteto. A estrutura independente permitia o uso de grandes janelas de piso a teto, atreladas às necessidades de ventilação e iluminação naturais; o material utilizado foi o concreto armado, pintado de cores vibrantes (que de alguma forma remetiam à *mexicanidad)* nas fachadas e aparente na laje; todas as instalações eram aparentes; e a circulação vertical, caracterizada por uma escada helicoidal de concreto, se projetava na fachada. A solução adotada na cobertura da casa-estúdio de Diego Rivera faz menção direta a Le Corbusier, ao adotar os mesmos sheds que o arquiteto havia projetado no estúdio do pintor Amédée Ozenfant (Paris, 1922), publicado em *Vers une Architecture*, e que remetiam à estética do galpão industrial.

"tirania do ângulo reto" (sobretudo por suprimir a identidade arquitetônica e pelo divórcio cada vez mais evidente com a tradição plástica (ANDA, 2019, p.202)), ficaria marcada pela conferência *Pláticas sobre Arquitectura*, organizada pela *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (SAM) em 1933[115]. Bem aceita ou não, a arquitetura funcionalista foi tomada tanto pelo Estado quanto pelos particulares pela viabilidade com que eram capazes de solucionar os problemas proeminentes da nação (ANDA, 2019, p.186). Seria especialmente nos anos da presidência de Lázaro Cárdenas (1935-1940) que a arquitetura de vanguarda se consolidaria como representação do Estado, manipulada pelo governo e pelos arquitetos para alcançar a posição de símbolo de transformação social (ANDA, 2019, p.189). Contudo, na segunda metade dos anos 1930, o novo clima cultural e político, marcado pela expropriação do petróleo, das estradas de ferro e outras indústrias pelo governo revolucionário de Cárdenas, transformaria radicalmente as formas de construção da nova sociedade mexicana (GORELIK, 2005b, p.49).

A inflexão da trajetória de O'Gorman é bastante paradigmática do momento: defensor assíduo da arquitetura radical, O'Gorman será o primeiro a alertar para o problema do dogmatismo funcionalista[116]. A chegada de Hannes Meyer no México[117], em 1938, também intensificaria as relações entre planejamento e regionalismo que caracterizavam as preocupações preementes da vanguarda à época, numa inflexão análoga à vivida por O'Gorman: se em meados dos anos 1920 Meyer entusiasma-se com um *novo mundo* em que se desintegrariam a pátria e a tradição em nome de uma forma construtiva internacionalizada e homogênea (MEYER, 1990 [1926]), alguns anos mais tarde, já no México, o arquiteto estaria absolutamente comprometido em desmistificar a "arquitetura internacional" como ideal da modernidade:

> O grito que pede uma "arquitetura internacional" [..] é a expressão de um sonho *snob* daqueles estetas da construção que deliram com um mundo arquitetônico uniforme de vidro, concreto e aço (em proveito dos *trusts d*o vidro, do concreto e do aço), desligado de toda realidade social (MEYER, 1938 apud GORELIK, 2005b, p.101).

[115] Para uma análise das duas correntes que bipolarizaram o clima da conferência, ver a entrada *1933* de *Modern Architecture in Latin America*, de Lara e Carranza (2014, p.73-76).

[116] Após um longo período distanciado da profissão, retomará o ofício em 1948 com a construção de sua própria casa, em San Jerónimo (1949-53). Exemplar deste segundo momento, sua casa é diametralmente distinta de suas primeiras realizações, flertando muito mais com a vertente orgânica da arquitetura. Concebida quase como uma gruta esculpida na geografia vulcânica natural do terreno, a casa é repleta de simbolismos presentes nos mosaicos coloridos que revestem suas paredes.

[117] Sobre a passagem de Hannes Meyer no México e suas contribuições para o campo arquitetônico local ver o capítulo 3 de *Das vanguardas à Brasília,* de Gorelik (2005b), e *À sombra da vanguarda,* de Gorelik e Liernur (2019).

Sua persistente tarefa de inserção na vanguarda local e na organização do aparato estatal "converte-o num excelente ponto de observação para compreender aspectos centrais da arquitetura de vanguarda mexicana em sua conflitiva relação com o Estado pós-revolucionário" (GORELIK, 2005b, p.43, p.106).

Se a primeira metade dos anos 1930 marca o êxito de uma arquitetura extremamente radical e objetiva, o regionalismo arquitetônico ganha acentuado impulso estatal no governo de Cárdenas, sendo posteriormente consumado na experiência da Cidade Universitária da Cidade do México (UNAM) nos anos 1950. Verdadeiro exemplo de uma dupla integração ("entre arte e arquitetura e entre distintas tendências do campo profissional coligadas pelo Estado"), a Cidade Universitária, sob a coordenação de Mario Pani e de Enrique del Moral, "foi um campo de provas inigualável para o que ia ser o exemplo mais ajustado e evidente da arquitetura nacional mexicana" (GORELIK, 2005b, p.136). A Biblioteca Central, projetada por O'Gorman, Juan Martínez Velasco e Gustavo Saavedra com raciocínio construtivo racional e adaptado às condições climáticas locais, terá importância simbólica significativa para o êxito da Cidade Universitária na historiografia da arquitetura mexicana no pós-guerra[118]. Suas quatro fachadas são recobertas por um grande mural de mosaicos, desenvolvido por O'Gorman[119], que remetem às temáticas pré-colombianas e indígenas e as incorpora na história cultural da humanidade, contada pelo arquiteto em diferentes abordagens em cada um dos lados[120]. Se seu mural narra a incorporação da história cultural mexicana à cultura internacional, de forma análoga, a Cidade Universitária e as grandes obras contemporâneas serão integradas à narrativa universal da arquitetura moderna nesse momento específico (com ênfase em *Latin American Architecture since 1945*).

Em linhas gerais, o campo da arquitetura moderna mexicana adquire formas e complexidades próprias, disputando sua hegemonia no âmbito nacional e alcançando projeção internacional. A preocupação em construir a nação moderna coincide com a tarefa primordial do Estado revolucionário e pós-revolucionário. Podemos identificar como ponto culminante dessa trajetória o marco do desenvolvimentismo dos anos 1950, quando é construída a Cidade Universitária e os grandes conjuntos habitacionais, que por sua vez sintetizam expressões que vão do radicalismo ao regionalismo, em

[118] Por um outro lado, podemos relacionar parte do sucesso da Biblioteca na crítica internacional ao êxito que o muralismo mexicano havia adquirido talvez como principal vanguarda latino-americana. Além disso, deve-se levar em conta a importância das cidades universitárias para a cultura construtiva latino-americana da "geração progressista" (para respeitar a categorização de Arango). Para a autora, possivelmente, as cidades universitárias foram a realização mais significativa dos arquitetos e presidentes progressistas.

[119] Durante os anos em que esteve distanciado do ofício arquitetônico, O'Gorman dedicou-se estritamente ao muralismo.

[120] Os quatro lados do edifício remontam a passagens diferentes da histórica nacional, com ênfase nos mitos originários, deuses indígenas, o período colonial e a ciência moderna. O arquiteto revela que "el tema general del mural, se relaciona con la evolución de la cultura. En la parte alta representé los símbolos cosmológicos; en el muro norte, figuras alusivas a la cultura prehispánica; en el muro sur, desarrollé el argumento sobre la cultura colonial; en los laterales, hice referencia a la época moderna, y en el lado oriente, representé el átomo como símbolo cosmológico de nuestro siglo" (O'GORMAN apud CÉZARES, 2016, s.p.).

arquiteturas extensivamente rememoradas pelos meios de circulação internacional. O que não podemos deixar de perceber é a especificidade que a integração das artes adquire no meio cultural mexicano, desde o empreendimento cultural de Vasconcelos até o modernismo arquitetônico dos anos 1950. Se o muralismo serviu extensivamente ao projeto educativo da segunda década do século, essa oficialização assentou uma nova tradição, a relação da arquitetura com a arte mural, que se projetará em larga escala no advento da Cidade Universitária e nos multifamiliares de Mario Pani, para o interesse do estrangeiro em relação à nova cultura construtiva do pós-guerra.

1.3.3 Brasil: construindo a "boa tradição"

Como no caso mexicano, mas de maneiras muito distintas, a questão da identidade nacional coloca-se como preocupação fundamental da vanguarda modernista no Brasil. Como discutido anteriormente, dentro da própria condição universal da vanguarda, os intelectuais a ela engajados se dedicaram ao resgate sistemático de signos e mitos fundacionais, orientados para a construção de uma nação futura. Ao mesmo tempo, a necessidade de criar uma tradição nacional foi constante na dianteira do plano de modernização desdobrado no país ao longo dos anos 1930 e 1940 pelo estado varguista. Al Assal identifica que neste processo

> marcado pela transformação do imaginário coletivo num instrumento regulador do cotidiano, a construção de uma identidade nacional unificadora, capaz de acomodar as diferenças, tornou-se um mecanismo central de poder (AL ASSAL, 2014, p.17).

Sob a égide dos ideais de progresso e desenvolvimento, fortemente atrelados aos paradigmas nacionalistas, vanguarda e Estado se entrelaçarão na tarefa comum auto atribuída de construir a nação moderna a partir da reorganização, ou melhor, da criação da tradição nacional. Note que o organismo estatal especificamente destinado à memória nacional, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que passa a funcionar definitivamente em 1937, não será gerido por arqueólogos ou historiadores, mas precisamente pelos intelectuais mais influentes do modernismo[121] (FONSECA, 2005, p.97; CHUVA, 2012, p.91-92; LARA, CARRANZA, 2014, p.173). A seleção consciente dos monumentos históricos por meio das práticas de conservação do *serviço,* construiu e legitimou uma ancestralidade

[121] Intelectuais de peso congregados em torno do SPHAN, como Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade (diretor do SPHAN), Carlos Drummond de Andrade (chefe do gabinete) e o próprio Lúcio Costa, nem sempre se posicionavam de maneira consensual quando tratava-se da identidade nacional, mas propunham, cada um à sua maneira, teses distintas em relação às fontes da identidade brasileira. Enquanto Mário de Andrade celebrava a multiplicidade e pluralidade regional do país como verdadeira identidade nacional, os posicionamentos de Costa, Rodrigo M. F. de Andrade e Carlos Drummond de Andrade coincidiam na crença da universalidade da cultura e da arte como síntese nacional. Para um panorama mais específico sobre as distintas correntes, ver Chuva (2003).

comum de toda a nação, passível de "acomodar as diferenças" e ordenar o caos no bojo de um processo civilizatório[122].

Como discutem Chuva (2003, 2012) e Fonseca (2005), a criação do SPHAN fez parte da ampla reforma ministerial iniciada por Gustavo Capanema, figura proeminente do projeto de modernização nacional intensificado na década. Não por acaso, a mesma política de tombamento que ordenou os símbolos legítimos da tradição nacional - privilegiadamente barroca -, foi capaz de historicizar a arquitetura moderna como patrimônio e símbolo da modernidade do país. Ao passo que com a avalização estatal do valor histórico de certos monumentos arquitetônicos recém-construídos[123], estas obras adquirem imediatamente significação simbólica e ideológica da nação moderna, incorporando-se à sua própria tradição em construção. Além disso, a opção reiterada por tombar massivamente exemplares da arquitetura moderna de vanguarda (em oposição, por exemplo, à arquitetura eclética, preterida pela política de conservação[124]) ajudou a afirmar seu valor internacionalmente. A contratação de Lúcio Costa como autoridade técnica e Chefe da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN foi absolutamente fundamental no processo.

Como primorosamente analisou Carlos Martins em sua dissertação de mestrado (1987), Costa foi a liderança e principal articulador da arquitetura moderna brasileira em sua vertente hegemônica. No decorrer de sua ativa elaboração prática e teórica, procurou responder, no campo da arquitetura, às questões colocadas pela modernidade em diálogo com a proeminência das vanguardas culturais no país e com a identidade como tema recorrente da *intelligentsia* brasileira. Sua produção discursiva pode ser compreendida na esteira das formulações concernentes à arquitetura nacional posta em debate por um campo profissional turbulento e cheio de contradições desde as primeiras proposições teóricas de Ricardo Severo (1869-1940)[125]. Para Joana Mello, as questões colocadas por Severo durante a Campanha de Arte Tradicional no Brasil (1910-1930), especialmente na conferência *A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo,* proferida em 1914, ecoarão de formas distintas nos escritos e práticas de outros intelectuais comprometidos com a valorização da tradição: José Marianno Filho, Mário de Andrade, Paulo Santos, Rodrigo M. F. de Andrade e o próprio Lúcio Costa (SILVA, 2019, p.597). Apesar

[122] Sobre a ligação do SPHAN com o projeto civilizatório do Estado varguista, ver Chuva (2003) e Fonseca (2005).

[123] Por exemplo, a igreja da Pampulha será tombada em 1947, e o edifício do Ministério da Educação em 1948 (FONSECA, 2005, p.115).

[124] Maria Cecilia Londres Fonseca identifica que havia uma hierarquia de estilos de época nos critérios de tombamento do SPHAN: enquanto o barroco era o mais valorizado, o ecletismo era preterido na política de conservação, tendo sido tombados apenas 3 imóveis durante a "fase heroica" do *serviço,* exclusivamente por seu valor histórico (FONSECA, 2005, p.115).

[125] A promoção da Campanha de Arte Tradicional no Brasil, empreendida por Severo entre as décadas de 1910 e 1930, marcará o início da construção de uma arquitetura crítica ao ecletismo hegemônico, mais preocupada com a tradição e com a expressão da identidade nacional na prática arquitetônica.

das distinções naturais entre as abordagens desses intelectuais, a começar pela geracional, a preocupação de fundo era a mesma:

> A construção e louvação, discursiva e material, de um passado original que definisse a nação, garantindo a sua coesão e caráter num momento marcado por intensas disputas político-econômicas que envolviam diversas manifestações culturais, incluindo a arquitetura (SILVA, 2019, p.606).

Dito isso, a atuação de Costa não era isolada, mas compunha um campo profissional heterogêneo em construção, atrelado aos debates nacionalistas que marcavam o cenário cultural nas primeiras décadas do século. Preocupado tanto com a busca por uma expressão arquitetônica genuinamente nacional, bem como com a incorporação do Brasil numa ordem artística universal, Costa procurou equacionar os parâmetros da arquitetura moderna com o vernacular, produzindo um esquema interpretativo muito peculiar que ganha proeminência na cena internacional especificamente a partir da reverberação em *Brazil Builds*[126] (1943). Para ele, ao mesmo tempo em que a seleção da herança lusófona como mito de origem comum à nação desempenhava uma potência unificadora do território a se transformar em nação, a apresentação da fisionomia cosmopolita de um Brasil moderno, sem regionalismos, garantia o pertencimento do país ao concerto das nações modernas (CHUVA, 2003, p.316).

Em virtude da sintonia das formulações discursivas de Lúcio Costa com o projeto político nacionalista posto em prática por Capanema, que de certa maneira acarretou na contratação do arquiteto como autoridade técnica de um órgão estatal dedicado exclusivamente à formação da memória nacional, é possível dizer que a consagração de suas teses será beneficiada pelas políticas de conservação e inventariais do SPHAN. Em lugar privilegiado da empresa cultural do Estado, Costa pôde transplantar para o plano político, a partir da prática patrimonial, a elaboração conceitual do binômio tradição-modernidade que vinha desenvolvendo desde sua passagem por Diamantina, em 1924. Como parte do programa de estudos traçado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, o jovem Costa, ainda estudante da Escola Nacional de Belas Artes, fora enviado em 1924 às cidades históricas mineiras por seu professor e principal mentor do movimento neocolonial[127] José Marianno Filho. A viagem significou um ponto de inflexão fundamental em seu percurso.

Ao confrontar a "beleza sem esforço" do que chamou de "arquitetura colonial pura" (COSTA, 1924a) com a colagem estilística praticada no meio acadêmico, Costa viveria uma espécie de choque de

[126] Sobre a reação de Costa ao identificar a presença de seu esquema teórico no livro de Goodwin, conferir Cavalcanti (2006, p.167-168).

[127] A legitimação da capacidade do neocolonial em se colocar como corrente oficial foi confirmada pela adoção do estilo nos monumentos construídos no caminho do mar como comemoração do centenário da independência, "somada ao incontestável senso de publicidade de Marianno" (MARTINS, 1987, p.134).

realidade que legaria marcas profundas ao seu pensamento (MARTINS, 1987, p.139; WISNIK, 2007; TRAJANO, 2010, p.158). Não que a viagem tenha determinado uma conversão imediata do arquiteto ao modernismo, mas certamente despertou um desconforto considerável em relação ao que vinha fazendo. (Não devemos esquecer que Costa, antes de se converter ao moderno, havia sido um dos principais pupilos de Marianno Filho, chegando a se tornar, inclusive, uma das figuras mais importantes do movimento neocolonial no Rio de Janeiro (WISNIK, 2007)). De forma que, pouco tempo depois de seu regresso, Costa já não estaria mais tão convencido da validade do estilo que havia aderido em seus anos de formação na ENBA, como ficará bastante claro em seu artigo *Considerações sobre nosso gosto e estilo*, publicado no jornal *A Noite* naquele mesmo ano. Logo, o resultado de sua viagem não foi previsto por Marianno, e em última análise, significou o início da tradição crítica que polarizou o campo profissional entre os adeptos ao neocolonial e aqueles que, na esteira de Costa, passam a defender uma arquitetura moderna em outros termos como representação do Brasil moderno.

Sua experiência epifânica nas cidades coloniais mineiras, o teria levado a criticar o aspecto historicista e artificial daquele "colonial de estufa, colonial de laboratório" praticado e defendido veementemente por seus mentores (COSTA, 1924b). Ali, Costa diz ter se distanciado da valorização contemplativa ou saudosista[128] dos muxarabis, balaustradas e alpendres, enfocando aspectos mais orgânicos e muito mais profundos. Seu interesse em relação ao período colonial adquire novo sentido, passando a recair sobre o que definiria como sinceridade construtiva de uma arquitetura civil "robusta, forte e maciça (...) de linhas calmas e tranquilas" (COSTA, 1929), caracterizada mais tarde por ele como a "boa tradição" de nossa arquitetura nacional (COSTA, 1937, p.39). Dessa maneira, Costa passa a reiterar a arquitetura colonial "não com o intuito da transposição ridícula de seus motivos [...] mas de aprender boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequente beleza" (COSTA, 2003 [1930], p.58). Em linhas gerais, a síntese produzida por Costa dilataria valores específicos da domesticidade colonial (a sobriedade dos volumes, a racionalidade construtiva e a adequação da arquitetura às condições locais) para o presente, elencando seus valores essenciais mais intrínsecos como elementos fundamentais para a produção de uma nova arquitetura.

Todavia, o programa conceitual que Costa havia começado a burilar em meados dos anos 1920 seria efetivado apenas na década seguinte, entre 1936 e 1938, com as publicações de *Documentação necessária* e *Razões para a nova arquitetura,* documentos que juntos articulam finalmente sua equação "tradição-modernidade" (WISNIK, 2007). A publicação do manifesto de Warchavchik no Correio da

[128] Bruand (1997) notará que, embora o neocolonial tenha surgido de certa maneira associado à ideia de modernidade - da mesma maneira que ocorreu com o neocolonial mexicano -, o exercício de resgate da tradição se distanciava da preocupação com a leitura arqueológica da tradição construtiva brasileira, e se colocava mais como valorização passadista de elementos de um período específico (MARTINS, 1987, p.53).

Manhã em 1925[129]; da carta de Rino Levi no jornal *O Estado de São Paulo* no mesmo ano[130]; e a vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1929; de certa forma preparavam o terreno para a tarefa de implantar a nova maneira de conceber, projetar e construir num meio caracterizado por Lúcio Costa como "alternadamente desinteressado ou hostil" (apud ARANTES, 1997, p.122). Evidentemente atento à vanguarda internacional[131], Costa conceituará enfim, nesses textos, a contribuição da arquitetura "desataviada e pobre" (COSTA, 1937, p.32) das casinhas de pau a pique do século XVII para uma arquitetura moderna nacional, compreendendo nessa tradição um material oportuno para "novas pesquisas" e o aproveitamento de "lições" que pudessem servir aos arquitetos modernos. Seria especificamente a "boa tradição" da arquitetura colonial popular e anônima da qual a "boa arquitetura" deveria se nutrir[132]. Em outras palavras, segundo a tese de Costa, os atributos da "boa arquitetura", herdeira da "boa tradição", "qualificavam tanto a arquitetura tradicional brasileira, quanto a arquitetura *moderna*", ambas constituindo, para ele, o *patrimônio histórico e artístico nacional* (CHUVA, 2003, p.329).

A passagem de Lúcio Costa pela diretoria da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), embora muito breve, foi absolutamente determinante para a difusão de suas proposições. Nomeado no final de 1930 pelo recém empossado ministro da educação e saúde Francisco Campos[133], Costa procurou empreender quase imediatamente, na convicção do atavismo de um ensino que ainda conservava em seu currículo muitos dos métodos do academicismo do século passado, uma reformulação radical da Escola[134] (LARA, CARRANZA, 2014, p.61). Contrata professores novos, como Warchavchik, abrindo espaço para a arquitetura racionalista da vanguarda internacional, com a qual os estudantes já tinham entrado em contato por meio das publicações da *L'Esprit Nouveau* e *Modern Bauformen* (LARA, CARRANZA, 2014,

[129] Sob o título *Acerca da arquitetura,* o manifesto foi publicado no Correio da Manhã em novembro de 1925.

[130] Na ocasião, Rino Levi era estudante da Escola Superior de Arquitetura de Roma, e o manifesto *Arquitetura e Estética das Cidades* é publicado originalmente no italiano *Il Picolo*, ainda em 1925.

[131] Martins identifica que, em um depoimento datado de 1986, "Costa afirma ter sido despertado para a arquitetura moderna ao tomar conhecimento, através de "uma revista", dos primeiros trabalhos de Warchavchik" (COSTA, 1986 apud MARTINS, 1987, p.143).

[132] Em *Documentação necessária*, Costa coloca a questão de maneira muito particular: "Feita de 'pau' do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda família - [...] faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho - é chão que continua... Mas justamente por isso, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna..." (COSTA, 1937, p.34).

[133] Martins analisa que os motivos da nomeação de Costa, por indicação de Rodrigo Melo Franco de Andrade (chefe do gabinete de Campos), não são muito nítidos. Ainda que Costa fosse reconhecidamente talentoso, a direção da ENBA por um aluno recém-formado, que ocuparia posição superior aos professores que até muito pouco tempo atrás havia sido aluno, não era muito justificável. Além disso, Rodrigo M. F. de Andrade e Lúcio Costa não se conheciam pessoalmente, o que completa a estranheza da situação (MARTINS, 1987, p.143).

[134] Já extremamente crítico em relação ao neocolonial ao qual se filiavam a maioria dos docentes, enfatizava que a Escola até então ensinava os alunos a fazer "cenografia, 'estilo', arqueologia [...] casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura" (COSTA, 1930, p.57).

p. 61). Entre os estudantes dessa geração, destacam-se Oscar Niemeyer, Luiz Nunes, Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Milton Roberto, entre tantos outros que seriam consagrados alguns anos mais tarde na cena arquitetônica brasileira. Compulsoriamente afastados, os antigos professores condenavam a atuação de Costa à frente da ENBA, abrindo campanha ostensiva contra o diretor. Nesse curto lapso, Costa havia conquistado popularidade entre os jovens alunos mais afinados com a vanguarda internacional, o que levou à instauração de uma forte contra-ostensiva (CHUVA, 2003, p.319), inclusive com o apoio de Frank Lloyd Wright[135] (o que não significava pouca coisa). Apesar do apoio dos alunos e de algumas figuras proeminentes da vanguarda internacional, sua tentativa arrojada de alterar o currículo da ENBA por decreto em abril de 1931 inflamou ainda mais a oposição, em especial a de José Marianno, vindo a culminar em sua deposição em setembro do mesmo ano, depois de apenas 10 meses como diretor (LARA, CARRANZA, 2014, p.63).

Não obstante a radicalidade de Costa tenha levado ao seu afastamento do cargo, alguns anos mais tarde a polêmica gerada pelo concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema marcaria a projeção da vanguarda moderna como expressão oficial (GORELIK, 2005b, p.48; ARANTES, 1997, p.123; TINEM, 2002). Ciente de que o novo edifício deveria nascer como monumento e símbolo de um Brasil moderno e desenvolvido, Capanema decide não executar o projeto vencedor, chamando Lúcio Costa para liderar uma equipe de jovens arquitetos, entre eles Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e um jovem Oscar Niemeyer como estagiário. Costa convence diretamente Vargas, com apoio de Capanema, a convidar o franco-suíço Le Corbusier para orientar a equipe de projeto (CHUVA, 2003, p.319). O edifício do Ministério (1936-1945) tornar-se-ia um ícone da arquitetura nacional, com projeção muito marcada nos circuitos internacionais, precisamente por assimilar os cinco pontos[136] da "nova arquitetura" às particularidades do âmbito nacional[137], particularmente com a adequação climática do edifício ao sítio por meio do tratamento integral da fachada norte com os *brise-soleils* de concreto concebidos por Le Corbusier. Ou melhor, em um momento de questionamento paulatino do racionalismo extremo do *estilo internacional*, a peculiar

[135] Por ocasião do concurso do Farol do Memorial de Colombo, no qual seria jurado, o arquiteto se encontrava no país durante o momento de instabilidade da ENBA, aproveitando a situação para proferir palestras em favor da arquitetura moderna (LARA, CARRANZA, 2014, p.63).

[136] Publicados em *Vers une Architecture* (1923), os cinco pontos foram definidos por Le Corbusier como: pilotis, fachada livre, plantas livres, janela em fita e terraço-jardim.

[137] A construção do Ministério, em 1936, atesta o "milagre" da arquitetura brasileira, e valida seu pertencimento nos circuitos internacionais da arquitetura, muito por conta da "racionalidade educada e crítica" (COMAS, 2010, p.224) com a qual os arquitetos cariocas adotaram a linguagem moderna de raiz corbusiana, dando origem a uma inovadora expressão nacional. A menção ao projeto será sistematicamente incorporada na historiografia da arquitetura moderna internacional, tornando-se um paradigma da arquitetura brasileira. O "fenômeno" da arquitetura brasileira como milagre é o tema da edição de dezembro de 1999 da revista argentina *Block* de dezembro de 1999. A revista foi editada por Adrián Gorelik, membro do conselho editorial, ao lado de Jorge Francisco Liernur, e contou com a colaboração de Carlos Martins. Discutiremos esta questão posteriormente.

articulação da modernidade com a tradição, do futuro com o passado e do universal ao local/regional, que caracterizavam as inovações introduzidas pelo Ministério, será emblemática para o entusiasmado reconhecimento internacional da validez da arquitetura moderna brasileira para um campo profissional em revisão[138].

Em última análise, de acordo com a bibliografia, tem-se que a matriz discursiva tecida por Costa fora basilar para a construção da arquitetura moderna brasileira e sua consequente incorporação ao circuito internacional, especialmente no que diz respeito à inovação conferida à *brasilidade* como projeto de validez universal. Em linhas gerais, a atuação prática e conceitual de Costa foi fundamental para a formação de uma arquitetura simultaneamente brasileira e universal, possibilitando a afirmação da ideologia modernizadora do Estado varguista no léxico arquitetônico desenvolvido por Costa.

A arquitetura moderna sairia então vitoriosa da disputa pelo mercado oficial com as outras correntes até então dominantes (o ecletismo e o neocolonial) - trajetória pormenorizada por Cavalcanti em *Moderno e Brasileiro* -, o que seria arrematado pela penetração de intelectuais e arquitetos modernistas nas brechas do aparelho cultural do estado a partir do início da década de 1930.

Isso se deu privilegiadamente por meio das políticas de conservação circunstanciadas pelo SPHAN que, como avalia Fonseca, conferia aos intelectuais ali atuantes considerável autonomia: eram quase inexistentes as contestações à autoridade de Rodrigo M. F. de Andrade e de Lúcio Costa, cujas reações eram em geral "de pleno apoio e entusiasmo [...] ou pelo menos de aceitação passiva" (FONSECA, 2005, p.116-119). A liberdade técnica creditada a estes funcionários, somada à crença generalizada da validade de seus posicionamentos, nem sempre consonantes entre si[139], condicionaram a difusão e o assentamento da equação "tradição-modernidade" do pensamento modernista, e mais especificamente aquela elaborada por Costa, legitimando naquela "fase heroica" do *serviço* a cultura colonial como matriz originária de toda a nação, bem como a arquitetura moderna (nos termos de Costa, herança desaa mesma raiz), como corrente hegemônica[140].

---

[138] A historiografia entende *Brazil Builds* como marco inaugural da projeção internacional da arquitetura moderna brasileira nestes termos (MARTINS, 1987; LIERNUR, 2010; COSTA, 2010/12, mestrado). Nota-se que a primeira publicação catalográfica da arquitetura moderna brasileira dedicava metade de suas páginas à arquitetura barroca, muito provavelmente pelo assessoramento de Goodwin pelos arquitetos vinculados ao SPHAN.

[139] Sobre as diferentes teses acerca da "identidade nacional" por parte dos intelectuais congregados em torno do SPHAN, conferir Chuva (2003).

[140] Se a construção do Brasil moderno dava-se pela concretude dos monumentos construídos, por outro lado se consolidava com a produção de livros e discursos. Parece ser no SPHAN, especialmente com a publicação de artigos na *Revista do SPHAN* nos anos 30 e 40, que esta produção conquista legitimidade, inclusive internacional (CHUVA, 2003, p.321-322). Será por exemplo no número 1 da *Revista* que Costa publica *Documentação Necessária* (1937), no qual empreendeu a defesa da "boa tradição" da arquitetura civil colonial a recolocando como basilar para a "boa arquitetura" que deveria ser produzida nos anos 1930.

Em última análise, como argumenta Del Real (2007, 2012), de certa forma, o esquema do qual surgiu a arquitetura da escola carioca e o êxito internacional por ela adquirido, guardadas as especificidades e contradições naturais dessa interpretação, informará profundamente a elaboração discursiva de *Latin American Architecture since 1945* Como veremos no Capítulo 3, vale adiantar, a exposição recupera o esquema interpretativo de *Brazil Builds* acerca do binômio tradição-modernidade canonizado em *Brazil Builds*, incorporando a ele outras condições próprias do que se entendia como a especificidade da "maneira latino-americana", de certa forma já introduzidas pelo trabalho de Goodwin: o uso generalizado do concreto armado, "principalmente na construção de gaiolas convencionais, mas às vezes em finas formas de conchas"; o uso da cor, "geralmente pintada sobre estuque" mas também frequente nos mosaicos de vidro ou azulejos, "mais amplamente usados do que em qualquer outro lugar do mundo, e em geral, talvez com mais sucesso"; e o uso recorrente de muitos dispositivos diferentes de controle solar "que proporcionam efeitos plásticos e fachadas muito característicos" (HITCHCOCK, 1955a, p.60).

Hitchcock anuncia com clareza que "muito do que foi dito anteriormente sobre a arquitetura latino-americana em geral é particularmente relevante para o Brasil" (HITCHCOCK, 1955a, p.36). Para Del Real, a ambiguidade do modernismo brasileiro em operar como marcador tanto nacional quanto regional, desde sua solidificação em *Brazil Builds,* havia sido capaz de representar na acepção de Hitchcock, um *ethos* geral latino-americano (DEL REAL, 2012, p.13). O autor notará que a exposição de 1943, ao mesmo tempo em que assentou um imaginário específico da arquitetura moderna brasileira, ajudou a criar uma "maneira latino-americana", atando o nó duradouro que vincularia às forças do nacional e do regional na promessa de um futuro ideal e na completude de um projeto de modernidade (DEL REAL, 2012, p.13, tradução da autora). De fato, *Brazil Build* esquematizou e remodelou as elaborações costianas[141] legitimadas pelo SPHAN em uma interpretação da arquitetura moderna brasileira como vinculada estritamente à arquitetura barroca, como faz notável a própria estrutura da publicação - dedicada em sua primeira metade à arquitetura colonial e em sua segunda parte à arquitetura moderna, como uma evolução cronológica contínua. Além disso, citando a colaboração pessoal "in loco" de Gustavo Capanema, Rodrigo M. F. de Andrade e Lúcio Costa, Goodwin enfatiza a importância fundamental do SPHAN para a execução da exposição, que junto ao D.I.P., "abriram-nos caminhos para duas grandes cidades", Ouro Preto e Salvador (GOODWIN, 1943, p.8, tradução da autora).

Alguns aspectos corroboram a hipótese proposta por Del Real: em primeiro lugar, podemos afirmá-lo em virtude da análise empírica da quantidade de obras. Como já tratado, a grande maioria das obras da

[141] A presença das ideias de Costa na matriz explicativa canonizada em *Brazil Builds* é discutida por Lauro Cavalcanti (2006, p.167).

exposição de 1955 são brasileiras. Em segundo lugar, por conta da continuidade declarada de *Latin American Architecture since 1945* em relação a sua predecessora *Brazil Builds*, como explicita Drexler no prefácio. Por último, é bastante notável que a versão canônica da arquitetura moderna brasileira foi basilar para as escolhas historiográficas de Hitchcock: explícita ou implicitamente, as obras escolhidas recorrentemente a ela referenciam, seja por meio da celebração das possibilidades plásticas do concreto armado, quase sempre relacionada ao trabalho de Niemeyer; pelo uso dos *brise-soleils* fixos de concreto, artifício de proteção solar (famoso após seu uso em escala monumental no Ministério da Educação e Saúde Pública), em diversos outros exemplos analisados; seja pela expansão do binômio tradição-modernidade como categorização geral da condição latino-americana, seja qual fosse esta tradição. Isto é, o novo idioma nacional canonizado em *Brazil Builds* - caracterizado pela conciliação da liberdade formal com o racionalismo do Movimento Moderno, a inventividade local, a convivência com a tradição e a adequação ao contexto local -, como o próprio Hitchcock reconhecerá, não teria se restringido à arquitetura brasileira, mas pelo menos nos últimos cinco anos, poderia também ser identificado na produção arquitetônica de outros países da região, particularmente nas Cidades Universitárias do México e de Caracas (HITCHCOCK, 1955a, p.12).

Entretanto, conforme reflexão feita no início desse capítulo, essa operação de homogeneização via MoMA, não seria possível se não pairasse o nacionalismo nas vanguardas como sentimento de época. Trataremos no capítulo 3 das relações, reflexos e reminiscências entre *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945*, procurando aprofundar o entendimento do Brasil como baliza das escolhas de obras e do próprio encaminhamento discursivo de Hitchcock, para refletir sobre as dimensões materiais que possibilitaram essa operação. Por hora, é importante compreender que a formulação nacional da arquitetura brasileira apresentada no trabalho de Goodwin apresentou elementos fundamentais que possibilitaram a concepção de uma narrativa regional em *Latin American Architecture since 1945.*

Ao longo deste capítulo, buscamos versar sobre a condição multilateral do processo de consolidação da trama historiográfica cristalizada no trabalho de Hitchcock, no esforço consciente de recusar interpretações de tipo mecanicista que possam entender, à primeira vista, *Latin American Architecture since 1945* como projeção inventada (e até mitológica) da periferia a partir do centro. De certo existem construções culturais sendo efetivamente inventadas pelo MoMA. Porém, compreender os discursos ali consolidados apenas como projeção do "centro" sobre as práticas culturais "periféricas" acabaria por obscurecer processos de negociação, reações, trocas, adaptação e manutenções necessariamente a ele inerentes. Assim, parece mais produtivo chamar a atenção para a operacionalização do imaginário de "arquitetura moderna latino-americana" como produto de disputas permanentes em uma conjuntura mais ampla e que tem, nas dinâmicas endógenas dos próprios países latino-americanos, momentos de produção fundamentais para a construção desse imaginário. A remissão a essas dinâmicas nacionais

teve o objetivo maior de responder a uma das hipóteses desse trabalho: o que se apresentou como "arquitetura latino-americana" no MoMA resultou de processos diversos e multilaterais, não se tratando de uma simples projeção narrativa do estrangeiro sobre a dita periferia, mas de um imaginário que definitivamente carrega em si vestígios de processos endógenos de maior duração, nem sempre restritos ao campo, mas que certamente tem seus desdobramentos no imaginário articulado em *Latin American Architecture since 1945.*

Por outro lado, a bibliografia que nos serve de base nos revela a existência de uma intrincadíssima articulação entre o MoMA e o Departamento de Estado desde meados da guerra, sobretudo com a instauração da chamada Política de Boa Vizinhança. Desta maneira, o próximo passo desta investigação será iluminar essa trajetória, reconhecendo em *Latin American Architecture since 1945* a incidência de interesses políticos que de maneira bastante enfática teriam orientado a abertura do Museu para as práticas culturais latino-americanas a partir dos anos 1940. Caberá portanto ao próximo capítulo discutir a mobilização da agenda cultural do MoMA em relação à América Latina no âmago de um projeto político para o continente, buscando localizar a exposição em tela no âmbito dos embates ideológicos prementes no alvorecer da Guerra Fria.

2. O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações

O presente capítulo parte da seguinte indagação: afinal, por que o MoMA organiza, em 1955, uma exposição de arquitetura moderna latino-americana? Para além da inegável qualidade arquitetônica vislumbrada na arquitetura recente desses países, as motivações do MoMA em historicizá-la neste momento têm condicionantes mais amplas. Considerando a importância do MoMA como gestor de narrativas no campo da cultura moderna, este capítulo pretende discutir alguns dos sentidos que a idealização da exposição adquire neste momento específico.

Os trabalhos de Moura (1991), Tota (2009, 2014a), Liernur (2010b), Del Real (2012), Fox (2013), Torrent (2014) e Cota Jr. (2015, 2016), com abordagens diversas, fornecem um amplo campo de análise no que concerne o destaque do meio cultural na política externa norte-americana em relação à América Latina; especialmente no âmbito da Política de Boa Vizinhança que caracterizou a diplomacia interamericana nos anos de guerra (MOURA, 1991; TOTA, 2009, 2014a; COTA JR., 2015, 2016), mas também nos primeiros anos da Guerra Fria (FOX, 2013; DEL REAL, 2012). Alguns deles, como Del Real (2012), Liernur (2010b) e Cota, Jr. (2015, 2016) discutem especificamente a posição do MoMA no estreitamento de relações entre Estados Unidos e América Latina. Já o trabalho de Torrent (2014) olhará especificamente para a exposição em tela, seus discursos, opções curatoriais, circulações e recepções críticas no âmbito estrito da historiografia. De formas mais ou menos diretas, estes trabalhos abrem caminhos para pensarmos *Latin American Architecture since 1945* como elemento constitutivo de uma trajetória não tão longa quanto complexa das relações políticas entre Estados Unidos-América Latina do entre guerras até o início da Guerra Fria, desenvolvida de maneira peculiar no histórico expositivo do MoMA. Ainda que algumas das iniciativas do MoMA fossem espontâneas, boa parte das pessoas envolvidas nesses processos estavam de alguma forma ligadas ao governo, o que nos permite afirmar a existência de uma "complexa operação político-cultural de Estado"[142] (LIERNUR, 2010b, p.171).

Por outro lado, seria absolutamente simplista reduzir o interesse do MoMA pela América Latina - e particularmente sua arquitetura - a motivos meramente políticos, e nesse sentido, o trabalho de Liernur é uma referência fundamental para a nossa discussão. Pensando especificamente a construção da

[142] Esta relação será costurada principalmente por Nelson Rockefeller, cuja presença e autoridade dentro do MoMA estabeleceria vínculos diretos entre a instituição e o governo norte-americano no âmbito da guerra. Diversos membros da OCIAA, órgão oficial que funcionava sob sua tutela, seriam indicados por Rockefeller para desempenharem cargos de relevo na administração do Museu. Será o caso de John Hay Whitney, Diretor da Divisão de Filmes da OCIAA, que assume a Presidência do Museu em 1941. Também atuaram simultaneamente na OCIAA o Vice-Presidente Executivo do MoMA, John E. Abbott, e o Diretor do Departamento de Exposições, Monroe Wheeler. Pouco tempo depois, este nó seria arrematado com a incorporação de Porter McCray na Direção do Departamento de Exposições Itinerantes, e René d'Harnoncourt como Vice Presidente de Relações Exteriores, ambos membros importantes da OCIAA.

versão canônica da historiografia da arquitetura moderna brasileira e outorgando particular relevância ao MoMA na elaboração desta narrativa[143], o trabalho do autor é primoroso em analisar a tessitura dessa trama no bojo de uma disputa cruzada entre política e cultura a qual o MoMA se coloca duplamente engajado (LIERNUR, 2010b). Isto é, ao introduzir elementos para pensarmos a abertura do MoMA não apenas para o Brasil, mas também para a América Latina de maneira geral, as questões colocadas pelo autor iluminam nossa compreensão da exposição de 1955 no interior de uma complexa operação político-cultural estagiada no Museu. No entendimento do MoMA como palco e agente comum desse duplo empreendimento, suas contribuições serão basilares para a compreensão de nosso objeto central.

Dedicado a discutir a elaboração da historiografia canônica da arquitetura produzida na América Latina no segundo pós-guerra (não necessariamente homogênea, mas certamente identificável como estilo[144]), Del Real (2012) também situará o MoMA como ator social privilegiado na construção desta narrativa. Ainda que com objetivos distintos do primeiro, o autor analisa a circunscrição dos imaginários da arquitetura latino-americana ali construídos tanto às novas questões políticas colocadas com o fim da guerra, quanto a um campo cultural igualmente turbulento.

Buscando contribuir com a referida bibliografia, , pretendemos compreender os motivos da idealização e a ordem discursiva de *Latin American Architecture since 1945* na origem cruzada de questões políticas e culturais do pós-guerra às quais, como veremos, o MoMA estava dupla e evidentemente engajado.

Assim, por um lado, as relações do MoMA com a cultura latino-americana estavam atreladas às condições políticas mais amplas. Isso ficará especialmente claro com o engajamento pronunciado do Museu com a diplomacia cultural levada a termo no desenrolar da Segunda Guerra Mundial. Nesta primeira metade dos anos 1940, o MoMA abre suas portas às produções culturais da América Latina como sinal de "boa vizinhança"[145], ecoando a política dominante da administração de Roosevelt. Esta sincronia, nem sempre simétrica ou livre de contradições, se afirma na rede institucional que costurava

[143] Para o autor, o "ciclo de construção do *caso brasileiro* como *topos* fundamental do imaginário da arquitetura do século 20" deu-se entre dois episódios nova-iorquinos: a construção do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York, em 1939, e a publicação de *Brazil Builds*, em 1943 (LIERNUR, 2010b, p.169). Para ele, a popularidade crítica e singularidade do Pavilhão não será imediata, mas produzida *a posteriori,* somente com a incorporação do projeto em *Brazil Builds* (LIERNUR, 2010b, p.179-180). Isso reforça a perspectiva historiográfica que os fatos arquitetônicos adquirem quando incorporados à instituição, sob certa ordem discursiva.

[144] O autor argumenta que o estabelecimento desta "maneira latino-americana" no imaginário da modernidade cultural transcendeu as barreiras nacionais, construindo retoricamente uma região unificada a partir da cultura construtiva do pós-guerra. *Latin American Architecture since 1945,* de acordo com sua argumentação, seria parte desse processo (DEL REAL, 2012).

[145] Antes da guerra, o MoMA já havia demonstrado interesse em relação às artes mexicanas, ainda que de maneira muito tímida. Embora tenha sido marcadamente intensificada no início dos anos 1940, a presença da arte latino-americana no Museu fizera-se notável já no início da década anterior, com a mostra individual de Diego Rivera (1931), seguida por *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)* (1933).

o MoMA e Departamento de Estado. Finda a guerra, nasce uma nova ordem mundial, e com ela, novas questões são colocadas. O novo quadro geopolítico transforma as pretensões dominantes da política externa norte-americana, alterando também seus interesses e procedimentos em relação à América Latina. Contudo, ainda que com outras proporções e outros objetivos, o pan-americanismo durante a guerra parecia continuar figurando entre as preocupações gerais da instituição. Nesta perspectiva, consideradas as circunstâncias específicas do pós-guerra, a exposição estudada pode ser entendida como parte da trajetória de integração da América Latina nas atividades do Museu marcada pela retórica pan-americanista. Além disso, na iminência da expansão da hegemonia cultural norte-americana no pós-guerra, o interesse candente de explicar a multiplicidade de manifestações arquitetônicas identificadas na região na última década coloca a exposição como expressão marcante do desejo do Museu em se posicionar como gestor legítimo da cultura moderna. Ao mesmo tempo, a auto afirmação do MoMA como polo de articulação da matriz historiográfica em gestação condizia ao desejo latente de seus membros em consagrar e expandir o prestígio internacional da instituição no mundo pós-guerra.

Por outro lado, o interesse do Museu pela arquitetura produzida ao sul do Rio Grande neste momento remonta a um campo arquitetônico em reelaboração. Em um momento de questionamento da ortodoxia racionalista antes hegemônica, o termo "arquitetura latino-americana" passa a integrar progressivamente os debates internacionais do campo. O vislumbrar de um *curious flavor* - para utilizar a peculiar expressão de Hitchcock (1955a, p.13) - naquela nova arquitetura produzida na "periferia do ocidente" oferecia condições promissoras para a sobrevivência de um projeto moderno alternativo. Em última análise, o discurso de Hitchcock procurou introduzir a arquitetura moderna da região na historiografia da arquitetura universal - conforme lida por ele em *The International Style* (1932).

Nesta perspectiva, pretendo discorrer sobre os sentidos da exposição no cruzamento da diplomacia cultural estabelecida desde cedo como política dominante do Museu, com o campo profissional em revisão, especificamente no contexto de crise das ideologias funcionalistas no segundo pós-guerra. Em suma, trata-se da compreensão de *Latin American Architecture since 1945* como momento chave de um empreendimento político-cultural que resvala na posição proeminente do MoMA para sua efetivação. Em outras palavras, pretendo discorrer sobre os sentidos da idealização e do discurso da exposição tanto de ordem política quanto cultural. A riqueza da análise histórica reside justamente na complexidade destas relações, nem sempre sincrônicas, muitas vezes assimétricas, ambíguas ou contraditórias, mas igualmente importantes na compreensão de nosso objeto.

Devido à profundidade desta discussão, optamos por dividir a análise entre o presente capítulo e o quarto capítulo. Assim, alçando visadas distintas que evidentemente terão pontos de contato

significativos, este capítulo e o próximo terão como objetivo comum discutir os motivos da realização de *Latin American Architecture since 1945* no entrelaçamento de questões de naturezas diversas, mas que coincidem em identificar nas formas culturais latino-americanas suas respostas. O presente capítulo se aterá à ordem estritamente política, elegendo como foco de análise as relações institucionais que o Museu articula progressivamente com o governo desde a entrada dos Estados Unidos na guerra, o que transformará o MoMA em uma espécie de palco e agente da política externa nos anos de guerra e nos que seguiram o fim do conflito. Acredito que retomar esta trajetória, ressaltando passagens determinantes, seja um caminho profícuo para compreender as sincronias da exposição com o lugar que a América Latina assume na política externa do país[146].

2.1 "Alô, amigos!"

Considero produtivo iniciar a discussão com uma ressalva. Não é possível reduzir a abertura do MoMA para a América Latina como simples projeto de propaganda política, uma vez que, como já introduzimos, as disputas do próprio campo cultural também são fundamentais para compreender esse interesse. Assim, devemos reforçar que embora a historiografia já tenha dado como fato o envolvimento do MoMA com o governo, e como significativa esta relação para o encaminhamento das atividades ali ocorridas (LIERNUR, 2010b; DEL REAL, 2012; FOX, 2013; COTA JR., 2016), não podemos nos limitar a compreender o Museu como simples instrumento da máquina estatal. Trata-se de uma instituição privada e independente, formada por uma rede heterogênea de intelectuais, historiadores, artistas, curadores e empresários, que conserva um sistema administrativo e políticas próprias.

Estas considerações, no entanto, não rechaçam a importância das condicionantes políticas para a compreensão desta relação; muito pelo contrário, reconhecemos aqui sua devida importância para os processos que se deram no interior do Museu, como a bibliografia que nos serve de base aponta. O que procuramos é contribuir com a reflexão, no sentido de avançar para uma compreensão mais crítica e complexa dos processos históricos que analisaremos a seguir.

É inegável que *Latin American Architecture since 1955* tenha sido idealizada no bojo da diplomacia cultural entre Estados Unidos e América Latina nos primeiros anos do pós-guerra. Para compreender a natureza desta relação, no entanto, creio ser necessário retomar o histórico da presença da América Latina no MoMA, o que definitivamente remonta aos anos da guerra. Não o faço com objetivos

[146] No próximo capítulo, discuto especificamente os significados da exposição no âmbito da revisão que o modernismo arquitetônico sofrerá no segundo pós-guerra, entendendo o levantamento e o encaminhamento discursivo de Hitchcock como uma tentativa declarada de desvelar preciosas contribuições da arquitetura latino-americana para a arquitetura universal.

simplesmente contextuais, mas viso com isso iluminar, nesta trajetória, elementos que nos ajudam a compreender nas articulações entre o Museu e a diplomacia cultural do governo norte-americano, o lugar que a América Latina estará situada na ordem política que transpassa a agenda cultural do MoMA.

Com a entrada dos Estados Unidos na Guerra em 1941, "tornava-se imperioso o estreitamento das relações interamericanas, o fortalecimento da união pan-americana no confronto com o assustadoramente crescente esquema bélico do Eixo (Alemanha, Japão, Itália)" (MOTA, 1995, p.490). O crescimento da influência comercial germânica na América Latina nos anos 1930 e o flerte de alguns governos da região com o nazismo e fascismo em ascensão na Europa preocupavam os Estados Unidos, desejosos por garantir a hegemonia econômica e política no continente. Na perspectiva da guerra, o apoio político das nações latino-americanas era especialmente importante, tanto pela proximidade geográfica da região com o país, mas principalmente pelo potencial da produção de matérias-primas estratégicas, cruciais para a defesa continental, tais como a borracha, o manganês, nitratos, o estanho, o chumbo, o quartzo, o enxofre, o petróleo, entre outras commodities. Para isso, o governo norte-americano levou a cabo diversas políticas para estimular o sentimento de solidariedade e cooperação hemisférica em diversas frentes de atuação, o que se deu a partir de um ambicioso empreendimento político-cultural no âmbito da chamada Política de Boa Vizinhança (PBV).

De acordo com uma pesquisa encomendada ao Instituto Gallup à época, havia um preconceito recíproco entre as populações norte e sul-americanas, o que dificultava, e muito, a exequibilidade da tarefa (CAVALCANTI, 2001, p.18). Na América Latina, este sentimento não era infundado, mas vinha sendo alimentado pelas sucessivas intervenções militares da potência do norte na região, sobretudo a partir do início do século XX com o Corolário Roosevelt à Doutrina Monroe (1904)[147]. O posicionamento dos Estados Unidos, marcado pela ameaça constante às soberanias nacionais e recorrentes intervenções militares e políticas especialmente na América Central, dificultava qualquer pretensão de pavimentar boas relações entre Estados Unidos e América Latina. A tarefa de remediar a situação coube à administração de Franklin Delano Roosevelt, eleito presidente em 1933, que imediatamente trataria de transformar radicalmente os meios da política externa do país com a instauração da PBV, ainda que os objetivos imperialistas, em última análise, permanecessem inalterados (MOURA, 1991, p.17).

Se a garantia do poder na região havia, grosso modo, nas últimas três décadas, sido garantida no "porrete" e na "cenoura" - isto é, por meio de ameaças de coerção e em incentivos e pagamentos - o clima era absolutamente desfavorável para a tarefa. Como alternativa, a PBV lançou uma série de iniciativas de cooperação política, econômica e social e incentivos aos intercâmbios e às trocas culturais

[147] Sobre a crescente hostilidade da *intelligentsia* latino-americana em relação aos Estados Unidos, oficializada com o Corolário Roosevelt à Doutrina Monroe, ver capítulo 1.

entre os países do continente, tendo como objetivo central a persuasão da opinião pública dos países latino-americanos para o fortalecimento da unidade continental. Na iminência da guerra, o programa foi levado às últimas consequências, passando à linha de frente da política externa do país em relação àqueles que deveriam tornar-se seus aliados. Estava colocado um grande desafio aos Estados Unidos: converter a hostilidade dos latino-americanos em relação a este país em plena cooperação política. A mobilização massiva da cultura e a propaganda ideológica foi o trunfo da PBV, empenhada em transformar os atritos interamericanos em atração genuína, tomando-as como importantes ferramentas na montagem de seu arsenal *soft power*[148] (SADLIER, 2012; CRAMER, PRUTSCH, 2006; FOX, 2013; TOTA, 2009, p.31, 2014a; MOURA, 1991; COTA Jr., 2016).

Para a exequibilidade de um projeto de tamanha envergadura, não bastavam, portanto, políticas vigorosas e bem coordenadas; a tarefa "parecia exigir uma mobilização completa dos recursos nacionais" (CRAMER, PRUTSCH, 2006, p.786, tradução da autora). Nesse contexto, o Departamento de Estado estabelece, em 1938, a Divisão de Relações Culturais, suplementada dois anos mais tarde pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA)[149], agência criada pelo Conselho Nacional de Defesa para aprofundar a influência norte-americana no continente e combater as incursões do Eixo no hemisfério (CRAMER, PRUTSCH, 2006, p.786; MOURA, 1991, p.20; TOTA, 2009, p.xiii, p.23-58). Para coordenar a agência recém-criada, o presidente Roosevelt convidaria alguém que embora não apresentasse experiência política ou registro de serviço público, mantinha interesses comerciais na América Latina e um bom transito com as elites da região (TOTA, 2014a): o jovem empresário multimilionário, colecionador de arte e presidente do MoMA desde 1939, Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979). Herdeiro de uma das maiores heranças do mundo, Nelson Rockefeller era dono da *Creole Petroleum*, subsidiária venezuelana da *Standar Oil Company*, império petrolífero que pertencia à sua família, o que legou relações duradouras entre o empresário e a América Latina[150]. Depois de se

[148] O termo *soft power* foi definido por Joseph Nye como a "habilidade de conquistar o que se quer através da atração mais do que a coerção ou ajuda econômica". Essa habilidade tende a ser associada "com recursos intangíveis, como uma personalidade atrativa, cultura, valores e instituições políticas, e políticas que são vistas como legítimas ou tendo autoridade moral". O autor transporta a definição conceitual do *soft power* para o campo diplomático, analisando que a estratégia foi amplamente utilizada como ferramenta da política externa norte-americana, especialmente na Guerra Fria (NYE, 2008, p.94-95, tradução da autora).

[149] Criado em 16 de agosto de 1940 pelo presidente Franklin Delano Roosevelt, o Birô foi chamado primeiramente de *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics* (OCCCRBAR). Em julho de 1941, o nome é simplificado para *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) e em março de 1945, para *Office of Inter-American Affairs* (OIAA) (CRAMER, PRUTSCH, 2012, p.785). Ao longo do texto, seguiremos usando a sigla OCIAA, nome da agência nos anos em que foi chefiada por Rockefeller. A agência foi perdendo relevância nos últimos meses do conflito, sendo extinta por Truman em abril de 1946. Todas as suas atividades haviam sido incorporadas pelo *Interim International Services of State* em 1945, sendo transferidas em 1948 para o *International Information and Cultural Affairs Office of the State Department* (DEL REAL, 2012, p.150). Para uma visão mais rigorosa das atividades da OCIAA, conferir Cramer e Prutsch (2006).

[150] Em 1937, Rockefeller realiza uma viagem à América do Sul, tendo como primeiro destino a Venezuela, com o objetivo central de inspecionar áreas de exploração para a *Creole Petroleum Company*. Ao deixar o país, visita o Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Peru e Panamá (TOTA, 2009, p.26).

diplomar como economista pelo Darmouth College em 1930, se envolve com as atividades econômicas do *Foreign Department of Chace National Bank*, o que requereu de Rockefeller viagens internacionais frequentes, especialmente à América Latina[151].

À frente da agência, Rockefeller empreendeu diversas medidas tanto para barrar os produtos alemães no continente, quanto para conter a expansão da ideologia nazista na região. Segundo Tota, Rockfeller estava ciente de que combater o totalitarismo na região requeria a adoção de medidas de ajuda financeira às economias latino-americanas, estabelecendo uma agenda concisa para uma política econômica interamericana. No entanto, as atividades culturais e de comunicação receberam maior prioridade para alcançar os objetivos políticos e econômicos da OCIAA (TOTA, 2009, p.29). Com sede em Washington, a agência foi então composta por três divisões principais: a Divisão Comercial e Financeira, a Divisão de Comunicações[152] e a Divisão de Relações Culturais.

Como coordenador da OCIAA, Rockefeller mobilizou uma rede complexa de amigos, conhecidos e colegas, seja por contratações formais desses agentes como membros oficiais do Birô, seja pela solicitação de sugestões e pareceres para a orientação das políticas culturais que deveriam ser implantadas[153]. Entre estas contribuições, destaca-se o relatório de doze páginas preparado por seu antigo colega de faculdade em Darmouth, Leonard W. Doob[154]. Estudioso e especialista em opinião pública e em psicologia da propaganda, Doob analisou categoricamente os meios de persuasão do Eixo, reconhecendo a propaganda como veículo fundamental para a bem sucedida difusão da ideologia nazista na América Latina. Analisando a efetividade do programa comandado pelo ministro da propaganda alemão Joseph Gobbels, Doob advogou que se os Estados Unidos pretendiam combater a ampliação da influência do Eixo na América Latina, o viés da propaganda seria o meio ideal para consumar o projeto (SADLIER, 2012, p.16-17). Com efeito, a propaganda ideológica será estratégia fulcral da agência, embora o termo "propaganda" fosse preterido entre os funcionários do alto escalão,

[151] Tota discute com maior atenção a trajetória política de Rockefeller e a atuação da OCIAA em seu livro *O imperialismo Sedutor,* especialmente no capítulo 1, *A true "factory of ideologies": the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (2009, p.23-58).

[152] A Divisão de Comunicações, por sua vez, era composta pela Divisão de Imprensa e Publicações, Divisão de Rádio, Divisão de Cinema e Divisão de Informação e Propaganda, tendo como principais objetivos "disseminar "informações" positivas sobre os Estados Unidos", "contra-atacar a propaganda do Eixo" e "propagar nos Estados Unidos uma imagem favorável das "outras repúblicas" (TOTA, 2009, p.32, tradução da autora).

[153] Em novembro de 1940, Rockefeller escreve ao amigo Robert M. Hutchins, presidente da Universidade de Chicago, solicitando a formação de um comitê de docentes de áreas distintas da Universidade designados a encaminhar suas ideias relacionadas às relações culturais, bem como sugestões de projetos para a OCIAA. Todas as respostas obtidas remetiam, em graus e com enfoques distintos, à política cultural como forma de persuasão ideológica aos povos latino-americanos. Para uma análise das respostas obtidas, conferir Sadlier (2014, p.13-16).

[154] O relatório foi encaminhado por Doob em 10 de outubro de 1941, respondendo à diretiva da OCIAA para criar um programa de "iluminação hemisférica" para combater as iniciativas do Ministério da Propaganda nazista administrado por Joseph Goebbels (SADLIER, 2014, p.16, tradução da autora).

exatamente por sua associação direta à Alemanha Nazista, tendo sido o Ministério da Iluminação Pública e Propaganda do Reich um de seus organismos mais importantes (TOTA, 2009, p.32; SADLIER, 2012, p.19)[155].

Por meio da Divisão de Imprensa e Publicações, uma das subdivisões do Departamento de Comunicações (e uma das maiores divisões da OCIAA), a agência financiará a produção, impressão e distribuição de revistas e folhetos de propaganda antinazista na América Latina, entre os quais os intitulados "Em Guarda", "Lídice" e "Sonho alemão" se mostraram particularmente bem-sucedidos (MOURA, 1991, p.35; TOTA, 2009, p.32): "Odio y muerte, lágrimas y esclavitud. Tal es la herencia que el nazismo ha proyectado legar a los pueblos de América" eram as palavras introdutórias do último.

Fig. 7: Ilustrações extraídas do panfleto *El Sueño Alemán*, desenhadas pelo cartunista mexicano Arias Bernal. Fonte: El Sueño, s.d.

[155] Segundo Sadlier, para se comunicar com o público, a OCIAA preferia usar a palavra "informação" (SADLIER, 2012, p.19).

O projeto de integração continental foi também disseminado por meios alternativos e menos diretos, mas igualmente relevantes. Para Del Real, o conceito chave que orientou as iniciativas culturais oficiais da OCIAA foi o reconhecimento mútuo entre os Estados Unidos e as "outras repúblicas americanas" (DEL REAL, 2012, p.3). Isto é, para estimular a colaboração e o entendimento mútuo entre "as Américas", estes países precisavam conhecer seus respectivos valores e formas de vida. Nesse sentido, a OCIAA impulsionou a exportação da cultura norte-americana para a América Latina, implementando um plano de americanização[156] associado à difusão do chamado *american way of life* e um padrão de consumo próprio como ideal e modelo a ser perseguido (TOTA, 2014b, p.158; MOURA, 1991, p.11)[157]. No sentido inverso, a agência fomentou uma série de levantamentos, atividades educativas e exposições sobre as formas de vida, os costumes, a história e as artes desta "outra América".

Em novembro de 1940, Rockefeller solicita ao seu amigo e presidente da Universidade de Chicago, Robert M. Hutchins, a formação de um comitê de docentes de áreas distintas da Universidade designados a encaminhar suas ideias relacionadas às relações culturais, bem como sugestões de projetos para a OCIAA. Em resposta, o professor de direito internacional Quincy Wright - também sociólogo e co-fundador do primeiro programa de graduação de relações internacionais nos Estados Unidos -, reconhece que "a compreensão simpática e amizade entre os povos de diferentes nações [...] [seria] estimulada pela disseminação do conhecimento da história, da língua e organização social uma da outra". Mas os programas culturais da OCIAA, para ele, não deveriam limitar-se às atividades de compreensão mútua entre as formas de vida, costumes e produtos entre as repúblicas americanas, mas estimular

> o desenvolvimento da *apreciação* de crenças, hábitos, formas de pensar, trabalho e esforços criativos característicos uma da outra - especialmente em suas melhores expressões (WRIGHT apud SADLIER, 2012, p.14, tradução e grifo da autora).

Em termos práticos, a OCIAA acatou muitas das sugestões recebidas, que serão postas em prática nas diversas iniciativas empreendidas pela agência. No marco da PBV, a cultura latino-americana ganhou espaço nos meios de informação norte-americanos, interessados em compreender, explicar e mais

[156] Para Fernando Atique, a "americanização" do Brasil, caracterizada pelo autor como o processo de transmissão de conceitos, imagens, produtos e pensamentos cuja ascendência está nos Estados Unidos, tem seu início no final do século XIX (ATIQUE, 2013, p.64).

[157] Segundo Tota, "[...] os valores da política americana, do sistema americano, da democracia, do espírito comunitário, do republicanismo, do chamado *american way of life*, transformam-se em um modelo a ser seguido, a ser divulgado, e difundido para o resto do mundo" (TOTA, 2014b, p.158). Este modelo penetra nos países latino-americanos por vias diversas, como os próprios bens de consumo, mas também o cinema, rádio, música, arte. O historiador Gerson Moura (1991, p.49) relata que no caso do Brasil, "em 1942, já estávamos inundados de jornalistas, radialistas, editores, professores, cientistas, escritores, músicos, diplomatas, empresários, técnicos, estudantes, pesquisadores de mercado oriundos do norte", de sorte que a tais padrões se reproduziam de certa maneira espontaneamente a partir da década de 1950 (MOURA, 1991, p.11).

importante, *celebrar* os costumes e modos de ser de seus vizinhos. De sorte que as proposições de Quincy parecem reverberar nos projetos culturais da OCIAA, que criteriosamente trataram de construir imagens positivas, mas também de "fácil digestão" dos seus "vizinhos do sul", como analisa Moura:

> [...] as contribuições artísticas que seguiam da América Latina para os Estados Unidos tinham seu exotismo frequentemente temperado, de acordo com os padrões do gosto norte-americano para facilitar sua digestão por nossos vizinhos. Esse ''tempero'' tendia a transformar a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, pondo-nos todos a usar sombreros mexicanos, a fazer a siesta e a dançar algo semelhante à rumba (MOURA, 1991, p.10).

A celebração dos costumes, das formas de vida e das paisagens naturais dos países latino-americanos foi empreendida com esforço bastante notável pelas iniciativas da Divisão de Filmes da OCIAA[158], chefiada pelo milionário e amigo pessoal de Rockefeller, John Hay Whitney (TOTA, 2009, p.44). O *Projeto Disney* esteve particularmente engajado com as pretensões da agência nesse sentido, sendo a trilogia integrada por *Ao sul da fronteira com Disney* (1942), *Alô, Amigos* (1943) e *Os três Cavaleiros* (1943) um dos testemunhos mais significativos da compreensão e celebração dos amigos do sul. O projeto deu vida ao papagaio verde e amarelo Zé Carioca, o galo de sombreiro Panchito e um Pateta caracterizado como gaucho, que contracenam com Pato Donald, o clássico norte-americano. A relação entre Donald e seus amigos latino-americanos pode ser compreendida como analogia nua e crua da "boa vizinhança"[159], e a representação (talvez consciente) dos personagens como caricaturas exageradamente "temperadas" por estereótipos reconhecíveis surtiam profundo interesse em Donald, seduzido pelo reco-reco, tamborins, pandeiros, o charuto e a cachaça, pela rumba, o samba e pelas

Fig. 8: Pato Donald, Zé Carioca e Panchito representam a aliança entre Estados Unidos, Brasil e México.
Fonte: Tota, 2009.

[158] Uma das atividades significativas da Divisão de Filmes, nesse sentido, foi alterar a imagem de "bandidos" que os estúdios de Hollywood vinham atribuindo aos latinos e especialmente aos mexicanos (TOTA, 2009, p.37).

[159] A produção desses filmes resultou de três viagens de Walt Disney e sua equipe para a América Latina, entre 1941 e 1943, com objetivo de recolher material para a produção de filmes infantis (LIERNUR, 2010b, p.173).

paisagens típicas representadas por uma mistura de registros documentais com desenhos (LIERNUR, 2010b, p.173; MOURA, 1991, p.39)[160].

Geralmente, os filmes produzidos pela Divisão de Filmes da OCIAA eram finalizados na Biblioteca de Filmes do MoMA, instituição que não coincidentemente também estava vinculada à família Rockefeller, fornecendo apoio institucional fundamental para as atividades culturais da OCIAA. Em novembro de 1940, a OCIAA aprova o financiamento de 26 projetos na Divisão de Relações Culturais, cujo de maior custo, sintomaticamente, foi o empreendimento dirigido pelo MoMA. Com o largo orçamento de $200.000, o Museu envia uma exposição de pintura norte-americana para a Cidade do México, Havana, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Santiago, Buenos Aires, Rio de Janeiro e Montevidéu (SADLIER, 2012; FOX, 2013, p.251).

2.2 "A weapon in national defence": o MoMA e a Segunda Guerra

Filho de Abby Aldrich Rockefeller, uma das idealizadoras do MoMA[161], Nelson Rockefeller assumirá a presidência da instituição em 1939, substituindo seu antecessor Anson Conger Goodyear. O empresário permaneceu no cargo até 1941, quando deixa a presidência do MoMA para coordenar a OCIAA. O cargo foi legado a John Hay Whitney, simultaneamente chefe da Divisão de Filmes da agência - o que o transformaria em um agente crucial na costura do MoMA com a OCIAA. Rockefeller retorna à liderança do MoMA alguns anos depois, em 1946, após a extinção da OCIAA pelo presidente Truman (FOX, 2013, p.45; SADLIER, 2012). Ocorre que mesmo quando não envolvido diretamente nas decisões cotidianas do Museu, "a rede de conexões políticas, filantrópicas, corporativas e pessoais de Rockefeller" legaria casualidades sobre determinadas entre as atividades destas instituições (FOX, 2013, p.45)[162].

Nessa perspectiva, a poderosa máquina cultural da OCIAA apoiou-se no espaço institucional e na agenda cultural do Museu para efetivar muitos de seus programas culturais. Em fevereiro de 1941, o Museu

[160] Embora subordinada à Divisão de Comunicações, a Divisão de Filmes desfrutava de grande autonomia, sendo considerada um dos principais veículos de propaganda da agência (TOTA, 2009, p.44).

[161] No rescaldo das polêmicas colocadas pelo *Armory Show* (1913), que pela primeira vez apresentou a arte moderna de vanguarda a um público em geral ainda muito resistente na cena nova-iorquina, Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller, mulheres de famílias ricas e tradicionais e entusiasmadas colecionadoras de arte moderna, junto ao empresário, filantropo e autor Anson Conger Goodyear, idealizariam o MoMA como uma tentativa de abraçar os tempos modernos e propor uma revisão à crítica e à produção da arte (KANTOR, 2002, p.190-195; THE MUSEUM OF MODERN ART, 1931). O Museu abre suas portas ao público no dia 7 de novembro de 1929, situado provisoriamente no décimo segundo andar de um edifício na 5th Avenue, e é transferido dez anos mais tarde para sua sede permanente na 53rd Street (COHEN, 2013, p.194). Para um relato mais completo sobre a formação do MoMA, ver Kantor (2002), mais especificamente o capítulo 6, *Modernism takes its turn in America.*

[162] Fox analisa a conexão dessas duas instituições com os projetos culturais da União Panamericana no segundo pós-guerra em *Art Enters the Union: the Transition from World War II to the Cold War,* 1º capítulo de seu livro *Making Art Panamerican: Cultural Diplomacy and the Cold War* (2013, p.41-88).

acomoda em seu terraço a primeira conferência internacional da *The American School of the Air of the Americas*[163], financiada pela *National Education Association* e a *Columbia Broadcasting System*, com cooperação da União Panamericana, reunindo centenas de educadores da América do norte, central e do sul. Naquela ocasião, John Hay Whitney apresentaria "um novo programa para acelerar o intercâmbio artístico e cultural deste hemisfério entre todas as vinte e uma repúblicas americanas", consistente em revisar e classificar todos os filmes em circulação no país que retratavam a história e a vida nos Estados Unidos, e posteriormente traduzi-los para o espanhol e português. "Uma vez selecionada a lista", ele continua, "novas trilhas sonoras serão colocadas nas bobinas e serão despachados para exibições na América Central e América do Sul". Tratava-se de tornar a vida e a cultura norte-americana consumíveis para o público hispano e luso-falante e com isso, "esclarecer suas impressões sobre nós e demonstrar a comunidade indiscutível de nossos interesses materiais, e o terreno comum de nossas aspirações". Por fim, Whitney ressaltou que "pintura, escultura, desenho industrial, artes gráficas, arquitetura e música terão seu lugar no programa", antecipando que já estavam em curso planos para várias exposições itinerantes de pintura norte-americana nas principais cidades da América Central e do Sul (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1941, p.1). O projeto anunciado, basicamente, tratava-se da exportação deliberada dos modelos, da cultura, das artes e dos padrões de consumo norte-americanos (o *american way of life*) para a América Latina como missão política condicionada a tornar reconhecível e mais próximo aquele país ao qual deveriam aliar-se. Descrevendo o MoMA como uma "força vital disponível para auxiliar na consolidação da solidariedade deste hemisfério", o Presidente da instituição faria uma declaração um tanto polêmica sobre o papel daquela instituição na defesa nacional: "o MoMA servirá como arma da defesa nacional". A franqueza da fala do Presidente, transmitida ao vivo em rede nacional pela Columbia Broadcasting System, chamou atenção da mídia, tornando-se manchete em diversos jornais do país[164]. Isso revela que o posicionamento de Whitney não ficou restrito ao MoMA e ao meio institucional, e pelo menos no ponto de vista do Presidente, a doutrina política que atravessava o MoMA não deveria ser acobertada por qualquer comedimento ou sutileza, mas deveria, ao contrário, transparecer publicamente como posicionamento central do Museu na iminência da guerra.

[163] *The American School of the Air* foi um programa de rádio de cunho educativo, apresentado pela Columbia Broadcasting System entre 1930 e 1948, com foco nas relações públicas. Durante a Segunda Guerra, o programa muda seu nome para *The American School of the Air of the Americas,* e assume abordagem mais aproximada ao pan-americanismo, alcançando audiências canadenses e latino-americanas.

[164] No rescaldo das declarações de Whitney, o Times de Milledgeville, na Georgia, publicou um artigo intitulado *Art to Foster Defense Unity*; o Dallas, Texas News publicou um artigo redigido por Louise Gossett anunciado como *Art and Artists: Art to Play Part in U.S. Latin Policy*; e *Art to Foster Defense Unity - Pan American Art Exchange Studied* foi a manchete de um artigo publicado no jornal San Francisco, California News. Os artigos foram identificados no microfilme 39 (172 e 173) durante as visitas aos arquivos do MoMA.

Seguindo o discurso de Whitney, seria a vez da fala de Dr. Luis Quintanilla, Ministro Plenipotenciário e Conselheiro da Embaixada Mexicana em Washington que, em linhas gerais, arrematava aquilo que o primeiro havia anunciado. Como representante mexicano, Quintanilla reitera o valor político da arte para "nos unir como amigos", dizendo que "se você [norte-americano], portanto, estima nossa amizade você deve apelar aos nossos corações. Uma canção, uma pintura, um monumento vai trazer você para mais perto de nós". E termina sua fala com uma apelação um tanto emotiva:

> Se os dias de 'Destino Manifesto', 'Política do Big Stick', 'Diplomacia do Dólar' e do 'Imperialismo Yankee' estão para ser enterrados na História, familiarizemo-nos então com o lado artístico e humano do americano de hoje; o americano da 'Política da Boa Vizinhança'! (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1941).

O plano de construção de uma aliança política com as repúblicas latino-americanas ficará bastante claro na programação de outono do ano seguinte, cujas exposições e eventos estavam relacionados a seis departamentos e agencias do governo: o *War Department,* o *Civil Aeronautics Authority*, o *Office of War Information, the Coordinator of Inter-American Affairs*, a *Library of Congress* e o *Office of Civilian Department* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1942a). Mas ao contrário dos projetos anunciados por Whitney, ansioso por exportar a cultura norte-americana para os outros países do continente, a agenda de outono apresentou outra faceta da politicagem presente no Museu, podemos dizer, mais explicitamente propagandística. De setembro de 1942 a janeiro de 1943, o Museu apresentaria os *posters* e cartazes resultantes de uma série de competições hemisféricas, que propunham, naturalmente, temas que reivindicavam a unidade continental contra o inimigo externo[165]. Eram elas: *The Americas Cooperate*[166]*, A United Hemisphere Poster Competition*[167] e *National War Poster*

[165] A programação de outono previa também outras exposições: *Modern Architecture for the Modern School*, dirigida por Elizabeth Mock; *How to Make a Photogram*, dirigida por Moholy-Nagy; *New Acquisitions*; *Tchelitchew Paintings and Drawings*, dirigida por James Thrall Soby; *The Sculpture of John Bernard Flannagan*, dirigida por Dorothy Miller; *Useful Wartime Objects,* dirigida por Alice M. Carson; e *Twenty Century Portraits*, dirigida por Monroe Wheeler. A programação também previa exposições para crianças: *People in Modern Paintings*; *Public School Art of Two Cities (New York and Chicago); Children's Paintings and the War;* e *Children's Festival of Modern Art* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1942a).

[166] *The Americas Cooperate* foi organizada por requisito da OCIAA com o objetivo de "[...] mostrar graficamente por meio de fotografias, ampliações, diagramas e rótulos os ricos recursos e produtos naturais das nações latino-americanas usados pelos Estados Unidos". A mostra permaneceu em cartaz do dia 30 de setembro a 18 de outubro de 1942 e a OCIAA posteriormente enviou os *posters* para todo o país, a serem expostos em lugares públicos como bibliotecas, estações de trens, prefeituras e etc. Uma versão duplicada seria simultaneamente exposta na *Library of Congress*, Washington, D. C. (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1942a, tradução da autora).

[167] Aberta para todos os cidadãos do hemisfério, a competição *A United Hemisphere* pretendeu "estimular la expresion pictorica de la comun determinacion de permanecer libres que alienta en las naciones de America". Não havia restrição em relação às mídias a serem usadas, e os competidores deveriam usar slogans pré-estabelecidos, em inglês, português ou espanhol, como "21 Republicas-1 destino", "A América Unida é a Paz do Mundo" e "Contra um inimigo comum, união". Os resultados foram expostos entre o 21 de outubro e 24 de novembro de 1942 e circularam posteriormente por outras cidades do hemisfério, sendo também colocados à disposição de agências do governo dos Estados Unidos para reprodução e uso nas Américas (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1942b).

Competition[168]. Para o Diretor do Departamento de Exposições, Monroe Wheeler, os *posters* configuravam "parte importante da técnica da guerra moderna", com ampla capacidade persuasiva "uma vez que alcançam milhões de pessoas". Ao anunciar a programação, Wheeler, simultaneamente funcionário da OCIAA, defendia a efetividade e a relevância daquelas iniciativas, posto que

> Essas competições foram realizadas para ajudar nosso Governo a empreender uma campanha eficaz para despertar, alertar e unificar a mentalidade ainda adormecida das pessoas em maior perigo do que elas ainda percebem (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1942a, p.1, tradução da autora).

Ainda que o plano de construção de uma aliança política interamericana seja bastante nítido na agenda programática do MoMA no início dos anos 1940, isso nem sempre se deu de maneira tão explícita quanto a emblemática declaração de Whitney no terraço do Museu, ou como faziam notar as competições hemisféricas apresentadas no Museu no fim de 1942[169]. Em 1941, um jornalista em Pendleton, East Oregon, questionou o projeto daquele "gentlemen in New York", referindo-se a Whitney, ao sugerir que "se desejamos a sua boa vontade [dos latino-americanos], seria mais diplomático pedir-lhes que nos enviem algumas de suas obras". Aquele jornalista não estava propondo nenhuma novidade, de sorte que iniciativas desta natureza já vinham sendo incorporadas à agenda do Museu.

Com o empenho basilar de Rockefeller, no decorrer da guerra, o MoMA organizou uma série de exposições sobre a produção cultural do subcontinente, com especial atenção ao Brasil e ao México (DEL REAL, 2012, p.234; COTA, Jr., 2016, p.61-66; LIERNUR, 2010b). Este esforço havia sido marcado pela organização, no ano anterior, de uma exposição que procurou abordar - e celebrar - vinte séculos da arte mexicana, inaugurando um período de abertura sistemática do Museu para a América Latina. Com a colaboração de Roberto Montenegro, Rockefeller havia atuado pessoalmente como curador de *Twenty Centuries of Mexican Art,* a "maior e mais compreensiva exposição de arte mexicana já organizada"[170]. Seu discurso de apresentação elucida a condição afetiva envolvida na compreensão dos "vizinhos latino-americanos":

---

[168] Com financiamento das agências *Artist for Victory*, *Council for Democracy* e do MoMA, o resultado da *National War Poster Competition* foi exposto no Museu entre 25 de novembro de 1942 a 3 de janeiro de 1943 (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1942a, p.3). Os nove *posters* vencedores foram reproduzidos em quantidade para a distribuição no país pelo *Office of Civilian Defense*, tendo sido também oferecidos para reprodução e distribuição ao *Treasury Department,* o *War Production Board* e ao *Office of War Information*, que endossaram a competição (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1942c, p.2).

[169] Inclusive, durante o conflito, o Jardim das Esculturas do MoMA foi transformado em um centro de entretenimento para as tropas de todas as nações aliadas (LYNES, 1973), o que elucida a consonância do Museu com a questão militar.

[170] As obras ocuparam todo o espaço expositivo do Museu, transbordando para o jardim externo. O material expositivo daquela exposição atravessou todas as épocas da história do México, "rastreando o desenvolvimento da cultura artística do país por

> Não se pode conhecer e amar as artes deste país [o México] sem desenvolver um grande calor e carinho pelo próprio povo. [...] A exposição deverá contribuir para uma melhor compreensão das pessoas e da vida cultural do México neste momento em que existe um interesse generalizado por todo o país em relação a nossos vizinhos latino-americanos (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1940).

Fig. 9: Homens não identificados na exposição *A United Hemisphere Poster Competition.* Fotografia de Phil Caputo. Fonte: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3115?installation_image_index=1.

Elaborada em colaboração com o governo mexicano de Lázaro Cárdenas, em muitos aspectos a exposição tangenciou assuntos diplomáticos[171]. Sua própria idealização, naquele momento crítico entre os Estados Unidos e o México, como Rockefeller deixa claro, respondia à necessidade de reestabelecer boas relações entre as duas repúblicas norte-americanas como parte do programa oficial da PBV. Além de reiterar o apreço pelas artes do país, a exposição apresentava uma oportunidade de engajar uma imagem da *mexicanidad* distante da retórica revolucionária que havia levado, em última análise, à nacionalização do petróleo pelo governo de Cárdenas, aproximando-a a uma nova fase da cooperação pan-americana (DEL REAL, 2012, p. 34, p.48).

Apesar do caráter explicitamente político de *Twenty Centuries of Mexican Art,* Rockefeller parecia bastante preocupado com a percepção da exposição como estratégia política, comentando com John E. Abbott, Vice-Presidente executivo do MoMA, que o Museu não "queria dar a impressão que [a exposição] está sendo usada pelo governo mexicano... ou americano"[172]. Del Real supõe que talvez o

vinte séculos do período Pré-colombiano ao Colonial, até a arte moderna com uma grande sessão de arte popular que perpassa todos os períodos" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1940, tradução da autora).

[171] John McAndrew (curador do Departamento de Arquitetura e Arte Industrial), responsável pela montagem da exposição, Monroe Wheeler (Diretor do Departamento de Publicações), encarregado da preparação do catálogo, e John E. Abbott (Vice-Presidente executivo), foram enviados ao México no início do ano, este último para tratar diretamente com o Ministro de relações Exteriores, Eduardo Hay, sobre a assinatura do contrato (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1940).

[172] Letter, Nelson Rockefeller to John Abbott, February 14, 1940. Folder 1354, Series L, Box 138, Record Group 4 NAR Papers, RAC apud DEL REAL, 2012, p.47.

próprio Rockefeller estivesse testando solos políticos, diplomáticos e culturais, "prefigurando seu papel na OCIAA", compreendendo a exposição mais como uma iniciativa singular do Presidente do Museu, assimétrica e deveras ambígua em relação à esfera diplomática, do que de fato uma iniciativa tutelada pelo governo. O Presidente Roosevelt e o Secretário de Estado Cordel Hull[173] negaram qualquer conexão com a exposição no plano simbólico ou honorário (DEL REAL, 2012, p.47).

Rockefeller não limitou a intensificação da pauta latino-americana no Museu a frases de efeito, mas desempenhou papel fundamental na compra de obras de arte para a ampliação do espaço latino-americano no acervo. Em 1942, por meio do Fundo Interamericano, realiza uma doação anônima ao MoMA. Os recursos, somando U$25.000, deveriam ser destinados à compra de obras de arte "de interesse e qualidade" para a Coleção Latino-Americana do Museu, conforme estipulado pelo doador[174] (KIRSTEIN, 1943, p.3-4, tradução da autora; KANTOR, 2002, p.418). Em março do ano seguinte, viria a público o resultado de mais de 10 anos de formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte Moderna[175], orgulhosamente apresentado pelo então Diretor do MoMA, Alfred H. Barr, Jr. [176], como um "empreendimento pioneiro" (KIRSTEIN, 1943, p.3, tradução da autora). Além das aquisições realizadas no último ano por conta da generosa doação de Rockefeller, grande parte das obras haviam sido adquiridas por meio de um fundo doado por sua mãe, Abby Aldrich Rockefeller, e de obras doadas diretamente das coleções particulares de Nelson e Abby. As palavras escolhidas por Barr para abrir o prefácio da publicação subsequente situam explicitamente a Coleção na retórica da compreensão hemisférica da PBV, declarando, com entusiasmo, que

> Graças à Segunda Guerra Mundial e a certos homens de boa vontade em todo o hemisfério ocidental, estamos deixando de lado os olhos cegos na compreensão cultural que mantiveram os olhos de todas as repúblicas americanas fixas na Europa, com um ligeiro olhar um para o outro ao longo do último século e meio. No campo da

[173] Não podemos dizer que a OCIAA representava uma capilaridade direta das vontades do governo. Diversos membros do Departamento de Estado haviam resistido à OCIAA, o que nos revela que a criação da agência não havia sido tão simples ou livre de conflitos. Além disso, existiam atritos consideráveis entre Rockefeller e Cordell Hull, principalmente porque era comum o primeiro agir com autonomia excessiva e não consultar o Departamento de Estado para levar a cabo suas iniciativas, desrespeitando a posição hierárquica do Secretário (TOTA, 2009, p.51).

[174] No verão de 1942, Lincoln Kirstein, curador da exposição, e Alfred Barr, Diretor do Museu, realizam viagens paralelas à países diferentes da região, encarregados de adquirir obras para multiplicar a Coleção (KIRSTEIN, 1943, p.3-4).

[175] Sobre a formação da Coleção Latino-Americana no MoMA, tanto em seus aspectos culturais quanto políticos, ver a produção de Eustáquio Cota, Jr. (2015, 2016).

[176] Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981) esteve associado ao MoMA desde sua inauguração em 1929 até 1968. Dirigiu a instituição de 1929 e 1943 e chefiou o Departamento de Pintura e Escultura de 1929-1940, de 1940-1943 e de 1947-1967. Ao longo desta trajetória, atua ativamente como curador e organizador de exposições, bem como juiz de competições. Em outubro de 1943, Stephen C. Clark, Presidente do Conselho de Curadores do MoMA anuncia que Alfred Barr, Jr. havia se aposentado do cargo de Diretor para dedicar-se exclusivamente aos trabalhos acadêmicos. Seria mantido, no entanto, como Diretor Consultivo. O biógrafo de Barr, Sybil Gordon Kantor, sustenta que na verdade Barr havia sido demitido por não estar dando conta das tarefas outorgadas à direção. Foi recontratado em 1947 como diretor de coleções, permanecendo no cargo até 1967, quando se aposenta. Ver Kantor (2002, p. 359-363).

> arte estamos começando a olhar um ao outro direto no rosto com interesse e alguma compreensão (BARR, Jr., 1943, tradução da autora).

O esforço exaustivo em compreender e apresentar as artes das "repúblicas irmãs do sul", como um todo, seria uma "prova desse progresso"; nesse sentido, o prefácio de Barr, indicava clara justaposição das atividades do MoMA com os movimentos da política externa. Um olhar mais atento para o catálogo revela que aquele mesmo Whitney que alguns anos antes havia defendido veementemente o lugar da arte na defesa nacional, junto com outros membros importantes do staff do Museu[177], estava ausente do Museu em missão com as forças armadas (KIRSTEIN, 1943, s.p.). Muito provavelmente se tratava do *Projeto Disney*.

Podemos agregar a esta trajetória expositiva as mostras individuais *Portinari of Brazil* e *Mexican Costumes by Carlos Merida* (1941), a exposição de cartazes da competição *A United Hemisphere* (1942), e *Modern Cuban Painters* (1944), e a célebre *Brazil Builds* (1943). A última havia sido o primeiro levantamento de arquitetura produzida no subcontinente e um testemunho da ansiedade do MoMA por travar relações com o Brasil, "um pais que ia ser nosso futuro aliado" (GOODWIN, 1943, p.07). As palavras de Philip Goodwin que abrem a narrativa dispensam qualquer sutileza interpretativa a respeito das condições de encomenda daquele levantamento. O evento havia sido orientado e impulsionado pela OCIAA, com especial atenção de Nelson Rockefeller, Wallace K. Harrison[178] e René d'Harnoncourt (GOODWIN, 1943, p.9).

Em função destas experiências nada isoladas, e com a corroboração da bibliografia que nos serve de base, podemos afirmar que na emergência da guerra, o MoMA foi empurrado para a arena política. Isso certamente não foi resultado do esforço de um homem só. O que podemos afirmar é que ao desempenhar cargos privilegiados tanto no aparato estatal quanto no Museu, um jovem Rockefeller

[177] O catálogo indica que estavam "de licença com as Forças Armadas": John Hay Whitney, Presidente; David H. McAlpin; Edward M. M. Warburg, conselheiros do Museu; o próprio Lincoln Kirstein, organizador da exposição e consultor de arte latino-americana oficial do Departamento de Pintura e Escultura; Allen Porter, Diretor de Exposições e Circulações da Biblioteca de Filmes; Eliot F. Noyes, Diretor do Departamento de Arte Industrial; Beaumont Newhall, curador do Departamento de Fotografia; Carlos Dyer, Assistente Técnico do Departamento de Exposições; Holger E. Hagen, Gerente do Departamento de Publicações; e Paul Magriel, Bibliotecário de Arquivos de Dança (KIRSTEIN, 1943, s.p.).

[178] O arquiteto Wallace K. Harrison (1895-1981) foi Diretor da Seção da Seção de Relações Culturais da OCIAA em 1941, depois Diretor de Informação e posteriormente Diretor da OCIAA (DEL REAL, 2012, p.150). Trabalhou no MoMA em 1949 como juiz da competição *Hidden Talent Competition*, e esteve em sete exibições no museu entre 1939 e 1959: *Three Centuries of American Architecture* (1939), *Painting and Sculpture in Architecture* (1949), *Architecture in New York Area* (1952), *Built in USA: Post-War Architecture* (1953), *Architecture for the State Department* (1953), *Architecture and Imagery: Four New Buildings* (1959); e embora não conste no MoMA Exhibition Spelunker, seu projeto para a Embaixada Americana em Cuba, junto com Max Abramovitz (firma Harrison& Abramovitz) esteve presente em *Latin American Architecture since 1945* (1955). Harrison esteve entre os participantes da reunião do *Advisory Committee on Art* da Divisão de Cooperação Cultural do Departamento de Estado, ocorrida em maio de 1944 na National Gallery of Art, Washington, D.C. (ADVISORY, 1944, p.1).

autoconfiante, persistente e líder natural[179], pôde criar progressivamente uma rede institucional complexa, entrelaçando visceralmente o MoMA e a OCIAA.

Muitos dos membros da administração do MoMA terão tido cargos anteriores ou simultâneos na OCIAA. A dupla conexão de Whitney, conforme discutimos, foi um ponto crucial dessa rede. Será também o caso de John E. Abbott, Vice-Presidente Executivo do Museu desde 1939, e que paralelamente desempenharia papel importante como primeiro diretor do Comitê de Arte da OCIAA (FOX, 2013, p.252). Monroe Wheeler, enquanto Diretor de Publicações e Diretor de Exposições do MoMA[180], seria convidado por Rockefeller para presidir o Comitê de Publicações da OCIAA, no qual trabalha durante a guerra. Pouco tempo depois, o nó entre as instituições seria arrematado com a integração de René d'Harnoncourt e Porter McCray ao Museu, respectivamente em 1944 e 1946, ambos tendo sido membros importantes do Birô. No MoMA, o primeiro seria contratado como Vice-Presidente de Relações Exteriores e o segundo como Diretor do Departamento de Exposições Itinerantes.

2.3 A diplomacia cultural no alvorecer do pós-guerra

A vinda de d'Harnoncourt e McCray para o MoMA ocorre em um momento de transformações importantes na política cultural do governo, quando a América Latina começava a perder o destaque que havia adquirido durante a guerra. A OCIAA vinha perdendo relevância para a política internacional e "a rede cultural que amarrava o MoMA, a OCIAA, e a América Latina vinha sendo desmantelada" (DEL REAL, 2012, p.207, tradução da autora). Segundo Espinosa[181], desde 1942 já existiam planos para transferir os programas culturais da OCIAA para o Departamento de Estado (apud FOX, 2013, p.252). Com o fim da guerra, em 1945, a Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado passa a administrar todas as atividades do Birô, que foi extinto oficialmente em abril do ano seguinte pela administração de Truman, como testemunho definitivo da obliteração da América Latina dentre as prioridades do governo. A aniquilação daquela agência, criada especialmente para tratar de assuntos culturais interamericanos, indicava que a América Latina não era mais o centro das prioridades do país.

O novo quadro geopolítico nascido com o fim da guerra lançava novas questões e novos desafios para os Estados Unidos na iminência de um novo mundo pós-guerra. Passada a emergência da guerra, as

[179] Além das oportunidades que lhe foram concedidas, grande parte das conquistas de Rockefeller no campo político e dos negócios deveu-se à sua personalidade e habilidades sociais (RIVAS, 2002, p.15).

[180] Wheeler começa a trabalhar no MoMA em 1935 como membro do Comitê da Biblioteca (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2008).

[181] As atividades da OCIAA e as do Office of War Information foram incorporadas ao *Interim International Services do Departamento de Estado* em 1945. Em 1948, os programas foram transferidos para o *International Information and Cultural Affairs Office of the State Department* (DEL REAL, 2012, p.150)

prioridades do governo foram transferidas para a reconstrução europeia, passando a América Latina para uma posição secundária. Esta virada foi materializada pela oposição entre o generoso Plano Marshall destinado à recuperação econômica e material das áreas mais afetadas pela guerra, especialmente a Europa, e a escassa política econômica destinada àquela região que há pouco havia sido o principal foco dos interesses norte-americanos[182]. No novo quadro de rearranjos geopolíticos marcado pelo acirramento das disputas entre as duas superpotências antagônicas que emergiram da Segunda Guerra Mundial, era importante para os Estados Unidos expandir sua área de influência ideológica; isso incluía manter seu *backyard* a salvo das crescentes tentações socialistas, comunistas e mesmo nacionalistas (TOTA, 2014a). Contudo, as administrações de Truman e de seu sucessor Dwight Eisenhower (1953-1961) mantiveram a crença de que a região não apresentava ameaça política ou militar significativa, pois seria pouco suscetível à penetração soviética se comparada à Europa Oriental e Oriente Médio (RABE, 1978, p.292; BETHELL, ROXBOROUGH, 1988, p.182; BETHELL, 2009, p.309). Nesta perspectiva, embora houvesse relativa preocupação com a subversão ao sul da fronteira, a América Latina permaneceu na periferia das prioridades dos Estados Unidos (RABE, 1978, p.292). Desconsiderando o magro plano de assistência técnica batizado como Ponto 4[183], caracterizado por Tota como um "prêmio de consolação" para os países que não haviam sido contemplados com o Plano Marshall, nos anos 1950 a América Latina era a única região do mundo sem um plano de recuperação econômica consistente (BETHELL, ROXBOROUGH, 1988, p.186). A expectativa por um Plano Marshall para a América Latina, alimentada na ludibriosa conferência pan-americana no Rio de Janeiro em 1942[184], embora reiteradamente solicitado pelos delegados latino-americanos, seria frustrada pela promessa de uma conferência econômica, constantemente adiada[185] (RABE, 1978). A América Latina, por sua vez, havia sido deslocada para um lugar secundário dentre as preocupações mais candentes,

[182] De acordo com Bethell e Roxborough (1988, p.186), no período entre 1945 e 1950, apenas 2% da ajuda econômica norte-americana foi destinada à América Latina, sendo que a Bélgica e Luxemburgo obtiveram, juntos, mais ajuda direta do que todos os países latino-americanos entre 1945 e 1950 (RABE, 1978, p.292).

[183] Em sua posse presidencial, em 1948, ao invés de recursos materiais o presidente Truman oferecia aos países subdesenvolvidos um programa de assistência técnica como fomento ao desenvolvimento industrial. Tota (2017, p.71) descreve o Plano 4 como um "prêmio de consolação" para aqueles países que não haviam sido contemplados pelo Plano Marshall.

[184] Na conferência ocorrida no Rio de Janeiro em 1942, o subsecretário de Estado Sumner Walles declarou o comprometimento do país com o desenvolvimento econômico latino-americano. A conferência terminaria com a promessa de uma futura conferência econômica na qual se discutiria um plano econômico para a América Latina, o que assegurou o alinhamento dos países com a política dos Aliados (RABE, 1978, p.279). Como discute Rabe, a conferência foi constantemente adiada pelos Estados Unidos.

[185] Descontentes com a política do *Europe first,* os delegados latino-americanos argumentavam que em última análise, a crença na reconstrução da economia europeia como meio de restaurar os mercados de exportação latino-americanos e suprir a escassez de bens de capital na região, acabaria por confinar a América Latina em seu tradicional papel de agroexportadora no mercado internacional (RABE, 1978, p.286). Na contra-corrente desse clima desfavorável, em 1947 foi firmado o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR), que marcava o alinhamento oficial das nações latino-americanas aos Estados Unidos com a previsão da defesa mútua entre seus membros em caso de ataque (FOX, 2013, p.14).

voltando à tona apenas alguns anos mais tarde quando o secretário de Estado da administração Eisenhower, John Foster Dulles, revive a política de intervenções militares na região[186] (DEL REAL, 2012, p.255). A negligência em relação às economias latino-americanas persiste até o final da década de 1950, quando a irrupção de diversos motins levam ao quase assassinato do vice-presidente Richard M. Nixon durante sua missão diplomática na região em 1958[187], e a explosão da Revolução Cubana em 1959, atestando o crescimento do espectro comunista na América Latina (RABE, 1978, p.294; FOX, 2013, p.14). A organização de uma agenda econômica sólida para a América Latina será oficializada dois anos depois, com a Aliança para o Progresso.

Na contramão do estancamento da injeção de recursos econômicos na América Latina, a diplomacia cultural parece ter sido uma via efetiva para a expansão ideológica norte-americana no continente, mobilizada, segundo Fox[188], como uma espécie de substituição à escassez de incentivos econômicos (FOX, 2013, p.13-14). De fato, se comparada à quantidade de programas culturais organizados nos primeiros anos da Guerra Fria, a diplomacia cultural foi muito mais ambiciosa durante os anos de PBV. Por exemplo, depois de *Modern Cuban Painters* - que já não havia contado com o apoio da OCIAA -, o MoMA vive um período de considerável ausência da pauta latino-americana, retomada apenas em 1947 com a exposição *Two Cities: Planning in North and South*[189]. Até 1955, com a realização de *Latin American Architecture since 1945*, o MoMA realizará apenas mais uma exposição de temática latino-americana, *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929- 1949* (1949)[190]*, também sob a tônica da arquitetura e do urbanismo*.

[186] Sobre a política externa levada a cabo durante a administração de Eisenhower, conferir o livro de Stephen G. Rabe, *Eisenhower and Latin America: The Foreign Policy of Anticommunism* (1988)*,* especialmente o capítulo 2, *Cold War Policies, 1953-54.*

[187] Em relação à missão de Nixon na América Latina em 1958, conferir o artigo *A Diplomatic Pearl Harbor? Richard Nixon's Goodwill Mission to Latin America in 1958*, de Zahniser e Weis (1989).

[188] A autora enfoca nas políticas culturais levadas adiante pela administração dedicada do curador e crítico cubano José Gómez Sicre (1916-1989) da Seção de Artes Visuais da União da União Panamericana a partir de 1946. Partindo desse recorte, Fox argumenta que as políticas culturais da União Panamericana nas duas primeiras décadas da Guerra Fria são constantemente ofuscadas na historiografia, uma vez situadas entre dois importantes programas da política externa norte-americana: a Política de Boa Vizinhança e a Aliança para o Progresso (FOX, 2013).

[189] A exposição apresenta o projeto de duas novas cidades: a Cidade dos Motores, projetada em Xerém no Rio de Janeiro pelo escritório norte-americano Town Planning Associates; e a remodelação de uma favela ao sul de Chicago, do urbanista norte-americano Reginald R. Isaacs, Walter Gropius e Walter H. Blucher.

[190] Tratava-se de uma pequena exposição designada a "mostrar a influência do trabalho do arquiteto suíço pioneiro, Le Corbusier, ao do importante arquiteto brasileiro de uma geração mais jovem, Oscar Niemeyer". A exposição focou na identificação dos conceitos arquitetônicos da Villa Savoye (1929) de Le Corbusier, já reconhecida internacionalmente como paradigma da arquitetura moderna, na Casa Burton Tramaine, projetada na Califórnia pelo arquiteto brasileiro em 1948-1949 (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949).

Essa mudança declarada nas prioridades nacionais parecia preocupar Alfred Barr. No trabalho elaborado para a Conferência Sobre Estudos de Arte Latino-Americana (1945), o ex-Diretor[191] alertava para a necessidade de conservar o interesse pela América Latina, mesmo com o fim da guerra:

> Considerando o fundo político de nosso recente interesse na arte latino-americana, nós temos uma séria responsabilidade de justificar o que fizemos em um estado de emergência por nosso interesse contínuo agora que a emergência passou (BARR, Jr., s.d.).

Naquela ocasião, o ex-Diretor chamou a atenção dos membros presentes para os perigos em negligenciar a região, ressaltando sua crença de que a descontinuidade abrupta dos programas culturais voltados à América Latina levaria à percepção absolutamente indesejada dos países latino-americanos como massa de manobra dos Estados Unidos em um lapso em que teriam sido úteis na perspectiva da guerra. "Felizmente", ele prossegue, "o campo em si, em seu melhor, é suficientemente interessante e amplamente inexplorado". Reivindicava que o interesse pela América Latina deveria ser muito mais amplo do que aquele circunscrito à perspectiva da boa vizinhança e por isso, propõe que a promoção e financiamento político dos tempos de guerra fossem reconvertidos em um programa de longo prazo com visão de amplo alcance em relação às repúblicas da região. Passada a "emergência da guerra", este programa seria beneficiado pelo aparente desinteresse político, o que "se revelaria um fator muito valioso [...] em nossas relações internacionais - especialmente com os latino-americanos"[192].

---

[191] Neste momento, Barr já havia sido demitido do cargo de diretor, não antes da nomeação de Wheeler como diretor de exposições, em 1940, e de James Soby como diretor assistente do Museu, como tentativas de aliviar as tarefas administrativas de Barr como diretor (as quais Clark acreditava que vinham restringindo sua habilidade de escrever) (KANTOR, 2002, p.360). A demissão oficial chegou em forma de uma carta de Clark endereçada a Barr, em 13 de outubro de 1943, informando que ele deveria deixar a posição de diretor, sob a justificativa de que "sua falta de produtividade não justificava seu salário, que seria cortado pela metade, e a posição de diretor seria abolida" (KANTOR, 2002, p.361, tradução da autora). A Barr, restaria a posição de diretor consultivo, devendo a partir de então trabalhar fora do Museu, enquanto um comitê de coordenação, formado pelos chefes de departamentos e presidido por John Abbott, assumiria a administração do Museu, conforme lhe comunicou Clark naquela oportunidade. Contudo, o *staff* curatorial do Museu permaneceria fundamentalmente leal a Barr, e Soby conseguiria persuadir os membros da comissão para manter Barr trabalhando dentro do Museu, como ele mesmo havia pedido a Clark. Cedendo à pressão interna, Clark permitiu que se construísse um pequeno escritório na Biblioteca, onde Barr se estabeleceria. Segundo Kantor, reconhecendo a seriedade e obstinação de Barr, em 1947 Clark volta atrás em sua decisão, nomeando Barr diretor de coleções, com Dorothy Miller como sua assistente. Desde este ano até 1967, quando se aposenta, avalia seu biógrafo, "talvez ele tenha feito seu melhor e mais permanente trabalho" (KANTOR, 2002, p.363).

[192] As citações foram extraídas de um relatório contendo monografias de diversos membros presentes na Conferência Sobre Estudos de Arte Latino-Americana convocada pelo *Joint Committee on Latin American Studies*, ocorrida no MoMA entre 28 e 31 de maio de 1945. Por conta de "uma série de circunstancias muito infelizes e desentendimentos", a edição e publicação do relatório foi constantemente adiada, conforme d'Harnoncourt comunica a Elizabeth Wilder em 1947, dizendo que Dr. Leland, Dr. Hanke e ele concordavam que "seu conhecimento e interesse no assunto fazem de você a escolha ideal para isso" (D'HARNONCOURT, 1947). Prontamente, em menos de três meses, Wilder prepara uma introdução e índice de como ela imaginava o documento final, chegando a fazer modificações pontuais nos trabalhos que ela havia recebido, inserindo verbos em algumas sentenças, e até deletando algumas "declarações perigosas aqui e ali", para "salvar as reputações acadêmicas de figuras certamente eminentes" (WILDER, 1947). Apesar da agilidade de Wilder, a publicação do material teria que aguardar até 1949, quando o relatório finalmente foi finalizado para divulgação (D'HARNONCOURT, 1949). Cerca de 750 cópias foram produzidas e distribuídas com exclusividade para algumas instituições de arte norte-americanas, cuidadosamente escolhidas por d'Harnoncourt, com sugestões de Robert C. Smith.

Contudo, sua preocupação com a América Latina parecia mais condizente a um projeto internacionalista do Museu do que circunscrita à retórica pan-americanista que havia marcado os anos de guerra. A colocação de Barr quanto às "relações internacionais" do Museu, prefigura uma nova questão que havia se tornado central no contexto de disputas ideológicas acirradas com o fim da guerra. Passada a emergência da guerra, da qual os Estados Unidos haviam saído ainda mais capitalizados, o que estava em jogo era a própria hegemonia cultural dos Estados Unidos na nova ordem mundial, em disputa com os polos europeus agora desestabilizados (ARGAN, 1992, p.507; DEL REAL, 2012, p.207). Se anteriormente o lugar da América Latina havia sido um de "reconhecimento", a integração da região no palco da guerra cultural do pós-guerra passava a imprimir uma nova significação da América Latina. Para Del Real, este novo sentido da relevância da região para o Museu se justificava porque a região oferecia um "campo de provas" para avaliar o prestígio do público quanto às formas culturais norte-americana, enquanto seria na Europa que este prestígio devia de fato ser validado (DEL REAL, 2012, p.255, tradução da autora). Essa ideia de campo de provas, entretanto, nos parece insuficiente diante do quadro traçado no capítulo anterior, e talvez um conceito impreciso na elaboração do autor. A revisão histórica, ao menos dos casos de Brasil e México, trazem os elementos de longa duração que tornaram possível o entrelaçamento entre vanguardas e identidades nacionais. A historiografia sobre o tema, incluindo o próprio Del Real em diversos pontos, já é densa o suficiente para mostrar que a América Latina não foi simples campo experimental, mas movimentou os debates internacionais com produções teóricas e práticas endógenas capazes de tensioná-los singificativamente em diversos momentos. Pode-se dizer que, de maneiras e escalas distintas, na América Latina deram-se processos semelhantes aos que Del Real identifica no interior dos próprios Estados Unidos. Com o surgimento de movimentos autóctones tais como o expressionismo abstrato, a arte norte-americana proclamava um nível de autonomia em relação à arte europeia, e mais importante, conquistava a hegemonia ideológica sobre a cultura artística democrática[193] (DEL REAL, 2012, p.234). Em última análise, conforme d'Harnoncourt ressalta em um relatório encaminhado para Rockefeller, em 1945, os Estados Unidos havia se tornado um "centro cultural universal" (apud DEL REAL, 2012, p.234). Isso muito diria a respeito do papel do MoMA nessa nova perspectiva, impulsionado a um campo internacional para expandir e reforçar o prestígio dos valores, da cultura e principalmente das formas artísticas norte-americanas em um contexto mundial, em que os Estados Unidos haviam conquistado a hegemonia econômica. Rockefeller estava a par da importância do MoMA nesse processo, apontando em carta para Marshal Field, em 1946, que

> O Museu foi projetado ao campo internacional quase do dia para a noite, e como resultado, ele mantém uma posição única no mundo hoje. Olhando para os primeiros

[193] Sobre o assunto, conferir o livro *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (1983), de Serge Guilbaut.

> anos, quando o Museu estava começando, eu não creio que nenhum de nós alguma vez pensou que ele estava destinado a desempenhar um papel tão importante nos assuntos internacionais. [...] Suas oportunidades são ilimitadas (apud DEL REAL, 2012, p.234-235).

Que o palco central da guerra cultural travada nesse momento estava na Europa e não na América Latina ficaria claro em um comentário de Barr, cinco anos após a Conferência de Estudos Latino-Americanos, em correspondência para d'Harnoncourt[194], então Diretor do MoMA. Naquela ocasião, Barr comunica sua preocupação, fazendo quase um apelo para que d'Harnoncourt considerasse a importância de garantir o prestígio da cultura norte-americanas num quadro global:

> Desde o fim da Segunda Guerra Mundial os americanos começaram a perceber a desvantagem que temos em competir na frente cultural com os britânicos e franceses, para não mencionar os russos. Os britânicos e franceses, e até mesmo os belgas, têm nos derrotado porque eles levam o problema muito a sério. Os russos, com exceção da música, têm pouco para exportar mas eles têm sido extremamente eficazes em seus ataques à cultura americana, ataques que pouco fizemos para neutralizar (apud DEL REAL, 2012, p.255).

Suas palavras revelam a justaposição de questões culturais e políticas, fazendo notáveis suas preocupações em relação ao lugar do MoMA naquele impasse. Enquanto a problemática colocada em relação aos russos parecia ter sentidos evidentemente circunscritos aos antagonismos ideológicos que caracterizaram a tônica da Guerra Fria, a preocupação de Barr com a Europa era outra. Seu comentário parece ecoar o imaginário político, que havia migrado suas prioridades para a Europa novo campo da batalha cultural da Guerra Fria. Para Barr, seria ali, na Europa, que os Estados Unidos deveriam garantir seu prestígio cultural. Estava claro que, embora estivesse também preocupado com a manutenção da pauta latino-americana nas atividades internacionais do Museu, a programação internacional "deveria se concentrar no tempo presente na Europa ocidental" (apud DEL REAL, 2012, p.253)[195].

Na percepção da Europa como palco primário da guerra cultural travada no início dos anos 1950, o Museu toma para si a tarefa de exportar a cultura norte-americana, engajando-se com muita força na representação do país nos meios culturais internacionais. De acordo com Cockcroft, a representação do país e difusão de sua cultura e valores no pós-guerra parecia ter sido progressivamente deixada de lado pelas agências oficiais, que transferiam a responsabilidade à autoridade das instituições privadas. Se na primeira metade dos anos 1940 o governo havia investido fortemente na cultura e na propaganda como

[194] Kantor sustenta que o ex-diretor do Museu, após seu retorno à instituição em 1947, manteve parceria bastante efetiva com d'Harnoncourt. Como d'Harnoncourt repetia com recorrência, seu dever no museu era de "preservar e nutrir o gênio e Alfred Barr" (apud KANTOR, p.364-365, tradução da autora).

[195] A declaração de Barr foi encaminhada por correspondência para Rockefeller em 30 de outubro de 1947.

eixo basilar da política de guerra, nos anos pós-guerra o governo estancou seu patrocínio ao meio cultural, "deixando uma lacuna para o MoMA preencher" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2014). O Programa Internacional do MoMA nasce nesse contexto, logo assumindo caráter "quasi-oficial" na promoção da representação dos Estados Unidos em mostras internacionais nas quais a maioria das nações eram representadas por exposições financiadas pelo governo (COCKCROFT, 1974, p.128, tradução da autora)[196]. Em outras palavras, na ausência de uma instituição governamental permanente responsável pela representação estanunidense em exposições internacionais, o Programa tomou para si a função de mediar a participação norte-americana em exposições e competições internacionais. Por exemplo, o Departamento de Estado recusou assumir responsabilidade pela representação do país na Bienal de Veneza em 1954, "talvez o evento político-cultural-internacional de arte mais importante, onde todos os países europeus incluindo a União Soviética competiram por honras culturais". A construção do Pavilhão norte-americano ficou sob responsabilidade integral do MoMA, sendo este o único pavilhão encomendado pela iniciativa privada daquela Bienal[197] (COCKCROFT, 1985, p.128, tradução da autora).

Com o impulso fundamental de uma doação considerável do Rockefeller Brothers Fund, referente a um subsídio de cinco anos no valor de $625,000 (McCRAY 1956), o Programa Internacional passa a funcionar a partir de 1952, de acordo com Lynes, com o objetivo de

> que se soubesse, especialmente na Europa, que a América não era o atraso cultural que os russos, durante aquele período tenso chamado de "guerra fria", tentavam demonstrar que era (LYNES, 1973, p.233, tradução da autora).

Mais de trinta exposições organizadas por diversos departamentos do Museu foram enviadas a vinte e quatro países na Europa, América Latina, Ásia e África (McCRAY 1956), contribuindo para exportar largamente a pintura, escultura, o design, a fotografia e a arquitetura norte-americanas para o resto do mundo durante os primeiros cinco anos de existência do Programa. Tal responsabilidade auto-atribuída

[196] Segundo Cockcroft, "as dificuldades do governo norte-americano em lidar com assuntos delicados de livre discurso e livres expressões artísticas, geradas pela histeria Macarthista do começo dos anos 1950, tornaram necessário e conveniente para o MoMA assumir esse papel na representação internacional para os Estados Unidos" (COCKCROFT, 1974, p.128, tradução da autora).

[197] Ademais, conforme relatório redigido por McCray em 14 de dezembro de 1956, o Programa tomou à frente na organização da seção dos Estados Unidos na II Bienal do Museu de Arte Moderna, em São Paulo em 1953; convidou o Museu de Arte de São Francisco para arranjar a representação do país na III Bienal de São Paulo, em 1955; convidou o Art Institute of Chicago para organizar a representação norte-americana na XXVIII Bienal de Veneza em 1956, providenciando orientação na organização dos detalhes administrativos; mediou a participação dos Estados Unidos na X Conferência Interamericana em Caracas, em 1954; selecionou os *posters* a serem exibidos na competição internacional de *posters* na Alemanha e Áustria, em 1953 e 1954, respectivamente; montou a exposição *Seven American Watercolorists* para a Segunda Exposição de Arte Internacional no Japão, em 1953; e organizou a seção dos Estados Unidos para uma exposição de escultura contemporânea exibida no Musée Rodin em Paris em 1955 (McCRAY 1956).

ao Programa Internacional, e por extensão, ao MoMA, contribuiu para assegurar e ampliar os alcances internacionais não apenas da arte norte-americana, mas do próprio Museu, reivindicando seu prestígio como instituição de referência para a cultura moderna - sobretudo nos meios culturais já consagrados da Europa - à medida em que se expandia e consolidava a hegemonia cultural do país mundo afora. Sintomaticamente, a primeira exposição preparada pelo Programa Internacional foi *Twelve Modern American Painters and Sculptors*, inaugurada em Paris em abril de 1953[198], seguida por outras realizações de pintura, impressões, design, fotografia e arquitetura produzida nos Estados Unidos que circularam por localidades diversas[199]. No sentido inverso, o Programa também esteve comprometido em trazer produtos culturais e artísticos de países estrangeiros a serem exibidos domesticamente, totalizando, em seus primeiros cinco anos de existência, sessenta e nove exposições organizadas nos Estados Unidos e no Canadá (McCRAY 1956). Tal como colocou Blanchette Rockefeller na ocasião da incorporação oficial do Conselho Internacional ao MoMA[200]:

> A arte moderna é um meio particular de comunicar as ideias e aspirações de hoje, apesar das barreiras da linguagem e dos costumes. Isso pode ajudar a criar o tipo de entendimento mútuo que conduz a um mundo pacífico e produtivo (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1956, tradução da autora).

2.3.1 O plano de Rockefeller

Para dirigir o Programa Internacional, Rockefeller indicaria Porter McCray (1908-2001), Diretor do Departamento de Exposições Itinerantes[201] desde 1946. Aquele Departamento seria um antecedente direto do Programa Internacional, que havia surgido como uma espécie de expansão do primeiro. A

[198] Entre 1953 e 1954, a exposição circulou por seis países europeus (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964b).

[199] A exposição antecedeu uma série de realizações sobre a arte norte-americana em papel, como *Young American Printmakers, Seven American Watercolorists, Contemporary Printmaking in the United States, Thirty American Printmakers, The American Woodcut Today; and Twenty-Five American Prints.* Estas primeiras exposições circularam pelo norte Europeu, Escandinávia, México, América Central, Japão, Austrália e Nova Zelândia. Outros departamentos do Museu e interesses também foram exibidos nestas primeiras exposições circulantes: *U.S. Selections for Berlin Trade Fair* (1952) foi a primeira exposição de design preparada pelo Programa, *Contemporary American Photography* (1953) a primeira de fotografia, enquanto *The Skyscraper: U.S.A.* e *Built in U.S.A.: Postwar Architecture*, foram as primeiras exposições de arquitetura a itinerarem internacionalmente, circulando pela Europa, Líbano, Turquia, Israel, Austrália e América do Sul (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2014).

[200] Em 1956, quando a doação do Rockefeller Brothers Fund estava chegando ao fim, o patrocínio integral do Programa Internacional foi assumido pelo Conselho Internacional, oficialmente incorporado em dezembro daquele ano. O Conselho Internacional havia sido criado em 1953 pela comissão de curadores do MoMA e presidido por Blanchette Rockefeller, com o objetivo de "fornecer apoio e orientação ao Programa [Internacional]" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2014, tradução da autora).

[201] O Departamento de Exposições Itinerantes surge em 1932 com o objetivo de organizar tours domésticos das exposições organizadas pelo MoMA. *Three Centuries of Art in the United States,* enviada para Paris em 1938, foi a primeira exposição a circular internacionalmente (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2014).

atuação simultânea de McCray como diretor do Programa Internacional e do Departamento de Exposições Itinerantes marcava a justaposição institucional entre eles.

Criado em 1932, o Departamento de Exposições Itinerantes começa a funcionar com a circulação da mostra também inaugural do Departamento de Arquitetura e Design do Museu, *International Exhibition of Modern Architecture*. Assim como d'Harnoncourt, Abbott, Wheeler e Whitney, McCray havia trabalhado na OCIAA durante a guerra, fazendo parte do staff transferido por Rockefeller para o Museu com o desmonte do Birô. Formado arquiteto pela Universidade de Yale, McCray foi introduzido ao empresário pelo arquiteto Wallace K. Harrison[202] (1895-1981), que havia dirigido a Seção de Relações Culturais da OCIAA em 1941 e mais tarde assumido a Direção da agência (COCKCROFT, 1985, p.127; DEL REAL, 2012, p.150). Em 1941, enquanto trabalhava como especialista em exposições para a OCIAA, McCray colaborou com o MoMA em uma exposição preparada para a Feira Nacional da Guatemala (PORTER, s.d.). Pouco depois, enquanto chefe do *Inter-American Office* da *National Gallery of Art*, atuou como membro ex officio do *Advisory Committee on Art* da Divisão de Cooperação Cultural do Departamento de Estado (ADVISORY, 1944, p.1). Certamente a escolha de alguém tão familiar aos assuntos latino-americanos foi um forte indicativo do envolvimento que o MoMA teria no plano de Rockefeller para a região no pós-guerra.

Assim, se na ausência da guerra a América Latina escapava às prioridades oficiais, a importância da região para Rockefeller continuaria muito clara. Desde 1943, Rockefeller, então Secretário Assistente do Estado para a região, havia se envolvido com o plano hemisférico para a pós-guerra. Em seu regresso ao MoMA, em 1946, lamenta para Barr a perda do interesse do governo pela América Latina, ressaltando a excelência de *Brazil Builds* nesse sentido (apud DEL REAL, 2012, p.201). Parecia preocupado que as autoridades não dessem devido valor para as relações econômicas e culturais interamericanas e desconsiderassem a importância da região na reorganização do mundo no pós-guerra. Notando o esmaecimento gradual do olhar governamental para a região, já em fevereiro de 1943, Rockefeller emite um memorando geral manifestando suas preocupações sobre os efeitos desta omissão para a cooperação hemisférica construída durante a guerra, tão importante para o mundo pós-guerra. Ciente do perigo que a crise econômica na América Latina poderia significar para as relações interamericanas e para a economia nacional, advogava que o governo deveria conservar a unidade continental perseguida durante os anos anteriores. Isso se concretizaria, ele sugeriu em seu *Memorandum on Post-War Planning for the Hemisphere* datado de fevereiro de 1943, a partir do

[202] De acordo com a nota biográfica elaborada pelo Smithsonian, depois da 2ª Guerra, McCray trabalhou para o escritório de arquitetura Harrison and Abramovitz, ajudando na confecção de projetos preliminares para o prédio das Nações Unidas. Foi por meio de Harrison que McCray conheceu Rockefeller, sendo convidado a dirigir o Departamento de Exposições Itinerantes do MoMA em 1947 (PORTER, s.d.).

desenvolvimento de um programa econômico, focado especialmente no desenvolvimento industrial, "que proporcionará um padrão de vida cada vez maior para as pessoas de todos os países e classes de todo o hemisfério" (apud DEL REAL, 2012, p.214, tradução da autora).

Sua defesa pela promoção de políticas econômicas consistentes para a região, na ausência de condições de guerra, nascia da crença de que um melhor desenvolvimento econômico na região manteria afastados os perigos da penetração comunista e estáveis e favoráveis as relações de "boa vizinhança" construídas durante a guerra (RIVAS, 2002, p.187; TOTA, 2009). A criação do sentimento "nos corações e mentes das pessoas em todo o mundo" de que o desenvolvimento econômico seria favorecido pela associação Estados Unidos era, para ele, "o objetivo básico para a estabilidade, paz e liberdade no mundo" (ROCKEFELLER, 1949 apud RIVAS, 2002, p.182, tradução da autora).

Se o Departamento de Estado não estava dando a devida atenção para o assunto, Rockefeller parecia determinado a preencher esta lacuna, marcando a proeminência do papel da empresa privada nas relações internacionais, uma das crenças absolutas de Rockefeller. O lugar da empresa privada será posto em evidência com a criação do *International Basic Economic Corporation* (IBEC) e a *American International Association* (AIA), em 1947, nascidas sob o espectro filantrópico de incentivar financeiramente o desenvolvimento econômico dos países subdesenvolvidos, com foco na América Latina[203] (RIVAS, 2002, p.113). De acordo com Del Real, estas iniciativas combinariam "sua experiência na OCIAA dos anos 1940, um zelo pela organização governamental, e mais importante, uma profunda crença no papel fundamental da livre empresa no desenvolvimento da democracia" (DEL REAL, 2012, p.314, tradução da autora). Com as atividades desenvolvidas pelo IBEC e pela AIA, que afinal faziam parte de um mesmo universo propositivo dentro de seu plano para o pós-guerra, Rockefeller foi capaz de pôr em prática suas crenças sobre o papel do "cidadão comum" no desenvolvimento de países subdesenvolvidos e nas relações internacionais. Ao mesmo tempo, tais iniciativas evidenciavam a perspectiva particular do empresário sobre a capacidade de incentivos econômicos em trazer benefícios para realizações de cunho social[204] (DEL REAL, 2012, p.314; RIVAS, 2002, p.182). Rockefeller chegaria inclusive a escrever um livro para disseminar sua filosofia sobre o modelo de relações internacionais "de pessoa para pessoa" caracterizado por ele como "capitalismo criativo", termo que intitularia o volume, que ao final, nunca seria publicado. "Laços de pessoa para pessoa - a única base verdadeira para a paz

[203] Tratando-se de uma empresa sem fins lucrativos, a AIA reteve facilmente seu caráter altruísta; o IBEC por outro lado, sendo uma empresa com fins lucrativos, apresentava propósitos mais ambíguos, embora Rockefeller tenha insistido sistematicamente na preocupação daquela empresa com problemas sociais do "terceiro mundo" (RIVAS, 2002, p.113).

[204] Nesse sentido, a AIA e o IBEC não eram simplesmente tentativas de preencher as lacunas deixadas pela queda do envolvimento do governo norte-americano com a América Latina depois da guerra; a pretensão destas empresas era, além disso, "abrir um precedente para outros grupos privados, tanto corporativos quanto filantrópicos" e instaurar modelos apropriados para programas governamentais (RIVAS, 2002, p.188, tradução da autora).

mundial", "indivisibilidade das pessoas = irmandade dos homens", "o Governo é um meio para um fim, não um fim em si mesmo - as pessoas são o fim", eram alguns dos slogans ensaiadas para passar a mensagem (RIVAS, 2002, p.176, tradução da autora).

As atividades filantrópicas dessas empresas não se limitavam a erradicar a extrema pobreza das nações subdesenvolvidas, mas tinham como premissa central a criação de uma nova classe média consumidora com melhores padrões de vida (DEL REAL, 2012, p.314). Demonstrando preocupação elevada com o incremento do desenvolvimento industrial na América Latina, naturalmente Rockefeller será um grande entusiasta e defensor do programa "Ponto 4", uma vez que aquele plano tinha como objetivo central justamente exportar o "know-how", ou seja, incentivar a modernização dos meios de produção e fornecer conhecimento técnico para o desenvolvimento industrial da região (RIVAS, 2002, p.202). O "Ponto 4" significava para ele uma oportunidade para moldar a política econômica externa dos Estados Unidos e obter apoio público para uma nova política para a região, que pudesse revitalizar as relações entre os Estados Unidos e o "terceiro mundo" (RIVAS,2002, p.173-174). Era especialmente condizente com as ideias dos agentes do IBEC a ênfase que Truman havia depositado, em seu discurso inaugural, nos benefícios do crescimento econômico, da modernização dos meios de produção, e particularmente da cooperação público-privada; com isso, surgia a possibilidade de transformar as ideias defendidas por Rockefeller em um plano nacional (RIVAS, 2002, p.175).

Assim como IBEC e a AIA, o MoMA será uma das empresas privadas através da qual Rockefeller buscará articular suas ideias de integração interamericana, naturalmente, sob espectros de atuação distintos das duas primeiras. Ambos os espectros de atuação, econômico ou cultural, convergiam no objetivo comum e primordial de alinhar os países da região à ideologia norte-americana. Sendo assim, o desempenho particular de Rockefeller no MoMA será fundamental para a manutenção da pauta latino-americana na instituição no segundo pós-guerra. O trânsito do empresário entre agências públicas e privadas - costurando o MoMA, a OCIAA e o Departamento de Estado - havia tecido uma rede institucional complexa, que em última análise, reforçava as possibilidades oferecidas pelo MoMA como palco de atuação política. A ponte pré-estabelecida por Rockefeller entre o Museu e o governo, solidificada pela rede institucional que o empresário havia montado durante a guerra (e que seria reforçada nos anos seguintes), garantiu o engajamento do Museu com seu plano para o pós-guerra. O MoMA, neste sentido, dará continuidade ao engajamento da cultura latino-americana, sobretudo a partir de projetos e eventos veiculados sob o auspício de Rockefeller. Nesse sentido, diferentemente do respaldo governamental que marcara o período da Segunda Guerra, este esforço deveu-se muito mais

ao desejo de alguns sujeitos singulares e ao apoio adicional de fontes de financiamento filantrópicas privadas, em geral ligadas à família Rockefeller[205], do que a uma política direta de governo.

2.3.2 Na contracorrente: a sobrevivência do pan-americanismo no MoMA

Como vimos, nos primeiros anos do segundo pós-guerra o interesse pelas repúblicas latino-americanas não se deu de forma tão clara na agenda de exposições. O Museu empreendia esforços muito mais pronunciados em organizar exposições de arte nacional para exportação do que em realizar levantamentos no sentido inverso (entre as cinco diretivas estabelecidas pelo Programa Internacional, apenas uma condizia ao intuito de apresentar nos Estados Unidos levantamentos realizados em outras áreas do mundo[206]). Por outro lado, as relações do MoMA com a região se estabeleceram muito mais pela intensificação de redes que articulavam o meio cultural nova-iorquino com instituições proeminentes na América Latina (evidentemente com a pretensão de garantir ao MoMA papel central e hegemônico). Duas missões institucionais na região, comandadas por Rockefeller, serão significativas dessa intenção.

A primeira delas foi protagonizada por René d'Harnoncourt, um dos pivôs de Rockefeller no estabelecimento de relações com os países latino-americanos através das práticas do Museu. D'Harnoncourt havia sido contratado pelo MoMA em 1944 como Diretor do recém criado Departamento de Indústrias Manuais - que por sua vez incluiria em suas atividades "todas as repúblicas americanas e o Canadá"[207] - e simultaneamente Vice-Presidente de Relações Exteriores. Ambos os cargos pareciam ser perfeitos para ele.

Seu envolvimento com as artes vinha de longa data e coincide com a sua transferência para o México, em 1925. Ali, d'Harnoncourt começa a se envolver com o círculo da arte mexicano, ganhando proeminência no campo e estabelecendo contatos que se provariam bastante férteis para sua vida profissional, tais como o *marchand* Frederick Davis e até mesmo o Embaixador Americano no México,

[205] No pós-guerra, a Rockefeller Foundation destinou muitas doações e contratos aos projetos da União Panamericana e do MoMA, muitos deles financiados por afiliados da Standard Oil (FOX, 2013, p.46).

[206] Os projetos do Programa Internacional estariam organizados em cinco principais tipos de atividades: "1) Participação dos Estados Unidos nas principais bienais de arte; 2) Exposições do Museu enviadas para o exterior sob o Programa Internacional; 3) Enviar exposições de arte para exposições internacionais; 4) Preparar exposições em outras áreas do mundo para serem apresentadas nos Estados Unidos; 5) Exposições preparadas para o Governo norte-americano para circulação por suas agências" (apud DEL REAL, 2012, p.237, tradução da autora).

[207] Stephen C. Clark, Presidente do Conselho de Curadores, declara naquela ocasião que as indústrias manuais seriam "um fator vital na construção do mundo pós-guerra", cujo interesse crescente percebido em todo mundo estava "baseado no reconhecimento que os métodos manuais podem ser importantes meios de enriquecer e suplementar métodos mecânicos de produção em massa [...]" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1944, tradução da autora).

Dwight Morrow[208]. Esta rede de contatos levaria d'Harnoncourt a ser cooptado pelo Ministério da Cultura, em 1929, a reunir 48 coleções de arte popular mexicana a serem enviadas a escolas em cada um dos estados norte-americanos. No ano seguinte, foi convidado a preparar uma exposição maior e mais abrangente, financiada pela American Federation of Arts, a *Exhibition of Mexican Art.* Aquela exposição itinerante, inaugurada no The Metropolitan Museum of Art de Nova York em outubro de 1930 - passando posteriormente por mais treze cidades - teria dado início à sua carreira nos Estados Unidos, para onde se transfere oficialmente em 1933. Desse momento até 1944, quando é incorporado ao MoMA, d'Harnoncourt teve diversos empregos, sempre de alguma maneira relacionados às artes, começando com uma temporada de dois anos na direção de um programa de rádio semanal para a NBC, *Art in America*. Simultaneamente, ensinava história da arte no Sarah Lawrence College em Bronxville. Em 1936, ainda como professor no Sarah Lawrence, d'Harnoncourt seria convidado para trabalhar no *Indian Arts and Crafts Board* do Departamento de Interiores de Washington, assumindo a posição de gerente geral do *Board* apenas um ano mais tarde. Participou como curador convidado da instalação de *Indian Art of the United States*[209] no MoMA, em 1940, ocasião do primeiro contato de d'Harnoncourt com Rockefeller, intermediado por Alfred Barr, Jr. Ainda como gerente geral do *Indian Arts and Crafts Board*, foi convidado por Rockefeller para ocupar o cargo de Diretor do Comitê de Arte na OCIAA[210], substituindo seu predecessor, John Abbott. Ao passo que em 1944, o MoMA estava certo de que d'Harnoncourt seria a pessoa perfeita para assumir a vice-presidência das Relações Exteriores, de sorte que sua vida e carreira haviam lhe consagrado como "notável autoridade na arte dos indígenas americanos e trabalhos manuais mexicanos" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1944)[211].

D'Harnoncourt também havia se mostrado uma opção certeira para lidar com o Departamento de Indústrias Manuais, pois havia atuado desde 1942 como presidente de um Comitê de Indústrias Manuais, anexado ao *Inter-American Development Committee,* e seu envolvimento com as indústrias manuais continuaram com a atuação na OCIAA.

---

[208] D'Harnoncourt conhece Frederick Davis por meio de seu emprego como vendedor de móveis antigos em um antiquário. Davis era proprietário de uma loja de objetos de arte mexicanos que funcionava como uma espécie de centro informal para os artistas da Cidade do México. Ele então solicita a d'Harnoncourt para que ele preparasse uma exposição de pintura mural de Diego Rivera, José Clemente Orozco e Rufino Tamayo. Mais ou menos na mesma época, d'Harnoncourt conhece o embaixador americano no México Dwight Morrow e sua esposa, Elizabeth (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2002).

[209] A exposição foi primeiro idealizada pelo Conselho da Exposição Internacional de Golden Gate em São Francisco, que outorgou a d'Harnoncourt a responsabilidade de sua montagem e instalação, em 1939.

[210] Sua principal tarefa no cargo foi planejar uma exposição de pintores norte-americanos a circular pela América Latina (DEL REAL, 2012, p.207).

[211] Entre as grandes realizações de d'Harnoncourt no âmbito das relações internacionais do MoMA, destaca-se a criação do *International Council* no início dos anos 1950, tarefa para a qual tanto sua formação europeia quanto seu envolvimento com a América Latina o tornaram perfeitamente adequado. D'Harnoncourt torna-se Diretor do Departamento de Curadoria em 1947, e em 1949, é apontado como Diretor do Museu, cargo que ocupa por dezoito anos, até sua aposentadoria em 1968 (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964c).

Uma das primeiras tarefas de d'Harnoncourt como membro oficial do staff do Museu teve como foco central, evidentemente, a América Latina. Entre dezembro de 1944 e março de 1945, d'Harnoncourt realiza um tour pela região, passando pelo México, Peru, Chile, Argentina, Brasil e Haiti, com o objetivo declarado de iniciar uma campanha de associação ao MoMA no continente[212]. Estava na hora, ele diria ao Conselho de curadores do Museu, de estabilizar uma rede de "indivíduos e agências envolvidas com o mercado sul-americano" (D'HARNONCOURT, 1945 apud DEL REAL, 2012, p.207), ao passo que, com a emergência da Guerra Fria, manter a América Latina alinhada com os interesses norte-americanos era de importância primordial (DEL REAL, 2012, p.207). Sua viagem ajudaria a expandir a influência do MoMA na região, tornando o MoMA o ponto nodal desta rede continental em expansão. Quando retorna a Nova York, em março do ano seguinte, d'Harnoncourt orgulhosamente relataria ao Conselho de Curadores que o MoMA podia ser considerado a "instituição líder do hemisfério", uma vez que o entusiasmo com que foi recebido "onde quer que fosse", havia deixado claro o prestígio e reputação daquela instituição na região (D'HARNONCOURT, 1945 apud DEL REAL, 2012, p.207). O interesse de Buenos Aires e do Rio de Janeiro em relação à campanha de adesão havia sido enorme, a ponto de d'Harnoncourt relatar a Stephen C. Clark que "eles estarão prontos para iniciar a campanha tão logo receberem nossas cartas e instruções" (D'HARNONCOURT, 1945 apud DEL REAL, 2012, p.208).

O levantamento documental realizado por Del Real revela que apesar da missão institucional parecer extremamente apropriada para a ampliação das redes institucionais do MoMA no continente americano, na verdade ela havia sido uma desculpa para d'Harnoncourt performar "atividades" para o Departamento de Estado na América Latina, antecipando uma tradição de mediação cultural que se tornaria recorrente na Guerra Fria (DEL REAL, 2012, p.216). Confidencialmente organizada por Rockefeller, então Secretário Assistente do Estado encarregado das relações entre as Repúblicas americanas e o Departamento de Estado[213], a viagem, na verdade, pretendia preparar um "levantamento cuidadoso... de atividades de propaganda conduzidas por potências estrangeiras em outras repúblicas americanas", como informa d'Harnoncourt pouco antes de sua partida. Nesta correspondência, Rockefeller coloca a questão de maneira muito clara:

[212] Del Real relata o episódio no subcapítulo *Our Man in MoMA.* As cartas trocadas com Rockefeller em relação à sua viagem à América Latina no final de 1944, um tanto anômala se pensarmos que todas as atenções dos Estados Unidos estavam voltados à reconstrução europeia, são reveladoras de como a arte estava sendo usada como "cobertura" para um projeto da Inteligência norte-americana. Para o autor, a missão institucional foi uma desculpa para as "atividades" que d'Harnoncourt deveria performar para o Departamento de Estado, o que o transformara acidentalmente em um agente secreto na América Latina (DEL REAL, 2012, p.205-216).

[213] Embora Rockefeller nunca tenha oficialmente resignado seu posto na coordenação da OCIAA, cargo que ocupa de julho de 1941 a dezembro de 1944, o empresário deixa a agência para atuar no Departamento de Estado como Secretário Assistente. Deixa o cargo em 25 de agosto de 1945 (DEL REAL, 2012, p.214).

> Para que você possa realizar este estudo de forma eficaz, eu gostaria de sugerir que você organizasse algum programa em conexão com suas atividades atuais que possa fornecer uma razão lógica para uma visita às outras Américas. Isso pode facilitar as investigações que seriam necessárias para obter as informações que desejamos (ROCKEFELLER, 1944 apud DEL REAL, 2012, p.214).

Segundo Del Real, a arte estava sendo usada como cobertura para o que seria efetivamente uma missão da Inteligência norte-americana (DEL REAL, 2012, p.214). Mas, visto que em 1945 a América Latina havia deslizado para uma posição absolutamente secundária entre as prioridades governamentais, a expedição foi provavelmente mais uma repercussão do voluntarismo tradicional de Rockefeller - que desde cedo demonstrava um entusiasmo pessoal em relação à arte, a cultura e à economia latino-americanas, combinadas com uma preocupação quase obsessiva com a penetração do comunismo na região[214]-, do que uma ação tutelada pela máquina estatal. Temia que o governo não percebesse a importância de garantir a região a salvo do comunismo crescente, tomando responsabilidade pessoal em resolver a questão (TOTA, 2014a). Conquistar o mercado e a influência na América Latina tinha particular importância no mundo pós-guerra, de sorte que o que estava em jogo era a autoridade cultural dos Estados Unidos em geral, e do MoMA, em particular.

Ao mesmo tempo, aquela expedição seria muito pertinente para expandir o prestígio internacional do Museu, que em última análise, deveria garantir sua hegemonia no continente, para depois expandi-la aos polos centrais europeus, agora desestabilizados pela guerra. A América Latina, como dissemos, seria importante para testar esta hegemonia antes de exportá-la deliberadamente para o outro lado do Atlântico. Neste mesmo relatório, d'Harnoncourt perpassa a questão, alertando os membros do conselho do MoMA para a ameaça configurada pelos esforços britânicos, e mais recentemente franceses, em "ganhar a boa vontade do mercado sul-americano" (apud DEL REAL, 2012, p.208, tradução da autora). De acordo com d'Harnoncourt, não haviam impeditivos para a ampliação da influência do Museu na região; pelo contrário, ele entusiasticamente relatou ao Conselho que a América Latina estava pronta e aberta para ampliar suas rede de relações institucionais com o MoMA (DEL REAL, 2012, p.208).

[214] Rockefeller era herdeiro da Standart Oil Company, empresa de sua família, que mantinha vínculos estreitos com o petróleo da região, sobretudo venezuelano. A compra da subsidiária venezuelana da empresa, a Creole Petroleum, por Rockefeller levou ao fortalecimento de laços do empresário com o país, resultando também em numerosos investimentos empresariais e a compra de uma propriedade pessoal. Além disso, manifestava desde cedo uma paixão pela arte muralista mexicana, tornando-se um ávido colecionador de arte latino-americana. Estes interesses cruzados, somados a uma obsessão com o anticomunismo testemunhado desde quando havia chefiado a OCIAA, levaram Rockefeller a um trânsito intenso com a região, afirmando laços duradouros com a América Latina. Tota discute que depois da guerra, Rockefeller aproximou-se ainda mais com o Brasil, mantendo contatos com uma rede de contatos heterogênea, entre políticos, intelectuais, banqueiros, fazendeiros, jornalistas e artistas de direita, de esquerda e independentes (FOX, 2013, p.45; TOTA, 2014a, s.p.).

D'Harnoncourt era visto como uma figura chave nas relações interamericanas no Museu. A integração da América Latina no Museu no pós-guerra, nesse sentido, não pode ser interpretada como um esforço singular de Rockefeller, que usou da pauta para impulsionar seus interesses econômicos e políticos na região. Como vimos, Alfred Barr estaria, em 1945, igualmente dedicado a defender a manutenção de um programa cultural consistente em relação à região. D'Harnoncourt era uma destas figuras de "boa vontade", sem a qual talvez a presença latino-americana no Museu depois da guerra fosse muito mais reduzida.

Ainda como representante da OCIAA, no ano anterior, d'Harnoncourt havia apresentado aos membros do *Advisory Committee on Art* presentes na reunião confidencial da Divisão de Cooperação Cultural do Departamento de Estado[215] os projetos e atividades executadas pela agência desde julho de 1943, ressaltando que

> Muitas exposições de arte latino-americana foram preparadas e circularam nos Estados Unidos em colaboração com os museus norte-americanos. Além disso, uma quantidade considerável de materiais de arte, catálogos, livros e reproduções foi distribuída na América Latina (ADVISORY, 1944, p.4-5).

Estiveram na reunião representantes de outras agências oficiais como o *Office of War Information, Office of Education, Armed Forces, Library of Congress, American Comission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, Department of State e Inter-American Office* da *National Gallery of Art*[216]. Após uma discussão geral sobre os limites de atuação do *Advisory Committee on Art*, foi posto que o Departamento de Estado era livre para aceitar ou rejeitar suas recomendações. Reforçou-se que a função do *Advisory Committee on Art* era meramente consultiva, "não devendo ser tão poderoso a ponto de ter completa autonomia ou assumir que possa dizer ao Departamento de Estado o que fazer". Seguindo a discussão, o *Advisory Committee* expressou a convicção de que "o Departamento de Estado deveria encorajar relações em todos os campos da arte entre os Estados Unidos e os outros países com objetivos gerais de contribuir para a melhor

[215] A reunião ocorreu na National Gallery em maio de 1944.

[216] Como membros oficiais do *Advisory Committee on Art*, estiveram presentes Wendell Bennett, Robert Woods Bliss, David Finley, Wallace K. Harrison, Grace McCann Morley, Henry Varnum Poor, III, Daniel Catton Rich e Francis Henry Taylor. Além deles, participaram da reunião os membros *ex officio* do comitê Porter McCray, chefe do *Inter-American Office* da *National Gallery of Art*; Charles A. Thomson, conselheiro do *Office of Public Information* do *Department of State*; e Charles J. Child, chefe da *Art and Music Section da Division of Cultural Cooperation do Department of State*. Estavam também presentes Waldo G. Leland, diretor do *American Council of Learned Societies*; Ralph M. Dunbar, chefe da *Library Service Division* do *U. S. Office of Education da Federal Security Agency*; Mrs. Leslie J. Switzer, especialista em materiais bibliotecários, atuante no *U. S. Office of Education em Washington*; Robert Smith, assistente chefe da *Division of Prints and Photographs da Library of Congress*; Miss Doris Goss, secretária do *Joint Army and Navy Committee on Welfare and Recreation*; F. Allen Whiting, Jr., chefe da *Exhibit Section of Overseas Branch do Office of War Information*; Mrs. Frederick Lewis Allen, assistente de Whiting Jr.; e William L. Schurz, assistente chefe da *Division of Cultural Cooperation do Department of State* (ADVISORY, 1944, p.1).

compreensão entre os povos". Aparentemente, estas conclusões acenavam o desaparecimento da OCIAA, ao passo que prefiguravam o desejo de centralizar as políticas culturais no Departamento de Estado; como vimos, foi preciso muito mais do que a vontade do Departamento de Estado para a efetivação de programas culturais para a região.

Seu posto de relevo na organização da OCIAA, sua carreira sempre próxima das artes latino-americanas e a posterior viagem de d'Harnoncourt à região fizeram dele uma autoridade reconhecida nos assuntos culturais latino-americanos. Quando regressa a Nova York, no início de 1945, lidera o *Joint Committee on Latin American Studies*[217]*,* comitê encarregado de organizar a *Conference on Studies in Latin American Art*[218]*,* ocorrida no MoMA em maio daquele ano, com objetivo de discutir as políticas culturais das principais instituições norte-americanas em relação às artes da América Latina[219] (JOINT, 1945a; WILDER, 1947). Segundo parecer escrito em janeiro de 1945 (provavelmente preparado para circular no advento da conferência), o comitê havia "participado ativamente nas considerações de várias propostas trazidas à sua atenção, principalmente por agências governamentais". Fazendo um balanço das atividades do comitê realizadas até então, o documento enfatizava a importância dos conselhos do comitê para os projetos latino-americanos organizados pela OCIAA e outras agências do Governo engajadas com os esforços da guerra (JOINT, 1945b, tradução da autora).

Entre os membros do MoMA presentes no encontro, estava o ex-Diretor do MoMA Alfred H. Barr Jr., o chefe do Departamento de Arquitetura e Design[220] Philip Goodwin e o curador do mesmo departamento, John McAndrew. Com completa unanimidade, os participantes da conferência reiteraram a importância dos estudos das artes latino-americanas em termos do estudo tanto da arte em geral quanto de outros desenvolvimentos culturais e econômicos latino-americanos. Como recomendação geral, a conferência concluiu ser óbvia a necessidade de dar continuidade e de

[217] O Comitê foi formado em 1942 durante a *Conference Board of Associated Research Councils.* Nos primeiros dois anos de sua existência, sob a presidência do Professor Robert Redfield, da Universidade de Chicago, o comitê se reuniu em intervalos aproximadamente de quatro meses, passando a estabelecer encontros anuais depois da sucessão de Redfield por Dr. Lewis Hanke, vinculado à *Library of Congress.* Desde 1943, a Rockefeller Foundation havia providenciado a concessão anual de U$5.000 ao Comitê (JOINT, 1945b).

[218] A *Conference on Studies in Latin American Art* ocorreu no MoMA, entre 28 e 31 de maio de 1945, sob o auspício do *American Council of Learned Societies,* do *National Research Committee* e do *Social Science Research Council.* (JOINT, 1945b; WILDER, 1947).

[219] Tratava-se de uma conferência específica sobre as artes latino-americanas, proposta pelo próprio d'Harnoncourt na reunião do *Joint Committee on Latin American Studies* em setembro de 1944. Os objetivos da conferência, como o comitê de organização pontuou, eram 5: "Avaliação dos estudos no campo das artes latino-americanas dentro do escopo dos estudos universais"; "Estabelecimento de cooperações mais fortes entre estudantes de campos específicos da arte latino-americana e estudantes preocupados com estudos relacionados em outros países"; Estimulação da cooperação entre estudantes de campos específicos da arte latino-americana e estudantes da história, folclore, sociologia, etc. latino-americanas"; "Compilação de sugestões sobre incrementos nos instrumentos e métodos para trazer pesquisas mais efetivas"; Considerações das relações entre ensinar e pesquisar no campo da arte latino-americana" (JOINT, 1945a, p.1, tradução da autora).

[220] O Departamento de Arquitetura e Design foi criado em 1932, sob a presidência de Philip C. Johnson (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964d).

intensificar os estudos sobre as artes latino-americanas "para superar a negligência acadêmica que prevaleceu em diversas fases da arte do Novo Mundo como objeto de pesquisa" (JOINT, 1945a, tradução da autora). D'Harnoncourt prepara então cópias mimeografadas das recomendações e resoluções da conferência, editadas por Elizabeth Wilder, a serem encaminhadas para todos os membros do comitê. A produção destas recomendações havia sido incentivada pelo próprio d'Harnoncourt, que solicita individualmente, depois da reunião, para cada um dos participantes que lhe encaminhem um ensaio curto com as próprias perspectivas sobre o assunto. Publicado apenas em 1949, o relatório sistematizou trabalhos preparados por cada membro presente, entre eles o de Barr, *Problems of Research and Documentation in Contemporary Latin American Art,* e o de Philip Goodwin, *Modern Architecture in Brazil.* Se a manutenção da presença latino-americana no MoMA, naquele momento de acirramento da guerra cultural inflamada com a emergência do mundo bipolar (DEL REAL, 2012, p.240), era em grande parte justificada pelo envolvimento e preocupação pessoal de Rockefeller com a região[221] - bem como sua autoridade em sobredeterminar os encaminhamentos das atividades do Museu - estava claro que por outro lado não se tratava de um projeto de um homem só; existia uma ampla frente preocupada em garantir sua permanência.

O Programa Internacional, criado para reafirmar e difundir a legitimidade do MoMA como polo de gestão cultural, foi essencial para a reintrodução da América Latina nos planos do Museu nos anos que seguiram o fim da guerra. Menos de três anos depois de sua criação, o novo Programa teria comissionado um arrojado levantamento das arquiteturas produzidas na América Latina na última década, com previsão de circulação doméstica e internacional, intitulado *Latin American Architecture since 1945.*

A ideia de organizar *Latin American Architecture since 1945* resultou da segunda expedição à qual nos referimos anteriormente. Nos últimos meses de 1953, ainda envolvido com o Conselho do MoMA, Rockefeller envia Monroe Wheeler, Diretor de Exposições e Publicações, à América Latina. Àquela altura, Rockefeller havia retornado para Washington para servir à administração de Eisenhower como presidente do *Committee on Governmental Organization*, desempenhando papel importante na

[221] Como Del Real discute em sua pesquisa, o "plano de Rockefeller para o pós guerra" nascia de sua percepção acerca do deslocamento da América Latina para uma posição secundária dentre as considerações globais do Departamento de Estado. Em 1943 Rockefeller já previa o fim da OCIAA, uma vez que o Presidente Roosevelt havia indicado "seu desejo de que o Departamento de Estado assumisse a liderança e maior responsabilidade pelo planejamento internacional pós-guerra" (ROCKEFELLER, 1943, p.5 apud DEL REAL, 2012, p.203, tradução da autora). Notando o esmaecimento gradual da preocupação governamental para com a região, em 1943 Rockefeller emite seu *Memorandum on Post-War Planning for the Hemisphere*, uma manifestação oficial de suas preocupações sobre os efeitos desta omissão para a cooperação hemisférica construída durante a guerra, em seu entendimento, tão importante para o mundo pós-guerra. Ciente do perigo que a crise econômica na América Latina poderia significar para as relações interamericanas e para a economia nacional, advogava que o governo deveria desenvolver um programa econômico, focado especialmente no desenvolvimento industrial, para aumentar os padrões de vida para todas as pessoas do hemisfério (DEL REAL, 2012, p.203-205).

reorganização do *Department of Defence*. Ao mesmo tempo, Rockefeller seria o subsecretário do Congresso, ao qual estaria envolvido até o final de 1954, tendo ali participado ativamente na consolidação de muitos programas do New Deal com a criação uma nova agência governamental, a *Health, Education and Welfare Department* (HEW). A partir de então, Eisenhower indicaria Rockefeller como assistente especial das estratégias da Guerra Fria, posição privilegiada para advogar por maiores atenções do governo pelas nações subdesenvolvidas (RIVAS, 2002, p.203). Como já era regra, o engajamento de Rockefeller no aparato estatal reincidiu nas atividades do Museu, potencializando a capacidade do MoMA em articular programas para a América Latina, especialmente importante para ele no pós-guerra.

A viagem de Wheeler, auspiciada ao Programa Internacional do MoMA, aparentemente tinha objetivos muito similares àquela de d'Harnoncourt: expandir a rede privada de museus de arte no continente americano e estabelecer conexões entre o MoMA e outras instituições culturais do hemisfério (DEL REAL, 2012, p.312). Aliás, as duas viagens terão muitos pontos em comum: ambas tratavam-se de expedições de figuras missionárias enviadas à região para oferecer melhores oportunidades para o meio cultural latino-americano a partir do estabelecimento de relações institucionais com o Museu nova-iorquino - alegadamente ponto nodal e de validação daquela rede hemisférica. Com isso, as duas viagens contribuíram para enlaçar a região, do ponto de vista cultural, no projeto de integração continental que Rockefeller defendia como caminho ideal para o mundo do pós-guerra. Em seu retorno, Wheeler relata a Rockefeller com entusiasmo comparável ao de d'Harnoncourt sobre sua experiência na região: "onde quer que eu fosse, um museu de arte moderna surgia sob meus pés". Acreditava que o MoMA teria ali a possibilidade de exercer um trabalho consistente, de forma que a região estava evidentemente aberta às suas contribuições; mais do que isso, na América do sul, "a demanda pelo que temos a oferecer é enorme", e onde quer que ele fosse, relata, "as pessoas imploravam para que ele não fosse embora, mas que ficasse e os ajudasse" (WHEELER, 1954 apud DEL REAL, 2012, p.312-313, tradução da autora). A América Latina precisava do MoMA para organizar seu meio cultural. O meio estava aberto e pronto para esta conexão, e o prestígio do MoMA era unânime entre estas instituições. Ao final de seu relato, ele sugere que

> Outra coisa importante que podemos fazer é ajudar a estabelecer padrões de excelência para a arquitetura moderna, destacando as melhores coisas que eles fizeram. Sugeri a Philip Johnson que organizássemos um livro chamado *Built in Latin America*, e ele concordou em descer para fazer as seleções, se conseguíssemos encontrar os fundos (WHEELER, 1954 apud DEL REAL, 2012, p.315).

Nascia naquele momento uma ideia, maturada nos meses seguintes, resultando na apresentação de um amplo levantamento da arquitetura moderna produzida na região nos últimos dez anos, apresentado

ao público no final de 1955 sob o título *Latin American Architecture since 1945*. Uma análise breve do próprio título da exposição sugerido nos revela uma clara conexão entre a proposta de Wheeler e *Brazil Builds*. No entanto, naturalmente as motivações de cada uma delas serão distintas. Se a objetivo fundamental de *Brazil Builds* havia sido o de reconhecer e prestigiar a produção arquitetônica daquele país - uma produção sobre a qual ainda não se tinha um conhecimento tão amplo quanto a própria exposição do MoMA teria possibilitado -, as palavras de Wheeler revelam a clara intenção, naquele segundo momento, em definir "padrões de excelência" para a arquitetura. Em 1955, a arquitetura ali produzida já era conhecida internacionalmente, como as revistas especializadas haviam dado conta de mostrar. Se a Segunda Guerra outorgou um papel hegemônico aos Estados Unidos em nível internacional, as ideias ali formuladas passam a adquirir maior legitimidade (conforme o próprio d'Harnoncourt, e depois Wheeler, haviam atestado) (LIERNUR, 2008a, p.51). Em virtude do acirramento das disputas do campo cultural entre o antigo polo europeu e os novos centros norte-americanos, parece plausível dizer que o propósito arrojado da exposição em consolidar uma narrativa coerente sobre a arquitetura produzida na vastidão daquele "continente e meio"[222] procurou reforçar o papel pioneiro do MoMA na elaboração desta narrativa, e por extensão, sua posição política e cultural hegemônica no campo internacional. As condições de encomenda de *Latin American Architecture since 1945*, com d'Harnoncourt na direção do Museu e McCray na presidência do Programa Internacional, se lançam no bojo desse projeto.

Fig. 10: Da esquerda para a direita: Porter McCray, convidado não identificado e René d'Harnoncourt, na inauguração de *Latin American Architecture since 1945.* Fotografia de Barry Kramer.
Fonte: Photographic Archive, The Museum of Modern Art.

[222] Hitchcock inicia sua dissertação dizendo que "a América Latina se estende por um continente e meio" (HITCHCOCK, 1955, p.11).

Para Del Real, a abordagem normativa da segunda, ao contrário daquela pautada no *reconhecimento* tradicional da Política de Boa Vizinhança que havia motivado a primeira, será a principal diferença entre elas (DEL REAL, 2012, p.316). Comissionada pelo Programa Internacional, com a cooperação do Departamento de Arquitetura e Design e com o "apoio particularmente entusiasmado" de Rockefeller (McCRAY 1954), *Latin American Architecture since 1945* procurou não apenas ambiciosamente explicar e "vender" a melhor arquitetura produzida no subcontinente, mas estabelecer um levantamento que pudesse institucionalizar "padrões de excelência" como contribuições fundamentais daquela produção para a arquitetura internacional. Com isso, o MoMA se entrelaçava em uma tripla tarefa: primeiro, a de reintegrar oficialmente a região na agenda cultural do Museu; em segundo lugar, talvez mais importante, a de afirmar o lugar privilegiado do MoMA na gestão da cultura moderna; por último, ao mesmo tempo em que a narrativa elaborada com a exposição buscou introduzir a arquitetura da região à historiografia internacional[223], concomitantemente podemos dizer que, em uma visada mais ampla, a exposição contribuiu para integrar a América Latina no imaginário da comunidade global do pós-guerra. Se por um lado era particularmente importante para Rockefeller integrar a América Latina ao capitalismo do pós-guerra, a vocação construtiva por definição de sua arquitetura assumia papel bastante conveniente para construir materialmente um novo mundo.

[223] Retomaremos o assunto ao longo do capítulo 4.

3. Arquitetura moderna latino-americana segundo Hitchcock: uma questão de temperamento?

> A exposição é um objetivo *per se*, ou uma ferramenta estratégica entre outras para fomentar ideias, desafiar posições, introduzir novos temas, questionar tópicos atuais na tentativa de, em última instância, desenvolver teorias e mudar as práticas atuais?
>
> Giovanna Borasi

3.1 Da efemeridade da exposição à perenidade do livro: notas sobre a cultura material na durabilidade das narrativas

Pensando a relação entre a dimensão construtiva e a dimensão simbólica na arquitetura, Juan Pablo Bonta atribui ao exercício da crítica e da produção historiográfica uma dimensão operativa fundamental para a própria geração da cultura arquitetônica (BONTA, 1977, p.156)[224]. O debate sobre a dimensão simbólica da arquitetura e suas formas de representação, que, como já mencionado, foi tratado por diversos autores, foi retomado por Beatriz Colomina (1994), que o atualiza ao iluminar o papel central da cultura material para sua geração e reprodução. Por olhar especificamente para os impressos, como as publicações, revistas, fotografias e catálogos, como objetos detentores de subjetividades próprias, seu estudo nos parece especialmente relevante para a nossa discussão. O que a argumentação de Colomina nos rende do ponto de vista teórico é a possibilidade de analisar *Latin American Architecture since 1945*, tanto exposição quanto publicação, e respeitando os limites próprios de cada interface, como elementos da cultura material e que atuam diretamente na geração da cultura arquitetônica. Nesse entendimento, recuperamos o debate para discutir a exposição e o livro-catálogo como sistemas de representação que articulam determinadas retóricas, vindo a circular entre os profissionais por meio da cultura de massas (a primeira a partir de suas fotografias, material publicitário e comentários na mídia especializada, e o livro-catálogo a partir de sua própria materialidade), apresentando assim elevado interesse cognitivo para os fins dessa pesquisa.

Assim, a elaboração e institucionalização de críticas e valores históricos referentes à determinada produção arquitetônica, que serão consumidas pelo meio profissional e geral por meio de livros,

[224] As proposições do autor estão embasadas no estudo de caso do processo de canonização do Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929.

produções, compilações, catálogos de exposições, revistas de arquitetura, etc., serão elas mesmas capazes de reconstituir os sentidos daquela obra ou conjunto de obras pela sua inserção numa trama específica, reconvertendo o objeto a partir de outros sentidos que lhe são atribuídos (MARTINS, 1987, p.5). Nessa perspectiva, *Latin American Architecture since 1945,* por óbvio, não corresponde a um meio de acesso direto à realidade do conjunto de obras que apresenta, mas sim a uma maneira muito particular de representá-lo, a começar pela própria seleção daquelas obras como conjunto. O aspecto argumentativo se coloca de diversas maneiras: na argumentação textual (exclusiva do livro-catálogo), na linguagem fotográfica (livro-catálogo e exposição), no projeto expográfico, ou mesmo na materialidade e condições de circulação da publicação, entre outros. Olhar para essas múltiplas camadas que constroem a narrativa é produtivo para pontuarmos as distinções entre exposição e livro impresso, que apesar de compartilharem um ponto de vista único sobre a arquitetura que vinha sendo produzida na América Latina, operam por meio de lógicas muito singulares.

Berry Bergdoll já avaliou, em seu ensaio *Curating history,* que "cada vez mais o catálogo se tornou um híbrido paradoxal": em apenas algumas décadas, o catálogo de exposição "evoluiu dramaticamente de uma lista de verificação fornecendo a ordem da instalação para elaborar "conexões"" (BERGDOLL, 1998, p.257, tradução da autora). O longo ensaio de Hitchcock - exclusividade do livro-catálogo e portanto ausente no âmbito expositivo - será reforçado pelo discurso visual atrelado à disposição e escolha das imagens, e vice-versa. Apesar da clara inter-relação, neste caso, entre exposição e livro-catálogo, é importante ressaltar que as diferenças entre os meios, no que se refere à comunicação, circulação e apropriação das ideias, são enormes. Em primeiro lugar, é nítido que o livro *Latin American Architecture since 1945* não se trata de "uma lista de verificação fornecendo a ordem da instalação" das obras no espaço expositivo, mas trata-se de um enquadramento intelectual mais amplo do que aquilo que foi exposto no MoMA, sem deixar, no entanto, de representar todo o material expositivo (excluindo os slides coloridos em 3D).

Estudioso da cultura material dos livros de arquitetura, Eduardo Costa (2009, 2018) discute a importância do livro impresso como "objeto vital da cultura arquitetônica", tensionando ainda mais a questão. Toma como exemplo o livro *Brazil Builds* para pensar os meios de produção dos livros e a cultura material como procedimentos fundamentais para a organização da história da arquitetura. O volume publicado pela ocasião da exposição não teria se limitado a um "catálogo de exposição", mas se trataria de "uma obra independente, projetada para perdurar e formar uma cultura arquitetônica" (FABRIS, COSTA, 1985 apud COSTA, 2018, p.3678). Nesse sentido, o autor entende o livro *Brazil Builds* como "peça principal de articulação e sustentação do discurso do museu" e, portanto, objeto por meio do qual "os arquitetos modernos conheceram, adquiriram, comentaram, republicaram e fizeram

compartilhar os debates e narrativas ali apresentados e não através da exposição" (COSTA, 2018, p.3678).

Outra produção do MoMA que exemplifica esta tendência foi *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), primeira exposição do Departamento de Arquitetura e Design, que imediatamente ganha contornos historiográficos não apenas pela exposição, mas muito por conta do livro que Hitchcock e Johnson publicam por ocasião do evento, *The International Style: architecture since 1922* (COSTA, 2018, p.3678). A princípio, o livro havia sido pensado por Johnson como uma versão mais acessível da terceira parte do livro *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration,* de Hitchcock (COLOMINA, 1994), o que reitera a idealização daquele impresso historiográfico como objeto independente e com pretensões de canonizar debates. Enquanto a exposição não chamaria tanta atenção do público geral, o volume impresso, conforme Johnson reconheceu no prefácio escrito para a edição de 1995 de *The International Style*, "causou discussões sem fim e conflitos no interior da profissão", impactando decisivamente o mundo da arquitetura dali em diante (HITCHCOCK, JOHNSON, 1995, p.15, tradução da autora).

A discussão proposta por Costa é uma contribuição fundamental entre o conjunto de trabalhos que recentemente vêm reconhecendo "a ampliação da arquitetura em direção às práticas retóricas intelectuais" (COSTA, 2021, p.133). Em diálogo com estes trabalhos mais recentes no campo da história da arquitetura, em particular, mas também com a chamada "virada linguística" (RORTY, 1992 apud COSTA, 2021, p.134) levada a cabo pelas ciências humanas - cujos debates fizeram reconhecer que uma leitura comprometida com a complexidade do fazer histórico só seria possível através da ampliação dos suportes documentais (COSTA, 2021, p.134) -, o autor chama a atenção para o potencial discursivo presente no livro de Goodwin, em oposição à efemeridade do evento. As exposições e as publicações destacam-se entre os novos domínios estruturantes para a prática contemporânea dos historiadores de arquitetura, uma vez que correspondem a formas de representação de determinado objeto ou evento histórico, e mais importante, são importantes documentos para se investigar suas condições de criação - interesse emergente dos historiadores da arquitetura na contemporaneidade[225] (PEYCERÉ, 2008, p.13 apud COSTA, 2021). Elegendo como objeto de análise *Brazil Builds*, o autor se atém às especificidades do evento expositivo e do livro em si, partindo desta distinção para desemaranhar mais uma camada, diria pioneira, daquela obra de Goodwin, já extensivamente estudada em suas mais diversas entradas (COSTA, 2018). Para Costa, o inadvertido costume de nomear aquela obra, por parte de muitos

[225] Apoiado nas constatações de Peyceré, Costa reconhece que "se os pesquisadores deixaram de se interessar pelos documentos como forma de estudar um evento histórico ou um artefato, passando a concentrar seus esforços em reconhecer suas condições de criação, pode-se identificar uma vez mais que o interesse não está exclusivamente na matéria ou na construção em si, mas nos agenciamentos associados aos documentos" (COSTA, 2021, p.135).

historiadores, como um catálogo de exposição, incorreria na atribuição de um valor equivocadamente secundário ao livro de Goodwin em relação ao evento efêmero[226] (COSTA, 2018, p.3677). A exposição aqui em foco, *Latin American Architecture since 1945*, está sujeita a cair na mesma armadilha. Por este motivo, insistimos ao longo desta dissertação em utilizar a nomenclatura "livro-catálogo" como referência à publicação subsequente ao evento efêmero ao qual esteve ligada.

No âmbito internacional, a produção do historiador francês Roger Chartier (1991) terá importantes contribuições para o debate recente acerca da visualidade e a cultura material, ressoando de maneira muito produtiva nas discussões sobre as especificidades da exposição *versus* livro-catálogo, às quais nos debruçamos. Em *O mundo como representação,* Chartier problematiza o esquecimento sistemático, pela história literária clássica e pela história das apropriações (*Rezeptionsästhetik*), do "espaço em que se constrói o sentido [do texto]", este preterido em função de uma supremacia do texto como abstração em "cujas formas tipográficas não importam" (CHARTIER, 1991, s.p.). O que interessa ao autor é ressaltar a importância tanto do texto em si quanto da materialidade do livro impresso. Assim, o historiador defende uma análise mais contundente dos livros para as novas formas de se fazer e pensar história, considerando, de um lado, os "sinais" emitidos pelo texto propriamente dito, e de outro lado, os modos de produção do livro, sua materialidade, pessoas envolvidas, seus mecanismos de circulação e consumo, ou seja, as práticas que o tornam um bem simbólico com usos e significações diferenciadas (CHARTIER, 1991, s.p.).

No campo específico da arquitetura, os avanços no debate sobre os impressos do mundo editorial foram expressivos nos últimos anos. Podemos citar entre estas produções recentes, além da já mencionada Beatriz Colomina, e do próprio Eduardo Costa, a contribuição das historiadoras da FAU USP Ana Castro e Joana Mello (2016) sobre o estatuto das fontes documentais para a renovação da historiografia da arquitetura; e os "contornos irreparáveis" que a reflexão em torno dos livros de arquitetura ganha com a publicação do livro de André Tavares, *Uma anatomia do livro de arquitetura* (2016) (COSTA, 2018, p.3679). Este último enfrenta o debate sobre a condição propositiva da materialidade dos livros de arquitetura para a própria formação da cultura arquitetônica, ao reconhecer que:

> As qualidades dos livros parecem ser suficientes para comunicar ideias de arquitetura que lhes estão subjacentes, independentemente dos edifícios que lhes dão substância ou de aspectos como os seus diferentes tamanhos, rugosidade ou delicadeza dos

[226] Em sua dissertação de mestrado (2009), bem como em artigo publicado nos Anais do V Enanparq (2018), Costa analisa, com evidências concretas, que "ainda que a exposição tenha indiscutível relevância na definição dos significados para a cultura arquitetônica, foi através da publicação - do livro- que a narrativa apresentada pôde se consolidar como elemento perene" (COSTA, 2018, p.3678). Uma delas, a mais explícita, foi o memorando que Alfred Barr, Jr. encaminha a Philip Goodwin, em 1942, no qual deixou claro que a exposição deveria servir como "uma espécie de pôster magnífico para o livro" (DECKKER, 2001, p.124 apud COSTA, 2018, p.3678).

> papéis, a tinta negra de algumas gravuras ou a qualidade etérea das litografias (TAVARES, 2016, p. 13).

Desde sua inauguração em 1929[227], o MoMA esteve atento à importância do meio impresso para a legitimação de seus feitos e narrativas ao longo do tempo[228]. Atentos à capacidade comunicativa do livro e de sua habilidade, enquanto objeto impresso, de conservar discursos que podem ser acessados anos e anos após sua publicação, os membros do MoMA apostam em um intenso programa de publicações, produzindo livros (e não meramente catálogos) no advento da inauguração de cada exposição ali organizada. Ao perpetuar narrativas elaboradas no Museu em publicações, catálogos, relatórios, cartazes e boletins, entre outros, o Museu conscientemente consolida um novo campo de difusão para arte moderna (que logo depois se estende para a arquitetura). Na compreensão da própria instituição:

> As publicações são uma atividade particularmente importante do Museu, uma vez que fornecem um registro permanente de exposições que frequentemente envolvem anos de investigação e viagens intensas por parte dos curadores. Uma exposição exibida no Museu é vista por mais de 80.000 pessoas; um livro sobre o mesmo assunto nas bibliotecas universitárias será lido por milhares de estudantes muito depois de a exposição ser desmontada e as pinturas e esculturas devolvidas aos seus proprietários em muitas partes diferentes do mundo (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964, p.1-2).

Certamente uma interface muito distinta da experiência vivida no interior das exposições, a importância dada às publicações era tanta que se chegou inclusive, em 1934, a preparar uma exposição sobre o tema, chamada *The Making of a Museum Publication.* Este tipo de interação com o público representava uma aposta consciente no meio impresso como possibilidade efetiva de eternizar ou disseminar determinadas narrativas, e com isso, reforçar o lugar do MoMA como gestor da cultura moderna. Afinal, se o MoMA havia se tornado o centro do mundo em termos de arte, em grande parte isso se deu por conta de sua intensa política de publicação, como chegou a reconhecer a revista neozelandesa *Star* (apud THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964). De acordo com aquela revista, "frequentemente o livro se torna a melhor coisa disponível em seu tema". Este comentário não apenas reforçava o mérito do MoMA em publicar bons livros de arte, mas também ressaltava o papel preponderante do Museu na elaboração de materiais relevantes e de primeira linha para os estudos sobre a arte moderna (THE

[227] O Museu abre suas portas ao público no dia 7 de novembro de 1929, situado provisoriamente no décimo segundo andar de um edifício na 5th Avenue, e é transferido dez anos mais tarde para sua sede permanente na 53rd Street (COHEN, 2013, p.194). Para um relato mais completo sobre os antecedentes e motivações da formação do MoMA, ver Kantor (2002), mais especificamente o Capítulo 6, *Modernism takes its turn in America.*

[228] De sua fundação em 1929, até maio de 1964, o Museu publicou mais de 300 livros (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964a, p.2).

MUSEUM OF MODERN ART, 1964, p.1). Para lidar com o crescente volume de publicações, foi criado em 1939 o Programa de Publicações, por meio do qual se começa a expandir as atividades de publicação do Museu. Para dirigir o Programa, foi contratado Monroe Wheeler, ex-presidente da empresa de publicações Harrison of Paris, e membro do Museu desde 1935[229]. O programa coloca-se como parte integral da instituição e continua ativo até hoje.

Dito isto, considera-se que o estudo das condições discursivas e materiais do livro-catálogo *Latin American Architecture since 1945*, bem como dos procedimentos de sua produção, circulação, e apropriação, não se limita a ampliar os alcances da pesquisa sobre este objeto, mas consiste em um caminho fundamental para identificar uma série de elemento que reforçam sua relevância não apenas para a historiografia da arquitetura latino-americana, mas também para os sentidos de uma narrativa universal da arquitetura moderna.

Por meio do discurso textual, com amparo da informação visual que constantemente o reforça, bem como da perenidade do livro, material projetado para perdurar e circular, Hitchcock torna-se mais do que um profissional comissionado para explicar a cultura construtiva "ao sul da fronteira"; ao reforçar valores, contribuir para a institucionalização de obras ou arquitetos, propor generalizações ou supor pontos de distinção pronunciados entre aquele conjunto de obras, o historiador passa a participar, ele mesmo, ativamente da ressemantização da arquitetura latino-americana, agindo diretamente na produção de uma cultura arquitetônica universal. Isso só seria possível, arrisco dizer, por conta da produção e distribuição do livro.

Nesse sentido, ainda que a exposição tenha sido absolutamente importante para os sentidos construídos sobre a cultura arquitetônica na América Latina, o livro assume posição privilegiada frente à trama sob a qual tais episódios ganhariam corpo, de maneira que, por conta da materialidade do objeto impresso, seus discursos foram capazes de circular para além da exposição, um evento efêmero limitado às paredes do MoMA, às impressões dos visitantes e a algumas notícias publicadas por conta de sua inauguração. Inclusive, foram poucos os meios especializados locais preocupados em recepcionar a exposição; a exposição teve maior repercussão em jornais e revistas diários, sendo que, nesses meios, foram muito mais numerosas as menções à publicação de Hitchcock do que ao evento em si[230].

[229] Wheeler começa a trabalhar no Museu em 1935 como membro do Comitê da Biblioteca, em 1938 foi apontado como Diretor de Associação, e no ano seguinte, torna-se diretor das Publicações (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2008).

[230] Serão poucas as matérias dedicadas à exposição em si. Destacam-se entre elas, aquela assinada por Howard Devree, para o The New York Times, intitulada *About Art Exhibitions and Artists: Photos of Architecture in Latin America* (DEVREE, 1955)*;* o comentário elogioso *Drama in Building,* publicado pela crítica de arte e de arquitetura Aline Saarinen, também no The New York Times (SAARINEN, 1955); e, fora do circuito local, a reportagem de Jayme Mauricio para o jornal brasileiro O Correio da Manhã por ocasião da presença de Niomar Moniz Sodré, diretora do Museu de Arte Moderna do Rio, na inauguração da

Conforme o curador do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, Arthur Drexler, comunica a Hitchcock em dezembro de 1955, a exposição havia sido um sucesso: um mês depois de sua inauguração, "ela continuava atraindo grandes multidões" (apud DEL REAL, 2012, p.334). Contudo, evidentemente o entusiasmo da opinião pública em relação ao evento estaria fadado ao esquecimento, uma vez que o material expositivo é desmontado e posteriormente enviado para outras instituições de arte do continente. Assim, de vocação eminentemente efêmera, não é a exposição em si o veículo principal da consolidação e permanência dos discursos na historiografia da arquitetura, mas a publicação subsequente, que organiza a narrativa apresentada no evento em um objeto impresso, palpável, capaz de circular e perdurar ao longo do tempo. O que se pode hoje acessar em relação ao espaço expositivo são algumas fotografias disponibilizadas no site oficial do MoMA[231], recentemente tornadas públicas, o que atribui ao livro a condição de peça principal para a difusão e sobrevivência do discurso ali articulado.

Alguns são os fatores fundamentais para justificar nossa compreensão. Em primeiro lugar, a publicação de Hitchcock ganha notoriedade por não corresponder meramente ao projeto expográfico, mas por transcendê-lo, somando às fotografias e descrições presentes no interior da exposição, um longo e denso ensaio assinado pelo organizador, acompanhado por fotografias que não foram reproduzidas na exposição. Em segundo lugar, a materialidade do livro impresso permitiu sua circulação quase imediata, possibilitando que arquitetos, críticos, repórteres e historiadores pudessem adquirir aquele volume e comentar os discursos elaborados naquelas circunstâncias, contribuindo fundamentalmente para a elaboração historiográfica que se construiu a partir de então. Vale dizer que alguns meses após sua publicação, o MoMA envia cópias do volume a todos os arquitetos mencionados e a outros correspondentes locais (LATIN, 1956f), tais como Miss Claude Vincent, jornalista da Tribuna da Imprensa no Rio de Janeiro; Mr. Francisco Matarazzo Sobrinho, Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Mr. Richard Loeb e Dr. Sergio Lorrain, de Santiago; o arquiteto limenho Paul Linder; e Dr. Jaime Benitez, chanceler da Universidade de Porto Rico em Rio Piedras[232]. Todos eles haviam encontrado com

exposição em Nova York (MAURÍCIO, 1955). Já sobre a publicação do livro propriamente dito, o material foi muito mais extenso. Em geral, os artigos (mais numerosos nos jornais de fluxo diário voltados ao público geral do que no meio especializado) reproduziam basicamente o discurso elaborado pelo autor, além de evidenciar condições formais da publicação, como o número de páginas, número de fotografias, distribuidora responsável e preço. Podemos citar, entre eles: *On Architecture,* publicado pelo Worcester, Massachussets Telegram (ON ARCHITECTURE, 1955); *Hitchcock finds Neighbors Ahead,* artigo publicado no Hartford Connecticut Times (HITCHCOCK, 1955b); *Dramatic Archivements,* publicado pela revista *Interiors* (O.G., 1956); *Latin Architecture,* publicado no Times Picayune States de Nova Orleans (LATIN, 1956c); o *book review* elaborado por Paul Mitarachi para a revista *Industrial Design* (MITARACHI, s.d.); o *book review* publicado pela *Progressive Architecture* (DISPASSIONATE, 1956)*;* uma revisão do livro publicada no The Virginia Quarterly Review na primavera de 1956 (LATIN, 1956d); outra publicada na *Architectural Design* em abril do mesmo ano (LATIN, 1956e); e mais uma revisão do livro escrita pelo guatemalteco Julio Lowenthal publicada San Diego California Union (LOWENTHAL, 1956).

[231] As fotografias da inauguração da exposição podem ser acessadas em https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2436.

[232] Acredita-se que talvez tenha sido este esforço de enviar cópias do livro-catálogo a determinados correspondentes latino-americanos - mais do que a circulação da exposição no México, Venezuela e Cuba, que ocorre posteriormente - o motivo

Hitchcock e McKenna durante a expedição pela América Latina em seus respectivos países, e seus "conselhos e graciosa assistência facilitaram muito a coleta de material para a exposição e o livro" (HITCHCOCK, 1955a, p.9). Por fim, a perenidade do objeto impresso possibilitou o posterior e fácil acesso àquele conteúdo por parte dos historiadores do presente que se dedicam a produzir conhecimento sobre a historiografia da arquitetura, como é o caso dessa pesquisa.

3.2 O livro-catálogo

Elementos fundamentais para compreender o valor atribuído ao volume são as condições estritamente materiais do livro. Recorrendo novamente a Chartier (1991), deve-se pontuar que "as formas materiais que suportam o texto [...] contribuem amplamente para dar feição às antecipações do leitor em relação ao texto e para avocar novos públicos e usos inéditos". Com isso, depreende-se que a notoriedade da publicação resvalou na luxuosidade do material impresso, reiterada pela qualidade do material, pela gramatura razoável do papel e pelas numerosas fotografias em preto e branco ali reproduzidas. Em comparação com o mercado editorial brasileiro, por exemplo, Costa notará que será apenas a partir dos anos 1970 que viriam a se firmar editoras dedicadas à publicação de livros de arte com numerosas ilustrações ou fotografias, motivadas pela "difusão de processos editoriais, mudanças de taxação de materiais e processos, assim como novas fontes de fomento à produção do livro (COSTA, 2000)" (COSTA, 2018, p.3681). Até então, "o papel disponível para impressão de livros era de baixíssima qualidade" incorrendo em sérios problemas de conservação e durabilidade (COSTA, 2018, p.3680). Via de regra, pode-se imaginar que impressos de alta qualidade, como *Latin American Architecture since 1945*, eram incomuns na América Latina à época de sua publicação. Desta maneira, a publicação havia sido notavelmente concebida como um livro de arte, tornando-se um objeto de desejo para o meio profissional e para o público mais amplo.

Destinada especificamente aos curadores do Museu, a primeira impressão do livro foi realizada em novembro de 1955, no formato 25x28x1,8cm, com capa dura revestida com tecido marrom, sobrecapa em papel e totalizando 204 páginas, pela John B. Watkins Company. A versão destinada ao público foi impressa em dezembro do mesmo ano pelo MoMA, e distribuída por Simon & Schuster pelo valor de

principal para que revistas especializadas nos meios locais publicassem diversas resenhas tanto da exposição quanto do livro. Torrent (2014) identifica algumas delas: em janeiro de 1956, a revista brasileira Habitat (n.26) publica uma ampla resenha da exposição e uma resenha do livro; a revista Brasil Arquitetura Contemporânea publica uma resenha da exposição também em 1956 (n.7); a revista Módulo, dirigida por Niemeyer, publicou uma resenha basicamente descrevendo a exposição e o livro; a revista PRO-ARTE, no Chile, publicou um artigo sobre o tema em janeiro de 1956, insistindo especialmente na difusão da arquitetura brasileira; e a revista *El Arquitecto Peruano* publica em março de 1956 um *book review* preparado pelo arquiteto Luis Vera, posteriormente republicado em outubro na revista argentina *Nuestra Arquitetura* (n.327) (TORRENT, 2014, p.87-88).

U$6,50. A capa em tecido marrom, apenas com o título em letras pretas era a mesma da primeira impressão. Pode-se pensar que a opção por uma capa que nada revelava sobre o conteúdo do livro - diferentemente de *Brazil Builds*, que apresentou fotografias de obras em tons esverdeados e recursos tipográficos em branco e amarelo - conferia certo mistério em relação ao que o leitor encontraria em seu interior, assim valorizando aquela peça como objeto distinto da tradição de impressão recorrente. O mesmo recurso foi utilizado dois anos antes, em *Built in USA: Post-war Architecture*, cuja capa se limitava ao título impresso em letras pretas em uma capa revestida também com tecido, dessa vez *offwhite*. A opção por uma capa semelhante ao volume de arquitetura norte-americana certamente aproximava *Latin American Architecture since 1945* de *Built in USA*, indicando uma mesma série contínua de publicações organizadas pelo Museu. Além disso, é de se imaginar que a espera de um mês para que o público geral pudesse adquirir o volume (enquanto as primeiras impressões foram distribuídas estritamente para o staff do Museu), contribuiu para a valorização simbólica e aumento da expectativa em torno daquele objeto. Em termos de conteúdo, a publicação não deixou a desejar. Ao todo, foram reproduzidas 140 fotografias em preto e branco, de tamanhos diferentes, o que equivalia a um gasto elevado com recursos materiais e financeiros na feitura de um genuíno álbum fotográfico.

A publicação *Latin American Architecture since 1945* se divide em 5 partes: *Preface and acknowledgements* (2 páginas); *Latin American Architecture since 1945* (52 páginas); *Plates* (134 páginas), sendo 7 delas destinadas à subseção *Urban Façades*; *Biography of architects* (2 páginas); e *Index of architects* (4 páginas). Ainda, a publicação conta com dois tipos de conteúdo que não fazem parte do índice: uma página introdutória que apresenta informações institucionais, como os nomes dos curadores do MoMA e seus cargos, os membros do Departamento de Arquitetura e Design e do Comitê de Arquitetura do Museu; e os créditos aos fotógrafos que tiveram suas fotografias publicadas no livro.

Um prefácio escrito por Arthur Drexler abre a narrativa, seguido dos agradecimentos. O capítulo seguinte, intitulado com o mesmo nome da publicação, corresponde ao denso ensaio de Hitchcock, permeado por algumas fotografias em preto e branco. Segue-se *Plates,* capítulo de análise individual das 47 obras mais representativas da unidade do subcontinente, na visão do autor. Por meio de croquis, desenhos, plantas, cortes, fotografias e de breves comentários analíticos, as obras são individualmente apresentadas ao leitor, cada uma ocupando de 2 a 4 páginas, correspondendo àquelas representadas na exposição. À diferença do livro-catálogo, a exposição incorporou 5 projetos brevemente mencionados no texto corrido de Hitchcock, sem terem sido analisados com maior atenção em fichas individuais[233]. O capítulo ainda apresenta uma subseção final intitulada *Urban Façades*, correspondente

[233] Os seguintes projetos foram mencionados no catálogo fora do capítulo *Plates* e constaram em painéis na exposição: El Panamá Hotel (1950), na Cidade do Panamá, de Edward Stone, citado na página 20 do catálogo (1 foto na página 24); Aeroporto Santos Dumont (1940), no Rio de Janeiro, de Marcelo e Milton Roberto, citado nas páginas 12 e 36 (2 fotos na página 35); Jardim para Mme. Odette Monteiro (sem data), em Petrópolis, de Roberto Burle-Marx (sem citação no catálogo, mas há 1 foto

a 3 fotomontagens de fachadas frontais de edifícios comerciais e de apartamentos, situados em cidades distintas. Por fim, apresentam-se as biografias dos arquitetos, listados em ordem alfabética; uma indexação das obras mencionadas ordenadas por país; e os créditos das fotografias publicadas.

Os projetos apresentados na publicação não estão ordenados por qualquer categoria estanque - por arquitetos, por país ou por cronologia. O encaminhamento do leitor é, na verdade, direcionado por balizas programáticas, nesta ordem: templos religiosos (3 projetos); edifícios administrativos governamentais (2 projetos); edifícios educacionais universitários (5 projetos); edifícios esportivos (4 projetos); edifícios de usos diversos (9 projetos, entre eles 1 terminal rodoviário, 1 laboratório, 1 galpão industrial, 1 casa noturna, 3 edifícios corporativos, 1 hospital e 1 hotel); conjuntos de habitação coletiva (12 projetos); e casas unifamiliares (12 projetos), cuja grande maioria pertence aos próprios arquitetos que as projetaram. Se comparada ao célebre *The International Style*, de Hitchcock e Johnson (1932), ou até mesmo ao livro-catálogo da Coleção Latino-Americana do MoMA (1943), a organização de *Latin American Architecture Since 1945* se revela inovadora - no primeiro, os autores optam por apresentar as mais relevantes obras contemporâneas dando destaque à valorização autoral, enquanto no segundo, prevalece o dado nacional.

Conquanto Hitchcock deslize a explicação de tal unidade para os aspectos estritamente materiais ou climáticos, por detrás de seu argumento existia a ideia, por ele mesmo apresentada de início, de que a dita homogeneidade da arquitetura apresentada tinha menos que ver com trajetórias e processos específicos vividos pelas nações do subcontinente, e mais com a modernidade emergente no território, na qual se sobrepuseram os objetivos de renovação política e arquitetônica materializada em novos símbolos nacionais. Daí a ênfase outorgada à construção de caráter público: os "monumentos públicos são mais significativos do que casas privadas" e os "blocos comerciais e habitações públicas são mais bem sucedidas do que blocos de apartamentos" (HITCHCOCK, 1955a, p.60). Apesar do número de casas particulares ser equivalente à quantidade de habitações coletivas (ambas com 12 exemplos na publicação), privilegiou-se as obras de caráter público, como se fará notável também nos edifícios governamentais e universitários (incluindo os estádios) selecionados. A Igreja da Pampulha, parte de um conjunto erigido à serviço de uma nova modernidade belo-horizontina requerida pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, abre a apresentação exaltando a nova linguagem da arquitetura moderna brasileira e a sua conquista do mercado estatal.

na página 33); Milton Guper House (1951-1953), em São Paulo, de Rino Levi e Roberto Cerqueira César (sem citação no catálogo, mas há 1 foto na página 59); Casa de Max Cetto (1948), de autoria do próprio arquiteto, na Cidade do México (sem citação no texto, mas há uma foto na página 47).

Logo no prefácio, Drexler reivindica a intenção de se apresentar a arquitetura da região como conjunto coeso. Esta intenção justificaria a escolha da curadoria em incluir poucos exemplos que Hitchcock considerou mais significativos nas produções individuais desses sujeitos reconhecidamente destacados no meio nacional e internacional, enquanto algumas obras foram incluídas "mais por sua parte em um agregado" do que por sua excepcionalidade (HITCHCOCK, 1955a, p.9). Por esse motivo, o dado nacional foi preterido em função de se privilegiar assim a noção de um "agregado" que superava fronteiras nacionais. Apesar disso, ao invés de selecionar quantidades de obras equivalentes entre os países participantes desse "agregado" - acredita-se que isso poderia reforçar a esterilização arquitetônica pretendida, oferecendo um equilíbrio da "quantidade e qualidade" da arquitetura desses países se ela fosse equivalente e de certa maneira homogênea no território -, o levantamento de Hitchcock apresenta desproporções gritantes entre os protagonismos de cada país, sem mencionar aqueles silenciosamente excluídos.

Algumas pistas desses protagonismos e ofuscamentos seriam introduzidas no próprio *release* da exposição. Entre os 56 arquitetos participantes, é destacada a presença de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, "que haviam fundado a *Escola Brasileira*" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955b, p.1); o "notável arquiteto venezuelano" Carlos Raúl Villanueva; Henry Klumb, do Porto Rico; Max Borges Jr., de Cuba; Alejandro Prieto, atuante no México; Martín Vegas, "aluno de Mies van der Rohe"; e os mexicanos Francisco Artigas e Jaime Ortiz Monasterio (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955b, p.1-2). Esta breve introdução já dava o tom da preponderância dos mestres brasileiros, em especial àqueles associados ao que se convencionou chamar de Escola Carioca, cujo êxito internacional havia sido marcado alguns anos antes, em *Brazil Builds*. Das 47 obras enfocadas, 14 eram brasileiras - sendo 4 delas de autoria de Oscar Niemeyer-, totalizando cerca de 30% dos projetos analisados. O México não fica muito atrás, compondo aproximadamente 20% do levantamento, com 9 obras. A Venezuela (6 obras) e a Colômbia (5 obras), em termos de número de projetos representados, foram posicionadas em terceiro e quarto lugar, respectivamente. Alguns países no entanto, como o Chile, República do Panamá foram notavelmente minimizados no levantamento em comparação aos grandes protagonistas da narrativa.

programa	número de obras
habitações unifamiliares	12
habitações coletivas	12
usos diversos	9
edifícios universitários	5
edifícios esportivos	4
templos religiosos	3
edifícios governamentais	2
total	**47**

Tab. 1: Quantidade de obras por programa de uso.
Fonte: produção da autora.

país	número de obras
brasil	14
méxico	9
venezuela	6
colômbia	5
cuba	3
argentina	2
chile	2
porto rico	2
uruguai	2
peru	1
república do panamá	1
total	**47**

Tab. 2: Quantidade de obras por país.
Fonte: produção da autora.

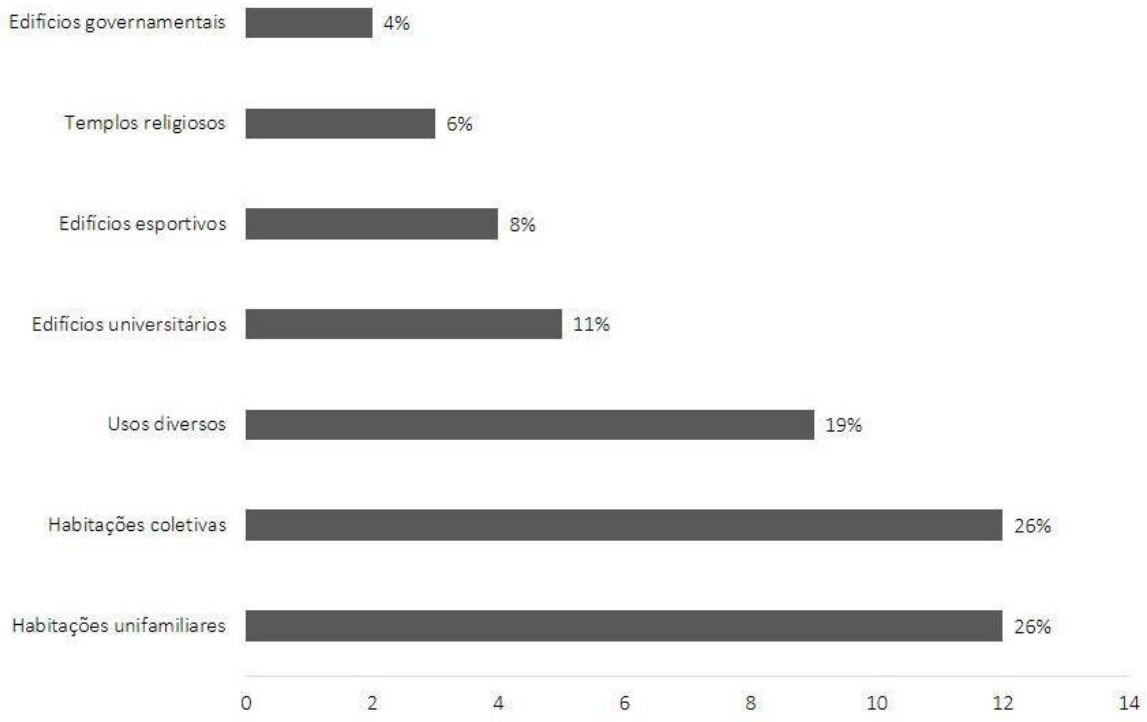


Gráfico 1: Quantidade e porcentagem de projetos por programa de uso.
Fonte: produção da autora.

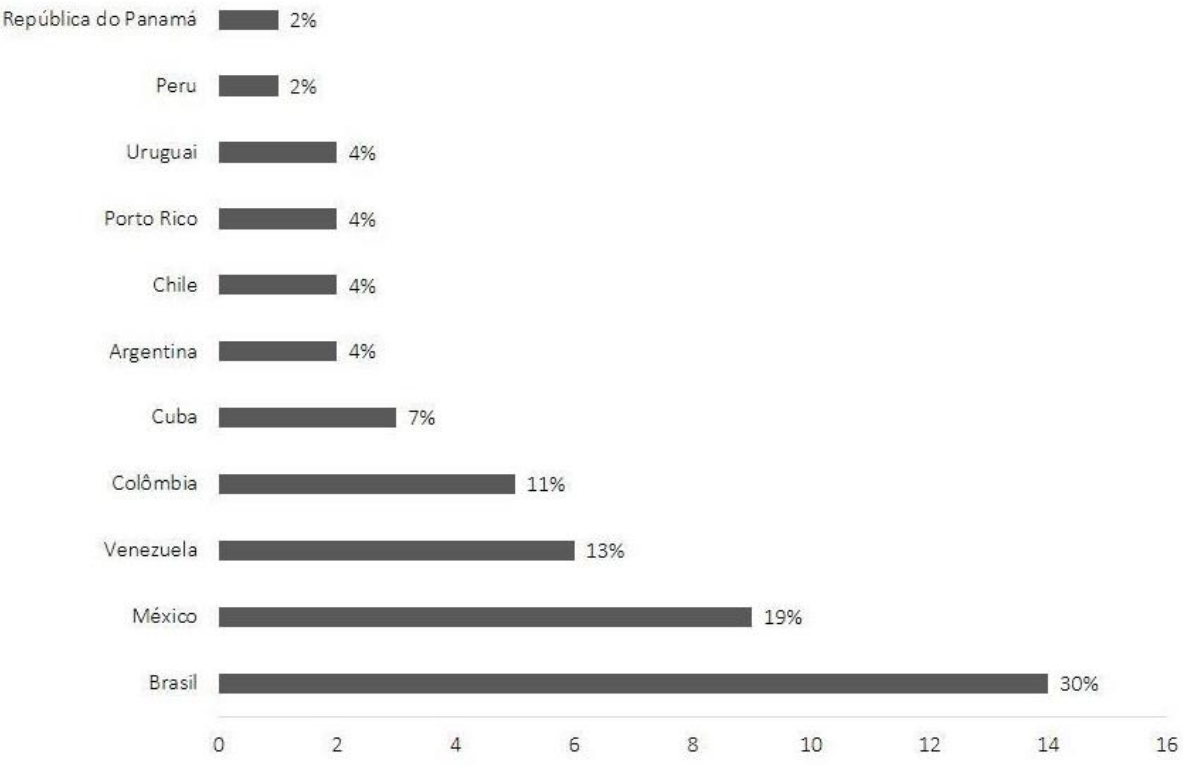


Gráfico 2: Quantidade e porcentagem de projetos por país.
Fonte: produção da autora.

Brasil e México teriam sido foco de interesse acentuado, para o MoMA, desde antes da guerra. Como vimos no capítulo 2, esses países foram intensamente brindados com exposições especiais na primeira metade dos anos 1940, sob o pano de fundo da Política de Boa Vizinhança. Nesse período, o restante dos países da região será incorporado em realizações mais abrangentes, tal como *Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (1943), ainda que a mostra e o livro-catálogo de Kirstein tenham feito notar a indiscutível predominância da arte mexicana e em segundo lugar, da brasileira[234]. Excluindo o lapso de destaque da arte moderna cubana em *Modern Cuban Painters* organizada em 1944, Brasil e México foram exclusivamente os únicos países latino-americanos contemplados com mostras especiais - seja com temática de artistas individuais, como foi o caso de Diego Rivera (1931), *Portinari of Brazil* (1941) e *Mexican Costumes by Carlos Merida* (1941), seja em mostras que buscavam dar conta de uma totalidade nacional mais abrangente, como *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940) e *Brazil Builds* (1943).

Fora do âmbito do MoMA, antes mesmo de *Brazil Builds*, a fotógrafa Esther Born havia publicado um importante volume sobre a arquitetura moderna mexicana, *The New Architecture in Mexico* (1936). Se por uma lado a publicação não obteve o mesmo destaque de *Brazil Builds*, ao menos teria marcado o interesse norte-americano pela arquitetura mexicana, em especial àquela associada ao despontamento revolucionário de Juan o'Gorman e Juan Lagarreta, relacionados por Born à pintura mural dos "três grandes" (LIERNUR, 2010b, p.184). Alguns anos mais tarde, um olhar interessado em relação a estes países ficará marcado na *Storia dell'architettura moderna* (1950) de Bruno Zevi. Sem comentar as revistas especializadas internacionais, que depois de *Brazil Builds*, recorrentemente publicaram números especiais sobre a arquitetura brasileira[235].

Nesta perspectiva, se Hitchcock estava propondo organizar e conferir coerência a um conjunto de relatos dispersos mas pré-existentes sobre estas arquiteturas, pressupõe-se que grande parte dos motivos pelos quais o autor conferiu protagonismo a estes países deveu-se à posição já destacada dessas produções no campo da crítica e da teoria da arquitetura - sem considerar, é claro, a distinção e qualidade de certas obras ou produções individuais dentre aquele conjunto de obras. Por outro lado, entende-se que as notáveis ausências da exposição se justificam pelo fato de que, nos países excluídos, não surpreendentemente mais pobres, o campo disciplinar da arquitetura no "modelo latino-

[234] Ainda que houvesse a pretensão de registrar a valiosa aquisição de obras de arte de toda a América Latina, a coleção era formada basicamente por obras de arte mexicanas, com notável destaque para os muralistas. A presença do Brasil na Coleção foi a segunda maior, sendo Cândido Portinari o artista de maior destaque (COTA, Jr., 2016, p.141-154).

[235] Em decorrência do marco da realização do Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York em 1939, a arquitetura brasileira passa a ser progressivamente incorporada nas revistas especializadas de circulação internacional. No rescaldo do sucesso internacional alcançado pela arquitetura moderna produzida no Brasil, nos anos 1940, e principalmente no pós-guerra, a arquitetura de outros países latino-americanos também começa a ser incluída no escopo de interesse destas revistas. O assunto foi tratado com maior profundidade no capítulo 1.

americano" já em circulação ainda não havia sido identificado pela crítica internacional e, portanto, não poderiam fazer parte da narrativa dominante da arquitetura da região. Estas outras expressões ofuscadas pela extraordinária criatividade e peculiaridade de alguns mestres já canonizados pela crítica externa, não estabeleceriam conexões com a elaboração historiográfica internacional sobre a qual *Latin American Architecture since 1945* surgia como continuidade.

Estudaremos a seguir algumas particularidades do discurso elaborado no livro. Vê-se que ali, a produção latino-americana do pós-guerra oscilava entre três noções categóricas que consideramos predominantes: seu surgimento como *milagre*[236]; seu entendimento como *unidade;* e seu vocabulário como *inspiração* para um projeto moderno de validez universal. É bom ressaltar que em momento algum Hitchcock as coloca de maneira declarada - e muito menos as sistematiza dessa maneira como vias necessárias para o entendimento do conjunto -, mas é indiscutível que essas três categorias transparecem em toda sua argumentação. Devido a complexidade e amplitude da questão, falar da noção de arquitetura moderna latino-americana como *inspiração* será um desafio colocado para o próximo capítulo[237]. Sobre as outras categorias mencionadas, teremos condições de discorrer nos próximos parágrafos.

3.2.1 O "milagre" da arquitetura latino-americana

A assombrosa rapidez com a qual se anunciava um perfil arquitetônico distinto e reconhecível na América Latina despertava em Hitchcock um misto de admiração, espanto e interesse; aquela "estranha mistura de analfabetismo com a sofisticação da era do avião", como uma matéria publicada na *Architectural Design* descreveu em 1956 (LATIN, 1956e) resultava em uma produção surpreendente de novas construções. Como seria possível nascer, naquele subcontinente atravessado pelo primitivismo, pelo "obscurantismo ibérico", pela falta de industrialização e pela mestiçagem, e com tanta rapidez, uma expressão arquitetônica de tamanha qualidade (LIERNUR, 2010b, p.207)? Não haveria uma resposta lógica, como uma vez argumentou o próprio Lúcio Costa em relação à arquitetura brasileira

[236] A referida noção de *milagre* está atrelada ao reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira como "fenômeno" quase inexplicável. O quarto número da revista argentina *Block,* editada em 1999 por Carlos Martins, Adrián Gorelik e Jorge F. Liernur, é dedicado integralmente ao tema. Estende-se, para a nossa discussão, no sentido debatido na revista, a noção de *milagre* à "arquitetura moderna latino-americana" de modo geral, visto que Hitchcock contrapõe a identificação da qualidade e quantidade da arquitetura produzida na região, em dez curtos anos, com a inexistência de condições materiais e econômicas que possibilitasse seu florescimento.

[237] Sobre o assunto, conferir o capítulo 4.

(2018 [1951])[238], e portanto, necessariamente tratava-se de "algo irracional"[239], como Giedion (1956) notaria um ano mais tarde, de maneira alinhada ao primeiro (TRAJANO, 2010, p.23). Contudo, a noção de *milagre* implícita no entendimento de Hitchcock aparece de maneira muito mais contida do que no texto de Giedion ou no de Costa. O desconcerto generalizado diante daquele "fenômeno", institucionalizado antes em *Brazil Builds* (MARTINS, 2010), ecoaria na publicação de Hitchcock, que de certa forma expande aquela noção fenomênica canonizada na historiografia clássica da arquitetura moderna brasileira[240] à arquitetura de todo subcontinente, por exemplo, ao advogar que na maioria dos países latino-americanos, a relação entre qualidade e quantidade em sua arquitetura seria "misteriosa" (HITCHCOCK, 1955a, p.11). Para ele, apesar da "falta generalizada de aço e madeira para uso estrutural e a falta de tijolos e ladrilhos estruturais satisfatórios", combinada à suposta falta de habilidade em carpintaria (HITCHCOCK, 1955a, p.21, 26), a arquitetura ali produzida após o fim da Segunda Guerra surpreendentemente "rivalizava com a europeia e estadunidense, excedendo ambas tanto em quantidade quanto em qualidade" (1955, p.62). A condição de isolamento em relação ao "mundo exterior" a qual o subcontinente até muito recentemente estaria submetido, a suposta falta de conhecimento técnico e a indisponibilidade de materiais, se colocavam como contrapontos à surpreendente "quantidade e qualidade" surgida do *boom* construtivo ocorrido na última década, manifestando-se em um misto de desconcerto e admiração na visão do autor. Ironicamente, para ele, será justamente a falta de materiais de construção o que levaria à utilização generalizada do concreto armado, possibilitando composições em curva e o surgimento de uma "graça lírica", um dos pontos comentados com maior entusiasmo na publicação.

Segundo Hitchcock, o acelerado processo de modernização vivido por aqueles países no curto período de dez anos havia se desdobrado em uma unidade arquitetônica passível de ser compartilhada entre as obras ali reunidas. Assim, o denominador comum fundamental daquele conjunto de obras - para além das categorias estritamente formais que o autor sistematiza - seria, essencialmente, a nova condição

[238] Em junho de 1951, a pedido de Carlos Drummond de Andrade e Paulo Bittencourt para a edição comemorativa do cinquentenário do Correio da Manhã, Lúcio Costa escreveria o texto *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, reaparecendo no mesmo ano como *Depoimento de um arquiteto carioca*. Ali, o arquiteto advogaria que "o desenvolvimento da arquitetura brasileira ou de modo mais preciso, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos, não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer" (COSTA, 2018 [1951], p.160).

[239] Em "*Há algo de irracional…" notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira* [1999], Carlos Martins (2010) parte da avaliação de Giedion no prefácio da obra de Mindlin (1956) para discutir os mecanismos da elaboração historiográfica da "versão canônica" da arquitetura moderna brasileira.

[240] Francisco Sales Trajano Filho em sua tese de doutorado *Tentativas de enraizamento: arquitetura brasileira e a formação nacional*, rastreia a recorrência da ideia de *milagre* atrelada à arquitetura moderna brasileira na já citada *Brazil Builds*; em *Modern Architecture in Brazil* (1956) de Mindlin; em *Arquitetura Brasileira* (1979), de Carlos Lemos; e em Arquitetura Contemporânea no Brasil (1981), de Yves Bruand (TRAJANO, 2010, p.24).

moderna da qual eram resultado. As estratégias curatoriais mobilizadas para reiterar seu ponto foram expressivas, a começar pelo já mencionado ordenamento dos projetos por programa, e não por país. Importante ressaltar que toda a organização do livro (considerando a orientação discursiva por definição, o ordenamento das obras e o tratamento das imagens) foi estrategicamente condicionada a reforçar o sentido de unidade que Hitchcock havia dado àquele conjunto de obras. Ciente de que corria um risco de esquematização excessiva, o autor avalia que "apesar da enorme extensão longitudinal em ambos os lados do equador, a variedade de condições climáticas nas áreas mais densamente povoadas é talvez menor do que nos Estados Unidos"[241]. Esta homogeneidade climática avaliada muito superficialmente pelo autor teria efeitos profundos na arquitetura, cuja unidade seria reforçada pela "homogeneidade ainda mais notável nos materiais construtivos e métodos", ou melhor, a indisponibilidade de materiais para construção - como o aço estrutural e madeira (HITCHCOCK, 1955a, p.21).

Sua afirmação, naturalmente infundada e exemplar do escasso conhecimento do autor sobre as diferenças climáticas da região, funcionava como argumento para caracterizar a "cena arquitetônica latino-americana como um todo", logo adiante relativizado pelo amplo e diversificado levantamento de obras reproduzido em *Plates.* Mesmo as diferenças reconhecidamente existentes entre as arquiteturas nacionais, que Hitchcock não deixa de pontuar, seriam melhor explicadas por diferentes condições climáticas ou diferentes materiais e métodos construtivos do que por correntes culturais mais profundas (HITCHCOCK, 1955a, p.21).

3.2.2 A produção de um imaginário unificado

Nesse ponto, vale retomar a interessante interpretação de Cláudia Cabral (2010) sobre a publicação de Hitchcock como uma "coleção de arquitetura". A autora interroga a condição narrativa das coleções de arquitetura, partindo do caso de *Latin American Architecture since 1945* para reconhecer, nesta ocasião, o agenciamento de um discurso apoiado em métodos historiográficos, de linguagem e conceituais (CABRAL, 2010, p.1). A reunião daqueles projetos na exposição, bem como no livro-catálogo, em uma aparente "coleção de arquitetura", de certa maneira criou códigos de inteligibilidade que tacitamente reforçaram a existência de um conjunto naturalmente coeso. Suas principais contribuições para a nossa discussão são duas: a primeira delas diz respeito ao próprio entendimento daquele livro como uma

[241] Sua argumentação é a seguinte: "Porque muitas das principais cidades estão localizadas no alto das montanhas - por exemplo, Caracas a 3.000 pés, Cidade do México a 7.500, Bogotá a 8.000- a altitude afeta seu clima e o caráter dominante é temperado - quente ao invés de tropical - quente. Fora da área do Caribe, as principais cidades litorâneas, como o Rio, Montevidéu, Buenos Aires e Lima, estão suficientemente ao sul do equador para que eles também, exceto no meio do verão, não sejam tipicamente tropicais" (HITCHCOCK, 1955, p.21).

"coleção de arquitetura" - isto é, uma "coleção de imagens acompanhada por um ensaio" (CABRAL, 2010, p.1) -, o que por definição institucionalizou e tornou mais facilmente palatável a intenção agregadora do autor. Afinal, se estas obras foram por algum motivo reunidas e representadas em conjunto, teria de haver algo em comum entre elas (condição básica da própria ideia de coleção, cujos pressupostos são definidos pela autora da seguinte forma): em seu sentido mais abrangente, uma coleção "é um conjunto de objetos de natureza similar, ou que mantêm entre si alguma relação"; o segundo pressuposto é o de coleção como conjunto de objetos notáveis, dotados de valor intrínseco e que merecem destaque por alguma razão; o terceiro seria mais restritivo, e se resvala na definição de Krzysztof Pomian na Enciclopédia Einaudi, quem compreende a ideia de "coleção" como um conjunto de objetos preciosos e que foram desprovidos de seus valores originais de situação e uso, reunidos em um mesmo lugar onde serão eventualmente exibidos (apud CABRAL, 2010, p.4-5).

Esta última definição nos é especialmente cara, à medida em que ela dá margem para introduzir aquilo que seria a segunda grande contribuição da autora: o reconhecimento de uma especificidade das coleções de arquitetura que a distingue de outros tipos de coleção. Diferentemente de outros objetos que podem ser manipulados, retirados de seus contextos originais e reunidos em acervo, no caso da arquitetura, dificilmente estes objetos de destaque poderão ser subtraídos de seu sítio original e concentrados fisicamente em outro lugar[242]. Essa inviabilidade reitera a condição basilar para a concretização de uma coleção de arquitetura: a fotografia como expressão. Sendo assim, a peculiaridade das coleções de arquitetura está em existir "através de algo que as representa", geralmente fotografias, testemunhos de algo que existe ou existiu (CABRAL, 2010, p.6). Para os nossos objetivos, é portanto primordial atentar para a dimensão narrativa presente nos enfoques, no tratamento e na disposição das fotografias reproduzidas no livro.

A identidade visual presente no volume, isto é, a natureza e ordenamento destas imagens, pode e deve ser enfrentada como uma "plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo" (MENESES, 2003, p.11). Ulpiano Meneses salienta que as representações visuais do real, sejam elas pinturas, desenhos ou fotografias, constituem registros detentores de historicidade, sintomas de processos sociais que as produziram tais como elas são. Para os nossos fins, sua discussão é bastante relevante no que implica reconhecer nas formas de representação da obra - na natureza das fotografias e nas relações

[242] Quando uma quantidade considerável de edifícios notáveis, passíveis de reconhecimento como conjunto são construídos em território comum, pode ocorrer uma coleção física de arquitetura. O livro-catálogo de *Latin American Architecture since 1945* destaca alguns exemplares notáveis que estão inseridos em um conjunto maior, como é o caso da Igreja da Pampulha (1943), de Oscar Niemeyer; a Biblioteca Central da Cidade Universitária do México (1951-1953), de Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra e Juan Martínez de Velasco; a Aula Magna (1952-1953), a Praça Coberta (1952-1953) e o Estádio Olímpico (1950-1951) da Cidade Universitária de Caracas, de Carlos Raúl Villanueva; o Instituto de Puericultura da Cidade Universitária do Rio de Janeiro (1953), de Jorge Machado Moreira; e o Estádio Olímpico da Cidade Universitária do México (1951-1952), de Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro e Jorge Bravo Jiménez.

estabelecidas entre elas - a produção de sentidos que revelam a ordem discursiva a que estão servindo. A produção desses sentidos, por óbvio, não advém dos atributos físico-químicos intrínsecos à fotografia, esta desprovida de significação em si, mas de todo o ciclo de sua produção, circulação e consumo que lhe concede potencial de enunciação[243] (MENESES, 2003, p.28). Implica reconhecer portanto a fotografia - ou conjunto de fotografias - como documento, não como meio de acesso direto à realidade ou ao fato histórico, mas como artefato que carrega em si aquilo que nos interessa em primeiro lugar: as intenções daqueles que as produziram e ordenaram, e com isso a possibilidade de se reproduzir determinado discurso. Será em parte por meio da sensibilidade pessoal e opções de recortes estabelecidos por McKenna (e de outros fotógrafos e arquitetos locais que também concederam suas fotografias ao MoMA), bem como o ordenamento desses registros no livro-catálogo, agenciado pelo trabalho da curadoria, que o imaginário visual da "arquitetura latino-americana" será produzido, difundido e consumido, reiterando, e por vezes propondo contradições, como veremos adiante, à argumentação textual.

Poderíamos afirmar, nesse sentido, que a dimensão narrativa da publicação resulta da interlocução permanente entre duas vias distintas: a visualidade - os croquis, plantas, esquemas mas principalmente os registros fotográficos - e o discurso propriamente textual. Duas entradas em diálogo constante, operando no sentido de se reafirmar, e que por vezes acabam, acidentalmente, por se enfraquecer.

Cabe apontar algumas de suas especificidades para, então, podermos analisar as relações entre identidade visual e discurso textual que conformam a narrativa final - seja na convergência desses encaminhamentos em narrativas sincrônicas ou complementares, seja em suas contradições latentes.

Do ponto de vista textual, Hitchcock buscará amparar seu argumento na definição sistemática de categorias gerais que caracterizam aquelas obras em sua totalidade, enfatizando alguns "valores intrínsecos" que para ele, tornavam aquelas arquiteturas passíveis de serem tomadas como conjunto: o uso do concreto armado como possibilidade plástica, sobretudo para a estruturação de abóbodas de casca fina; utilização de diversos tipos de dispositivos de controle solar, entre cobogós cerâmicos, brises de concreto e gelosias; o uso de cores vivas e fortes, seja em estuque pintado, seja em mosaicos, vidros ou cerâmicas, maior do que em qualquer outro lugar do mundo "e em geral talvez mais bem sucedido"; e a presença de obras de arte integradas à arquitetura, especialmente painéis de azulejos e mosaicos figurativos (HITCHCOCK, 1955a, p.60). Apesar de não fazer parte dessa lista esquemática, Hitchcock não deixa de considerar como atributo decisivo para seu levantamento a adaptação da tradição local à

[243] Meneses propõe que a consolidação de uma História Visual, à diferença do estudo da iconografia e da iconologia (o estudo das manifestações "imagéticas" da cultura), pressupõe, obrigatoriamente, ampliar os domínios da pesquisa para suas formas de produção, circulação e consumo, bem como a interação entre o observador e o observado (2003, p.16).

modernidade universal (esta última ligada sobretudo à figura de Le Corbusier[244]), uma das relações mais importantes dessa arquitetura e que, em última análise, permite analisá-la em sua dimensão universal.

3.2.3 Jogos visuais

A organização das obras do livro-catálogo em um conjunto homogêneo, tal como havia sido feito na exposição, contou com o potencial discursivo dos enfoques fotográficos e das relações estabelecidas entre as imagens. Mesmo obedecendo a organização das obras por função, Hitchcock foi capaz de dispor de maneira adjacente projetos que se relacionavam com outros, pelo menos à primeira vista, em termos formais. Quando essa relação não era tão natural, as escalas e enquadramentos fotográficos foram manipulados para reforçar similitudes entre as obras. Será o caso, por exemplo, da relação visual estabelecida entre as coberturas em curvas segmentadas da Escuela de Administración y Comercio da Universidade do Panamá e do Instituto de Puericultura Universidade do Rio de Janeiro. Esses projetos, posicionados em páginas consecutivas, foram representados por fotografias que privilegiavam as abóbodas em sequência; podendo-se chegar a pensar, no caso de um leitor desatento, que uma fotografia tinha continuidade na outra. Além disso, o curto verbete explicativo do edifício universitário panamenho reforçava a relação com o carioca: para Hitchcock, os arquitetos da Escuela haviam tomado emprestada a solução da cobertura em curvas da Escola Carioca, que a tinha como uma espécie de patente reconhecida (HITCHCOCK, 1955a, p.82). Essa relação, como dito no início do capítulo, não foi mantida na exposição.

A manipulação estratégica das fotografias ficará bastante evidente entre os dois primeiros projetos apresentados em *Plates:* a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha (1943), e a Iglesia de la Purísima, construída por Enrique de la Mora y Palomar em Monterrey, no México (1947). Dessa forma, abre-se a apresentação de obras individuais reforçando aquilo que seria um dos "valores intrínsecos" da arquitetura latino-americana, onde quer que ela fosse produzida: a possibilidade plástica do concreto armado transformada em potencialidade lírica pelas formas curvas. Ambas as igrejas apresentam cobertura paraboloide em concreto armado e possuem um campanário ao lado de suas entradas. A representação fotográfica descontextualizada da igreja belorizontina dificulta em muito a apreensão de

[244] Já é consensualmente reconhecida pela historiografia a importância de Le Corbusier para a formação da arquitetura moderna brasileira em sua versão canônica. Se os arquitetos brasileiros engajados à vanguarda internacional tinham conhecimento da produção teórica do arquiteto franco-suíço por meio de seus manifestos publicados na revista francesa *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), reunidos no livro-manifesto *Vers une architecture* (1923), por convenção o momento fundamental em que se reconhece a importância do mestre foi sua passagem de quatro semanas pelo Rio de Janeiro, legando para além de seis importantes conferências, o "risco inicial" para o projeto do Ministério da Educação e Saúde. Cavalcanti discorre sobre sua passagem pelo Brasil em *Moderno e Brasileiro* (2006, p.44-48).

sua escala e sua relação com o entorno, mascarando diferenças inequívocas em relação à igreja de Monterrey. Isolada no lote ajardinado e defronte para o lago artificial, a obra de Niemeyer é muito mais singela em termos de escala do que a de de la Mora, que por sua vez é mais alta, muito mais ampla e integrada na malha urbana da cidade mexicana. Enquanto a primeira quebra com qualquer tipologia anterior, a planta em cruz da Iglesia de la Purísima é a mesma presente há séculos. Ainda, a Igreja mexicana segue uma lógica estrutural que flerta com as soluções góticas e medievais, à medida em que as nervuras sustentam as parábolas da cobertura de concreto. Já na Igreja da Pampulha, a solução estrutural em concreto rompe com qualquer outra tecnologia hegemônica até então, uma vez que Niemeyer resolve sua sustentação com a própria materialidade. Os verbetes explicativos de Hitchcock não deixam de reconhecer suas diferenças: o "trabalho brilhante" de Niemeyer, resultante da força poética das curvas livres e do tratamento bem sucedido da iluminação natural (temperada pela veneziana na parte superior da entrada) contrasta com o trabalho de de la Mora. Curiosamente concebida antes que a igreja da Pampulha, a igreja mexicana era muito mais convencional em relação à iluminação. As "costelas" e, acima de tudo, o elemento horizontal em forma de madre, diminuíam a efetividade das abóbodas paraboloides (HITCHCOCK, 1955a, p.69). Ainda que pontuadas, essas diferenças passam quase que despercebidas pela sequência de fotografias que representam os dois exemplos religiosos, cuja organização reforça a existência de mais pontos em comum do que divergentes entre eles.

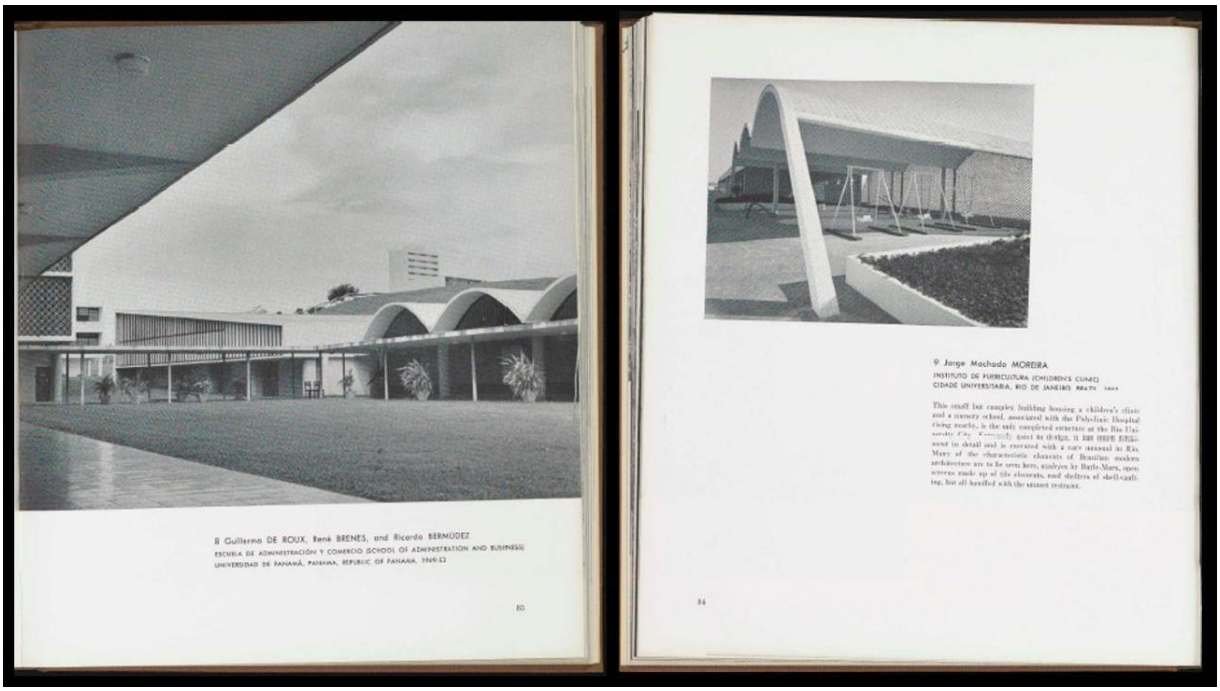


Fig. 11: Escuela de Administración y Comercio na Universidad de Panamá, 1949-53 (esquerda) e Instituto de Puericultura na Cidade Universitária do Rio de Janeiro, 1953 (direita).
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.83-84.

Fig. 12: Em cima, fotografia da Igreja da Pampulha, cedida por Marcel Gautherot. Em baixo, a Iglesia de la Purísima. Fonte: Hitchcock, 1955a, p.64-65, p.68-69.

Outra sequência fotográfica exemplar que reitera visualmente o discurso textual diz respeito a quatro edifícios de apartamentos, apresentados de maneira consecutiva, relacionados entre si a partir das variações de dispositivos de controle solar e dos "efeitos plásticos muito característicos" por eles criados em suas respectivas fachadas. A sequência tem início com a apresentação do Edifício Antonio Ceppas (1952), de Jorge Machado Moreira, no Rio de Janeiro, cuja primeira característica evidenciada no pequeno texto de Hitchcock é o uso de grelhas e persianas móveis para reduzir as áreas envidraçadas.

Para proteger a fachada principal de cada apartamento, Moreira utiliza simultaneamente muxarabis de madeira na parte superior e venezianas horizontais na parte inferior, e painéis de muxarabis em toda sua extensão. Das quatro fotografias que representam a obra, três destacam os elementos de proteção das fachadas, sendo uma delas tirada do interior, olhando para o mar e morros da paisagem carioca enquadrada pelo painel de muxarabis; e as outras duas com enfoque no jogo visual criado em seu conjunto. O arranjo ressoa no projeto apresentado a seguir, Edifício Rambla y Guayaqui (1952), de Raúl Sicherto Bouret em Montevideu. As venezianas verticais de madeira envernizada que protegem sua fachada principal encontram continuidade nos quebra-sóis verticais dispostos na fachada dos edifícios de Lúcio Costa para o Parque Guinle (1947-53), igualmente apresentados pelo ângulo frontal. A alternância dos painéis do primeiro convocam relações com os prédios cariocas, conferidas pela diversidade de mecanismos de controle do sol modulados nas fachadas - Costa alterna venezianas verticais com cobogós cerâmicos garantindo individualidade para os apartamentos (HITCHCOCK, 1955a, p.154). O jogo de cheios e vazios criado pelos painéis de cobogós e venezianas, em foco na apresentação da obra de Costa, encontram reforço na obra seguinte, o Edifício Montserrat (1950) de Guinand y Benacerraf e Roger Halle em Caracas, que encerra esta sequência. Inclusive, Hitchcock considera que os cobogós cerâmicos daquele luxuoso edifício na Plaza Altamira representam a aparição de "ideias brasileiras", embora o resultado fosse um pouco menos gracioso que os edifícios de apartamentos de Costa e Moreira" (HITCHCOCK, 1955a, p.157). Estrategicamente, Hitchcock antecipa a leitura avaliando sobre os edifícios do Parque Guinle que "o desenho desses blocos teve ampla influência no Brasil e em outros países" (HITCHCOCK, 1955a, p.154). Apresentados dessa vez por uma vista noturna, os cobogós alternados na fachada filtram a luz do interior, aumentando o contraste entre luz e sombra, cheios e vazios. Os guarda-corpos, caracterizados por gradis metálicos, dão conta de propor uma continuidade visual com o "ritmo vertical" das soluções dos prédios anteriores, e a ausência de cores nas fotografias e desenhos reforça a homogeneização visual desses prédios.

Na última subseção do livro-catálogo, intitulada *Urban Façades*, Hitchcock leva às últimas consequências sua construção narrativa. Ele antecede, em entrevista concedida ao jornal limenho El Comercio, que "[o público norte-americano] se impressionará com semelhança arquitetônica que se observa em capitais como México, Panamá, Bogotá e Lima" (EN LIMA, 1954, p.3). Pois estava ali uma redução sutilmente agressiva de toda a pluralidade apresentada nas páginas anteriores: por meio de colagens e de um breve texto explicativo, Hitchcock monta "fachadas urbanas" genéricas, inexistentes mas possíveis, inspiradas pelo "ar surpreendentemente contemporâneo da maioria das cidades latino-americanas" (HITCHCOCK, 1955a, p.191). Mesclando exemplares localizados em Bogotá, Buenos Aires, São Paulo, Havana, Lima, Caracas e Cidade do México, *Urban Façades* permite verificar com clareza a tentativa de Hitchcock em abordar a América Latina como um grande grupo homogêneo. O

emparelhamento de dezesseis edifícios de escritórios e de comércios em 3 colagens, ocupando seis páginas, condensava aquilo que Hitchcock textualmente reiterou, mas que as fotografias não deixavam naturalizar tão facilmente: existia uma "consistência geral" da arquitetura latino-americana, e essa unidade resultava, para além das condições climáticas e de falta de materiais disponíveis, da modernização emergente no território na última década. Os edifícios foram conscientemente representados a partir de suas fachadas frontais, descontextualizadas do entorno, visando a composição daquilo que Cabral chamou de "cidade latino-americana análoga[245]" (CABRAL, 2010, p.21; TORRENT, 2014, p.91). A subtração dos edifícios de seus contextos locais e seu reordenamento em ruas latino-americanas fictícias, mesclando trechos urbanos de cidades distintas, reforça e intensifica aquilo que Hitchcock busca sintetizar ao longo de todo o catálogo: a existência de um fundo regional comum da produção latino-americana, compartilhada por todas as nações daquele vasto território. A totalidade desse conjunto, aparentemente, poderia ser sintetizada por um pastiche de trechos urbanos - para utilizar a expressão de Gorelik, um "Frankeinstein urbano" (2005a, p.111) - sem grandes prejuízos ao seu entendimento geral. Curiosamente, os painéis com as colagens referentes a *Urban Façades* não fizeram parte da exposição original, integrando apenas a versão reduzida (*panel version*). Mesmo assim, somente doze dos dezesseis edifícios que formavam as colagens no livro fizeram parte desta versão[246].

A unidade da identidade arquitetônica ratificada nas páginas finais, em comparação ao que se coloca no início do ensaio, propõe um arco temporal-evolutivo cuja origem se dá no isolamento da América Latina identificado até meados do século XX, não apenas em relação ao resto do mundo ocidental, mas *isolamento de si mesma*. As capitais hispano-americanas mantinham mais relações com Madri do que entre si e "nenhuma Guerra Civil geral ou sistema ferroviário transcontinental proporcionou ao século dezenove nem o sentimento nem a possibilidade física de uma união mais estreita". Graças à era do avião - o fetiche do CIAM - as nações latino-americanas haviam intensificado relações com o "mundo

[245] Consideramos que o conceito de "cidade latino-americana análoga" utilizado por Cabral fusiona a categoria de "cidade latino-americana" proposta por Gorelik (2005a) e a "cidade análoga" criada por Aldo Rossi nos anos 1970. O primeiro discute a artificialidade da "cidade latino-americana" enquanto imaginário cultural produzido por diversos atores sociais, conscientes ou não desse processo. Segundo a explanação do próprio Gorelik, a "cidade análoga" de Rossi "remete a uma imagem condensada e sintética, forjada por justaposição de monumentos e construções, reais e ideais" (GORELIK, 2005a, p.112).

[246] Mais uma vez, deve-se a informação às plantas e elevações originais dos projetos expositivos das duas versões da exposição. Entre as 16 obras apresentadas em *Urban Façades,* as que foram selecionadas para a *panel version* foram: Office Building (1948) em Bogotá, Colombia, de J. M. Montoya Valenzuela; Edifício E.M.S.A. (1951), em Buenos Aires, Argentina, de Rafael R. Graziani e Luis R. e Luis J. Graziani; Edifício Misiones (1951-52), em Havana, Cuba, de Gustavo Moreno Lopez; Edifício Nazarenas 1952-54), em Luma, Peru, de Enrique Seoane Ros; Apartment House (1953-54), em Buenos Aires, de Jorge Ferrari Hardoy; Edifício Esso (1915-1951), em Buenos Aires, de Luis Miguel Morea, Pater y Morea; Edifício C.B.I. (1951), em São Paulo, de Lucjan Korngold; Edifício Três Leões (1947-48), em São Paulo, de Henrique Ephim Mindlin; Banco Paulista do Comércio (1947-48), em São Paulo, de Rino Levi; Office Building (1952-53), na Cidade do México, de Juan Sordo Madaleno; Edifício Radio El Sol (1953-54), em Lima, de Luis Miro Quesada Garland; e Edifício de la Cia., Suramericana de Seguros (1954), em Bogotá, de Cuellar, Serrano, Gomez y Cia. Ficaram assim excluídos o Edifício Colón (1952-53), em Bogotá, de Cuellar, Serrano, Gomez y Cia.; o Edifício Smidt (1951), na Colômbia, de Bruno Violi; o Retiro Odontológico (1953-54), em Havana, de Antonio Quintana Simonetti, Manuel A. Rubio e Augusto Pérez Beato; e o Edifício Polar (1953-54), em Caracas, de Vegas e Galia (PLAN, 1956; LATIN, 1956b; LATIN, 1957a; LATIN, 1957b).

exterior" e quase mais significativamente, entre si (HITCHCOCK, 1955a, p.11). Se a chegada do avião possibilitou maiores comunicações entre as nações da região, e com isso um maior intercâmbio de ideias e formas arquitetônicas - "materiais construtivos raramente viajam pelo ar, mas a maioria dos arquitetos sim e suas ideias também" (HITCHCOCK, 1955a, p.12) -, o resultado foi uma base mais abrangente de "soluções locais" que informaram as experiências arquitetônicas daqueles países que compartilhavam de "problemas locais" (HITCHCOCK, 1955a, p.61). O tráfego aéreo, simbolizado pelo Aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro - "talvez o mais bonito no mundo e certamente o mais convenientemente localizado" (HITCHCOCK, 1955a, p.12) - havia possibilitado a transposição de barreiras nacionais, aproximando aquele grupo de nações antes isoladas entre si, gerando uma cultura arquitetônica supranacional, enquadrada por uma "moldura estilística contemporânea consistente [...] sem a monotonia que poderia ter sido temida" (HITCHCOCK, 1955a, p.191). No entanto, como fizeram notar as colagens finais e os parágrafos sucintos que as explicam, essa monotonia não havia sido evitada pela existência de correntes culturais distintas ou respostas diversas à modernidade premente, mas particularmente pela variedade de tratamentos de fachadas que alternavam "desde as frentes planas de faixas horizontais alternadas de janelas e enjuntas de cimento ou pedra [...] até os fortes padrões de quebra-sóis horizontais ou verticais que são especialidades latino-americanas" (HITCHCOCK, 1955a, p.191).

Fig. 13: Colagens apresentadas em *Urban Façades.*
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.192-197.

3.2.4 Arquitetura e cidade entre texto e imagem

A frequente descontextualização das obras não se limitou às "fachadas urbanas", mas reincidiu como estratégia na grande maioria das fotografias apresentadas. Embora o denominador comum àquela multiplicidade de obras fosse, na leitura de Hitchcock, o recente processo de modernização vivido simultaneamente pelos grandes centros urbanos, o historiador se atenta à "avaliação informada de propriedades estritamente arquitetônicas" (HITCHCOCK, 1955a, p.9). A atenção do próprio MoMA para com os debates do planejamento urbano na América Latina esteve presente na exposição *Two Cities: Planning in North and South America*, preparada em 1947[247]. Ainda que as ideias de "América Latina" ou de "cidade latino-americana" não estivessem exatamente claras naquela oportunidade, a exposição demonstrou ao menos um interesse premente do MoMA pela modernidade crescente da "cidade latino-americana", bem como pelos debates inerentes ao campo da arquitetura e do planejamento urbano - especificamente no Brasil (SANTOS, 2019, p.156). Alguns anos mais tarde, na publicação de Hitchcock, esse interesse funciona como argumento de um fundo regional comum pautado no seio do processo recente de vigorosa modernização, mas parece quase secundário na apresentação das obras que compõem a exposição. No curso de sua publicação, o enfoque no contexto urbano enfatizado no início do ensaio, vai deslizando para o destaque e o interesse aos aspectos estilísticos da "nova arquitetura" na América Latina.

O que acaba reforçado pela apresentação das obras como monumentos que poderiam estar situados indistintamente na Cidade do México, em Bogotá, em Lima ou no Rio de Janeiro. Tal escolha parece avessa tanto ao argumento principal do autor - de que teriam sido as transformações urbanas das grandes cidades o motor principal dessa onda arquitetônica notável em quantidade e qualidade - quanto à proeminência da noção de "cidade latino-americana" como categoria recorrente no pensamento social a partir do final dos anos 1940 (GORELIK, 2005a)[248] - que, afinal, funcionara como argumentação para o autor: "a nova arquitetura da América Latina pertence especificamente à era do avião" (HITCHCOCK, 1955a, p.11). A consolidação da sociologia funcionalista, a teoria da modernização, tendo outorgado à cidade um papel central como agente indutor da modernização social, e a explosão urbana do Terceiro Mundo tendo emergido como grande novidade para a sociologia no pós-guerra

[247] Em 1947, com foco no planejamento urbano, o MoMA prepara *Two Cities: Planning in North and South America*. A exposição apresenta o projeto de duas novas cidades: a Cidade dos Motores, projetada em Xerém no Rio de Janeiro pelo escritório norte-americano Town Planning Associates; e a remodelação de uma favela ao sul de Chicago, do urbanista norte-americano Reginald R. Isaacs, Walter Gropius e Walter H. Blucher.

[248] De acordo com a hipótese de Gorelik, "entre as décadas de 1950 e 1970, [...] a "cidade latino-americana" não somente existiu mas funcionou como uma verdadeira bomba de sucção para uma série de figuras, disciplinas e instituições que estavam conformando o novo mapa intelectual, acadêmico e político do pensamento social latino-americano, em um de seus episódios mais ricos e produtivos" (GORELIK, 2005a, p.115).

(GORELIK, 2005a, p.117), tornaram-se inescapáveis a Hitchcock, cuja motivação também conferia sentido ao seu levantamento. Contudo, o interesse pelas transformações urbanas das metrópoles, evidenciado ao longo do ensaio inicial do livro-catálogo, parece entrar em conflito com a sua formação na década de 1920, que em última análise, o levará a priorizar em suas observações mais pontuais em *Plates*, a discussão da forma e da estética.

Hitchcock estuda história medieval na Universidade de Harvard, completando seu currículo universitário em três anos. No último ano de graduação, estudou arquitetura na Harvard School of Architecture, obtendo título de Bacharel em Artes em 1924. Permaneceu em Harvard até 1927 desenvolvendo seu mestrado, também vinculado ao programa de Artes da Universidade. Sua vida profissional começou bastante cedo e esteve sempre vinculada ao campo da História da Arte: no mesmo ano em que obteve o título de mestre, Hitchcock foi nomeado professor de arte assistente no Vassar College, posição que ocupou até 1928. Fez parte do corpo docente da Wesleyan University em Connecticut nas duas décadas seguintes, primeiro como professor de arte assistente (1929-1941), depois como professor associado (1941-1947) e posteriormente como professor convidado (1947-1948). No ano seguinte, é transferido para o Smith College, onde trabalhou como professor de arte até 1968, tendo ocupado a posição de Diretor do Smith College Museum of Art entre 1949 e 1955. Ao longo do período em que lecionou na Wesleyan University e Smith College, Hitchcock paralelamente prestou serviços como professor de arquitetura visitante em diversas ocasiões: no Connecticut College (1934-1942); no Institute of Fine Arts da New York University, onde promoveu diversas conferências (1940, 1951 e 1957); no Massachusetts Institute of Technology (1946-1948); na Cambridge University, Inglaterra (1962); na Harvard University (1965); e na Yale University (1952-1953, 1959-1960 e 1969). Após sua aposentadoria do Smith College, mudou-se para Nova York, onde foi conferencista na Columbia University (1971) e lecionou brevemente na University of Massachusetts como professor de arte (1968). Finalmente, em 1969, Hitchcock foi convidado a ocupar a posição de professor adjunto no Institute of Fine Arts (NYU), permanecendo no cargo até 1987, ano de sua morte (GAINES, 2008, p.2).

Esse breve panorama de sua formação e atuação profissional nos ajuda a compreender a tendência do historiador em priorizar, em *Latin American Architecture since 1945*, o dado estético antes de uma leitura conjugada com a sociologia e os estudos urbanos. Nos anos 1950 e 1960, a tradição da história da arte, campo de atuação principal de Hitchcock, se estruturava pelas discussões da forma, sendo tensionada posteriormente em parte pela teoria kantiana, mais tarde pelas discussões da fenomenologia, e sobretudo pelo marxismo, com a introdução da história da arte a partir da história social. A Escola dos Annales, lembremos, se constitui apenas nos anos 1930, escapando à formação acadêmica de Hitchcock. Isso não quer dizer, como tentaremos demonstrar a seguir, que a dimensão urbana estava suprimida da interpretação do historiador. Ela está sim presente, e com destaque no

ensaio inicial do livro-catálogo, mas será remetida antes como contexto passível de conferir sentido ao conjunto de obras retratadas, do que como uma categoria de análise articulada à arquitetura em seus aspectos formais.

Logo no início do ensaio, ele interpreta a nova cultura construtiva na América Latina como sintoma da ebulição populacional vertiginosa, da expansão dos centros urbanos e da "crescente vitalidade" da economia local:

> [...] da Cidade do México na América do Norte, cujo tamanho triplicara em 15 anos, à Caracas, que positivamente parece expandir-se sob os olhos dos visitantes, a enorme taxa de crescimento da população (3% por ano - o dobro da taxa do resto do mundo) e a crescente vitalidade da economia local, tem induzido a quantidade de construções inigualável em qualquer outro lugar do mundo ocidental (HITCHCOCK, 1955a, p.11).

Uma comparação não muito demorada entre a iconografia presente em dois momentos distintos do livro-catálogo (o texto ensaístico introdutório, acompanhado por algumas fotografias, e a apresentação das obras propriamente ditas, em *Plates*), revela com a nitidez das fotografias de McKenna essa ambiguidade. Na primeira metade do livro-catálogo, as imagens que acompanham o texto ensaístico do autor reforçam o vertiginoso desenvolvimento das principais metrópoles da região. Apesar das fotografias aludirem aos processos de modernização das cidades como foco de interesse, Hitchcock consegue deslizar, no texto, o protagonismo da dimensão urbana para aspectos estritamente arquitetônicos das novas construções das principais cidades latino-americanas.

Na avaliação de Hitchcock, embora grande proporção dos edifícios surgidos da profusão construtiva do pós-guerra parecesse "bastante espalhafatosa", especialmente no Brasil[249], "a tremenda concentração de atividade construtiva cria uma imagem geral mais notável que os ingredientes individuais": mais do que qualquer outra cidade latino-americana, São Paulo apresentava muitas obras de mérito "resumindo a transformação incrivelmente rápida do cenário arquitetônico dos últimos quinze anos" (HITCHCOCK, 1955a, p.36).

Bogotá crescera muito rapidamente para lidar com seus problemas urbanísticos, e o aumento generalizado da altura dos edifícios do centro da cidade, "por mais excelentes que sejam os edifícios individualmente", criara nas estreitas ruas do século XVI do plano colonial o pior congestionamento da América Latina (HITCHCOCK, 1955a, p.37-41). Por outro lado, uma nova larga avenida oferecia um alívio limitado para o tráfego. Um pouco à parte do caráter geral "quase anglo-saxão" da nova arquitetura colombiana, os novos estádios, hipódromos, plantas industriais e residências, "mesmo em tipos

[249] "Muito do que tem sido falado antes sobre a arquitetura latino-americana em geral é particularmente relevante para o Brasil" (HITCHCOCK, 1955, p.36).

experimentais de construção", surgiam com peculiar sobriedade. Isso devia-se à prática comum de combinar empresas de construção com parcerias de arquitetura (HITCHCOCK, 1955a, p.41).

No caso do México, teriam sido os *skyscrapers* da Avenida Juárez, do Paseo de la Reforma e da Avenida dos Insurgentes - "onde um horizonte semelhante ao de Los Angeles de meados do século XX foi imposto sobre o que era em grande parte uma área residencial e de negócios do Segundo Império" -, que atraíram a atenção dos turistas do norte. "Os maiores arranha-céus eram os mais pobres, estridentemente assertivos em design e cheio de cores", enquanto os melhores, por outro lado, mais sóbrios em design, "podem ser comparados em interesse, solidez de construção e excelência de acabamento com os da Colômbia, mesmo sem a originalidade dos brasileiros" (HITCHCOCK, 1955a, p.41). No texto, o que se prezou a respeito da "tremenda planta educacional, sobre-humana para qualquer olhar em escala e desumana nas distâncias a serem percorridas a pé" da Cidade Universitária do México, foi particularmente a ousadia do "mais bem sucedido exemplo de integração das artes bidimensionais com a arquitetura", os murais de Juan O'Gorman nas fachadas da Biblioteca Central da UNAM (HITCHCOCK, 1955a, p.44). No mesmo sentido, ainda que Hitchcock pontue a monumentalidade dos novos conjuntos habitacionais de Mario Pani, o que se frisou em relação aos blocos do Centro Urbano Presidente Juárez não foi sua grandiosa escala ou capacidade de remodelação urbana, mas a colaboração do artista Carlos Mérida no tratamento artístico das fachadas. As casas unifamiliares, "infelizmente difíceis de se apresentar adequadamente em fotografias", haviam mantido a "reclusão semi-oriental da tradição ibérica", manifestando linguagem muito distinta daquela dos arranha-céus e grandes complexos encomendados pelo Estado (HITCHCOCK, 1955a, p.45).

A brutalidade do concreto armado (quase oposta à graça e lirismo do que entendia por arquitetura carioca) característico do Estádio Olímpico e a Aula Magna, projetados para a Cidade Universitária de Caracas por Villanueva, ditava o aspecto geral da arquitetura construída naquela "mais nova área de produção arquitetônica na América Latina" (HITCHCOCK, 1955a, p.48). Na Venezuela, a cultura construtiva em grande escala, "de rapidez impressionante para uma parte do mundo onde, em geral, se opera com deliberação quase medieval", é tão nova e as experiências dos arquitetos tão variadas[250] que o reconhecimento de uma nova arquitetura nacional era muito mais difícil do que no Brasil, Colômbia ou México (HITCHCOCK, 1955a, p.48). Nesse ponto, Hitchcock proclama a importância do "urbanismo enérgico" do francês Maurice Rotival, autor da proposta para a grande avenida central, para a reformulação da capital:

[250] Carlos Raul Villanueva havia se formado na Ecole des Beaux Arts (embora não apareça nenhum vestígio em seu trabalho atual); Martin Vegas estuda no Illinois Institute of Technology; Benacerraf em Yale; Guinand e Sanabria em Harvard e Galia em Montevideo (HITCHCOCK, 1955, p.48).

> O urbanismo enérgico de Maurice Rotival está preparando uma moldura única na América Latina para as mais novas metrópoles no terceiro quarto do século vinte. Nunca terá o enorme tamanho do México ou Buenos Aires, nem o charme descontraído do Rio, mas com sua espetacular paisagem montanhosa cercada por nuvens ele já fornece um esboço mais avançado da cidade moderna do que até mesmo São Paulo (HITCHCOCK, 1955a, p.49).

Em comparação com o Peru, o Chile e o Uruguai haviam apresentado relativamente menos arquitetura nova, embora os padrões de design fossem mais elevados. Certas casas chilenas e os mais novos blocos residenciais de Montevideo favoravelmente se comparavam com o melhor trabalho latino-americano em outros lugares (HITCHCOCK, 1955a, p.49). Na Argentina, "houve pouco desenvolvimento além do que foi chamado de "falsa aurora" da arquitetura moderna há cerca de dez anos". Mas além da presença de Le Corbusier em sua única obra "deste lado do Atlântico", em La Plata, edifícios comerciais e prédios de apartamentos em quantidade considerável mantêm o nível mediano de trabalho latino-americano nesses campos (HITCHCOCK, 1955a, p.56). Havana "se comparava às demais capitais do continente em tamanho e atividade", apesar de Hitchcock chamar atenção, apenas, para a cobertura em abóboda do Cabaret Tropicana, "o novo edifício mais impressionante da cidade" (HITCHCOCK, 1955a, p.56). Embora, na prática, em San Juan o presidente Jaime Benitez tenha apenas planejado mais uma universidade estadual como as dos Estados Unidos, os edifícios da nova universidade, quatro ou cinco já executados por Henry Klumb, "o único discípulo de Wright da América Latina", são quase comparáveis em extensão aos das cidades universitárias de outros países latino-americanos. No entanto, logo em seguida Hitchcock ressalta que o trabalho mais interessante do arquiteto, em Porto Rico, é a Igreja Beato San Martin de Porres (um dos dois projetos porto-riquenhos presentes na exposição[251]), excepcional não apenas pela originalidade das aberturas não envidraçadas das paredes, mas por ser a única estrutura eclesiástica moderna de "qualquer qualidade [sic]" construída na América Latina (HITCHCOCK, 1955a, p.57).

[251] O segundo trata-se do Caribe Hilton Hotel, de Toro, Ferrer e Torregrossa, com interiores do escritório nova-iorquino Warner-Leeds.

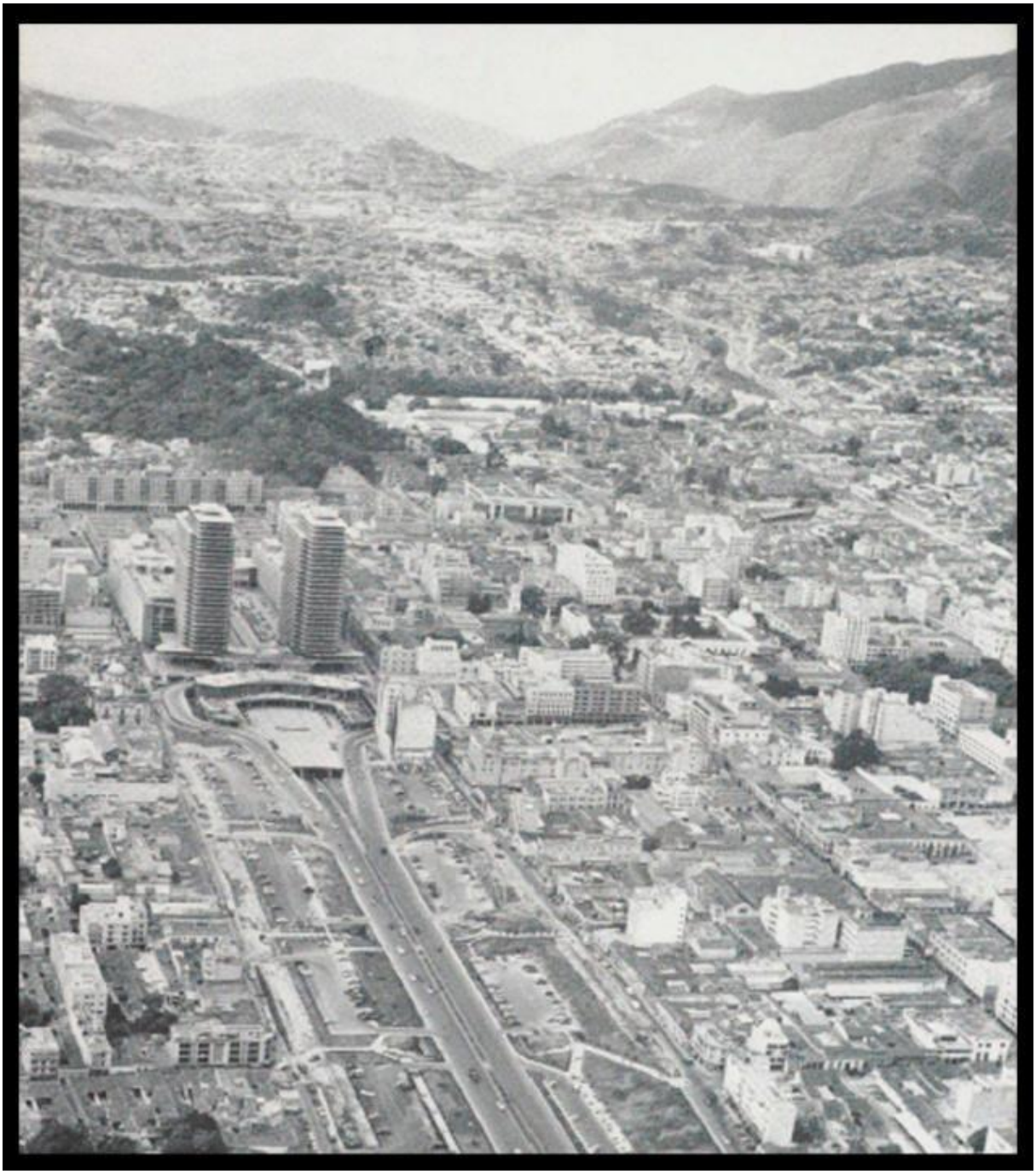


Fig. 14: Vista aérea do centro de Caracas, incluindo o Centro Simon Bolívar.
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.52. Fotografia de Rollie McKenna.

Fig. 15: Novos edifícios comerciais em Havana. Fotografia de Rollie McKenna. Fonte: Hitchcock, 1955a, p.55.

Com essa apresentação, fica nítido que as fotografias que intercalam o texto apresentam enfoques muito distintos do que se prezou analisar textualmente, servindo mais como um panorama para contextualizar a ambientação desta nova arquitetura, e menos como o foco da análise central. A iconografia retrata, como objeto privilegiado, não o "caráter quase anglo-saxão" das novas construções colombianas, ou "vigor do concreto armado" das construções brutalistas caraquenhas, mas vistas aéreas dos novos pujantes centros urbanos. Mas se a categoria de "cidade latino-americana" vinha sendo integrada ao pensamento social internacional no período, tornando-se incontornável para o campo disciplinar da arquitetura, aqui ela será transmutada na noção de "*boom* construtivo", um aspecto central da modernização que acaba por conferir sentido e unidade à nova arquitetura dela nascente. Paradoxalmente, no levantamento documental de Hitchcock, cidade de sobrevôo e arquitetura como objeto, essa com enfoque deliberado nos aspectos formais, serão apresentadas de maneira apartada, raramente pontuando relações destas novas construções com a cidade e com o entorno. E, sintomaticamente, nenhuma das fotografias aéreas fez parte da exposição.

Declarada ou não, a opção pelo protagonismo do dado estético levaria com que os críticos, que publicaram suas opiniões no advento do lançamento do volume, a acusarem reiteradamente Hitchcock de abstração em demasia. Ainda que tenham sido poucas as "voces disidentes" (para utilizar a expressão de Torrent)[252], as críticas coincidiam em avaliar negativamente o tratamento dado às fotografias e a característica descontextualização das obras de seus contextos urbanos. Lewis Mumford, em uma coluna escrita para o *The New Yorker* em fevereiro de 1956[253], avalia que poucas haviam sido as construções retratadas com adequada apresentação do sítio e paisagem ou do "padrão da cidade" e que a concessão de Hitchcock à estética fora excessiva. Atribui a pecha de "fora de moda" ao tratamento dado às construções como entidades abstratas, "sem sequer uma dica sobre sua orientação e configuração", o que, em última análise, havia privado a exposição de metade de seu valor educacional - uma grande decepção, considerando que havia sido organizada por um estudioso e crítico tão erudito como Professor Hitchcock. Mumford termina sua crítica com uma provocação: "está mais do que na hora do Museu definir um padrão mais sólido para seu trabalho neste departamento" (MUMFORD, 1956).

Essa crítica se repete em outras "voces disidentes" fora do circuito doméstico, como a do arquiteto chileno Luis Vera (residente em Bogotá), que publica um *book review* na edição de março-abril de 1956 da revista *El Arquitecto Peruano,* posteriormente republicado na revista argentina *Nuestra Arquitectura,* em outubro. Seu comentário é muito menos contido e nitidamente mais ácido do que o primeiro[254]. Em sua opinião, era incompreensível que o Museu tivesse outorgado tamanha importância a projetos

[252] A maioria dos artigos e matérias sobre *Latin American Architecture since 1945* se limitaram basicamente a repetir o entusiasmo e narrativa geral de Hitchcock. A recepção da exposição e da publicação foi mais calorosa em jornais diários do que no meio especializado; este, à época, muito pouco publicou sobre o assunto: a *Architectural Record,* que alguns anos antes havia publicado um artigo detalhado sobre *Brazil Builds*, nada publicou sobre a exposição de 1955 (DEL REAL, 2012, p.334). Houveram algumas exceções: a revista *Architectural Forum* elabora uma nota breve sobre o livro em 1956 (DEL REAL, 2012, p.334), quase tão breve quanto aquela publicada pela *Architectural Design* em abril daquele mesmo ano (LATIN, 1956e); a *Industrial Design* concede apenas um parágrafo à revisão do livro de Hitchcock (MITARACHI, s.d., p.10); *Dramatic Archivements* intitula uma coluna estreita publicada na revista *Interiors* (O.G., 1956); o *book review* publicado pela *Progressive Architecture*, em abril de 1956, sob o título *Dispassionate Appraisal,* foi a produção mais extensa sobre o assunto no meio especializado (DISPASSIONATE, 1956).

[253] Mumford elabora sua revisão de *Latin American Architecture since 1945* em artigo intitulado *The Skyline: The Drab and the Daring*, publicado no *The New Yorker* em fevereiro de 1956 (MUMFORD, 1956).

[254] Ele inicia sustentando, com certo grau de ironia, que "si bién, como afirma el autor, la arquitectura latinoamericana tiene algo más que ofrecer al resto del mundo algo más que unos "gastados clichés de quiebra soles, bóvedas concha y azulejos", es también exacto que 46 ejemplos de aquí y de allá no bastan a veces para presentar el movimiento arquitectónico de un continente. Além disso, questionou o ineditismo daquela exposição, uma vez que se *Brazil Builds* havia sido "una sorpresa para todos", desta vez o MoMA estava insistindo em mostrar algo já muito bem conhecido (VERA, 1956, p.18). A crítica de Gordon Graham publicada no *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, em setembro de 1956, estabelece paralelos com os comentários de Vera. Graham avalia que Hitchcock não poderia dar conta da complexidade da arquitetura latino-americana em 53 páginas. Além de julgar o ensaio e levantamento demasiadamente superficial, no mesmo sentido proposto por Vera, chega a questionar a própria validade da exposição, a qual entende como uma coleção de imagens das quais o mundo já tinha conhecimento pois estas já haviam circulado no meio editorial (GRAHAM, 1956 apud TORRENT, 2014, p.87).

"toscos" e "débiles", tais como o exterior da Aula Magna[255], "uno de los peores expoentes arquitetônicos" - exemplar também questionado por Mumford. Além de denunciar a superficialidade do ensaio de Hitchcock e a escolha questionável das obras, o comentário de Vera ressaltou especialmente a apresentação das construções como "entidades abstratas, independentes do terreno e do panorama urbano, físico e social que as rodeia" (VERA, 1956, p.18).

As críticas de Mumford e Vera apresentam paralelos com a da jornalista e empresária brasileira Niomar Moniz Sodré Bittencourt, diretora do Museu de Arte Moderna do Rio e co-proprietária do Correio da Manhã (junto com seu marido Paulo Bittencourt). Moniz Sodré estivera presente na inauguração da mostra em Nova York, e suas impressões foram reproduzidas por Jayme Mauricio em artigo publicado em 30 de novembro de 1955 no Correio da Manhã (MAURÍCIO, 1955), apenas sete dias depois. Apesar de reconhecer a qualidade da instalação "magnífica, admiravelmente bem feita, com a maior técnica e bom gosto", a despeito de seu conteúdo, Moniz Sodré julga ser bastante fraca: "o que eu reconheço do Brasil e do México está mal, não apenas na parte fotográfica, mas também como escolha de ângulos e detalhes" (MAURÍCIO, 1955). O *book review* publicado pelo arquiteto Paul Mitarachi na *Industrial Design* propôs uma crítica muito mais tímida sobre o livro, de certa forma até velada, mas que ia ao encontro do problema da abstração nas fotografias: "seria interessante saber o que acontece para além das belas fachadas em concreto armado" (MITARACHI, s.d., p.10). Em concordância com Mitarachi, o *book review* publicado na *Progressive Architecture* em abril de 1956 advoga que uma das únicas querelas sérias do livro teria sido a falta de contexto histórico e urbano. Era um "mistério completo para este revisor como um crítico tão erudito como Hitchcock pode omitir qualquer referência escrita ou pictórica aos planos urbanos coloniais que têm dado às cidades da América do Sul seu caráter específico". Sem esse contexto, obras como o Edifício Polar e o Pedregulho "flutuam em um vácuo ambiental", negando a relação aparente "entre as construções e o terreno que recebe as estruturas" (DISPASSIONATE, 1956, p.188-192).

Urban Façades, não por acaso posicionada no final da narrativa, fecha a publicação deixando no ar uma complexa ambiguidade entre o enfoque na cidade como categoria reconhecível, e a excessiva concessão à estética que se fez constante no curso da apresentação das obras. Por um lado, a montagem arbitrária de "ruas latino-americanas" fazia alusão à ideia de uma cidade imaginada, intimamente relacionada à arquitetura como força dela produzida. Por outro lado, a possibilidade desta "cidade latino-americana" seria, ironicamente, elucidada pela pasteurização das fachadas numa "moldura estilística

[255] Ele também critica sem pudores a presença, na publicação, do Instituto Central do Câncer em São Paulo, cujo jogo de massas considerava "tosco e amaneirado"; os multicelulares do Cerro Piloto, que revelavam um "desconocimento de las normas elementales del diseño urbanístico que se evidencia em la anarquia de los volumes"; o Edifício Polar, no qual reconhece o "duro ascetismo de Mies van der Rohe" (ecoando a crítica primeira de Mumford); e a "carência absoluta de sabor local" da Embaixada Americana em Havana (VERA, 1956).

consistentemente contemporânea" (HITCHCOCK, 1955a, p.191). Com isso, ao meu ver, o autor de certa forma invalida (ou ao menos deslegitima) toda a multiplicidade que ele mesmo havia demonstrado em *Plates,* em nome de uma esterilidade estilística que lhe conferia sentido. Em certa medida, essa operação produzia um imaginário que aproximava formalmente a América Latina dos Estados Unidos, na esteira mesmo da constituição de um "estilo internacional", como o anunciado por ele na década de 1930. A subtração dos edifícios de seus contextos locais e redução da heterogeneidade do conjunto - as fotografias não permitiam alegá-la inexistente - à uma simples variedade de "efeitos plásticos" de fachada (relacionados à composição rítmica de cobogós, janelas, quebra-sóis verticais e horizontais), revela a primazia do dado estético como explicação plausível para aquela suposta homogeneidade.

Foram basicamente duas obras, no livro-catálogo e exposição, que trouxeram a relação do edifício com o entorno: o Conjunto Habitacional Cerro Piloto, Guido Bermudez, J. Centellas, C. A. Brando, José Hoffman, José Manuel Mijares, J. A. Ruig Madriz, J. Noriega e Carlos Raúl Villanueva (consultor); e o Edifício Polar, projetado por Martin Vegas Pacheco e José Miguel Galia (1952-54), ambos situados em Caracas. Já discutimos anteriormente, a relevância e protagonismo do primeiro na exposição, bem como o enfoque nas grandes colinas sob as quais nasciam quase naturalmente os 50 blocos de edifícios residenciais idênticos. A representação fotográfica do Edifício Polar, "o mais novo e mais alto arranha-céu em Caracas", também foi uma das exceções da publicação a tensionar a condição urbana. Tratava-se de uma torre única isolada no terreno, com estrutura de ferro-concreto, que pousava sobre um embasamento mais largo com balanços de três metros nos quatro lados. Para a caixilharia de alumínio desse embasamento, os arquitetos haviam pensado em diferentes composições de vidro, veneziana sólida e painéis sanduíche (compensado interno e alumínio na face externa) de acordo com as condições de insolação em cada um dos lados. Hitchcock concede muitos elogios ao Edifício Polar. Para além de testemunhar a presença estilística recente e positiva dos arranha-céus miesianos - Martín Vegas havia sido aluno de Mies van der Rohe no Illinois Institute of Technology (HITCHCOCK, 1955a, p.48, 115) -, o projeto revelava

> como a expansão cuidadosamente planejada de Caracas está produzindo uma nova cidade em meados do século XX e não preenchendo uma cidade colonial com novas estruturas altas, como é o caso na maioria das outras capitais latino-americanas (HITCHCOCK, 1955a, p.115).

A impressão de Hitchcock quanto ao Edifício Polar era muito distinta daquela expressada por Mumford, que julgava o edifício como uma "obra-prima de irrelevância estética da exposição", justamente por sua semelhança à "maneira fria de Mies van der Rohe". O assentamento da torre em uma das extremidades de uma enorme rotatória barroca, com uma fonte no centro - a Plaza Venezuela -, também lhe parecia

de certa forma irônica (MUMFORD, 1956). Vera compartilha o mesmo desprezo por aquele novo arranha-céu de Caracas, representante do "duro ascetismo de Mies van der Rohe" (VERA, 1956, p.22).

Importante frisar que o Edifício Polar teria sido relevante para a leitura de Hitchcock por dois motivos distintos: o primeiro referencia sua condição de testemunho - ou símbolo - de uma nova metrópole que estava sendo produzida em velocidade explosiva. O segundo diz respeito às similitudes e paralelos que o edifício apresenta com a tipologia do arranha-céu norte-americano, o que daria, afinal, o "ar contemporâneo" dessas novas cidades, apresentado posteriormente em *Urban Façades.* Vê-se aqui o curador conduzido por dois compromissos: a sua trajetória de historiador da arte, construindo valor desde uma leitura que prioriza a dimensão estética, e sua proximidade com uma vertente específica da produção da arquitetura moderna nos Estados Unidos.

3.3.5 Procurando influências, traçando genealogias

Se os compromissos que marcam a trajetória de Hitchcock são identificáveis na sua curadoria e mais ainda na produção do livro-catálogo, é certo que a própria materialidade da produção, imbuída do desejo de modernidade de seus idealizadores, alimentava a possibilidade das leituras do historiador norte-americano. Seguindo a metáfora sugerida por Liernur, trata-se de mais um excerto da cultura moderna funcionando como um "quarto de espelhos", em que europeus, estadunidenses, latino-americanos, asiáticos, africanos, miram-se simultaneamente, e em que, na profusão dos reflexos cruzados, já não é possível identificar onde está a figura original (LIERNUR, 2008a, p.44).

É o que se pode ler em uma análise aproximada dos momentos em que trata da relação Estados Unidos - América Latina.

Dois anos antes, Hitchcock havia sido encarregado de organizar outra exposição para o MoMA, bem como de redigir junto com Drexler, o livro-catálogo homônimo, *Built in USA: Post-war Architecture.* Com o critério de "qualidade e significado no momento", Hitchcock selecionou quarenta e três obras construídas no país depois da guerra, servindo como testemunhos de que, nas palavras de Johnson, "o Estilo Internacional que o livro de Henry-Russell Hitchcock anunciou em 1932 amadureceu, se espalhou e foi absorvido pelo amplo fluxo de progresso histórico" (JOHNSON, 1952, p.9, tradução da autora). O reconhecimento da proeminência da arquitetura norte-americana no mundo, beneficiada, de um lado, pela produção de um *boom* econômico controlado, e de outro, pela atividade contínua de vários arquitetos pertencentes a gerações sucessivas, teria levado Hitchcock a afirmar, naquela oportunidade, que "na arquitetura, como em muitas outras coisas, nós [os norte-americanos] somos os herdeiros da civilização ocidental" (HITCHCOCK, 1953, p.10). Em *Latin American Architecture since 1945*, esta

compreensão parecia ter ainda a mesma validade, reiterada em diversos momentos da publicação, tanto pela escolha de algumas obras que se aproximavam do modelo dos arranha-céus de Nova York e Chicago, quanto pela própria argumentação textual do autor.

Apesar de ser nítido que Hitchcock estivesse olhando enfaticamente para as abóbodas, para a poética das linhas curvas, para os jogos rítmicos das fachadas, para a cor e para o lirismo das novas formas construídas na América Latina, logo de início o autor afirma que a nova arquitetura latino-americana era de certa maneira herdeira da norte-americana (e com arquitetura norte-americana, está referenciando estritamente ao modelo do arranha-céu). De acordo com ele, esaa relação era quase natural: com a afirmação dos Estados Unidos como novo polo cultural hegemônico no pós-guerra, uma fração considerável dos melhores arquitetos latino-americanos, especialmente "aqueles com menos de quarenta anos", havia concluído as etapas finais de sua formação profissionais às escolas de arquitetura nos Estados Unidos (HITCHCOCK, 1955a, p.20). Devemos contudo chamar atenção para um possível descuido e até mesmo para a inconsistência dessa informação, conforme alertou o crítico britânico Gordon Graham. Em seu *book review*, publicado em setembro de 1956*,* além de refutar alguns enfoques e apreciações do texto, Graham questiona a ênfase que Hitchcock havia dado ao fato de que muitos arquitetos latino-americanos haviam completado seus estudos nos Estados Unidos, apontando com certo grau de ironia, ser "interessante observar que, dos doze importantes designers mexicanos e nove brasileiros que estão listados nas notas bibliográficas, nenhum o fez" (GRAHAM, 1956 apud TORRENT, 2014, p.87, tradução da autora).

Mas Hitchcock parecia decidido a reiterar o papel preponderante das faculdades norte-americanas na formação dos arquitetos latino-americanos, inclusive superando em metodologia o ensino inspirado na Ècole des Beaux Arts francesa, que havia quase transformado a América Latina em um "desdobramento provinciano" da França. À diferença da educação Beaux-Arts,

> é um tributo [sic] às nossas escolas que elas tenham proporcionado aos latino-americanos uma formação tão ampla que poderia ser prontamente aplicada em condições locais muito diferentes (HITCHCOCK, 1955a, p.21).

Via-se que esta condição estaria presente, no Brasil, na obra de Moreira, Bratke e Bernardes, nas quais Hitchcock reconhece, em diferentes maneiras e em diferentes graus, "uma elegância mais tranquila e disciplinada" que aparece relacionada, em última instância, à obra de Mies, e não à de Le Corbusier (HITCHCOCK, 1955a, p.37). Mas em nenhum lugar houve tantos arquitetos treinados nos Estados Unidos como na Colômbia. Ali, de acordo com o historiador, a aproximação com a arquitetura norte-americana era ainda mais forte porque "muitos dos problemas característicos que eles enfrentam são mais familiares na América do Norte do que em outros lugares da América do Sul", o que lhe permitiria

dizer que seus edifícios comerciais "não pareceriam deslocados nas cidades do norte dos Estados Unidos" (HITCHCOCK, 1955a, p.37). Interessante notar que para a exposição *Built in USA* também foram apresentados fotos-murais com imagens ampliadas, e mais significativo, slides 3D coloridos, utilizados antes disso apenas uma vez, em *Built in USA (1932-1944)*[256]. Esses materiais seriam repetidos, supõe-se estrategicamente, no projeto expositivo de *Latin American Architecture since 1945,* que também teve Drexler como autor, criando assim um canal direto entre a trajetória da arquitetura dos Estados Unidos e da América Latina no Museu.

Todavia, nesse ponto, Hitchcock não deixa de apontar algumas ressalvas:

> Considerando o grande número de arquitetos que pelo menos concluíram sua educação profissional nos Estados Unidos, e a familiaridade com a produção norte-americana proporcionada tanto pelas revistas profissionais nacionais quanto importadas, bem como pelas exposições, *é surpreendente que não haja mais influência dos Estados Unidos* (HITCHCOCK, 1955a, p.28, grifo da autora).

Essa "influência", no sentido de transposição gratuita e automática das formas, para o autor, era absolutamente indesejável - apesar de que, paradoxalmente, ressalta com bastante positividade a presença do léxico do arranha-céu norte-americano em diversas obras. Haveria diversas razões pelas quais a arquitetura latino-americana "não poderia e nem deveria" desenvolver algum tipo de dependência com os Estados Unidos; primeiramente porque, apesar da proeminência de certas estruturas desenhadas por arquitetos norte-americanos na região[257], o próprio tipo de educação estadunidense legava contribuições de "ordem menos direta" do que a simples reprodução mecânica e acrítica de um estilo estrangeiro às condições locais. Se Hitchcock tivesse omitido estas ponderações, as próprias fotografias das obras dariam conta de dizê-lo, provando inconsistente tal esquematismo - aliás, em pouquíssimos exemplos se vê com clareza a presença de um "modelo norte-americano". Além de justificar esta feliz impossibilidade de transplante automático no caráter do próprio sistema educacional dessas escolas, o autor também atribui ao "fundo cultural ibérico" e à "disponibilidade - ou mais precisamente à indisponibilidade - de materiais construtivos e às condições climáticas predominantes", a responsabilidade por conservar a autenticidade da produção arquitetônica da região. Tais condições, vistas como inerentes à realidade social e à prática construtiva, davam-lhe a

[256] Também fizeram parte do material expositivo, 10 maquetes (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1953). O artifício dos slides coloridos tridimensionais havia sido utilizado pela primeira vez no MoMA, em *Built in USA (1932-1944)*, organizada em 1944 por Elizabeth Mock (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1964d, p.4).

[257] Ele exemplifica essa ocorrência com as Embaixadas Americanas no Rio de Janeiro e Havana, ambas projetadas pelo escritório Harrison and Abramovitz's; o Hotel El Panamá, de Edward Stone, quem também era responsável pelo projeto de um "enorme hospital em Lima ainda em construção"; o Hotel Tequendama, de Holabird and Root em Bogotá; e o prédio da empresa petrolífera Creole Oil, construído por Lathrop Douglas em Caracas (HITCHCOCK, 1955, p.20).

garantia: “a arquitetura [da América Latina] nunca será uma provinciana ramificação da dos Estados Unidos da mesma forma que já foi quase a da França” (HITCHCOCK, 1955a, p.20-21, p.61).

Ao colocar de maneira muito positiva o intercâmbio de ideias e referências para qualquer cultura, em todas as disciplinas, e em especial na arquitetura moderna - reconhecendo inclusive que se por um lado a América do Norte havia exportado muito, ela também havia recebido muito -, o autor defende que embora a arquitetura norte-americana tenha sido absolutamente fundamental para o desenvolvimento da arquitetura latino-americana na atualidade, também há muito desta arquitetura que “podemos receber com proveito, principalmente agora que a produção da Europa Ocidental é tão baixa em quantidade e tão inibida por dificuldades econômicas”. A possibilidade de a arquitetura norte-americana, em particular, e internacional, em geral, se beneficiar com o florescimento recente da prática construtiva na América Latina devia-se simultaneamente à autenticidade e à validez universal daquela nova produção. Sendo assim,

> Em arquitetura a América Latina é mais do que capaz de se comparar ao resto do mundo ocidental. Não seria inapropriado dizer que os principais prêmios internacionais de arquitetura sejam agora concedidos na Bienal de São Paulo (HITCHCOCK, 1955a, p.61).

Em seu raciocínio é possível identificar o emaranhado de imagens do tal "quarto de espelhos" (um entre os muitos que perpassam sua narrativa): se os Estados Unidos eram os “herdeiros da civilização ocidental”, e se haviam sido em suas faculdades que uma grande maioria de arquitetos latino-americanos havia se especializado, não seria exatamente uma regra que dali irradiasse todos os ditames da cultura moderna; e inclusive, em muito sua arquitetura contemporânea poderia se aproveitar das felizes inovações das culturas ditas periféricas. Esta contradição seria ainda mais tensionada quando Hitchcock avalia que o grupo de obras apresentado em *Latin American Architecture since 1945* “rivaliza em interesse geral” com aquelas presentes em *Built in USA* (HITCHCOCK, 1955a, p.62).

Embora a “influência” da arquitetura norte-americana seja constantemente reiterada no texto, ela é exemplificada visualmente em momentos pontuais. O mais significativo deles é a seleção final em que se apresentam as “fachadas urbanas”. As obras ali reproduzidas terão como denominador comum o modelo de construção em altura, que se não tão altos (conforme Hitchcock explica, o concreto armado limitava as construções em até vinte pavimentos) ou construídos integralmente em aço, como os novos prédios de Nova York e Chicago, ao menos revelavam a presença de “chassis metálicos contínuos” que emolduravam combinações variadas de vidro e painéis opacos, bem como reiteravam a tendência à verticalização que Hitchcock identificava como constante nos principais centros urbanos da região. Visivelmente, as colagens mesclam exemplos de arranha-céus realmente altos, como o Edifício da C.B.I.

de Lucjan Korngold na Praça Ramos de Azevedo, em São Paulo, ou o Retiro Odontológico de Antonio Quintana Simonetti, Manuel Rubio e Augusto Pérez Beato, em Havana, com edifícios muito mais baixos, como o edifício comercial projetado por J. M. Montoya, ou o Edifício Smidt, de Bruno Violi, ambos projetados em Bogotá e constituídos pelo térreo e mais 5 pavimentos. Aqui, a manipulação de suas escalas e a descontextualização do entorno serão importantes estratégias para induzir o leitor a interpretá-las como parte de um mesmo grupo homogêneo, associado ao arranha-céu miesiano. Assim, as colagens serviam para compor uma "cidade latino-americana análoga", mas poder-se-ia facilmente interrogar se não seriam, elas mesmas, ruas norte-americanas comuns. Se a intenção de Hitchcock, com as colagens, era de apresentar o "ar surpreendentemente contemporâneo da maioria das cidades latino-americanas", elas também funcionavam como argumento visual para ratificar que

> Obviamente, em muitos aspectos técnicos a arquitetura latino-americana hoje deve muito, tanto no bom quanto no mal sentido, aos padrões de encanamento e elevadores dos Estados Unidos (HITCHCOCK, 1955a, p.16).

Por outro lado, a ênfase na fachada, e a abstração destas obras de seus contextos locais fariam uma referência direta ao modelo de representação fotográfica utilizado em *Built in USA,* especialmente na apresentação dos arranha-céus. Apesar de expandir essa incidência também para os âmbitos religioso e doméstico[258], o autor reforça que a "influência" norte-americana era mais evidente nos centros das cidades (onde não se deixam de reproduzir também as mazelas comuns dos centros urbanos dos Estados Unidos, como o trânsito excessivo, intensificado pela falta de projetos urbanos que dessem conta da rápida expansão das cidades[259]). Sendo assim, *Urban Façades* funcionaria, ao final do volume, como uma espécie de reforço visual para o argumento de que "os edifícios comerciais altos são genericamente norte-americanos - e os arranha-céus crescem mais densamente hoje na Cidade do México ou em São Paulo do que na maioria das cidades norte-americanas" (HITCHCOCK, 1955a, p.29).

[258] Hitchcock complementa a argumentação enfatizando que a "influência" norte-americana ia além das novas tecnologias que possibilitaram a construção em altura, expandindo sua compreensão para os âmbitos religioso e doméstico. A igreja mais interessante construída recentemente, a San Martin de Porres, em San Juan, havia sido construída por um discípulo alemão de Frank Lloyd Wright, Henry Klumb. A arquitetura doméstica "também foi muito influenciada pela prática norte-americana" e a "planta aberta costuma ser especificamente como a das casas mais novas dos Estados Unidos" (HITCHCOCK, 1955, p.16, 28).

[259] "Lá [nas cidades latino-americanas], os novos edifícios de escritórios, erguendo-se muitas vezes em ruas estreitas abertas no século XVI, produzem, com apenas um mínimo de tráfego [sic], um congestionamento tão sério quanto o das cidades norte-americanas. [...] Muitas vezes, por falta de controle adequado, os maiores edifícios continuam a subir nos antigos bairros centrais e não nas novas avenidas largas" (HITCHCOCK, 1955, p.28).

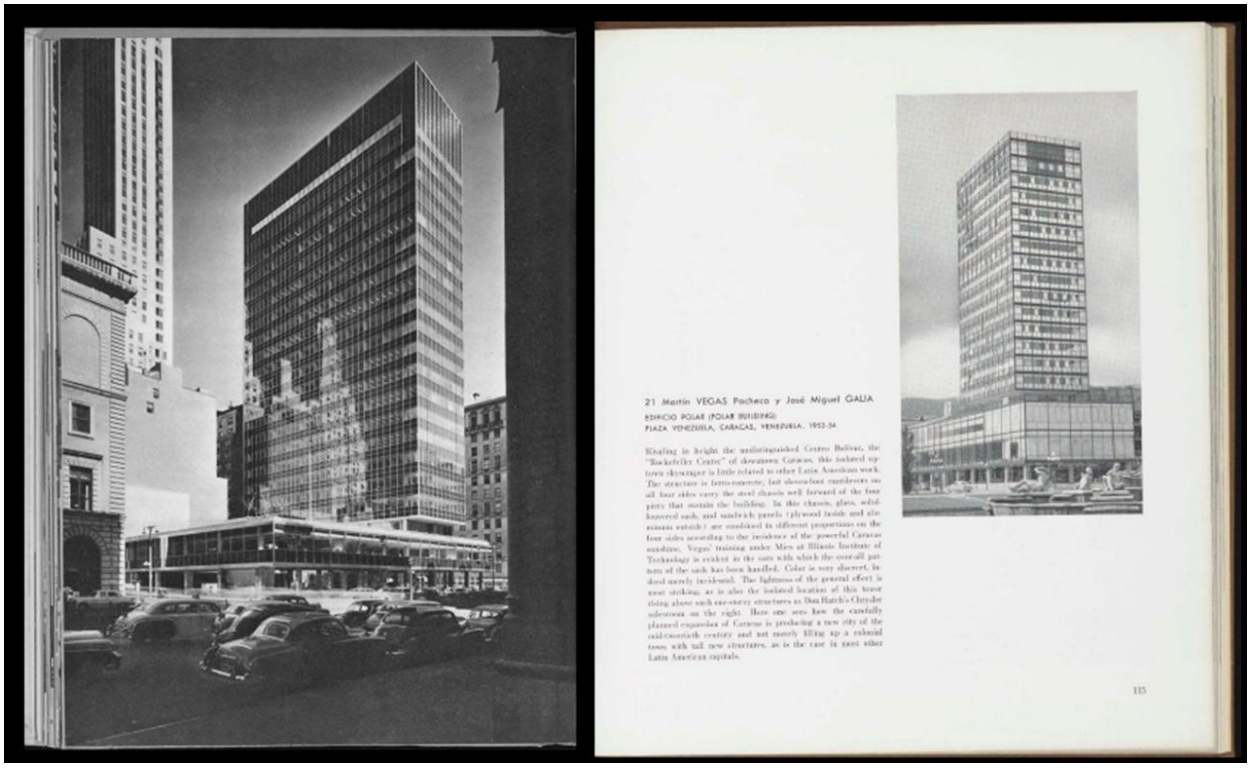


Fig. 16: Lever House, de Skidmore, Owings and Merrill, em *Built in USA: Postwar Architecture* (esquerda) e Edifício Polar, de Martín Vegas Pacheco e José Miguel Galia, em *Latin American Architecture since 1945* (direita).
Fonte: Hitchcock, 1953, p.103 e Hitchcock, 1955, p.115.

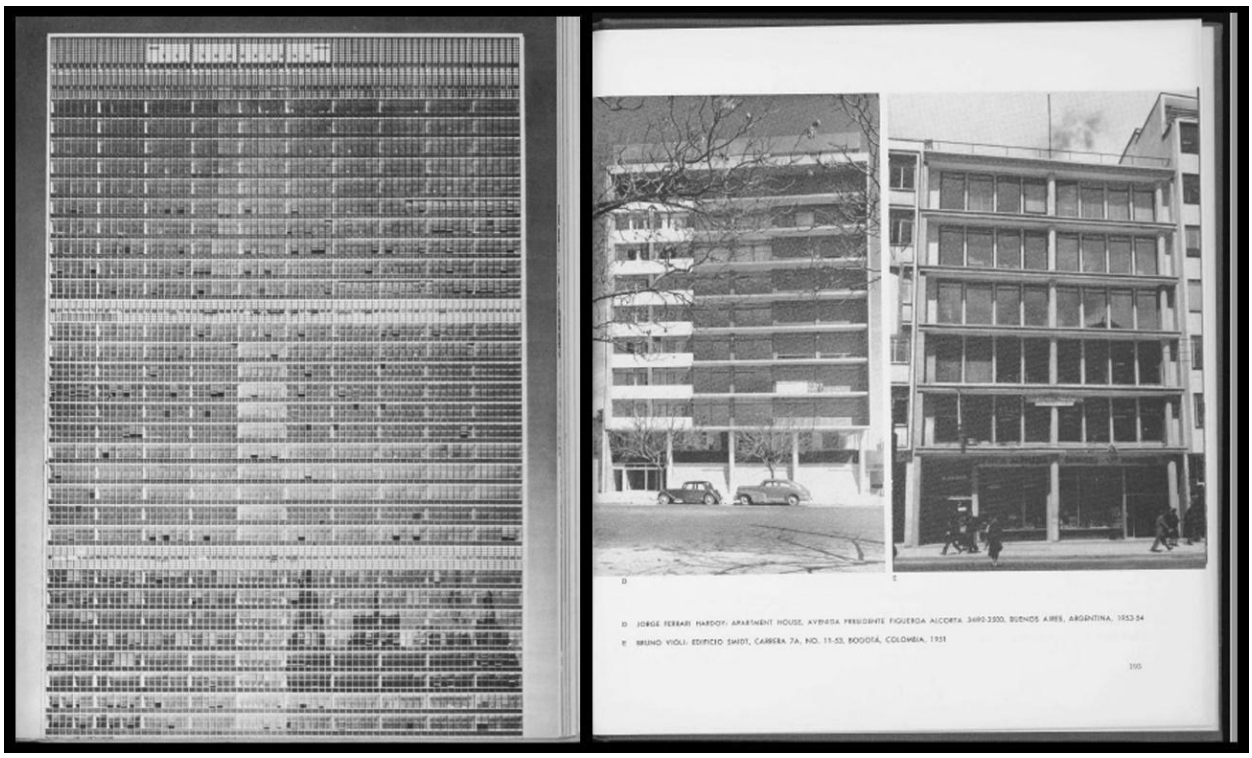


Fig. 17: United Nations Secretariat, Wallace K. Harrison e consultores, em *Built in USA: Postwar Architecture* (esquerda) e trecho de *Urban Façades,* em *Latin American Architecture since 1945* (direita).
Fonte: Hitchcock (1953, p.69) e Hitchcock (1955, p.193).

A referência ao "modelo" do *skyscraper* norte-americano nos edifícios corporativos verticalizados construídos na América Latina será bastante clara, para Hitchcock, na arquitetura de Porto Rico, onde "a América Latina e os Estados Unidos se sobrepõem". O luxuoso Caribe Hilton Hotel à beira-mar, onde Hitchcock e McKenna haviam se hospedado em San Juan, parecia, aos olhos do historiador, bastante próximo ao "sabor norte-americano", principalmente em seus interiores executados pela firma nova-iorquina Warner-Leeds. Apesar da "adaptação habilidosa a um clima quase tropical", não era surpreendente para o autor que o hotel concebido por Toro, Ferrer e Torregrossa parecesse "muito norte-americano" (HITCHCOCK, 1955a, p.57). Tratando-se de um Estado Livre Associado, e por isso politicamente aproximado aos Estados Unidos, Hitchcock supunha que o ensino de arquitetura seria ali "mais universal", resultando em uma arquitetura com "sabor mais norte-americano do que a de outras áreas latino-americanas" (HITCHCOCK, 1955a, p.57, p.121).

Mas o momento em que Hitchcock verbaliza a relação entre edifícios verticalizados e o "modelo norte-americano" com maior contundência será justamente a apresentação do já mencionado Edifício Polar, em suas palavras, "o Rockefeller Center do centro de Caracas"[260]. Para o autor, o edifício, rivalizando em altura com as novas torres do Centro Bolívar, testemunhava o rastro estilístico recente e positivo de Mies van der Rohe - um dos protagonistas de *Built in USA*. Por Martín Vegas Pacheco ter sido pupilo de Mies no *Illinois Institute of Technology*, não lhe parecia surpreendente que o resultado fosse de léxico "bastante miesiano na regularidade e delicadeza de sua estrutura externa, nos cantiléveres de três metros suportando os chassis de metal das janelas bem acima dos quatro pilares de concreto armado" (HITCHCOCK, 1955a, p.48). Radicalizando seu argumento, o autor sugere ainda que o Edifício Polar tinha "pouca relação com outros trabalhos latino-americanos", representando assim uma "tradição menos local de design moderno" (HITCHCOCK, 1955a, p.115, p.48). Dessa maneira, automaticamente considerando o edifício como exceção naquele conjunto, Hitchcock, por seu viés que prima por uma leitura formal, parece incapaz de identificar que uma produção que buscava responder às demandas da modernização na América Latina, não tinha como parâmetro exclusivo a arquitetura comercial norte-americana que ele procurava encontrar.

A certeza de Hitchcock quanto à correspondência inequívoca do Edifício Polar com a tradição construtiva do *skyscraper* norte-americano encontra um contraponto na recente interpretação de Cotrim, Lara e Guerra (2019). O historiador norte-americano, amparado por uma leitura interessada estritamente em seus aspectos fisionômicos (vale dizer, esteticamente fiéis à expressão impessoal do estilo moderno internacional e representativa da alta tecnologia do sistema construtivo) descreve o edifício corporativo de Vegas Pacheco e Galia como um trabalho de natureza estrangeira e que pouco

[260] Sintomaticamente, a fachada do edifício se encontra também entre aquelas reproduzidas em *Urban Façades*.

tinha em comum com outros edifícios construídos na América Latina. Na contramão desta interpretação, Cotrim, Lara e Guerra, sem negar a apurada descrição estética elaborada por Hitchcock, e valendo-se da interpretação já realizada por Lara e Carranza em *Modern Architecture in Latin America* (2014), recusam a ideia de que a Torre Polar seja um edifício corporativo norte-americano meramente transplantado para a América Latina, como o fez Hitchcock. Os autores, por sua vez, reconhecem na concepção do projeto, bem como em sua materialidade, relações inerentes à emergência das metrópoles latino-americanas e às novas demandas da crescente urbanização de Caracas. No contexto de grande atividade construtiva nos anos 1950 na América Latina, que impactou profundamente suas paisagens urbanas e seus códigos urbanísticos com notável simultaneidade, o Edifício Polar, "marcado por um complexo programa e uma enredada relação entre público e privado", é caracterizado como um *edifício metropolitano*:

> aquele que se associa de algum modo à metrópole emergente, que busca atender mais às novas demandas da crescente urbanização (habitação e serviço, em particular) e menos à burocracia corporativa ou estatal. Portanto, neste caso, importa menos os aspectos fisionômicos ou ainda a expressão internacional desta arquitetura e mais seus aspectos programáticos e suas repercussões urbanas. (COTRIM, LARA, GUERRA, 2019).

Concebido em um quadro fundamentalmente latino-americano, caracterizado por políticas desenvolvimentistas e de fomento à industrialização que dariam suporte ao aparecimento de tipologias verticais, de uso misto ou habitacional híbrido (COTRIM, LARA, GUERRA, 2019), o Edifício Polar, bem como os edifícios de uso misto apresentados no livro-catálogo, podem ser enfrentados conforme as proposições dos autores,

> como produto inventado no laboratório da América Latina antecipando - em muitos sentidos - um fenômeno que primeiro se manifestou nas teorias críticas do urbanismo funcionalista e que consequentemente deu suporte a muitos projetos construídos que ocupam as páginas das revistas globais de arquitetura (COTRIM, LARA, GUERRA, 2019).

Já Patrício Del Real, faz uma análise que se aproxima de Hitchcock, priorizando o sentido norte-sul da modernidade, quando afirma que o Edifício Polar seria um exemplo máximo, no livro-catálogo, da implementação de um novo padrão estético para os edifícios comerciais marcado pelas atividades do IBEC de Rockefeller na América Latina no pós-guerra[261]. Em seu artigo *Los Rockefeller: arquitectos del imaginário del consumidor latino-americano,* Evan Ward aponta que com a promoção de

[261] Sobre a relação do IBEC com o plano de Rockefeller para o mundo pós-guerra, conferir o item 2.3.1.

supermercados, shoppings e centros comerciais, principalmente na Venezuela, mas também no Peru, na Argentina, em El Salvador e Porto Rico, a atuação do IBEC não apenas contribuiu para criar uma nova cultura de massas (um "imaginário del consumidor"), fomentada pela sofisticação dos novos produtos disponíveis nas prateleiras dos supermercados e novos centros comerciais[262], como também lançou as bases dos novos padrões para o desenho comercial moderno na região, pautado nos moldes norte-americanos (WARD, 2006, p.68-71). A questão é recuperada por Del Real, ao afirmar que se a exposição de 1955 não havia sido diretamente parte das iniciativas do IBEC, deve-se ao menos reconhecer seu diálogo com o método de desenvolvimento da agência de Rockefeller, ao passo que as iniciativas do IBEC

> mobilizaram a arquitetura moderna em uma rede relacional complexa entre escritórios de arquitetura locais e norte-americanos para promover, expandir e definir as práticas e a estética do consumo de massa moderno (DEL REAL, 2012, p.314-315, tradução da autora).

Como sugere o autor, o Edifício Polar, com a incorporação de amenidades comerciais, como uma loja de móveis e um *showroom* de vendas da Don Hatch's Chrysler localizado em seu embasamento, referenciava, tal como o próprio Hitchcock reconhece, o modelo para a arquitetura de uso misto que o Rockefeller Center havia difundido nos Estados Unidos (WARD, 2006, p.68). No mesmo sentido em que o artifício luminoso aplicado ao forro translúcido da exposição referenciava, como dissemos, ao que havia se tornado o espaço quintessencial do corporativismo modernista norte-americano no pós-guerra (DEL REAL, 2012, p.331).

Por outro lado, a "ala corporativa", representada no livro-catálogo pelo sequenciamento do Banco Boavista, o edifício comercial Valenzuela[263] e o Edifício Polar - sem mencionar as "fachadas urbanas" da seção final -, ao evidenciar a presença desses edifícios mistos, incorpora uma produção que vinha sendo desenvolvida na América Latina desde a década de 1940. Aqui se faz imprescindível retomar a interpretação de Cotrim, Lara e Guerra para questionar a argumentação quanto à natureza importada dos edifícios de uso misto representados no livro-catálogo. Como apontam, a produção dessa tipologia na América Latina entre 1940 e 1970 foi radicalmente diferente da experiência norte-americana[264] e

[262] *TODOS* foi o primeiro supermercado aberto na Venezuela pelo IBEC, em 1949, seguido pela construção de um grande shopping, chamado *Automercado*, aberto em Caracas (WARD, 2006, p.68).

[263] O Edifício Valenzuela foi projetado na Cidade do México por Ricardo de Robina e Jaime Ortiz Monasterio.

[264] Sobretudo pelo incentivo, nos Estados Unidos, à habitação suburbana na segunda metade do século XX, mas também por conta das condições financeiras e materiais de renovação urbana no país. (COTRIM, LARA, GUERRA, 2019).

igualmente distinta da experiência europeia[265], já que os edifícios mistos e os de habitação "híbridos", na América Latina, antecipam soluções do atlântico norte: as ideias da cidade funcional e segregação das atividades, advogadas sistematicamente pelos CIAM e institucionalizadas na Carta de Atenas (1933), tiveram seus desdobramentos na reconstrução do pós-guerra, "forçando o edifício híbrido ao rápido declínio prematuro" (FENTON, 1985, p.5 apud COTRIM, LARA, GUERRA, 2019, tradução da autora), ressurgindo na Europa, Estados Unidos e Ásia apenas em 1970 (HOLL, 1985; 1997; MUSIATOWICZ, MOZAS, 2008; 2013; 2014 apud COTRIM, LARA, GUERRA, 2019). Embasados nas proposições de Adrián Gorelik (1996) e Roberto Fernández (1997)[266] quanto à ideia de América Latina como laboratório permanente de produção e reprodução da modernidade, e compreendendo a arquitetura moderna como um subproduto indissociável da cidade americana, os autores argumentam que a profusão de edifícios mistos e de habitação "híbridos" nos anos 1940, 1950 e 1960, em sua dimensão metropolitana, é parte essencial da invenção da modernidade na América Latina.

A interpretação desses autores nos é bastante cara por colocar em xeque a relação de modelo e cópia ou transplante de edifícios mistos norte-americanos na América Latina, como defendido por Hitchcock, apontando para a possibilidade de se repensar certos estigmas historiográficos aparentemente consolidados. Do mesmo modo, a análise de Del Real, mesmo incorporando as dimensões política e econômica, ao destacar o papel de Rockfeller, também obscurece o papel dos agenciamentos entre elites e vanguardas locais na produção da modernidade latino-americana. Ao articularem, do ponto de vista histórico, a produção de tais edifícios com o "fenômeno de renovação das áreas centrais das principais cidades da América Latina", Cotrim, Lara e Guerra sugerem um caminho mais complexo de interpretação, que conforme comparações feitas aqui, merece ser aprofundado. Pensar a produção latino-americana como resposta ao processo violento de crescimento demográfico e expansão dos limites geográficos entre 1930 e 1970, que ocorreram com certa simultaneidade nas metrópoles latino-americanas e norte-americanas, nos desvia da armadilha de reiterar a interpretação feita por Hitchcock, considerando o fenômeno não como reprodução de modelos ou modismos estrangeiros, mas como fruto de processos econômicos, legislações, políticas e soluções urbanas levadas a termo no âmbito latino-americano.

[265] Cuja reconstrução do pós-guerra se viu orientada pelas políticas de preservação patrimonial de conjuntos históricos. (COTRIM, LARA, GUERRA, 2019).

[266] O referido texto de Gorelik intitula-se *O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização* (1996), e foi discutido ao longo do capítulo 1 desta dissertação. Já o livro de Fernández que apoia as interpretações dos autores intitula-se *El laboratorio americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo* (1997).

TABELA DE OBRAS DO LIVRO-CATÁLOGO

ARQUITETO / ESCRITÓRIO	PROJETO	SEÇÃO	PÁGINAS
ARGENTINA			
amancio williams	casa para alberto williams, 1945-1947, mar del plata	*plates (ficha 38)*	p.164-165
jorge ferrari hardoy	prédio de apartamentos, 1953-1954, buenos aires	*urban façades*	p.193
josé delpini	s.i.t. spinning shed, 1949-1950, pilar	*latin american architecture since 1945*	p.25
le corbusier	casa para dr. pedro d. curutchet, 1949-1954, la plata	*plates (ficha 36)*	p.158-161
luis r. graziani, luis r. e luis j. graziani	edifício e.m.s.a., 1951, buenos aires	*urban façades*	p.192
pater y morea (luis miguel morea)	edifício esso, 1950-1951, buenos aires	*urban façades*	p.195
BRASIL			
affonso eduardo reidy	conjunto de apartamentos, pedregulho, 1948-1950, rio de janeiro	*plates (ficha 25)*	p.126-129
affonso eduardo reidy	escola primária e ginásio, pedregulho, 1948-1950, rio de janeiro	*plates (ficha 26)*	p.130-131
henrique ephim mindlin	edifício três leões, 1951, são paulo	*urban façades*	p.195
henrique ephim mindlin	casa para george hime, 1950, bomclima	*plates (ficha 41)*	p.172-173
ícaro de castro mello	piscina do departamento de esportes do estado de são paulo, 1952-1953, são paulo	*plates (ficha 14)*	p.100-101
jorge machado moreira	edifício antonio ceppas, 1952, rio de janeiro	*plates (ficha 32)*	p.146-149
jorge machado moreira	instituto de puericultura, 1953, rio de janeiro	*plates (ficha 9)*	p.84-87

lúcio costa	edifícios nova cintra, bristol e nova caledônia, 1947-1953, rio de janeiro	*plates (ficha 34)*	p.152-155
lúcio costa e outros; le corbusier (consultor)	ministério da educação e saúde, 1937-1942, rio de janeiro	*latin american architecture since 1945*	p.32
lucjan korngold	edifício c.b.i., 1948-1951, são paulo	*urban façades*	p.194
marcelo e milton roberto	aeroporto santos dumont, 1940, rio de janeiro	*latin american architecture since 1945*	p.35
oscar niemeyer soares filho	banco boavista, 1946, rio de janeiro	*plates (ficha 19)*	p.110-111
oscar niemeyer soares filho	casa para oscar niemeyer soares filho, 1953-1954, rio de janeiro	*plates (ficha 40)*	p.168-171
oscar niemeyer soares filho	igreja de são francisco, 1943, pampulha-belo horizonte	*plates (ficha 1)*	p.64-67
oscar niemeyer soares filho	casa para funcionários, centro técnico de aeronáutica, 1947-1948, são josé dos campos	*plates (ficha 30)*	p.140-143
oswaldo arthur bratke	casa para oswaldo bratke, 1953, são paulo	*plates (ficha 42)*	p.174-175
rino levi	banco paulista do comércio, 1947-1948, são paulo	*urban façades*	p.196
rino levi e roberto cerqueira césar	instituto central do câncer, 1949-1954, são paulo	*plates (ficha 22)*	p.118-119
rino levi e roberto cerqueira césar	casa para milton guper, 1951-1953, são paulo	*latin american architecture since 1945*	p.59
roberto burle-marx	jardim para mme odette monteiro, (sem data), petrópolis	*latin american architecture since 1945*	p.33
roberto burle-marx	paisagismo para o aeroporto santos	*latin american architecture since 1945*	p.35

	dumont, 1940, rio de janeiro		
sergio wladimir bernardes	casa para dr. jadir de souza, 1951, rio de janeiro	*plates (ficha 43)*	p.176-177
CHILE			
emilio duhart h.	casa para sra. marta h. de duhart, 1946, santiago	*plates (ficha 47)*	p.188-189
jorge costabal	casa de juan costabal, 1954-1955, santiago	*plates (ficha 39)*	p.166-167
COLÔMBIA			
aranjo e murtra, ltda.	piscina, 1951, bogotá	*latin american architecture since 1945*	p.40
bruno violi	edifício smidt, 1951, bogotá	*latin american architecture since 1945 / urban façades*	p.39, 193
cuellar, serrano, gómez y cia., ltda. (camilo cuellar tamayo, gabriel serrano camargo, josé gómez pinzón, gabriel largacha manrique, ernesto cuellar tamayo)	conjunto de casas econômicas, 1952-1953, bogotá	*plates (ficha 31)*	p.144-145
cuellar, serrano, gómez y cia., ltda. (camilo cuellar tamayo, gabriel serrano camargo, josé gómez pinzón, gabriel largacha manrique, ernesto cuellar tamayo)	curso preparatorio, 1951-1952, bogotá	*plates (ficha 10)*	p.88-89
cuellar, serrano, gómez y cia., ltda. (camilo cuellar tamayo, gabriel serrano camargo, josé gómez pinzón, gabriel largacha manrique, ernesto cuellar tamayo)	edificio colón, 1952-1953, bogotá	*urban façades*	p.192
cuellar, serrano, gómez y cia., ltda. (camilo cuellar tamayo, gabriel serrano	edificio de la cía. suramericana de seguros, 1954, bogotá	*urban façades*	p.197

camargo, josé gómez pinzón, gabriel largacha manrique, ernesto cuellar tamayo)			
francisco pizano	fábrica de chicles clark's, 1953, bogotá	*plates (ficha 17)*	p.106-107
j. m. montoya valenzuela	edifício de escritórios, 1948, bogotá	*urban façades*	p.192
mesa gabriel solano, jorge e alvaro ortega, guillermo gonzález zuleta (engenheiro)	taller y estación de buses, 1947, bogotá	*plates (ficha 15)*	p.102-103
mesa gabriel solano, jorge gaitán cortés, alvaro ortega, edgar burbano, guillermo gonzález zuleta (engenheiro)	estádio de baseball, 1947, cartagena	*plates (ficha 13)*	p.98-99
CUBA			
antonio quintana simonetti, manuel a. rubio, augusto pérez beato	retiro odontológico, 1953-1954, havana	*urban façades*	p.194
aquiles capablanca y graupera	tribunal de cuentas, 1952-1954, havana	*plates (ficha 4)*	p.72-73
gustavo moreno lópez	edificios misiones, 1951-1952, havana	*urban façades*	p.194
harrison & abramovitz (wallace k. harrison e max abramovitz)	embaixada americana, 1952-1953, havana	*plates (ficha 5)*	p.74-75
max borges, jr.	cabaret tropicana, 1952, havana	*plates (ficha 18)*	p.108-109
MÉXICO			
alberto t. araí	frontões, 1952, cidade do méxico	*latin american architecture since 1945*	p.15
alejandro prieto, félix candela (engenheiro contratado)	laboratórios ciba, 1953-1954, cidade do méxico	*plates (ficha 16)*	p.104-105

augusto pérez palacios, raúl salinas moro e jorge bravo jiménez	estádio olímpico, 1951-1952, cidade do méxico (cidade universitária)	*plates (ficha 11)*	p.90-93
enrique de la mora y palomar	iglesia de la purísima, 1947, monterrey	*plates (ficha 2)*	p.68-69
félix candela	armazém, 1954, cidade do méxico	*latin american architecture since 1945*	p.25
francisco artigas	casa para sra. carmen del olmo de artigas, 1953, cidade do méxico	*plates (ficha 46)*	p.186-187
francisco artigas	casa para federico gómez, 1952, cidade do méxico	*latin american architecture since 1945*	p.47
juan o'gorman, gustavo saavedra e juan martínez de velasco	biblioteca central, 1951-1953, cidade do méxico (cidade universitária)	*plates (ficha 6)*	p.76-77
juan sordo madaleno	casa para juan sordo madaleno, 1951-1952, cidade do méxico	*plates (ficha 44)*	p.178-181
juan sordo madaleno	edifício de escritórios, 1952-1953, cidade do méxico	*urban façades*	p.196
luis barragán	casa para luís barragán, 1948, cidade do méxico	*latin american architecture since 1945 / plates (ficha 45)*	p.46, 182-185
mario pani	centro urbano presidente juárez, 1950-1952, cidade do méxico	*plates (ficha 24)*	p.122-125
max cetto	casa para max cetto, 1948, cidade do méxico	*latin american architecture since 1945*	p.47
raúl izquierdo e marcelo aguilar	escola de engenharia e arquitetura, instituto politécnico, 1953, cidade do méxico	*latin american architecture since 1945*	p.43
ricardo de robina e jaime ortiz monasterio	edifício valenzuela, (sem data), cidade do méxico	*plates (ficha 20)*	p.112-113
PERU			

enrique seoane ros	edifício nazarenas, 1952-1954, lima	*urban façades*	p.195
luis miro quesada garland	edifício rádio el sol, 1953-1954, lima	*urban façades*	p.197
mario bianco	departamento de arquitetura, escola nacional para engenheiros, 1952-1954, lima	*latin american architecture since 1945*	p.53
santiago agurto calvo	unidad vecinal matute, 1952, lima	*plates (ficha 27)*	p.132-133
PORTO RICO			
henry klumb	iglesia del beato martín de porres, 1950, cataño	*plates (ficha 3)*	p.70-71
henry klumb	biblioteca, universidade de porto rico, (sem data), rio piedras	*latin american architecture since 1945*	p.58
toro, ferrer y torregrossa; warner-leeds (interiores)	caribe hilton hotel, 1947-1949, san juan	*plates (ficha 23)*	p.120-121
toro-ferrer (osvaldo luis toro e miguel ferrer)	casa para teodoro moscoso, 1950, santurce	*latin american architecture since 1945*	p.59
REPÚBLICA DO PANAMÁ			
edward stone	el panamá hotel, 1950, cidade do panamá	latin american architecture since 1945	p.24
guilhermo de roux, rené brenes, e ricardo bermúdez	escuela de administración y comercio, 1949-1953, universidade do panamá	plates (ficha 8)	p.82-83
URUGUAI			
antonio bonet	clubhouse, 1947-1948, punta ballena	latin american architecture since 1945	p.54
antonio bonet	casa para gabriel berlingieri, 1946-1947, punta ballena	plates (ficha 37)	p.162-163

guillermo jones odriozolo	casa para guillermo jones odriozolo, (sem data), punta ballena	latin american architecture since 1945	p.54
julio vilamajó	faculdade de engenharia, universidade da república, 1937, montevidéu	latin american architecture since 1945	p.24
raúl a. sichero bouret	edificios rambla y guayaquí, 1952, montevidéu	plates (ficha 33)	p.150-151
VENEZUELA			
carlos raúl villanueva	aula magna y plaza cubierta, 1952-1953, caracas (cidade universitária)	latin american architecture since 1945 / plates (ficha 7)	p.50, 51, 78-81
carlos raúl villanueva	estádio olímpico, 1950-1951, caracas (cidade universitária)	plates (ficha 12)	p.94-97
guido bermúdez	unidad de habitación, 1951-1954, caracas	plates (ficha 28)	p.134-135
guido bermúdez, j. centellas, c. a. brando, josé hoffman, josé manuel mijares, j. a. ruig madriz, j. noriega, carlos raúl villanueva (consultor)	multicelulares, cerro piloto, 1954, caracas	plates (ficha 29)	p.136-139
guinand y benacerraf - roger halle (moisés f. benacerraf, carlos g. guinand)	edificio montserrat, 1950, caracas	plates (ficha 35)	p.156-157
vegas y galia (josé miguel galia e martín vegas pacheco	edifício polar, 1952-1954, caracas	plates (ficha 21) / urban façades	p.114-117, 196

3.3 A exposição

A exposição *Latin American Architecture since 1945* é aberta ao público no dia 23 de novembro de 1955. Sob a curadoria do historiador da arquitetura norte-americano Henry-Russel Hitchcock, e com fotografias majoritariamente tiradas por Rosalie Thorne McKenna[267], a exposição apresentou uma seleção de 49[268] obras de arquitetura construídas na América Latina entre 1945 e 1955, como testemunhos do que o MoMA divulgou como "o maior *boom* construtivo mundial" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955b, p.1). Como Arthur Drexler informou no prefácio da publicação, não era a intenção de Hitchcock incluir todas as obras de alta qualidade na região, mas organizar um levantamento documental passível de ser compreendido como conjunto, apresentando exemplos escolhidos por sua "qualidade e significância no momento". Por esse motivo, ele explica, "algumas construções, ou detalhes de construções [...] foram incluídas mais por fazerem parte de um agregado do que por sua estatura como obras de arte independentes" (HITCHCOCK, 1955a, p.8-9). A exposição permaneceu em cartaz até o dia 19 de fevereiro do ano seguinte, contando com a visita de arquitetos atuantes na América Latina, como os venezuelanos Carlos Raul Villanueva e Martin Vegas Pacheco e o cubano Max Borges, Jr.[269], cujos trabalhos foram incorporados no levantamento.

[267] "Rollie" McKenna (1918-2003), nome profissional de Rosalie Thorne McKenna foi uma fotógrafa autodidata de figuras literárias e arquitetura da Europa e da América Latina. Estudou no Vassar College, onde se especializou em História Americana e História da Arte e da Arquitetura. Apesar de sempre ter se interessado por fotografia, ela inicia sua atividade como fotógrafa tardiamente, apenas em 1950. Portanto, a participação na exposição *Latin American Architecture since 1945*, em 1955, era uma grande oportunidade para sua carreira recente. Entre 1950 e 1951, realiza viagens à Europa a pedido do historiador da arte Richard Krautheimer, para quem trabalhava como *freelancer* na época, a fim de fotografar a arquitetura renascentista. Foi membra da Sociedade Americana de Revista Fotógrafos, produzindo diversos artigos e fotografias para revistas norte-americanas renomadas (QUIZHPE, 2014, p.15). Conferir também sua autobiografia, *Rollie Mckenna: A Life in Photography*, publicada em 1991.

[268] Embora conste no *release* da exposição que a mesma apresentava 49 obras, o *checklist* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1957b), bem como os desenhos originais da instalação, listam ao todo 52 projetos. Assumiremos como dado o número publicado no *release*.

[269] Todas as fotografias da exposição reproduzidas neste capítulo estão disponíveis na página da exposição no site oficial do MoMA: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2436.

Fig. 18: Carlos Raul Villanueva (à direita) e Martin Vegas Pacheco (à esquerda) na inauguração de *Latin American Architecture since 1945* no MoMA.
Fonte: Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives.

Fig. 19: Carlos Raul Villanueva (à esquerda) e Max Borges, Jr. (à direita) na inauguração de *Latin American Architecture since 1945* no MoMA. Fotografia de Barry Kramer.
Fonte: Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives.

A maior parte dos custos da preparação da exposição foi financiada pelo Programa Internacional, dirigido por Porter McCray, e fração menor dos encargos monetários, direcionados à publicidade e à publicação do catálogo, foi financiada pelo Departamento de Publicidade[270] (McCRAY 1954b). A exposição também contou com a colaboração do Departamento de Arquitetura e Design, liderado por Arthur Drexler, que seria responsável pelo projeto expositivo da mostra. De maio de 1956 a janeiro de 1961, o material expositivo circulou pelo continente, como havia sido previsto inicialmente pelo Programa Internacional. Por ser "muito grande e muito cara para a maioria dos lugares", conforme memorando redigido por Arthur Drexler e Grace Davis em junho de 1956, McCray vinha estudando a possibilidade de produzir uma versão reduzida (DREXLER, DAVIS, 1956). Chamada *panel version*[271], a versão adaptada circulou domesticamente por 14 instituições culturais, em 10 estados norte-americanos[272]. O material expositivo original, por sua vez, percorreu outro itinerário, contemplando 3

[270] Em setembro de 1954, a estimativa inicial do orçamento total (incluindo os custos da viagem de Hitchcock e McKenna; a compra de material fotográfico; compra dos direitos autorais para utilização de negativos de outros fotógrafos; ampliação de imagens; equipamentos utilizados no projeto expográfico; cobertura de parte das despesas do transporte e montagem da exposição fora de Nova York; e a publicidade, "especial para a América Latina") foi de U$12.970,60. Como aprovado por Monroe Wheeler, U$2.000,00 seriam concedidos pelo Departamento de Publicidade para cobrir a instalação da exposição no MoMA (McCRAY 1954, tradução da autora).

[271] Conforme o *checklist* oficial da versão reduzida (LATIN, 1957), a *Panel Version* seria composta por 53 paineis fotográficos em P&B (sendo 52 paineis com foto e texto e 1 painel introdutório). A informação foi rebatida com os pranchas originais do projeto expográfico, que confirmam a informação (LATIN, 1957b).

[272] Foram elas, cronologicamente: *University of Cincinnati*, em Ohio (6 a 27 de fevereiro de 1957); *University of Illinois* (5 a 26 de março de 1957); *Fine Arts Gallery of San Diego*, California (4 a 25 de agosto de 1957); M.I.T., em Massachussets (16 de setembro a 10 de outubro de 1957); *Carleton College*, em Minnesota (27 de novembro a 18 de dezembro de 1957); *Madison Art Association*, em Wisconsin (4 a 23 de março de 1958); *Ohio State University* (21 de abril a 12 de maio de 1958); *Stanford University*, California (6 a 27 de janeiro de 1959); *University of Florida* (8 a 29 de maio 1959); *American Institute of Architects*, Texas (apenas no dia 28 de outubro de 1959); *University of Arizona* (23 de novembro a 14 de dezembro de 1959); *Ringling*

museus nos Estados Unidos[273] e 4 instituições culturais internacionais, sendo estas: a *University of Manitoba*, em Winnipeg, Canadá, onde foi exposta entre 03 e 22 de novembro de 1956; o *Museo Nacional de Bellas del Palacio de Bellas Artes*, na Cidade do México, onde permaneceu do dia 22 de julho a 31 de agosto de 1957[274]; o *Museo Nacional - Pinacoteca, Palacio de Bellas Artes,* em Havana, onde esteve os dias 21 de janeiro e 23 de fevereiro de 1958; e a *Escuela de Arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas* (sem dados sobre a data da exposição) (LATIN, s.d. (d))[275]. Para a apresentação nestas cidades, o material foi devidamente traduzido para o espanhol[276].

Importante ressaltar a relevância daquilo que Mary Anne Staniszewski (1998) chamou de "poder do *display*" em oposição ao que tradicionalmente se aceitou implicitamente como a autonomia da obra de arte; isto é, a capacidade inata do projeto expositivo em construir retóricas narrativas. As técnicas com que foram apresentadas as obras escolhidas, assim como a natureza do espaço expositivo, seguindo a argumentação da autora, foram basilares para a manifestação de valores explícitos e implícitos da argumentação de Hitchcock. Implica perscrutar então os efeitos das escolhas expográficas da instalação na conferência de sentido àquele conjunto de obras. De que maneira tais escolhas modularam a recepção dos objetos apresentados por parte dos visitantes?

No MoMA, o espaço expositivo foi dividido em duas salas conectadas onde foram criteriosamente posicionadas ampliações fotográficas em preto e branco, estruturadas em paineis instalados no longo espaço principal, ou nas paredes da sala adjacente, menor e mais escura. 52 paineis fotográficos, 21 paineis foto-textuais e 1 painel com título e introdução[277] foram "dramaticamente instalados" por Drexler na galeria do terceiro pavimento (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955b, p.1), com auxílio de Mildred Constantine (curadora associada de Design Gráfico[278]). A exposição também contou com 3

Museum of Art, Flórida (6 a 26 de março de 1960); *New York State University* (23 de outubro a 14 de novembro de 1960); e *Wellesley College*, Massachusetts (9 a 30 de janeiro de 1961) (LATIN, s.d. (a); LATIN, s.d. (b)).

[273] *J. B. Speed Art Museum*, Kentucky (5 a 26 de maio de 1956); *Virginia Museum of Fine Arts* (25 de outubro a 1 de dezembro de 1957); e *Art Institute of Chicago*, Illinois, para onde foi enviada diretamente de Cuba e fez parte da agenda do *Pan American Festival*, em conexão com o *III Pan American Games* (01 de agosto a 8 de setembro de 1959) (LATIN, s.d. (c)).

[274] Curioso notar que no Instituto Nacional de Bellas Artes da Cidade do México, *La Arquitectura en Latinoamerica desde 1945* fez parte de uma mostra mais abrangente, chamada *Arquitectura Panamericana*, que contava com uma seção de arquitetura contemporânea norte-americana e uma seção de arquitetura canadense.

[275] O material publicitário e relatórios de exposição, agrupados na pasta I.A.645 do arquivo *International Council and International Program Records*, confirmam este itinerário.

[276] Conforme panfletos *Arquitectura Panamericana* e *Arquitectura latinoamericana desde 1945,* publicados por ocasião da exibição de *Latin American Architecture since 1945* na Cidade do México e Havana, respectivamente (IRAÍ, 1957; ARQUITECTURA, 1958).

[277] As fontes consultadas apresentam informações divergentes em relação ao número de obras. Embora conste no *release* da exposição que a mesma apresentava ao todo 49 obras, o *checklist*, bem como os desenhos originais da instalação, apresentam 52 projetos. Assumiremos como dado a informação contida no *check list* oficial (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1957b).

[278] Segundo o levantamento bibliográfico de Del Real, durante a Segunda Guerra, Constantine havia organizado uma exposição de posters latino-americanos para a William Morris Agency, com exibição no Rockefeller Plaza e no Metropolitan Museum of

bases para stereo-viewers, posicionadas em pontos equidistantes, apresentando, ao todo, 49 slides coloridos em 3D[279].

Fig. 20: Entrada da exposição *Arquitectura Latinoamericana desde 1945*, em Havana. Fonte*: International Council and International Program Records*, I.A.650 - MoMA's Archives.

Antes de ingressar na galeria, o visitante confrontava um grande painel em branco, de dimensões desproporcionais em relação ao pequeníssimo texto introdutório que se perdia no centro da área vazia. Os breves 5 parágrafos apresentavam o tema e a justificativa daquela exposição: repetindo a argumentação de Hitchcock elaborada no ensaio, colocou-se a necessidade de um novo levantamento da arquitetura da região, à luz do *boom* construtivo identificado após *Brazil Builds.* Chamava a atenção o "alcance e vitalidade notável" daquela nova atividade construtiva, louvável tanto pela quantidade de novas construções, quanto por sua qualidade[280]. O que a exposição pretendia, com a exposição, era provar que a moderna "arquitetura latino-americana" não se tratava de forma alguma de um processo cultural localizado, mas apresentava relevância cultural comparável a outras nações do mundo ocidental (LATIN, s.d. (g)).

Art. Um velho conhecido de Rockefeller, Carleton Sprague-Smith, havia recomendado Constantine para fazer parte do staff do MoMA (DEL REAL, 2012, p.325).

[279] As informações relacionadas aos espaços expositivos resultam do cruzamento de dados consultados no *release* oficial da exposição (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955b), com aqueles extraídos das plantas e elevações originais, disponíveis nos arquivos físicos do MoMA (WALL A, 1956; WALL B, 1956; WALL C, 1956; PLAN, 1956; LATIN, 1956b). Os desenhos da exposição foram produzidos em março de 1956, posteriormente à exibição do material no MoMA.

[280] De acordo com o texto introdutório, a qualidade da arquitetura apresentada refletia "tanto a madura autoridade de mestres como Costa e Niemeyer no Brasil e O'Gorman no México, quanto o vigor de diversos talentos mais jovens treinados em seus próprios países ou nos Estados Unidos" (LATIN, s.d. (g)).

Fig. 21: Entrada da exposição no MoMA. Fotografia por Ben Schnall
Fonte: Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives.

No chão, abaixo do texto, foram dispostos 4 pequenos vasos com plantas, quase insignificantes se comparados ao projeto paisagístico de espécies tropicais e de folhas largas que preenchiam o espaço expositivo de *Brazil Builds,* em 1943. O visitante então ingressava em uma sala bem iluminada, comprida e retangular, chamada *corridor*. Sob um forro luminoso suspenso equipado com placas brancas translúcidas em *synskin* instaladas especificamente para a mostra, o *corridor* apresentava 22 foto-murais fotográficos (P&B) em grande escala, disponibilizados nas paredes laterais e em paineis posicionados no interior do espaço[281]. O artifício luminoso difundia homogeneamente a luz branca pelo espaço expositivo, explica Del Real, simulava "o que havia se tornado o espaço quintessencial do corporativismo modernista norte-americano no pós-guerra", tendo como importantes precedentes o General Motors Technical Center, de Saarinen and Associates, e o Manufacturers Trust Bank, de Skidmore, Owings and Merrill (DEL REAL, 2012, p.331, tradução da autora).

O eixo visual criado pelo longo corredor destacava, ao fundo, um grande painel fotográfico que cobria a parede de ponta a ponta, onde estava retratada uma vista panorâmica do projeto residencial do Cerro Piloto, em Caracas. Os 50 blocos verticais - projetados por um grupo composto por Guido Bermudez, J.

[281] Consultar desenhos do projeto expográfico (medidas comparadas dos painéis, disposição das obras no espaço e elevações das paredes) no Apêndice B deste trabalho.

Centellas, C. A. Brando, José Hoffman, José Manuel Mijares, J. A. Ruig Madriz, J. Noriega e Carlos Raúl Villanueva (consultor) -, encobertos pela densa neblina que tomava conta da paisagem, pareciam surgir quase naturalmente ao pé das colinas caraquenhas. Na parede oposta, mais próxima à entrada, foi instalada uma ampliação fotográfica da Igreja da Pampulha, de Niemeyer, já reconhecidamente fundante para a historiografia da arquitetura brasileira. Ambos os projetos, sendo eles os dois maiores painéis da exposição, ocupavam lugares de destaque, representando dois polos diametralmente opostos da arquitetura em foco: as linhas sóbrias dos blocos residenciais verticais idênticos punham em evidência a racionalidade e economia da política habitacional estatal, aproximando-se daquilo que Gropius havia chamado de "arquitetura anônima e impessoal" (HITCHCOCK, 1955a, p.21). Ao mesmo tempo, a panorâmica de McKenna dava conta de tratar das relações do projeto com a "esplendida paisagem" que lhe servia como moldura. Já no caso da igreja da Pampulha, a ausência quase total da paisagem na fotografia concedida por Marcel Gautherot outorga o protagonismo às formas curvas da cobertura parabólica, que serão compreendidas pelo historiador como "características da maneira pessoal de Niemeyer". Para Hitchcock, nenhum outro arquiteto na região havia estabelecido um estilo pessoal tão acentuado como o fizera Niemeyer, uma exceção "surpreendente" considerando a impessoalidade recorrente da arquitetura latino-americana "pelo menos fora do Brasil e do México" (HITCHCOCK, 1955a, p.21)[282].

O espaço livre entre estes dois projetos foi preenchido por painéis de 2,33m de altura (poucos centímetros mais baixos que o forro iluminado, que marcava um pé-direito de aproximadamente 2,44m) e larguras variáveis, contendo fotografias em preto e branco ampliadas, geralmente acompanhadas de pequenos desenhos, esquemas, croquis ou fotografias de detalhes nas laterais. O forro iluminado envolvia todos os murais com uma luz homogênea e difusa, ratificando a uniformidade reiteradamente declarada daquelas obras. As fotografias grandiosamente ampliadas - contrastando com as curtas linhas explicativas que as acompanhavam -, bem como o jogo quase cênico de claros e escuros contrastantes entre as condições de iluminação do *corridor* e a sala adjacente - chamada *main room*[283]*-,* revelavam que o projeto tinha como objetivo principal a informação visual.

---

[282] Curiosamente, ambos os projetos destacados nas extremidades do *corridor,* representados pelos dois maiores painéis da exposição, violavam os parâmetros estabelecidos pelo recorte. O primeiro porque as obras ainda estavam em curso; no entanto, conforme Hitchcock comenta com Benacerraf pouco depois da viagem, a fotografia de McKenna felizmente havia feito o projeto "ao menos parecer completo" (apud DEL REAL, 2012, p.327). A igreja da Pampulha também estaria fora dos parâmetros estabelecidos, uma vez que a conclusão da obra datava de 1943, e a exposição, de acordo com seu próprio nome, apresentaria obras construídas a partir de 1945. Provavelmente, a impossibilidade de incorporação daquele símbolo já paradigmático da arquitetura brasileira -responsável pelo que se chegou posteriormente a conhecer como "peregrinação à Pampulha" (ARANGO, 2013, p.318, tradução da autora) - em *Brazil Builds*, faria com que sua inclusão naquele "segundo levantamento" fosse indiscutível.

[283] Aderiu-se a nomenclatura das salas utilizada nas plantas e elevações originais do projeto expográfico (WALL A, 1956; WALL B, 1956; WALL C, 1956; PLAN, 1956; LATIN, 1956b).

Fig. 22: Fotografias da instalação *de Latin American Architecture since 1945*: em cima, o chamado *corridor*; em baixo, a sala chamada M*ain Room.* Fotografia de Ben Schnall. Fonte: Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives.

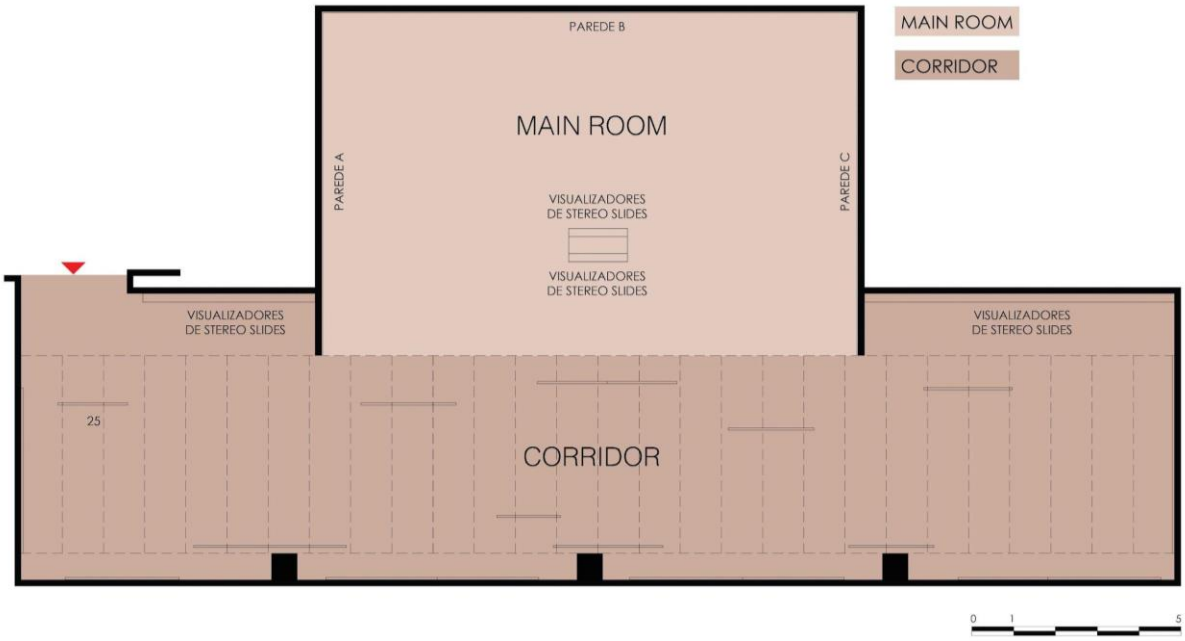


Fig. 23: Planta da exposição.
Fonte: Produção da autora.

À primeira vista, a disposição justaposta dos painéis poderia parecer aleatória, de sorte que, aparentemente, as obras não estavam ordenadas por cronologia, programa de uso, país ou qualquer outra categoria objetiva.

Para não dizer que ela tenha sido pioneira nesta forma de representação, cabe recuperar o modelo de organização de uma exposição de fotografias inaugurada no início de 1955. Apesar de apresentar uma temática notadamente distante dos temas arquitetônicos, aquela exposição invocou a intenção de se apresentar uma comunidade global imaginada, e para isso se amparou em estratégias de composição expográfica e curatoriais semelhantes ao que será proposto na exposição de Hitchcock. Ecoando os ideais de paz e apaziguamento convocados com o fim da guerra e com a criação da ONU, a exposição de fotografias *The Family of Man*[284] é inaugurada em janeiro daquele ano também como parte da agenda comemorativa do 25º aniversário do MoMA[285]. Engajada com o reforço de tais valores e ideais, a exposição apresentou cerca de 500 fotografias - todas em preto e branco -, tiradas por 273 fotógrafos em diversos países, e que reproduziam "elementos e emoções universais e a unidade dos seres humanos em todo o mundo" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1954, p.1). Recorrendo à uma miscelânea de temas da vida cotidiana do homem comum, "onde quer que ele more, em qualquer

[284] A exposição foi organizada pelo Diretor do Departamento de Fotografia do Museu, Edward Steichen (1879-1973).

[285] O ano comemorativo teve início em outubro de 1954 e final em outubro de 1955.

língua que fale, quaisquer roupas que use", a exposição procurava expressar temáticas universais pertinentes a qualquer cultura, tais como amor, infância, casamento, guerra, morte e solidão. Ao final do percurso, se reproduzia um trecho da Carta das Nações Unidas, enfatizando o papel daquela organização como estrutura democrática determinada "a salvar as gerações seguintes do flagelo da guerra" e "a reafirmar a fé nos direitos humanos fundamentais, na dignidade e no valor da pessoa humana, na igualdade de direitos entre homens e mulheres e entre nações grandes e pequenas" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955a, p.3). Fazendo eco à solidariedade global declarada com a criação da ONU, a exposição pretendeu dialogar com um contexto de arrefecimento dos conflitos e estimular o reconhecimento de uma comunidade internacional pacífica embasada nestes valores. Para isso, o projeto expográfico se amparou na justaposição de fotografias de países distintos, aproximadas por motivos temáticos que seriam responsáveis por garantir a pretendida unidade global, deixando de lado o dado nacional. Se esta exposição por um lado apresenta natureza temática muito distinta de *Latin American Architecture since 1945*, ela ao menos elucida o papel do agenciamento expográfico na afirmação de certa unidade entre países - seja no caso de uma comunidade global pacífica, seja na produção de uma nova cultura arquitetônica regional. Em suma, esta exposição manifesta uma aposta do Museu na capacidade discursiva da natureza e da organização das fotografias para que, imaginariamente, as barreiras nacionais fossem dissolvidas e com isso se invocasse uma outra unidade geopolítica possível. Se *The Family of Man*[286] organiza as obras por temas e passagens da vida cotidiana do homem universal, *Latin American Architecture since 1945* o faz analogamente por meio da organização das obras por programa - ambos deixando em segundo plano o dado nacional.

Por sua vez, o fio condutor estabelecido entre as obras de *Latin American Architecture since 1945* correspondeu a uma ordem muito mais sensível do que aquelas orientadas por país, por autor ou por cronologia, reforçando o papel central da imagem na produção dos efeitos discursivos desejados. Imageticamente, ressaltou-se a existência do que Hitchcock via como uma "consistência geral de caráter" inerente à arquitetura latino-americana (HITCHCOCK, 1955a, p.26) por meio de um complexo jogo visual criado pelos painéis criteriosamente posicionados com intuito de aproximar categorias formais consideradas semelhantes entre obras apresentadas. Por exemplo, uma destas visuais trataria de justapor a Piscina do Departamento de Esportes do Estado de São Paulo, projetada por Ícaro de Castro Mello, a uma até então desconhecida estação de ônibus em Bogotá, construída por Mesa Gabriel Solano, Álvaro Ortega e Guillermo Gonzáles Zuleta (engenheiro). Os projetos apresentavam soluções estruturais e materialidades muito distintas: enquanto a estrutura da piscina foi resolvida com a própria forma paraboloide em concreto armado revestido com placas de alumínio, a cobertura abobadada de

[286] Vale a pena conferir o material sobre *The Family of Man,* disponível no site do MoMA: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429.

tijolos da estação colombiana era suportada por arcos e pilares de concreto aparente. No entanto, o projeto expositivo parecia ter dado menos importância a estas divergências, preferindo ressaltar a recorrência das coberturas curvas sobre pés direitos altos em ambos os casos, ecoando a proximidade entre os projetos que lhes foi conferida no livro-catálogo - na publicação, as obras são dispostas de maneira adjacente.

Por outra parte, o projeto expositivo provocava tensão entre o pavilhão curvo da piscina de Castro Mello e a "melodramática" cobertura arqueada do Cabaret Tropicana, em Havana, instalada à sua frente. A casa noturna projetada por Max Borges rivalizava "em qualidade latino-americana autóctone com o trabalho de Niemeyer"; o "lirismo" e o "curioso aspecto de caverna" tornavam difícil adivinhar que seu arquiteto havia estudado na Georgia Institute of Technology e em Harvard (HITCHCOCK, 1955a, p.56). A descrição da piscina, no livro, coincidia em ser comparada à obra de Niemeyer: "as curvas onipresentes da arquitetura brasileira, muitas vezes bastante triviais, têm, como na igreja de Niemeyer, justificativa estrutural e escala esplêndida", embora seu detalhamento fosse um tanto "desajustado" se comparado à obra do mestre (HITCHCOCK, 1955a, p.100). No entanto, no caso do Cabaret, Hitchcock parecia ter confiado esta afirmação estritamente ao dado visual, ao passo que tal colocação foi suprimida da legenda na exposição - preferiu-se comparar o clube noturno às construções industriais do México e Colômbia (LATIN, s.d. (f)).

Na outra extremidade do salão, a composição rítmica das curvas da cobertura da Escuela de Administración y Comercio da Universidade do Panamá parecia ecoar na estrutura curvilínea segmentada que cobre a arquibancada do Estádio de Baseball de Cartagena. O projeto expográfico foi capaz de delinear, visualmente, similitudes entre duas estruturas de escalas e programas muito distintos, propondo aproximações entre elas por meio de aspectos formais interpretados como elementos de naturezas semelhantes, ainda que textualmente Hitchcock tenha apontado qualidades bastante contrastantes sobre cada um dos projetos: Enquanto "as recorrentes aberturas na parte traseira das arquibancadas e a linha contínua extremamente limpa nas nervuras" conferiam ao estádio um "efeito de tenuidade inigualável em qualquer construção semelhante", o edifício universitário, muito mais singelo se comparado ao trabalho de O'Gorman ou Villanueva nas Cidades Universitárias da Cidade do México e Caracas, era uma reprodução menos assertiva dos aspectos formais da Escola Carioca (HITCHCOCK, 1955a, p. 99, 82).

Diferentemente do livro-catálogo, onde as curvas do singelo edifício da Escuela de Administración y Comercio encontravam continuidade na cobertura segmentada em abóbodas do Instituto de Puericultura, de Jorge Machado Moreira na Cidade Universitária do Rio de Janeiro, na exposição esta relação entre as obras é omitida. Foi escolhida para representar aquela "pequena mas complexa

construção" carioca uma fotografia interna que enfatizava a relação visual entre interior e exterior, preterindo o destaque das curvas em função de demonstrar, por outro lado, o térreo sob pilotis e a comunicabilidade estabelecida entre interior e exterior por meio da transparência da divisória envidraçada.

Drexler insinua uma comunicação visual propositiva entre o Estádio de Baseball de Cartagena (projetado por Mesa Gabriel Solano, Jorge Gaitán Cortés, Alvaro Ortega, Edgar Burbano e Guillermo González Zuleta (engenheiro)), com o Estádio Olímpico da Cidade Universitária de Caracas, projetado por Villanueva. A relação entre os estádios ressoa na própria disposição dos projetos no livro-catálogo, reforçada pelos textos analíticos por meio dos quais Hitchcock propôs uma aproximação por comparação: para o historiador, o Estádio de Baseball era "maior e mais leve que o estádio de Caracas" (HITCHCOCK, 1955a, p.82). Ao mesmo tempo, no livro-catálogo, a disposição adjacente dos estádios respondia tanto à organização por programa que lhe era própria, quanto à aproximação entre formas arquitetônicas semelhantes, reiterada sempre que possível. Na exposição, o estádio de Villanueva foi representado por uma fotografia que destacava seu perfil transversal, com ênfase para a "ousada" marquise de concreto que cobria a arquibancada. Apesar da robustez do concreto aparente, Villanueva havia sido bem sucedido em garantir a "graça lírica" da cobertura, que afinal, conferia à construção sua condição "caracteristicamente latino-americana" (HITCHCOCK, 1955a, p.94).

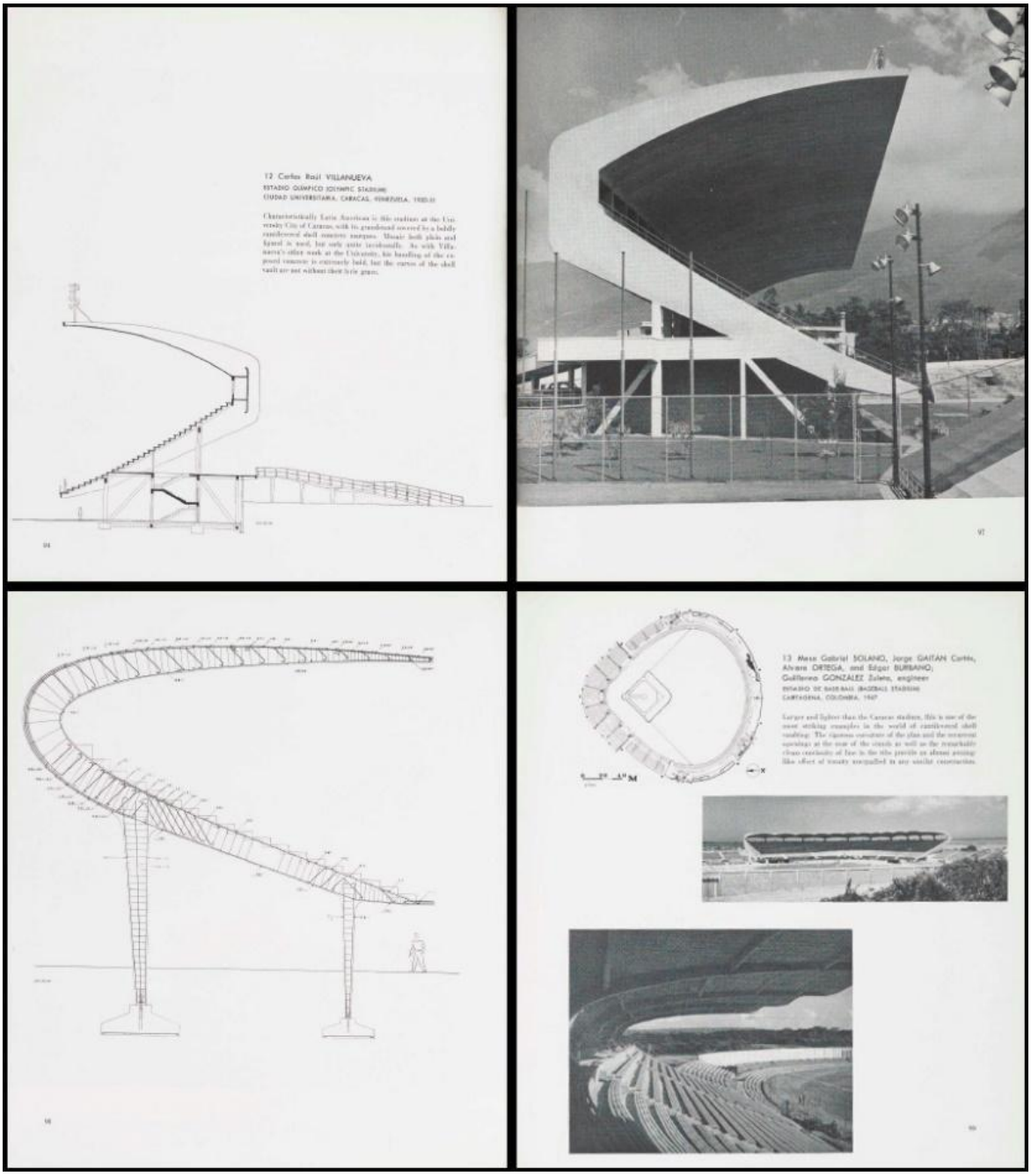


Fig. 24: Em cima, Estádio Olímpico da Cidade Universitária de Caracas; em baixo, Estádio de Baseball em Cartagena. Fonte: Hitchcock, 1955a, p.94, 97-99.

E assim por diante, com amparo da plasticidade da curva presente na maioria dos projetos apresentados no *corridor*, Hitchcock e Drexler encorajavam uma leitura visual unificada daquelas obras. Conforme avaliado no verbete que acompanhava o estádio de Villanueva, o que tornava possível adjetivar aquela arquitetura como "latino-americana" era a poética da curva. O uso generalizado do concreto armado, decorrente da "falta generalizada de aço e madeira para uso estrutural e a falta de ladrilhos e tijolos estruturais satisfatórios", havia produzido um "*skyline* curvilíneo" mais comum do que em qualquer outro lugar do mundo (HITCHCOCK, 1955a, p.26). Embora o "certo lirismo" das curvas fosse creditado

quase que exclusivamente à "maneira pessoal de Niemeyer", o uso generalizado do concreto armado havia resultado em possibilidades plásticas que, em última análise, conferiam uma "consistência geral" homogênea, passível de ser definida como "latino-americana" (HITCHCOCK, 1955a, p.21). Para o autor, "em países que têm uma tradição em abóbodas de alvenaria", talvez ainda existisse "uma simpatia inata pelas formas construtivas das abóbodas em conchas de concreto" (HITCHCOCK, 1955a, p.26). Contudo, o que se entendia como uma espécie de pré-disposição natural poderia ser melhor explicada pela falta de materiais disponíveis, que ao final, forçava a substituição de lajes planas por soluções estruturais curvas, mesmo em construções de pequena escala (HITCHCOCK, 1955a, p.26).

No entendimento do autor, "problemas locais precisavam de soluções locais e o intercâmbio de ideias deu a estas soluções locais, a princípio em grande parte cariocas, uma base mais ampla na experiência de vários países" (HITCHCOCK, 1955a, p.62). A homogeneidade verificada naquela produção, resultante de "fatores físicos" e "psicológicos" comuns, parecia ter um "apelo contínuo ao temperamento ibérico"; a categoria de "temperamento ibérico", apesar de pouco explorada e mal definida pelo autor, por sua vez serviria como argumento para explicar a unidade daquelas arquiteturas e distingui-las da europeia e da norte-americana (HITCHCOCK, 1955a, p.26).

A noção de "unidade latino-americana", naturalizada no trabalho curatorial de Hitchcock, não permaneceu como uma leitura isolada na historiografia, mas teve desdobramentos importantes, e se quisermos, tornou-se uma das linhas interpretativas da historiografia dominante sobre o assunto. À época do evento, a maioria dos artigos e matérias sobre *Latin American Architecture since 1945* se limitaram basicamente a reproduzir o entusiasmo e narrativa geral de Hitchcock. Por exemplo, a revista *Interiors* publicou uma matéria em janeiro de 1956, assinada por O.G., sob a manchete *Dramatic Achievements*, que ratificava a condição homogênea compartilhada pelas nações da América Latina:

> Existem diferenças entre as nações individuais, mas a herança latina, o sol, o recente salto dos carros de bois para o transporte aéreo, a falta de aço ou madeira, a curiosa mistura das escolas nativas de Belas Artes com a popularidade de uma passagem nas instituições americanas, a explosão populacional e de riquezas no continente, a juventude predominante dos arquitetos (a maioria dos "grandes velhos homens" como Niemeyer, Reidy, e Costa estão nos seus quarenta), a oportunidade de planejar novas cidades inteiras e a predominância de magnatas progressistas, têm estimulado um estilo reconhecidamente comum a todos e diferente daqueles da América do Norte e da Europa (O.G., 1956).

Em abril do mesmo ano, na *review* do livro publicada pela revista *Progressive Architecture,* destacou-se que "aqui jaz uma variedade surpreendentemente homogênea de construções - surpreendente, se considerarmos as vastas massas de terra que separam capital de capital - que encolhe do nada" (DISPASSIONATE, 1956). Conforme Del Real avalia na bibliografia comentada do livro *Latin American in*

Construction: Architecture 1955-1980 (2015)[287], a noção de "comunalidade" teve uma permanência duradoura na historiografia mais relevante sobre o tema, a ponto de, reconhecidamente, ter sido uma das linhas interpretativas dominantes da "arquitetura latino-americana", embora naturalmente nem sempre nos termos canonizados por Hitchcock[288].

Tanto quanto o uso generalizado do concreto armado, eram ingredientes importantes desta "consistência geral" os diversos tipos de quebra-sóis nas fachadas e o uso considerável de cores - este último provavelmente relacionados às condições de iluminação da região, "que tendem a tornar os edifícios brancos dolorosamente ofuscantes". Fosse em estuque pintado, fosse em mosaicos, vidros ou cerâmicas, o uso de cores vivas e fortes, maior do que em qualquer outro lugar do mundo "e em geral talvez mais bem sucedido" referenciava ao "certo lirismo" que qualificava aquela produção (HITCHCOCK, 1955a, p. 26, 60). No entanto, "sem ser de forma alguma universal", o emprego das cores era diferente de acordo com o país ou cidade em que determinada obra estava localizada. A título de exemplo, o "estuque pintado aqui [em Cuba] é a regra, e as cores são geralmente ricas e fortes, mas não tão agressivas quanto no México" (HITCHCOCK, 1955a, p.56). "Menos especificamente brasileira em sabor" do que a arquitetura carioca, de cores claras e alegres, a arquitetura paulistana era mais sóbria tanto em desenho quanto em cor (HITCHCOCK, 1955a, p.36). Os "efeitos positivos da cor" pouco haviam sido explorados na Colômbia, contrabalanceando as novas construções no Peru que tendiam a ser "elaboradamente coloridas [sic]" - no caso da Unidad Vecinal Matute, o concreto pintado com "cores caracteristicamente peruanas, leves e alegres" contrastavam com o céu cinzento e as montanhas "cinza lamacento" (HITCHCOCK, 1955a, p.133). No México, por sua vez, as cores "delicadas e ricas" dos minerais naturais que compunham os mosaicos de O'Gorman nas fachadas da Biblioteca Central da Cidade Universitária da Cidade do México, também podiam ser encontradas na decoração na parte

[287] O livro foi produzido pelo MoMA como publicação subsequente à exposição homônima. Foram convidados como curadores independentes Carlos Eduardo Comas e Jorge Francisco Liernur, que trabalharam com Barry Bergdoll e Patrício Del Real, respectivamente diretor e assistente do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA. Fabiana Fernandes Paiva dos Santos desenvolve um estudo contundente sobre esta exposição, bem como de suas relações com a predecessora *Latin American Architecture since 1945*, em sua dissertação de mestrado, *Em busca da América Latina e suas arquiteturas: contextos, proposições e tensões nas exposições do MoMA: 1955 e 2015* (2019).

[288] O autor, um dos curadores daquela exposição, apresenta nesta oportunidade um breve resumo da noção de "comunalidade" da América Latina na historiografia canônica: "A noção de comunalidade, primeiro avançada por Bullrich e mais tarde reforçada por visões sobre geografia, política, cultura e economia, tornou-se um quadro analítico fundamental, transformando-se nos problemas compartilhados do desenvolvimento do terceiro mundo, como na edição espanhola de 1982 da história de Benévolo, que incluía um capítulo do crítico catalão Josep María Montaner, ou pelas semelhanças de geografia, cultura e identidade no Regionalismo Crítico, como em *História Crítica da Arquitetura Moderna* (1980). Na América Latina, Ramón Gutiérrez (1983) e Leopoldo Castedo (1988) enfatizaram semelhanças culturais ibéricas e origens coloniais para destacar a natureza disruptiva do modernismo, e Bayón (1988) reuniu estudiosos de arquitetura e arte para destacar os "pontos de contato" possibilitados pela modernidade. Jornais internacionais, como a edição temática da French Techniques et Architecture de 1981 sobre a América Latina e a edição de 1993 do Zodiac italiano, reuniram acadêmicos e arquitetos de países importantes para apresentar uma síntese do desenvolvimento do modernismo ao lado das obras mais salientes até então" (DEL REAL, 2015, p.297, tradução da autora).

frontal do Estádio Olímpico da Cidade Universitária do México, executada por Diego Rivera com o mesmo material da biblioteca (HITCHCOCK, 1955a, p.77).

É, portanto, bastante paradoxal a ausência de cores nas fotografias do livro-catálogo e nos painéis da exposição - à diferença de *Brazil Builds*, que havia retratado no catálogo quatro projetos com fotografias coloridas. Acredita-se que a supressão completa do aspecto cromático no volume assinado por Hitchcock, curiosamente uma das "condições formais características" do que se entendia por arquitetura latino-americana, foi rigorosamente consciente, à medida em que a identidade visual homogênea reforçada pelos tons de cinza das fotografias suscitava uma leitura unificada daquele conjunto de obras apresentado.

Na exposição, ainda que relativamente "escondidas" da vista geral, as cores estiveram parcialmente presentes; para observá-las, no entanto, era preciso olhar através de stereo-viewers individuais que continham, ao todo, 49 slides com fotografias coloridas em 3D. Assim, com efeito, o aspecto cromático impactava qualquer um que desejasse mergulhar na atmosfera colorida apresentada pelas pequenas fotografias, contrastando com o espaço preto e branco onde o visitante encontrava segundos antes. Dois grupos de stereo-viewers individuais (A e B) foram disponibilizados das laterais do *corridor*, enquanto o terceiro grupo (C) foi posicionado em uma plataforma instalada entre as duas salas adjacentes.

No segundo ambiente, ao qual se podia acessar pelo ponto médio do corredor, a experiência do visitante contrastava radicalmente com aquela obtida no amplo salão iluminado. Aquela sala, chamada *main room,* era mais restrita e mais escura que a primeira. O espaço central permanecia vazio, enquanto os 30 paineis fotográficos foram embutidos nas três paredes (A, B e C) revestidas em cortiça que compunham a sala, coroada com um pé direito alto pintado em marrom que "tendia a desaparecer" (DEL REAL, 2012, p.326, tradução da autora). Diferentemente da iluminação difusa que banhava o *corridor, spotlights* direcionais iluminavam individualmente os painéis fotográficos.

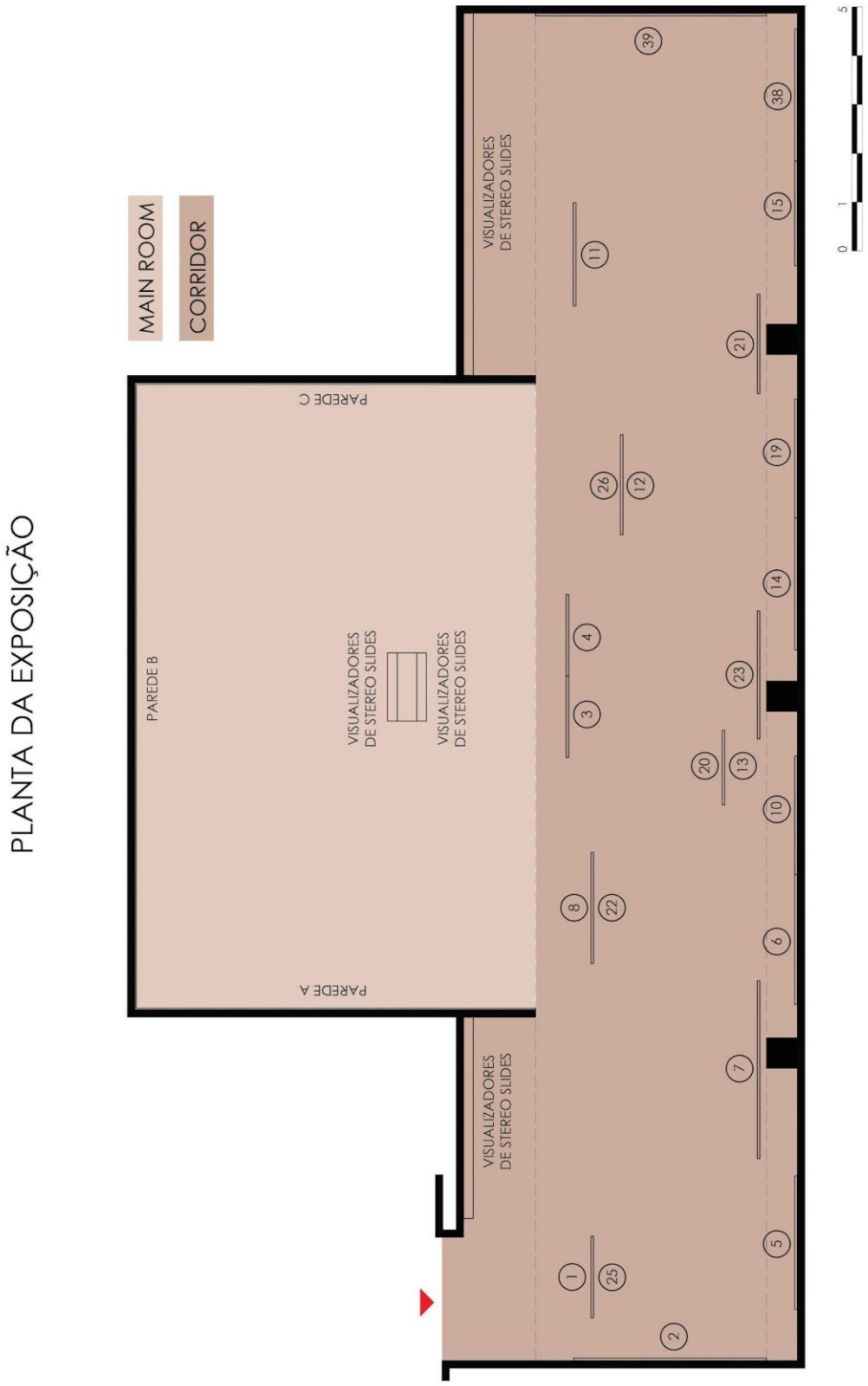
Além das diferenças cenográficas tangíveis entre os dois espaços, a natureza dos projetos apresentados na *main room* conferia outro caráter à sala, distinto do *corridor*. Ali, desaparecia o protagonismo da curva, e a unidade visual não era mais definida pela "graça lírica", mas por quesitos programáticos (ainda que tal organização não fosse declarada). De maneira geral, o tema central daquela sala era a habitação, fosse ela unifamiliar, coletiva, vertical ou horizontal. A transição entre os espaços, de certa forma, também suscitou a transição da esfera pública para a esfera privada. Isso teria ficado menos nítido na Parede A, que além dos conjuntos residenciais agrupou outros edifícios de caráter público tais como a Embaixada Americana em Havana, da firma Harrison&Abramovitz; o Estádio Olímpico da UNAM, de Perez Palacios, Salinas e Bravo; e o Aeroporto Santos Dummont no Rio de Janeiro, desenhado pelos

Irmãos Roberto. Nesta parede, era visível o apelo à horizontalidade, destoada apenas pelo pequeno bloco de apartamentos Montserrat, construído em Caracas pelo escritório de Guinand y Benacerraf com Roger Halle, com 7 andares; e pelo Curso Preparatório da Cidade Universitária de Bogotá, de Cuellar, Serrano, Gomez y CIA Ltda, este com 3 pavimentos. A suntuosidade do Caribe Hilton Hotel (onde Hitchcock e McKenna haviam se hospedado em San Juan), uma estrutura laminar situada à beira-mar, com os interiores desenhados pelo escritório nova-iorquino Warner-Leeds, contrastava com a economia da Unidad Vecinal Matute, em Lima. Sem a "monumentalidade um tanto agressiva" de Pani ou a "delicadeza lírica" do Pedregulho, a "competência e simplicidade" daquele conjunto baixo de apartamentos sobre pilotis, desenhado por Agurto Calvo, faziam da Unidad Vecinal Matute talvez o melhor dos empreendimentos habitacionais assumidos pela Corporación Nacional de la Vivienda, representando "a melhor nova arquitetura no Peru" (HITCHCOCK, 1955a, p.133).

Fig. 25: *Main room.* Fotografia de Ben Schnall.
Fonte: Photographic Archive, The Museum of Modern Art.

A parede oposta (C) apresentava 8 projetos, apenas de casas particulares, sendo os três maiores painéis aqueles referentes à Casa de Niemeyer na estrada das Canoas, a Casa Curutchet, de Le Corbusier em La Plata, e a Casa de Barragán, respectivamente. Por outro lado, a Parede B, conectando a A e a C, estava centrada na habitação coletiva, mesclando conjuntos residenciais mais econômicos (podendo aqui ser exemplificados pela "notável economia de meios" que Niemeyer disciplinadamente lançou mão no conjunto de casas seriadas do Centro Técnico de Aeronáutica em São José dos Campos, mas não por isso menos interessantes), com edifícios de apartamentos destinados às elites mais abastadas. O ponto focal desta parede certamente convergia para os edifícios do Parque Guinle projetados por Lúcio Costa, sendo este o maior dos painéis, e o Edifício Antonio Ceppas, de Jorge Machado Moreira, ao centro. As fotografias tendiam a evidenciar a horizontalidade desses projetos, de alguma forma aproximando os volumes compridos dos edifícios de Costa às lâminas de Mario Pani para o Centro Urbano Presidente Juárez, e ao volume sinuoso do Pedregulho, passando por trás do Ginásio, em destaque no primeiro plano da fotografia. No entanto, pode-se dizer que se por um lado houvesse ênfase perceptível no programa habitacional, a unidade conferida àquele conjunto de projetos recaia também no uso recorrente de mecanismos de controle do sol, exigidos pelo clima local. A radiação solar e o calor excessivo forçavam, no entendimento de Hitchcock, a produção de uma grande variedade de quebra-sóis, que podiam ser caracterizados desde "*brises-soleils* permanentes de concreto até gelosias móveis de madeira e cobogós cerâmicos e de concreto pré-moldado" (HITCHCOCK, 1955a, p.36). Destas possibilidades, resultavam "fachadas e efeitos plásticos muito característicos" reiterados como "valores intrínsecos" da arquitetura na América Latina (HITCHCOCK, 1955a, p.36, 60-61). Os blocos residenciais de Niemeyer em São José dos Campos e os apartamentos no Parque Guinle testemunhavam como essa variedade de dispositivos poderia existir inclusive simultaneamente no mesmo edifício. A composição de persianas verticais e grelhas de cerâmica do projeto de Costa marcava a individualidade de cada unidade, fornecendo uma "feliz combinação de regularidade e variedade" que fugia à monotonia de detalhes presente na maioria dos edifícios de apartamento. Assim, Costa havia projetado um dos exemplos "mais característicos e bem sucedidos da arquitetura carioca" (HITCHCOCK, 1955a, p.154). O ritmo dos painéis vazados do Parque Guinle encontrava eco nas gelosias e venezianas móveis do Edifício Antonio Ceppas, referenciava, ao mesmo tempo - pelo menos visualmente - os cobogós cerâmicos que protegiam o corredor da Escola Primária do Pedregulho, orientado para o norte. Esta variedade celebrada por Hitchcock também era notável nas venezianas alternadamente horizontais e verticais dos Edifícios Rambla e Guayaqui, concebidos por Raúl A. Sichero Bouret em Montevidéu, posicionado tanto na exposição quanto no livro-catálogo ao lado desses projetos citados.

3.3.1 Levantamento do material expositivo



material expositivo - *corridor*

painel	projeto	arquiteto / escritório
01	título e introdução	-
02	igreja de são francisco	oscar niemeyer
03	iglesia de la purísima	enrique de la mora y palomar
04	iglesia del beato martín de porres	henry klumb
05	biblioteca central (cidade universitária do méxico)	juan o'gorman, gustavo saavedra e juan martínez de velasco
06	escuela de administración y comercio (universidade do panamá)	guilhermo de roux, rené brenes, e ricardo bermúdez
07	aula magna y plaza cubierta (cidade universitária de caracas)	carlos raúl villanueva
08	estádio olímpico (cidade universitária de caracas)	carlos raúl villanueva
10	estádio de baseball	mesa gabriel solano, jorge gaitán cortés, alvaro ortega, edgar burbano, guillermo gonzález zuleta (engenheiro)
11	piscina do departamento de esportes do estado de são paulo	ícaro de castro mello
12	taller y estación de buses	mesa gabriel solano, jorge e alvaro ortega, guillermo gonzález zuleta (engenheiro)
13	laboratórios ciba	alejandro prieto, félix candela (engenheiro contratado)
14	fábrica de chicles clark's	francisco pizano
15	cabaret tropicana	max borges, jr.
19	tribunal de cuentas	aquiles capablanca y graupera
20	banco boavista	oscar niemeyer
21	edificio valenzuela	ricardo de robina e jaime ortiz monasterio
22	edificio polar	vegas y galia
23	instituto central do câncer	rino levi e roberto cerqueira césar
25	jardim para mme. odette monteiro	roberto burle-marx
26	instituto de puericultura	jorge machado moreira
38	unidad de habitación	guido bermúdez
39	multicelulares cerro piloto	guido bermúdez, j. centellas, c. a. brando, josé hoffman, josé manuel mijares, j. a. ruig madriz, j. noriega, carlos raúl villanueva (consultor)

material expositivo - *main room* - parede a

painel	projeto	arquiteto / escritório
09	estádio olímpico (cidade universitária do méxico)	augusto pérez palacios, raúl salinas moro e jorge bravo jiménez
16	embaixada americana em cuba	harrison & abramovitz
17	caribe hilton hotel	toro, ferrer y torregrossa; warner-leeds (interiores)
18	el panamá hotel	edward stone
24	aeroporto santos dumont, 1940, rio de janeiro	marcelo e milton roberto
33	unidad vecinal matute	santiago agurto calvo
35	curso preparatorio	cuellar, serrano, gómez y cia., ltda.
36	conjunto de casas econômicas	cuellar, serrano, gómez y cia., ltda.
37	edificio montserrat	guinand y benacerraf - roger halle
52	casa para max cetto	max cetto

material expositivo - *main room* - parede b

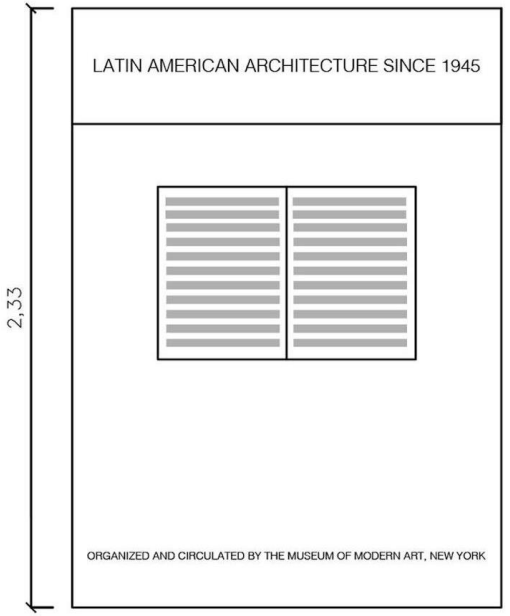
painel	projeto	arquiteto / escritório
27	centro urbano presidente juárez	mario pani
28	conjunto de apartamentos, pedregulho	affonso eduardo reidy
29	escola primária e ginásio, pedregulho	affonso eduardo reidy
30	casa para funcionários, centro técnico de aeronáutica	oscar niemeyer
31	edifício antonio ceppas	jorge machado moreira
32	edifícios nova cintra, bristol e nova caledônia	lúcio costa
34	edificios rambla y guayaquí	raúl a. sichero bouret
43	casa para gabriel berlingieri	antonio bonet

44	casa para alberto williams	amancio williams
46	casa para milton guper	rino levi e roberto cerqueira césar
48	casa para oswaldo bratke	oswaldo arthur bratke
51	casa para juan sordo madaleno	juan sordo madaleno

material expositivo - *main room* - parede c

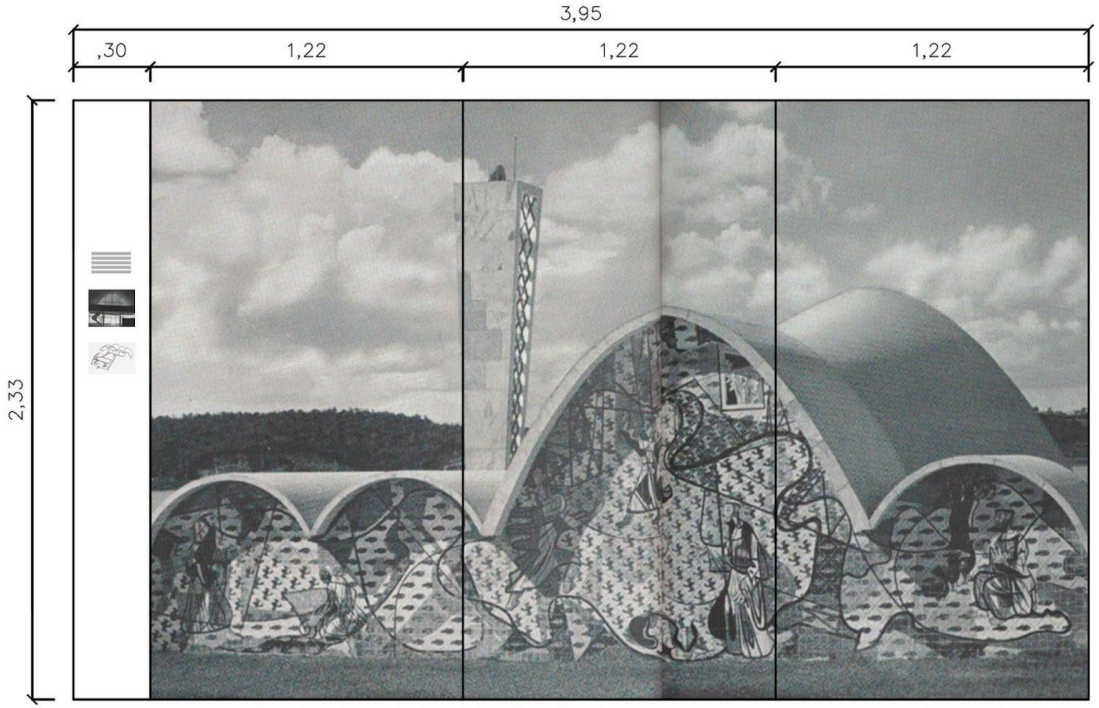
painel	projeto	arquiteto / escritório
40	casa de juan costabal	jorge costabal
41	casa para sra. marta h. de duhart	emilio duhart h.
42	casa para dr. pedro d. curutchet	le corbusier
45	casa para dr. jadir de souza	sergio wladimir bernardes
47	casa para oscar niemeyer	oscar niemeyer
49	casa para george hime	henrique ephim mindlin
50	casa para sra. carmen del olmo de artigas	francisco artigas
53	casa para luís barragán	luís barragán

1



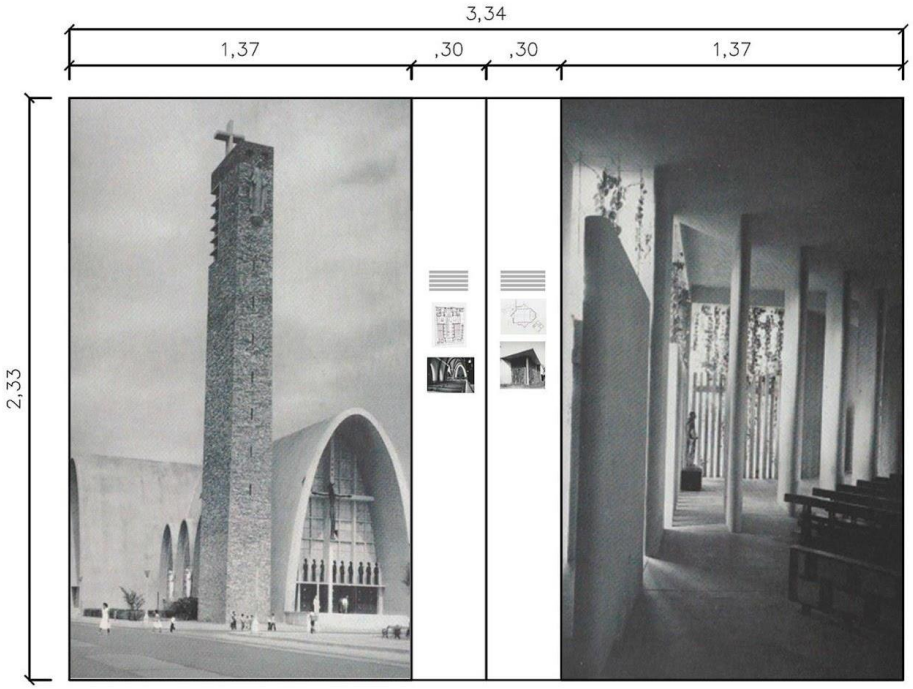
INTRODUÇÃO

2



IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS I OSCAR NIEMEYER I BRASIL

3

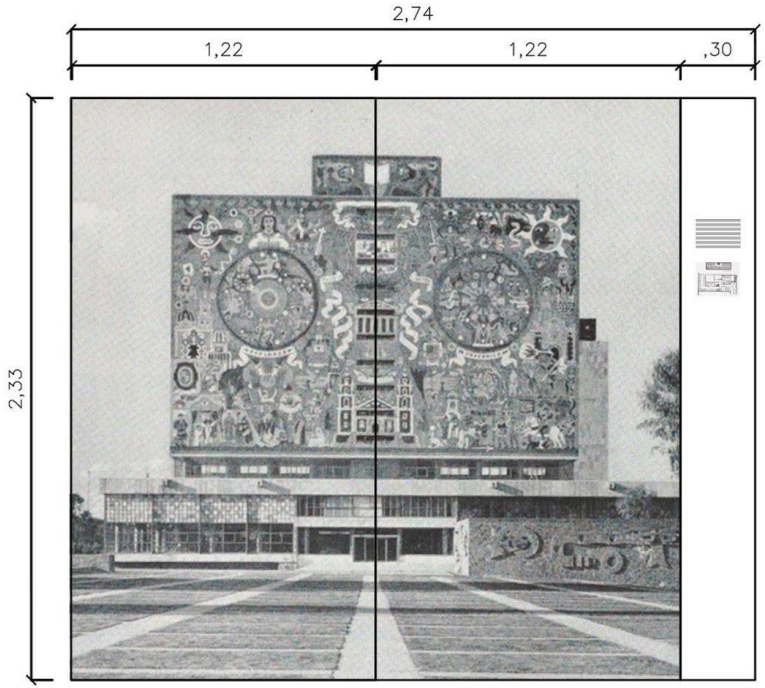


IGLESIA DE LA PURÍSIMA I ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR I MÉXICO

4

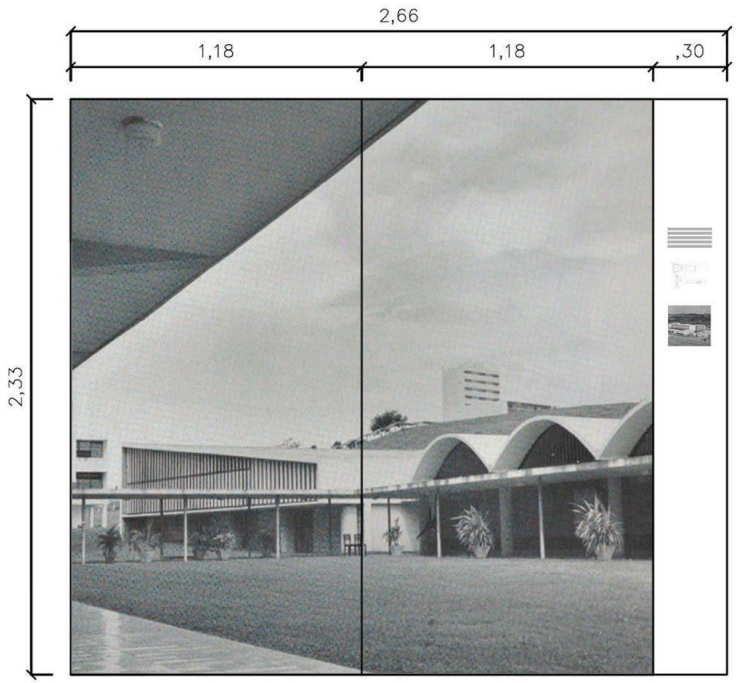
IGLESIA DEL BEATO MARTÍN DE PORRES I HENRY KLUMB I PORTO RICO

5



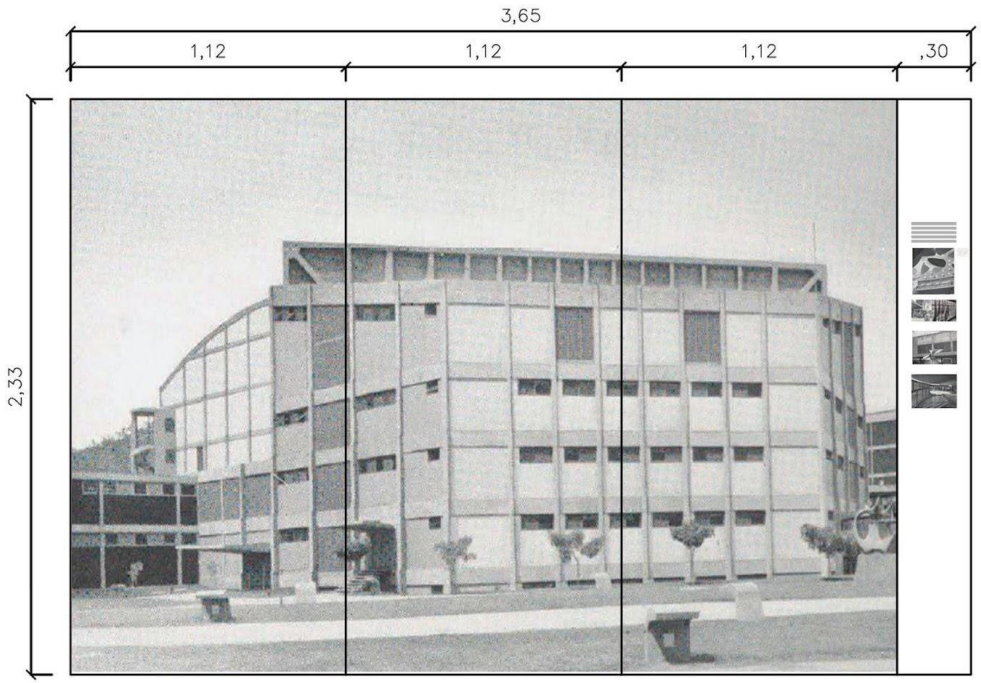
BIBLIOTECA CENTRAL DA CIDADE UNIVERSITÁRIA DA CIDADE DO MÉXICO I JUAN O'GORMAN, GUSTAVO SAAVEDRA E JUAN MARTÍNEZ DE VELASCO I MÉXICO

6



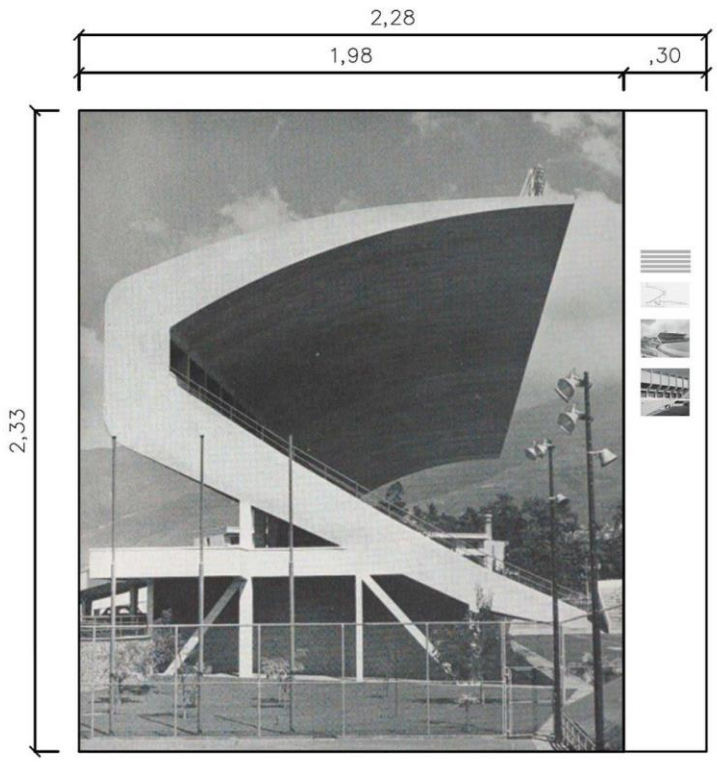
DE ROUX, BRENES E BERMÚDEZ, ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO E NEGÓCIOS, UNIVERSIDADE DO PANAMÁ, PANAMÁ

7



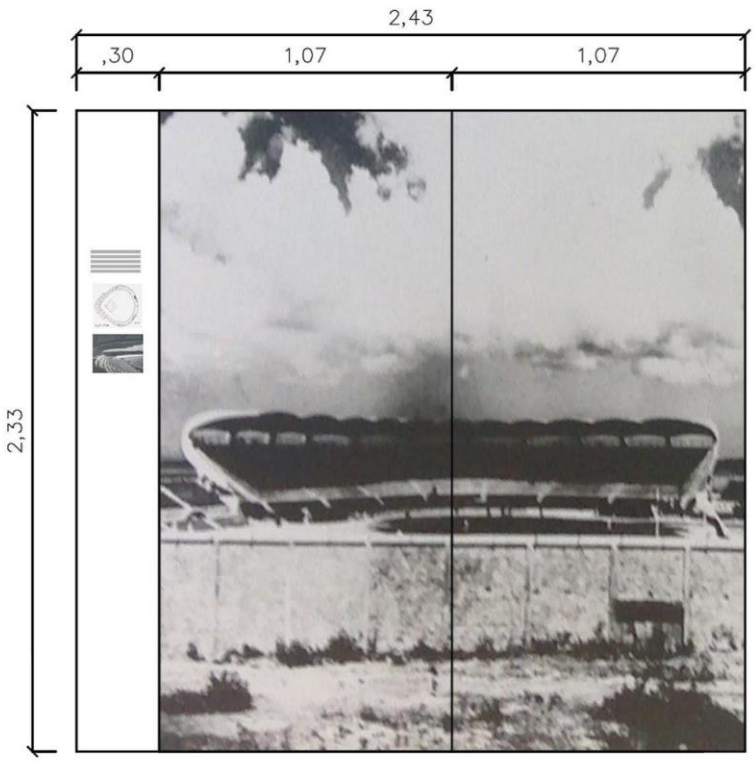
AULA MAGNA Y PLAZA CUBIERTA | CIDADE UNIVERSITÁRIA DE CARACAS, CARLOS RAÚL VILLANUEVA | VENEZUELA

8



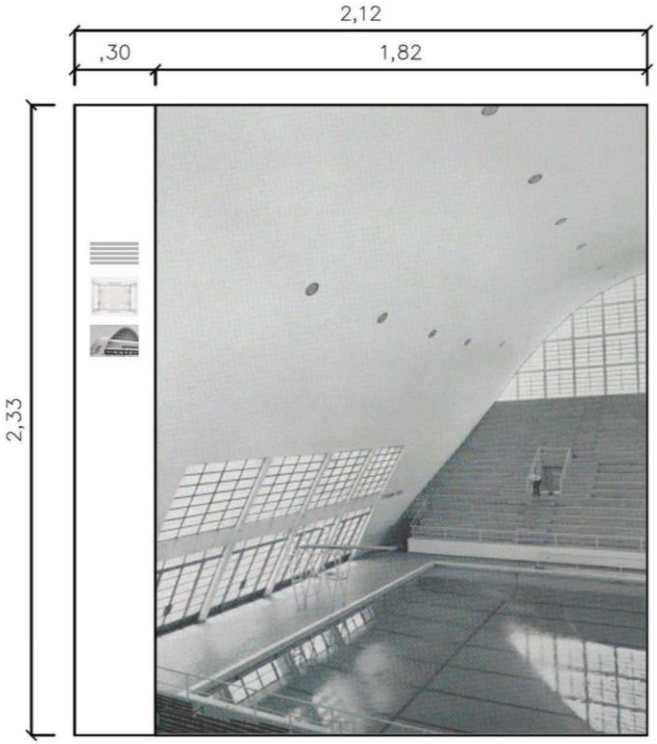
ESTÁDIO OLÍMPICO | CIDADE UNIVERSITÁRIA DE CARACAS, CARLOS RAÚL VILLANUEVA | VENEZUELA

10



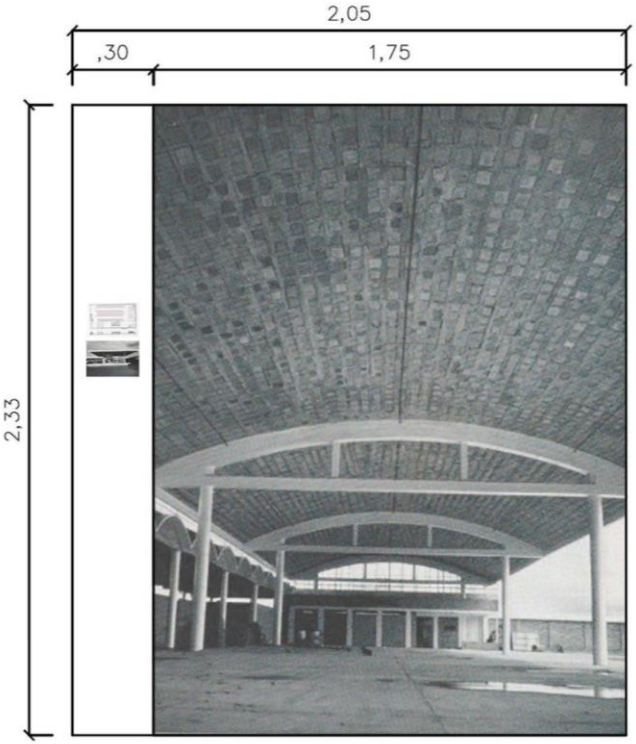
ESTÁDIO DE BASEBALL | MESA GABRIEL SOLANO, JORGE GAITÁN CORTÉS, ALVARO ORTEGA E EDGAR BURBANO, GUILLERMO GONZALEZ ZULETA (ENGENHEIRO) | COLÔMBIA

11



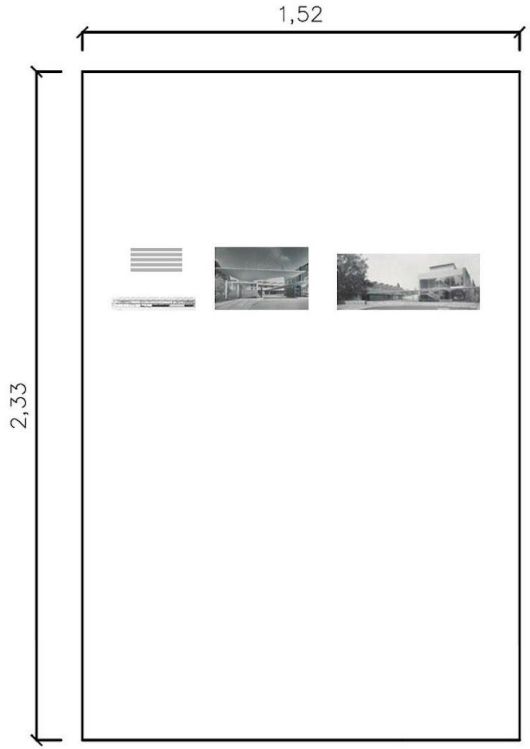
PISCINA DO DEPARTAMENTO DE ESPORTES DO ESTADO DE SÃO PAULO| ÍCARO DE CASTRO MELLO | BRASIL

12



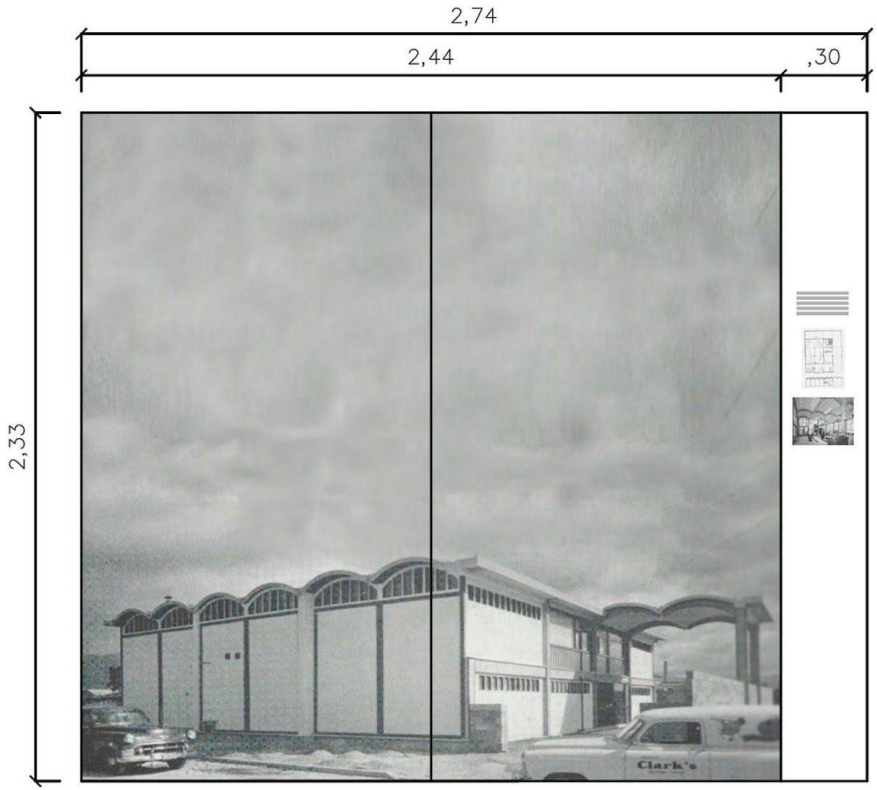
ESTAÇÃO DE ÔNIBUS | MESA GABRIEL SOLANO, ÁLVARO ORTEGA E GUILLERMO GONZALEZ ZULETA (ENGENHEIRO) | COLÔMBIA

13



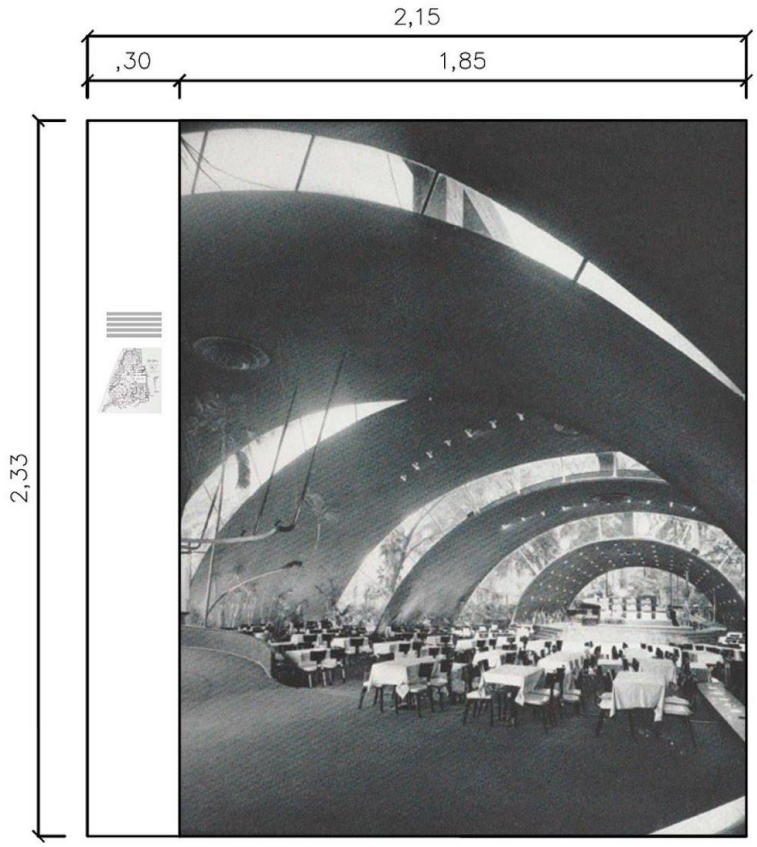
LABORATÓRIOS CIBA | ALEJANDRO PRIETO E FÉLIX CANDELA (ENGENHEIRO) | MÉXICO

14



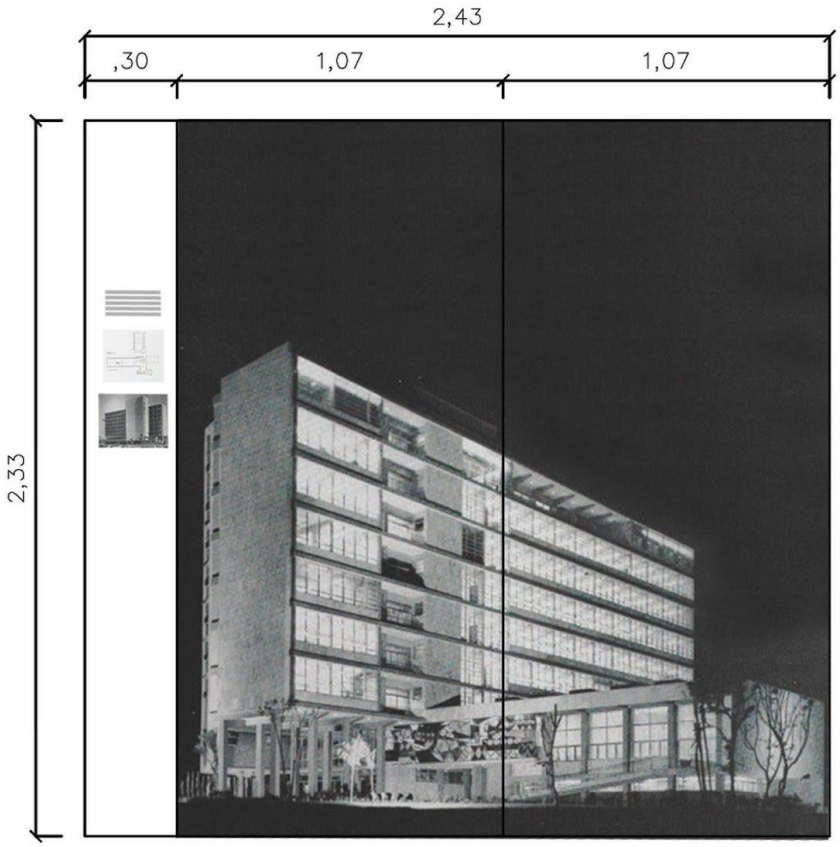
FÁBRICA DE CHICLES CLARK | FRANCISCO PIZANO | COLÔMBIA

15



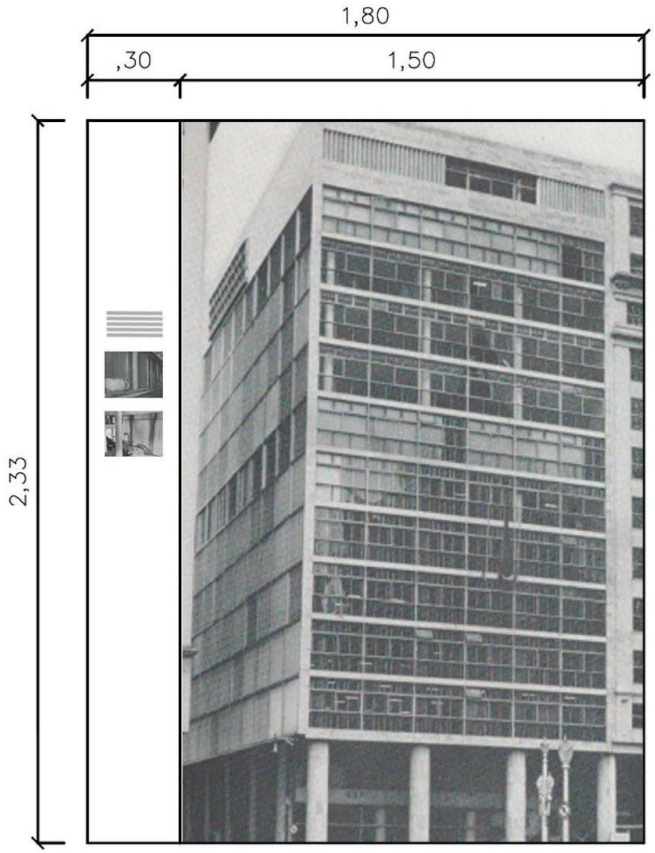
CABARET TROPICANA | MAX BORGES JR. | CUBA

19



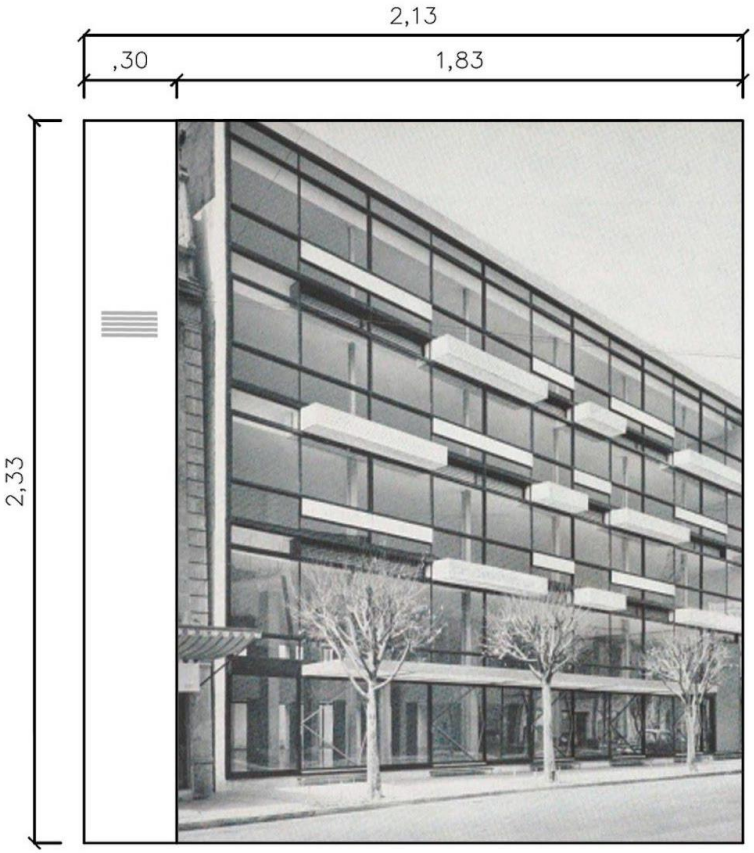
TRIBUNAL DE CONTAS | AQUILES CAPABLANCA Y GRAUPERA | CUBA

20



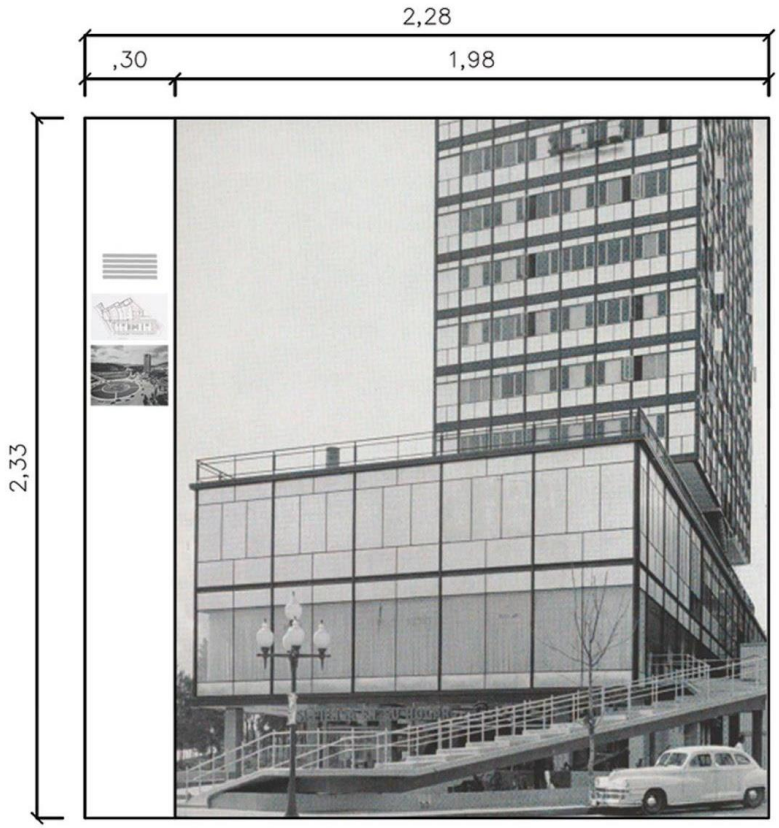
BANCO BOAVISTA | OSCAR NIEMEYER | BRASIL

21



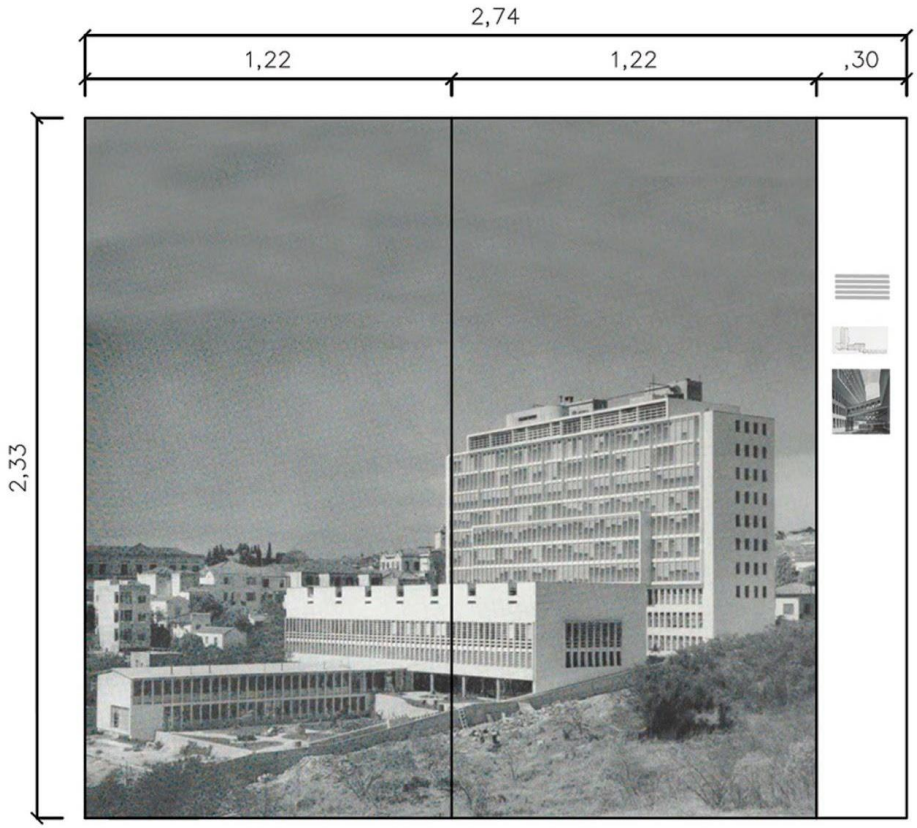
EDIFÍCIO VALENZUELA | RICARDO DE ROBINA E JAIME ORTIZ MONASTERIO | MÉXICO

22



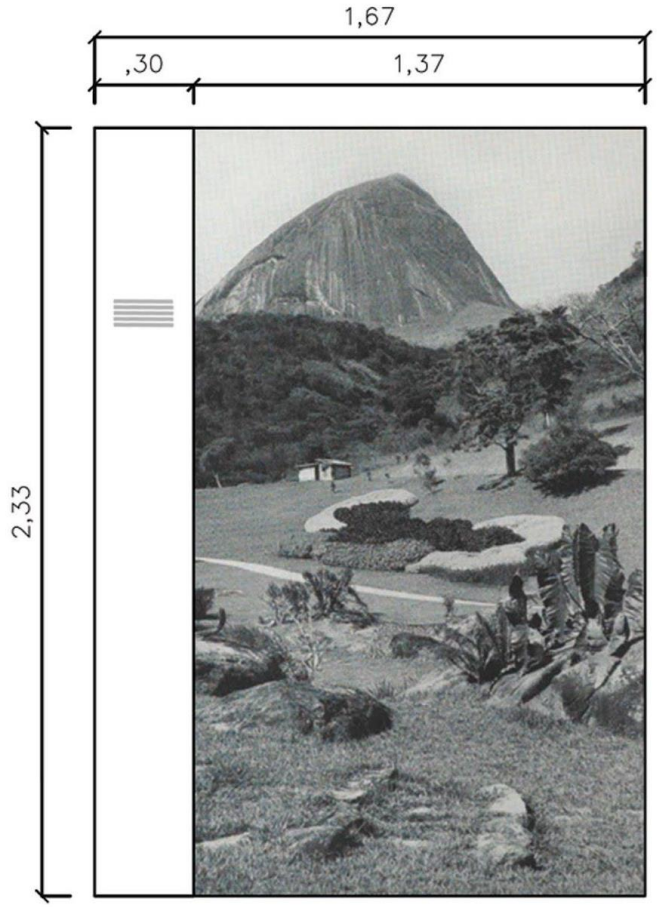
EDIFÍCIO POLAR | MARTIN VEGAS PACHECO
E JOSÉ MIGUEL GALIA | VENEZUELA

23



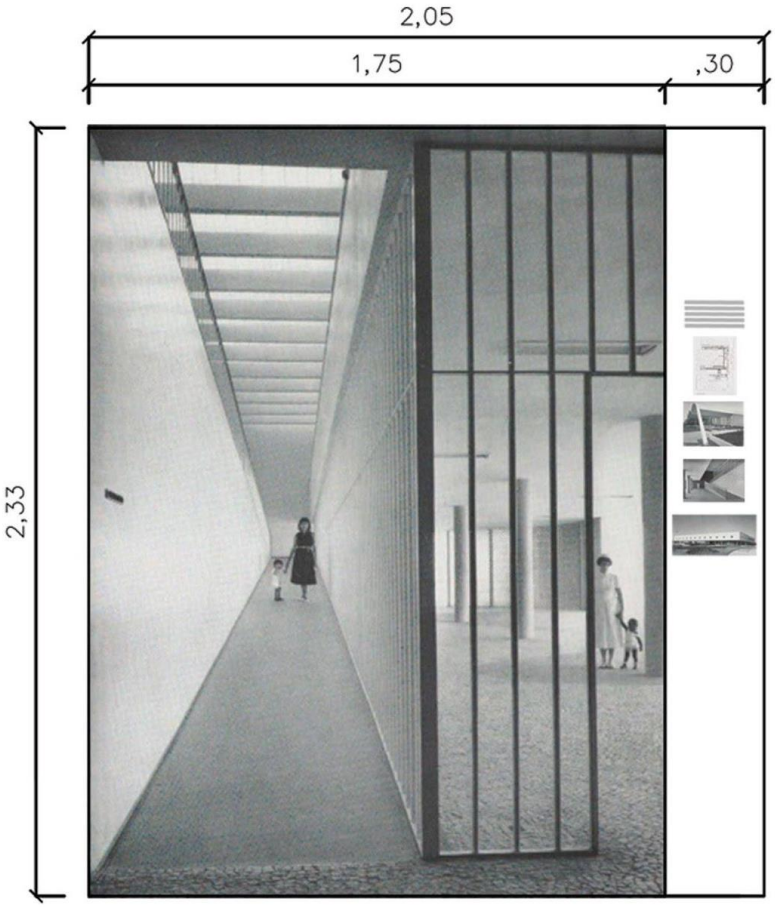
INSTITUTO CENTRAL DO CÂNCER | RINO LEVI E
ROBERTO CERQUEIRA CÉSAR | BRASIL

25



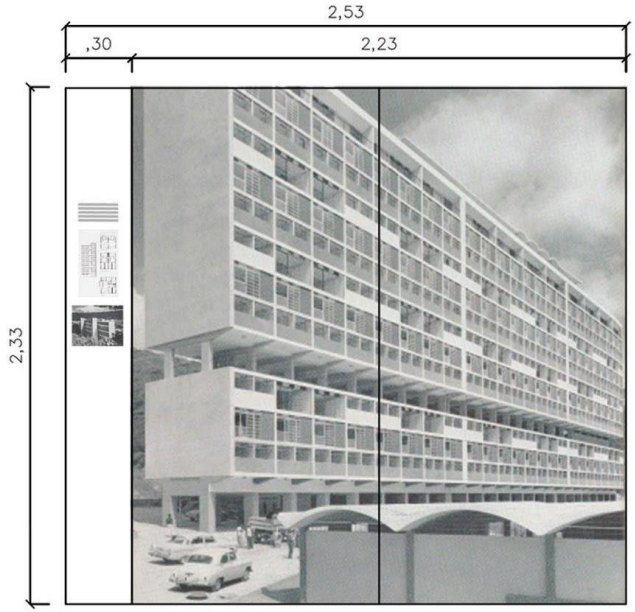
JARDIM PARA MME. ODETTE MONTEIRO | ROBERTO BURLE-MARX | BRASIL

26



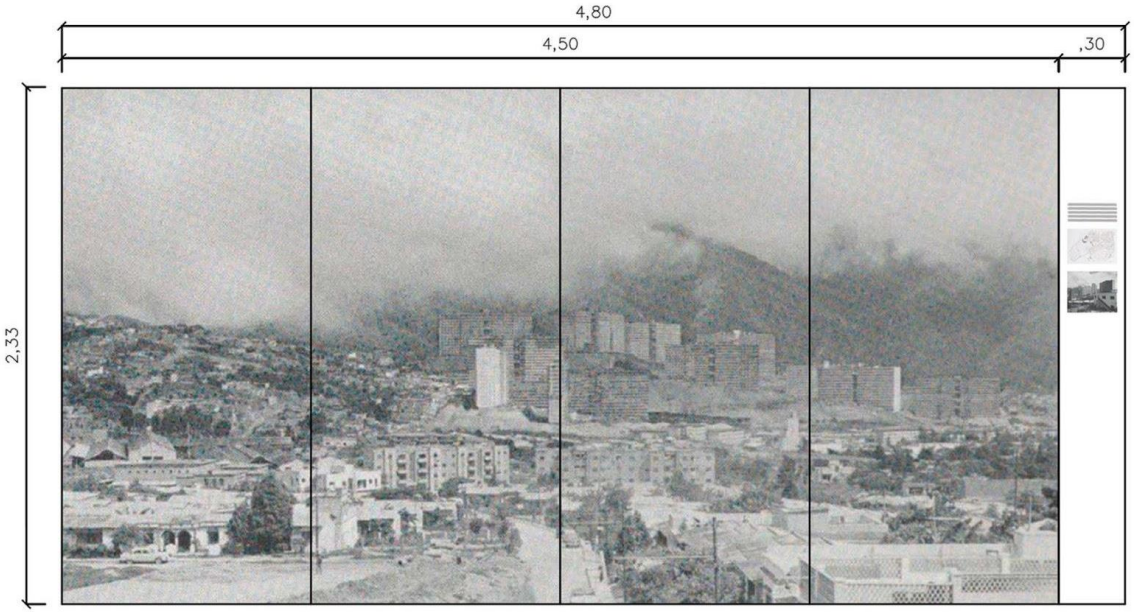
INSTITUTO DE PUERICULTURA, CIDADE UNIVERSITÁRIA DO RIO DE JANEIRO | JORGE MACHADO MOREIRA | BRASIL

38

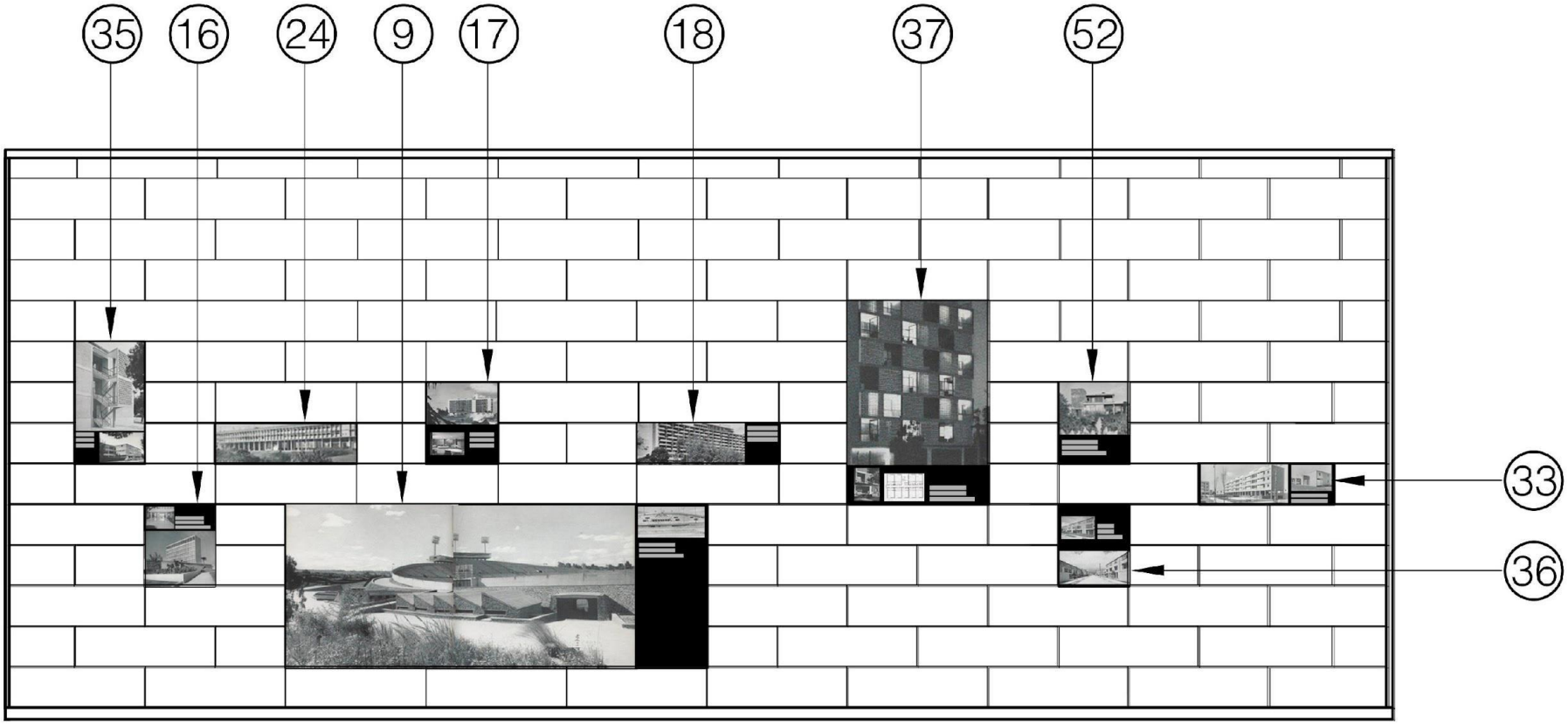


UNIDADE HABITACIONAL CERRO GRANDE | GUIDO BERMÚDEZ | VENEZUELA

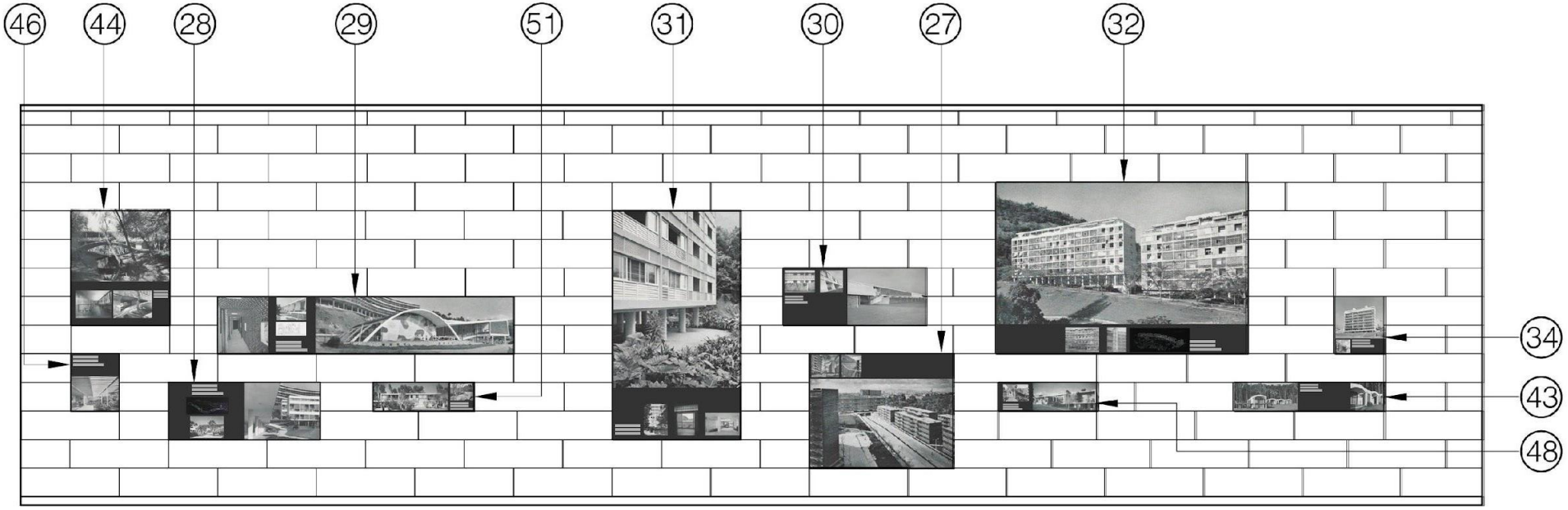
39



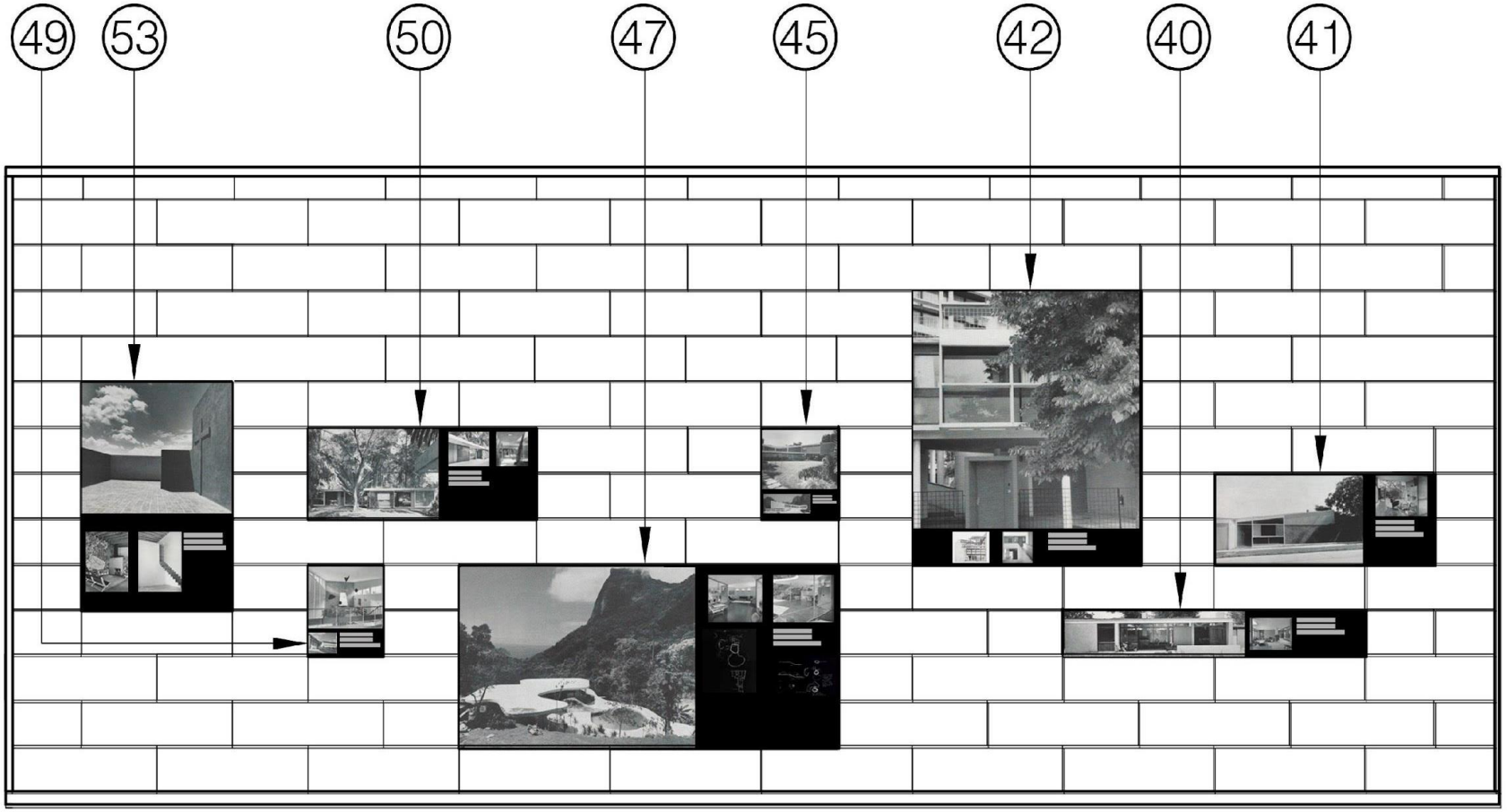
MULTICELULARES CERRO PILOTO | GUIDO BERMÚDEZ, J. CENTELLAS, C. A. BRANDO, JOSÉ HOFFMANN, JOSÉ MIGUEL MIJARES, J. A. RUIG MADRIZ, J. NORIEGA, CARLOS RAÚL VILLANUEVA (CONSULTOR) | VENEZUELA



PAREDE A



PAREDE B



PAREDE C

3.4. “Ao sul da fronteira”

A esta altura, o leitor deve estar curioso quanto ao processo de aquisição e produção do material necessário para a produção do livro e da exposição. Conquanto muitas obras já fossem internacionalmente conhecidas, tendo circulado pelas revistas especializadas da Europa e Estados Unidos, a exposição também apresentou obras inéditas nos meios norte-americanos e europeus, como por exemplo, arrisco supor, a Estação de Ônibus de Mesa Gabriel Solano e Álvaro Ortega, em Bogotá (1947). Até mesmo as obras reincidentes no mundo editorial especializado - como a Casa que Mindlin constrói em Petrópolis para George Hime, que havia sido premiada na II Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal Internacional de São Paulo -, salvo algumas exceções[289], foram representadas por fotografias inéditas tomadas exclusivamente para a exposição[290]. Para a realização do levantamento, no final de 1954, o Programa Internacional do MoMA enviou Hitchcock e a fotógrafa Rosalie Thorne McKenna - autora de grande parte das fotografias publicadas no livro-catálogo[291]- à uma expedição pela América Latina. No dia 16 de outubro, saem de Nova York e chegam na Cidade do México, onde ficam por uma semana. Passam brevemente pela Cidade do Panamá e voam para a Colômbia, passando por Bogotá e Cali. No dia 28, chegam em Lima, seguindo para Santiago depois de seis dias. Passam por Buenos Aires e fazem uma curta parada em Montevidéu. Depois de doze dias no Brasil, divididos entre o Rio de Janeiro e São Paulo, seguem para Caracas, San Juan e Havana. Embora não tenham feito parte do cronograma oficial da viagem, a passagem da dupla por La Plata, São José dos Campos, Petrópolis e Punta Ballena é confirmada pela presença de fotografias de obras construídas nessas cidades, creditadas a McKenna[292]. Retornam a Nova York depois de quarenta e nove dias de viagem, estendendo em nove dias o cronograma pré-estabelecido[293].

---

[289] As fotografias da Igreja da Pampulha, por exemplo, foram concedidas por Marcel Gautherot; o Instituto de Puericultura, de Jorge Machado Moreira na Cidade Universitária do Rio de Janeiro foi representado por três fotografias concedidas por Aertsens Michel; o Instituto Central do Câncer, de Rino Levi e Roberto Cerqueira César, foi representado por uma fotografia de J; Siqueira Silva e outra de P. C. Scheier; o extensivamente publicado Conjunto Residencial do Pedregulho foi representado por fotografias de Aertsens Michel e Marcel Gautherot; as fotografias do Centro Urbano Presidente Juárez, de Mario Pani, na Cidade do México, foi representado por fotografias de Guillermo Zamora; etc.

[290] Uma das fotografias da Casa de Campo de George Hime foi concedida por Aertsens Michel, e outra, da parte interna da casa, foi tirada por Rollie McKenna. À título de exemplo, além disso, todas as fotografias do Parque Guinle, de Lúcio Costa no Rio de Janeiro, bem como da Casa Curutchet, de Le Corbusier em La Plata (ambos projetos já extensivamente publicados nas revistas especializadas), são de autoria de Rollie McKenna.

[291] O catálogo apresenta um total de 140 fotografias tiradas por 32 fotógrafos diferentes. Das 140 fotografias, 52 são de autoria de Rollie McKenna McKenna. Dessas 52 fotografias, 11 foram tiradas no México, 2 no Panamá, 1 no Chile, 2 na Argentina, 7 no Uruguai, 14 no Brasil, 12 na Venezuela, 2 em Porto Rico e 1 em Cuba.

[292] Em La Plata, o livro apresenta a Casa Curutchet, de Le Corbusier; em São José dos Campos, o Centro Técnico de Aeronáutica, de Oscar Niemeyer; em Petrópolis, a Casa George Hime, de Henrique Mindlin; e em Punta Ballena, a Casa Gabriel Berlingieri, de Antonio Bonet.

[293] Não foram encontrados documentos comprobatórios do dia em que Hitchcock e McKenna retornam à Nova York, uma vez que o itinerário dos dias finais da viagem estava em aberto durante a expedição, conforme o cronograma oficial disponível nos arquivos do MoMA (DR. HENRY, s.d., p.1). No entanto, em correspondência de Hitchcock para McCray no dia 20 de janeiro de

Fig. 26: Itinerário de Hitchcock e McKenna pela América Latina.
Fonte: Produção da autora.

Ao longo da expedição, Hitchcock e McKenna foram recebidos e assessorados por diversas personalidades, que inclusive, eventualmente, lhes forneceram materiais fundamentais para a montagem da mostra, tais como fotografias e croquis. Esses encontros foram previamente indicados por uma comissão organizadora da exposição, que às vésperas da viagem, preparou uma lista de personalidades proeminentes da *intelligentsia* latino-americana, organizada por país e compilada por

1955, o historiador afirma que a viagem, inicialmente calculada para durar quarenta dias, havia se prolongado por quarenta e nove. Solicita, nesta oportunidade, o reembolso das despesas extras do restante do cronograma (HITCHCOCK, 1955c). Sabendo que a dupla deixou Nova York no dia 16 de outubro, conforme consta no itinerário detalhado disponível nos arquivos do MoMA (DR. HENRY, s.d., p.1), assume-se que a data de retorno foi 3 de dezembro de 1954.

FCR e RRK[294]. O documento "Data on personalities in Latin American Countries Prepared for the Use of Henry-Russell Hitchcock and R. Thorne McKenna", datado de 15 de outubro de 1954, reuniu uma extensa relação de nomes relevantes na região, que iam desde membros das embaixadas americanas, diplomatas, jornalistas e empresários, até engenheiros, arquitetos, colecionadores de arte e intelectuais (DATA, 1954). Membros do Museu como Porter McCray, René d'Harnoncourt, John McAndrew, Monroe Wheeler; o decano de arquitetura da Columbia University Leopold Arnaud; e os arquitetos Edward Durell Stone, Harmon Goldstone, José Luis Sert, Paul Lester Wiener, Álvaro Cardenas e Eduardo F. Catalano, listaram uma série de nomes importantes, entre amigos, conhecidos ou simplesmente arquitetos influentes que acreditavam poder auxiliar Hitchcock e McKenna durante a viagem. Essas indicações vinham acompanhadas de comentários e observações consideradas relevantes, oscilando entre a fluência da pessoa em inglês, a relevância de sua posição social, a proeminência do arquiteto no campo profissional e suas relações pessoais e profissionais. Apesar de Rockefeller manter relações relevantes com as elites locais, como discutido no capítulo 2, curiosamente, seu nome não consta no documento, e sua participação direta naquele empreendimento limitou-se, até onde se sabe, a um "apoio particularmente entusiasmado" (McCRAY 1954)[295].

McCray e McAndrew[296] forneceram a grande maioria dos nomes. O primeiro listou conhecidos seus na Embaixada Americana em Buenos Aires (Mr. Gilbert Chase e Mr. Joseph Constanzo), na Embaixada Americana no Rio de Janeiro (Mr. Thomas Driver e Miss. Ann Logan), na Embaixada Americana em Santiago (Mr. Albert Harkness); arquitetos proeminentes como os brasileiros Oscar Niemeyer, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Affonso Reidy, o peruano Paul Linder, os venezuelanos Moises Benacerraf e Carlos Raúl Villanueva; e a jornalista brasileira Miss. Claude Vincent, que mantinha "grande associação com os arquitetos e conhecimento das melhores construções". Inclusive, Vincent chega a publicar uma entrevista cedida por Hitchcock durante sua estadia no Rio de Janeiro, no jornal Tribuna da Imprensa[297]. McAndrew citou principalmente nomes de arquitetos consagrados e se preocupou em repassar suas

[294] Provavelmente, FCR refere-se a Francis Rosett, assistente administrativo de McCray. É possível que RRK seja Rose Kolmetz, Assistente de Secretaria e de Pesquisa do Programa Internacional.

[295] Os comentários de McAndrew encaminhados diretamente a McCray por correspondência foram resumidos e incorporados no documento oficial *Data on Personalities in Latin American countries* (DATA, 1954). Por serem mais completos em sua fonte original, optou-se por remeter aos seus comentários escritos na correspondência, antes de terem sido sumarizados em *Data on Personalities in Latin American countries*.

[296] Porter McCray (1908-2000) atuava como diretor do Departamento de Exposições Itinerantes do MoMA desde 1946, e à época da organização da exposição de 1955, dirigia ao mesmo tempo o Programa Internacional do MoMA, do qual se aposenta em 1961. Sobre a atuação institucional de McCray, conferir o capítulo 2. John McAndrew (1904-1978), um professor assistente de História da Arte no Vassar College (1932-37) é convidado para atuar como Curador do Departamento de Arquitetura e Arte Industrial do MoMA em 1937, demitindo-se do cargo anterior. Passa os anos de guerra como coordenador de relações internacionais no México, e assume a direção do museu de arte do Wellesley College em 1947, cargo que exerce até 1957.

[297] *O Brasil marcha na frente em matéria de arquitetura* intitulava a matéria, publicada em 25 de novembro de 1954 (VINCENT, 1954).

impressões pessoais sobre a região, onde havia estado recentemente. De acordo com suas impressões, repassadas a McCray, "muito do que parece bonito lá acaba sendo pouco mais do que chamativo", e não havia sido muito encorajado pelo que havia visto fora do Brasil (MCANDREW, 1954). Recomenda que Hitchcock se encontrasse com Henrique Mindlin, arquiteto "bem informado, inteligente, muito simpático e eficiente. Pode e vai fazer qualquer coisa mais rápido e melhor do que qualquer outra pessoa". Considera produtivo um encontro com o arquiteto colombiano Jorge Arango, "ex-cunhado de Breuer, 1 ano em Harvard, ex-Presidente da Sociedad de Arquitectos. Extremamente útil". Além disso, certamente Arango saberia dizer o nome de um certo "engenheiro de concreto que havia feito dois estádios excelentes" (provavelmente referia-se a Guillermo Gonzáles Zuleta, engenheiro responsável pelo Estádio de Baseball de Cartagena). Sobre Cuba, alerta a McCray que "mal vale a pena a viagem", mas recomenda que Hitchcock estabelecesse algum contato com o arquiteto Alfredo Prieto, presidente do Centro de Arquitectos. Apesar de considerar a arquitetura mexicana "superestimada demais", sugere um encontro com Luis Barragán, "ex-arquiteto, agora um grande operador imobiliário e excelente paisagista", Juan Sordo Madaleno e o alemão Max Cetto, que havia se estabelecido no México há quinze anos e "conhecia a todos, falava inglês fluentemente e certamente faria qualquer coisa para ajudar". É igualmente reticente em relação à arquitetura peruana, e especialmente crítico em relação à Venezuela, onde havia visto "apenas edifícios novos ruins. No entanto, há muitos, e talvez alguns não sejam tão ruins" (MCANDREW, 1954).

O nome de Antonio Bonet foi repetidamente citado naquele documento. De origem catalã, havia sido aluno de Sert em Barcelona e trabalhado no escritório de Le Corbusier, migrando para a Argentina em 1938[298] onde formaria o Grupo Austral, junto com Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan. Catalano avalia que o arquiteto seria "a pessoa certa para orientar HRH", que poderia dar uma imagem clara do que valeria ver[299]. Apesar das indicações, Hitchcock lamenta posteriormente não ter tido a oportunidade de conhecê-lo, como fez notar Del Real (DEL REAL, 2013, p.63). Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da II Bienal em São Paulo e presidente do Museu de Arte Moderna, foi também um nome bastante presente no documento, sendo indicado tanto por McCray quanto por d'Harnoncourt. O empresário seria um contato muito útil para Hitchcock especialmente por ser "muito cordial com o MoMA". O paisagista brasileiro Roberto Burle-Marx foi insistentemente recomendado por McCray, Sert e Catalano. Curiosamente, McAndrew recomenda que Hitchcock "peça para alguém que não fosse Niemeyer para mostrar as construções de Niemeyer". Embora fosse "conhecido de PAM[300] e outros", sua obra não

[298] Bonet migrou para a Argentina em 1938 por conta da Guerra Civil Espanhola (LARA, CARRANZA, 2014, p.96).

[299] No documento, o nome de Henry-Russell Hitchcock foi abreviado para a sigla HRH.

[300] O documento abrevia o nome de Porter A. McCray para PAM.

deveria ser mostrada pelo próprio arquiteto, pois existiam "fatos fascinantes em sua obra que o mestre não conta(va) (sobre construção, planejamento, detalhamento, etc) nenhum dos quais foi feito por ele".

Para aqueles com quem já havia tido algum tipo de contato anterior, McCray envia cartas antes mesmo da viagem, solicitando informações e materiais úteis para auxiliar no levantamento, bem como interroga a possibilidade de assistir Hitchcock e McKenna, quando a dupla desembarcasse em sua cidade de morada. Para outros, foram preparadas apenas cartas introdutórias a serem entregues por Hitchcock na ocasião dos encontros, assinadas vezes por McCray, vezes por d'Harnoncourt e vezes por Wheeler. As respostas obtidas revelam o interesse de algumas personalidades em participar de alguma forma daquele empreendimento. Por exemplo, Matarazzo manifesta notável disposição a ajudar, enfatizando com entusiasmo que "o nosso museu ficará muito feliz em recebê-los [Hitchcock e McKenna] e introduzi-los aos nossos artistas, arquitetos e membros"[301]. Igualmente solícitos foram os argentinos José Delpini e Antonio Vilar, ambos arquitetos sugeridos por Arnaud. "Tudo o que eu posso dizer é que eu terei o maior prazer em oferecer minha total assistência e boa vontade para tornar sua estadia e busca o mais proveitosa possível", comunica o segundo (VILAR, 1954). Henrique Mindlin, "conhecido de PAM, McAndrew et al", responde à solicitação de McCray encaminhada em abril daquele ano, dizendo que teria "o maior prazer em ajudar no que fosse possível"[302] (MINDLIN, 1954). Naquela primeira carta encaminhada ao arquiteto brasileiro, McCray já enunciaria o desejo de que Mindlin pudesse reunir "um número limitado de arquitetos interessados em organizar informações e fotografias do bom trabalho sendo desenvolvido no Brasil" (McCRAY 1954a). Como o tempo de Hitchcock no Brasil seria limitado, explica, um "grupo pequeno, informal e independente" seria ideal, porque ele teria "[...] que evitar, tanto quanto for possível, muito contato com as sociedades profissionais usuais e organizações oficiais". Além do mais, ele continua, "se ele começar as rodadas oficiais [sic], sua liberdade de atuação e de escolha será de certa forma comprometida" (McCRAY 1954c). Como propôs Mindlin naquela oportunidade, o grupo seria composto por alguns de seus companheiros como Reidy, Moreira e outros". Em resposta, encaminhada quase três meses depois, McCray sugere ainda a incorporação de Lúcio Costa e Burle-Marx ao grupo, "se eles funcionarem facilmente em tal arranjo"[303] (McCRAY 1954c).

[301] A citação foi extraída de uma correspondência de Francis Rosett a Hitchcock, na qual parafraseia o comentário de Matarazzo dirigido a d'Harnoncourt (ROSETT, 1954b).

[302] A resposta de Mindlin chegaria em junho, quase dois meses depois, valendo um pedido de desculpas pelo "real Latin delay" (MINDLIN, 1954).

[303] A ausência de Niemeyer na organização do grupo é algo que certamente chama a atenção. McCray comunica a Mindlin que Hitchcock iria organizar o encontro com Niemeyer por conta própria, "se você considerar aconselhável" (McCRAY 1954c). As recomendações de McAndrew, encaminhadas a McCray em outubro, enfatizam a peculiaridade da figura de Niemeyer: "arranje alguém que não seja Niemeyer para mostrar as construções de Niemeyer", ele sugere, "à medida em que há fatos fascinantes que o mestre não conta (sobre construção, planejamento, detalhes, etc., nenhum dos quais são feitos por ele" (MCANDREW, 1954). Apesar das diversas tentativas de contato prévio com Niemeyer por parte de McCray, nenhuma resposta foi identificada.

Villanueva, no mesmo sentido, escreve a McCray que ficaria muito feliz em "colaborar com ele [Hitchcock] tanto quanto fosse possível após sua chegada em 25 de novembro" (VILLANUEVA, 1954). O arquiteto, assim como Mindlin no Brasil, atuou como uma espécie de mediador e responsável pela obtenção da maioria dos materiais venezuelanos (DEL REAL, 2013, p.64). O diretor do Programa Internacional obteve respostas igualmente entusiasmadas de Rino Levi, Jorge Arango, Jaime Benitez (chanceler da Universidade de Porto Rico) e de Catarina Cetto, esposa de Max Cetto, que chegaria a propor um jantar em sua casa no dia da chegada de Hitchcock e McKenna à Cidade do México (CETTO, 1954)[304].

Essas indicações e correspondências revelam um interesse multilateral na realização da exposição, bem como elucidam a existência de uma rede ampla de diálogos que orientaram a passagem da dupla por cada lugar visitado. A cooperação desses agentes locais foi essencial para a realização do levantamento - com isso, descentralizamos, pelo menos em parte, os processos de elaboração da narrativa daquela exposição, identificando participações importantes e fundamentais de agentes latino-americanos nesse processo.

No entanto, Hitchcock não se limitou às indicações compiladas pelo comitê executivo do MoMA. Como Del Real aponta, o curador era um homem muito ocupado: no advento daquela viagem, entre outros compromissos, estava lidando com a pressão de Nikolaus Pevsner para que cumprisse o prazo estabelecido para a entrega do manuscrito de um livro que viria a ser publicado em 1958 sob o título *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,* um volume para o Pelican History of Art. Pensando em abreviar a expedição, com a sistematização de um roteiro mais objetivo, Hitchcock dedicou-se a pesquisar por conta própria sobre a arquitetura da região, para que assim fosse possível estabelecer um itinerário geral e "terminar com o assunto [da América Latina] em seis semanas em vez de em dois meses", como o MoMA havia inicialmente planejado (apud DEL REAL, 2013, p.61, tradução da autora). No dia 24 de maio de 1954, escreve para Colin Rowe, que à época trabalhava na Universidade de Austin, no Texas, informando-o que iria "ao sul da fronteira", e pedindo-lhe sugestões sobre "o que e quem" ele deveria ver (apud DEL REAL, 2012, p.306, tradução da autora). Também realizou breves visitas nas bibliotecas de Harvard[305] e da Columbia University a procura de revistas especializadas editadas na

[304] Em resposta à carta de McCray, Rino Levi afirma que "com muito prazer eu tentarei ser útil para que Mr. Henry-Russell Hitchcock e Mrs. R. Thorne McKenna cumpram sua missão com todas as facilidades possíveis" (LEVI, 1954). Jorge Arango, no mesmo sentido, comunica que "eu certamente terei muito prazer em receber e ajudar Mr. Hitchcock neste lugar" (ARANGO, 1954). O chanceler da Universidade de Porto Rico, Jaime Benítez, responde à solicitação de McCray dizendo que "nós ficaremos encantados em conhecer Mc. Hitchcock e mostrar a ele o melhor e o pior que Porto Rico tem a oferecer em arquitetura" (BENÍTEZ, 1954).

[305] Antes de partir em julho para uma longa viagem de cinco a seis semanas para a Europa (Inglaterra, França, Itália, Suíça), Hitchcock viajou para Boston, onde teria diversos compromissos. Aproveitando a estadia na cidade, o historiador visitou a biblioteca de Harvard para montar uma pré-seleção de obras importantes e decidir quais países e cidades seriam importantes de visitar, conforme relatou em correspondência para McKenna. Entre os compromissos de Hitchcock em Boston estavam sua

região, que resultaram, infelizmente, improdutivas por conta da escassez de materiais disponíveis. Em junho de 1954, lamenta a Paul Rudolph:

> Estou chocado que a biblioteca de Harvard tenha uma cobertura tão pobre. Já revisitei os arquivos de duas revistas argentinas e uma cubana com pouca edificação até agora, mas é claro que eu já sabia que o México, o Brasil, e depois deles a Colômbia e a Venezuela têm o melhor. As revistas mexicanas e brasileiras estão em Yale, e irei examiná-las em breve. Até agora, não consegui localizar nenhuma revista colombiana ou venezuelana (HITCHCOCK, 1954 apud DEL REAL, 2012, p.309, tradução da autora).

Tampouco sua pesquisa na biblioteca da Columbia se provou frutífera, de sorte que a maior parte das publicações atuais também não constavam em seu acervo, como informa a van Derpoole, bibliotecário da Biblioteca Avery da Columbia (DEL REAL, 2012, p.310). Embora tenha conseguido postergar a entrega do manuscrito para o volume do Pelican para o ano seguinte, a justaposição dos projetos acabou impedindo-o de estar presente na inauguração da exposição em novembro de 1955, fato de que se arrependeu imensamente (DEL REAL, 2012, p.308)

Apesar dos esforços de Hitchcock em abreviar a viagem, o cronograma dos últimos dias não estava exatamente definido, e os 40 dias que se imaginavam suficientes para a realização do levantamento acabaram tornando-se 49. Isso acarretou em inconvenientes em relação ao honorário *per diem*, ao reembolso relativo às estadias do arquiteto e da fotógrafa em Porto Rico e Cuba (últimos países do itinerário), e às viagens aéreas que não haviam sido pré-pagas[306]. Em correspondência solicitando ao Programa Internacional o reembolso referente a tais despesas imprevistas, Hitchcock educadamente fizera-se entender descontente com o terceiro atraso seguido a inauguração da exposição. “É claro”, ele garante, “eu permanecerei em contato próximo com os departamentos de arquitetura e de produção de livros e eles podem me ligar para obter maior assistência em detalhe por carta [sic] o quanto for necessário". Mas como “o texto já foi para a publicação, os planos para a instalação funcionaram o máximo que puderam até agora antes da abertura, [...] o livro e a mostra devem avançar a partir daqui com pouco ou nenhum trabalho adicional da minha parte” (HITCHCOCK, 1955ac).

30ª reunião de classe e a apresentação de *A Guide to Boston Architecture* na convenção da AIA. Também compareceu na conferência *This Concrete Shells* realizada no MIT, onde teve a oportunidade de conhecer Félix Candela (DEL REAL, 2012, p.307).

[306] Inicialmente, o honorário concedido a Hitchcock para a realização do trabalho seria de $20.00 por dia, totalizando $800.00 por 40 dias. Com a extensão do cronograma, Hitchcock solicita a McCray $180.00 adicionais referentes às despesas que teve que pagar do próprio dinheiro por conta dos nove dias extras. McCray comunica a Hitchcock, em 23 de junho de 1955, que requisitou para o tesoureiro responsável que este o reembolsasse com $165.00 referentes ao transporte aéreo extra, $40.00 para entretenimento, $140.14 para 14 passagens de ida e volta de Northampton-Nova York (percursos que Hitchcock realiza entre outubro de 1954 e junho de 1955 para trabalhar na exposição), $98.00 para 14 noites em hotéis e $1000.00 de honorário final combinado, que ainda não havia sido pago (McCRAY 1955).

Inicialmente programada para março de 1955, a abertura de *Latin American Architecture Since 1945* foi prorrogada diversas vezes, sendo inaugurada somente no dia 23 de novembro de 1955 e permanecendo em cartaz até o dia 19 de fevereiro do ano seguinte. Primeiro porque Hitchcock, como dissemos, estava ocupado com muitos projetos e compromissos simultâneos[307], além do final do semestre no Smith College, onde atuava como professor e diretor do Museu desde 1949, e se preparando para um ano sabático (DEL REAL, 2013, p.60; 2012, p.306). Johnson gostaria que a viagem à América Latina ocorresse o quanto antes, mas já em abril de 1954, estava claro que Hitchcock não realizaria a viagem até outubro (HITCHCOCK, 1954 apud DEL REAL, 2012, p.306).

Em segundo lugar, os trâmites e contratempos do processo de escolha do fotógrafo oficial da exposição também incorreram em atrasos significativos. Originalmente, Johnson teria manifestado interesse em contratar G. E. Kidder Smith, fotógrafo comissionado para documentar a arquitetura moderna brasileira a ser representada em *Brazil Builds,* conforme comunicou Goodwin em maio de 1954. A opção por contratar novamente Kidder Smith, e a notável decepção com que comunica a Goodwin a impossibilidade do fotógrafo de *Brazil Builds* realizar a nova documentação, revela o desejo latente de Johnson em estabelecer um canal direto entre a exposição de 1955 e aquele que teria sido o primeiro levantamento de arquitetura latino-americana do Museu. Como previsto, *Latin American Architecture since 1945* deveria ser inaugurada ainda no ano comemorativo do 25º aniversário do MoMA, mas Smith havia exigido nove meses para o projeto, o que acarretaria em um atraso significativo no cronograma. Em correspondência para Philip Goodwin, Johnson lamenta:

> Infelizmente, nós já agendamos Russell para realizar a mostra no próximo mês de março, assim nós pegamos o ano de aniversário… Imagino que possamos encontrar um fotógrafo menos talentoso, mas Geks teria sido ideal (JOHNSON, 1954 apud DEL REAL, 2007, p.103, tradução da autora).

McKenna foi contatada imediatamente depois que Kidder Smith recusou a oferta, e embora fosse pouco experiente no ofício - ela começa a atuar profissionalmente como fotógrafa apenas em 1950 (QUIZHPE, 2014, p.15) -, não era de todo alheia à arquitetura. Como estudante no Smith College, se especializa em História Americana e História da Arte e da Arquitetura, e entre 1950 e 1951, realiza viagens à Europa a pedido do historiador da arte Richard Krautheimer, para quem trabalhava na época, com o objetivo de

[307] Para além do compromisso com o livro da editora British Penguin Press, "durante esos agitados meses de verano, [Hitchcock] viajó por el noroeste canadiense y estadunidense, y dió varias conferencias em Oregon; preparo um artículo acerca del trabalho de Philip Johnson para *The Architectural Review*, corrigió borradores de su libro *Early Victorian Architecture in Britain* y se preparo para "viahar al extranjero" por Europa. Antes de salir a Europa em julio, fue a Boston para su 30ª reunión de clase en Harvard y para presentar su libro: *A Guide to Boston Architecture,* en la convención AIA. Allí, también asistió y se le solicitó producir los comentarios finales para la conferencia "This Concrete Shells" en el Massachusetts Institute of Tecchnology, que encontró "medianamente interesante", y donde tuvo la oportunidad de conocer a Félix Candela" (DEL REAL, 2013, p.60).

fotografar a arquitetura renascentista. Essas fotografias seriam apresentadas por ela na exposição *Three Reinassance Architects: Alberti, Brunelleschi and Palladio*[308] (QUIZHPE, 2014, p.15). A escolha de Rollie como fotógrafa daquela exposição pode também ser explicada por conta de seu contato prévio com Hitchcock, que a conhece no Smith College; ou porque McCray era amigo de seu ex-marido, Henry Dickson McKenna, desde quando estudam arquitetura juntos na Yale; além disso, ela tinha muitos contatos na cena cultural de Nova York (DEL REAL, 2012, p.305). Assim, a indicação da fotógrafa poderia ter vindo de fontes diversas, mas em correspondência endereçada a Hitchcock, em junho de 1954, a fotógrafa afirma ter sido o próprio Hitchcock o responsável pela recomendação de seu nome a Johnson (MCKENNA, 1954 apud DEL REAL, 2012, p.305).

Importa dizer que, com a sugestão inicial de Kidder Smith como fotógrafo, estava claro que o MoMA procurava montar uma genealogia que ligava *Brazil Builds* a *Latin American Architecture since 1945*, o "segundo levantamento de arquitetura latino-americana do Museu" (HITCHCOCK, 1955a, p.8). Dessa trajetória também faria parte, conforme Drexler anota no prefácio do livro-catálogo, *Built in the USA: Post-war Architecture*, exposição organizada em 1953 também por Drexler e Hitchcock. Também considero pertinente incorporar *The International Style* (1932) nessa genealogia, visto que sua publicação oficializou na historiografia os cânones da arquitetura moderna internacional aos quais o imaginário da "arquitetura latino-americana" concebido em 1955 estará fortemente referenciado.

Drexler e Hitchcock não mencionam essa relação de maneira muito explícita, preferindo ressaltar diálogos mais notáveis entre *Latin American Architecture since 1945, Built in the USA: Post-war Architecture* e *Brazil Builds.* Se nos distanciarmos um pouco do universo discursivo dessas publicações, é possível identificar referências e aproximações entre as três exposições já em seus títulos (finais ou anteriormente propostos). Wheeler, após sua viagem à região no final de 1953, relata a Rockefeller que havia sugerido a Johnson a realização de um livro chamado *Built in Latin America,* manifestando naquele momento o ponto de partida da exposição. Já em fevereiro do ano seguinte, Philip Johnson envia um memorando para Porter McCRAY transmitindo algumas informações sobre os custos da organização e montagem da exposição *Built in USA: Post-war Architecture*, para auxiliar McCray no orçamento preliminar de *Latin America Builds* (JOHNSON, 1954). *Latin America Builds* seria o segundo nome concedido àquela exposição, fazendo clara referência a *Brazil Builds*. Durante sua viagem à América Latina, Hitchcock concede entrevistas para diversos jornais nos países onde desembarca, por meio das quais podemos concluir que *Built in Latin America* seria, para ele, o nome definitivo da exposição até então. É dessa maneira que ele refere-se à futura mostra, por exemplo, em entrevista concedida ao jornal peruano La Crónica em 31 de outubro de 1954, e à Tribuna da Imprensa, em 25 de novembro,

[308] A exposição circulou em cerca de 15 a 20 colégios e universidades nos Estados Unidos (QUIZHPE, 2014, p.15).

durante a sua viagem (EN FOTOS, 1954; VINCENT, 1954), fornecendo assim mais um indicador de que até o fim de 1954, *Built in Latin America* seria o nome oficial da realização. O nome final da exposição, alterado nas vésperas de sua inauguração, foi objeto de muitas discordâncias, sobretudo entre Arthur Drexler e Monroe Wheeler. O primeiro preferia *Latin American Architecture, 1945-1955*, sugestão recusada pelo segundo por conta da especificidade das datas. Para Drexler, qualquer outro título (como os primeiros citados) seria "francamente enganoso ou muito estranho" (DREXLER, 1955 apud DEL REAL, 2007, p.96, tradução da autora), talvez pela aproximação exagerada com os títulos anteriores, cuja relação, para ele - como sugerimos hipoteticamente - deveria ser menos enfática. Ao final, Drexler propôs um título alternativo, *Latin American Architecture since 1945*, o qual julga aceitável "mas ainda um pouco estranho" (DREXLER, 1955 apud DEL REAL, 2007, p.96, tradução da autora). Com as referências estabelecidas acerca de *Brazil Builds* e *Built in USA: Post-war Architecture* logo no prefácio do livro-catálogo, Drexler cria um canal direto entre as três realizações que subjaz qualquer similitude entre seus títulos.

Em relação à primeira, para além da justa relação identificável nos trâmites da escolha dos títulos, este canal encontra ecos em cada menção que Hitchcock faz a *Brazil Builds,* e mais frequentemente, ao que chama de escola Carioca com a produção que se tornara canônica a partir da publicação de Goodwin. *Brazil Builds* - exposição e publicação - será referenciada logo no início do ensaio como marco do interesse estrangeiro pela arquitetura brasileira produzida nos últimos cinco anos, popularizada nos meios editoriais internacionais a partir de então, segundo o autor, graças ao levantamento do MoMA. Acerca das relações menos diretas estabelecidas com *Brazil Builds*, é de se notar que o historiador encontra certo amparo nas manifestações estilísticas da chamada escola Carioca, a qual parece sempre referenciar quando a comparação com alguma outra produção lhe parece oportuna, seja para marcar diferenças ou reforçar proximidades. De uma forma ou de outra, a proeminência estridente do Brasil no levantamento quase automaticamente nos põe a estabelecer ligações diretas entre ambas as exposições. De fato, como já notou Patricio Del Real (2007, 2012), são muitos os paralelos que podem ser traçados entre *Latin American Architecture since 1945* e a publicação de Goodwin. Mas se por um lado existem continuidades notáveis, são tantas outras as descontinuidades e rupturas narrativas que fazem com que uma interpretação linear ou evolutiva entre ambas seja simples e superficial em demasia. Tal operação requer um exame circunstanciado que efetivamente levante aspectos semelhantes, divergentes ou contraditórios entre elas, sem, contudo, pretender esgotar o assunto.

3.5 Entre Goodwin e Hitchcock: reminiscências e descontinuidades

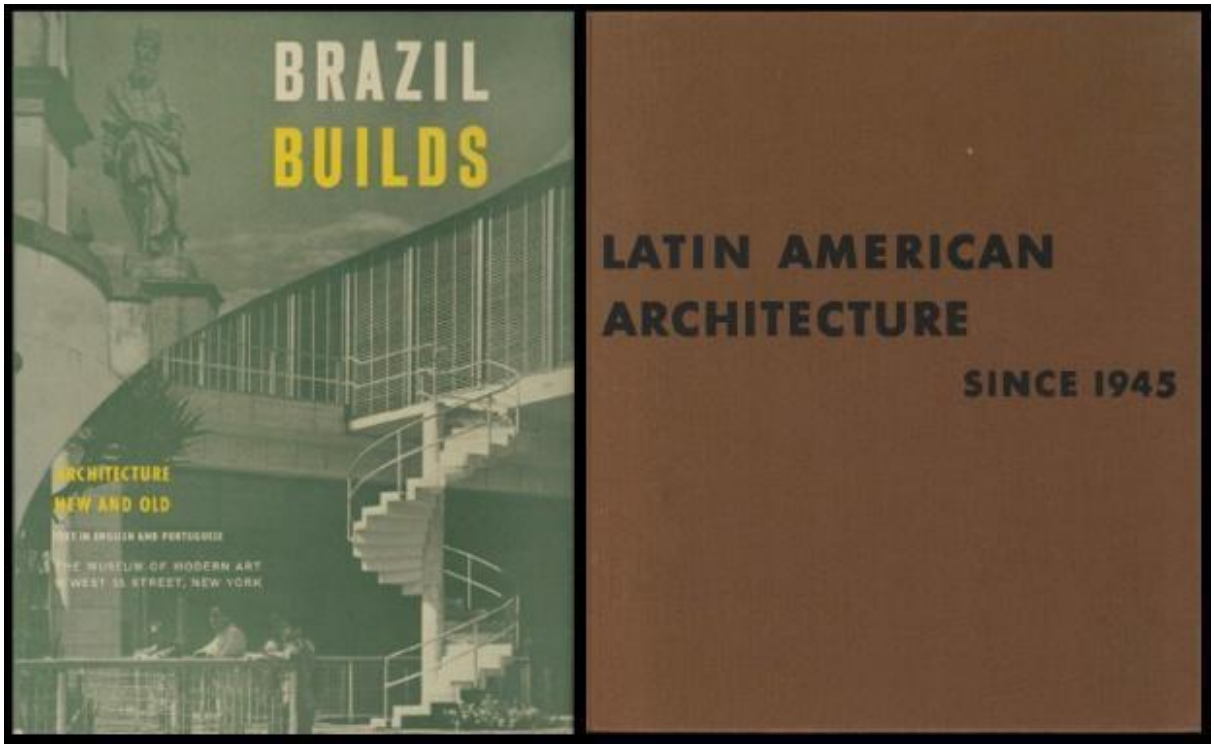


Fig. 27: Capa de *Brazil Bulds: Architecture New and Old, 1652-1942* (à esquerda), e capa de *Latin American Architecture since 1945* (à direita).
Fonte: Goodwin, 1943 e Hitchcock, 1955a.

Como se sabe, *Brazil Builds* respondeu a um contexto de guerra, sendo sua concepção, bem como o discurso ali difundido, correspondentes à retórica pan-americanista da Política da Boa Vizinhança. Para Del Real, seu maior legado teria sido a projeção material e simbólica de um mundo pós-guerra melhor e mais pacífico (DEL REAL, 2012, p.192). Notadamente, a arquitetura não esteve imune ao contexto do início do planejamento pós-guerra nos Estados Unidos marcado pelo ano de 1943 (como notou o autor, a partir de fevereiro, a revista *Architectural Record* trouxe o termo "pós-guerra" em sua capa em quase todas as edições daquele ano).

O entusiasmo de Goodwin pela produção brasileira não se deteve ao "brilho particular" do Ministério da Educação no Rio e aos pavilhões de Niemeyer para a Pampulha, mas sobretudo pela apresentação dessa nova linguagem, ao mesmo tempo local e internacional, como um possível modelo a ser seguido na reconstrução que forçosamente viria no pós-guerra (CAVALCANTI, 2006, p.168). Isso indicaria a contribuição da arquitetura brasileira para a cultura ocidental no sentido de incluir essa produção localizada na historiografia internacional como nova possibilidade construtiva de validez universal, mas também revelaria a centralidade da atividade dos arquitetos para a concretização da nova cultura nascente no pós-guerra, permitindo com que a arquitetura moderna brasileira, tal como foi

representada em *Brazil Builds*, operasse na construção de um novo padrão cultural correspondente ao mundo do futuro.

Já é consenso entre os historiadores que o momento inaugural da projeção internacional da arquitetura moderna brasileira se encontra no projeto de Lúcio Costa e Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York, em 1939, cujo tema era, convenientemente, o "mundo de amanhã". De acordo com Cavalcanti, apesar de o Pavilhão ter usado o vocabulário básico de Le Corbusier, seu projeto "iniciou o estabelecimento de uma linguagem brasileira própria, independente e autônoma da matriz europeia" com a antecipação de futuras tendências evidenciadas na "liberdade de sua rampa, flexibilidade de volumes, proteção da insolação com elementos fixos, uso da curva como elemento expressivo e indistinção de espaço interno e externo" (CAVALCANTI, 2006, p.184). Tinem (2002) também reconhece no Pavilhão o momento inaugural dessa trajetória, mas sua interpretação difere da de Cavalcanti ao passo que distancia a compreensão das condições de sucesso da arquitetura brasileira da autonomia em relação à "matriz europeia", e as desloca para a condição paradoxal pela qual foi se afirmando:

> No momento em que os pressupostos do movimento moderno começam a ser contestados, a arquitetura brasileira obtém visibilidade pela liberdade com que adota esses pressupostos, ao mesmo tempo que se mantém absolutamente fiel a eles. Frente às críticas dirigidas ao caráter internacional do movimento, 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, 2002, p.22).

Seguindo o raciocínio de Tinem, com o Pavilhão, e mais especificamente com sua incorporação em *Brazil Builds*, inicia-se um processo de elaboração internacional da historiografia da arquitetura moderna brasileira que, mantendo-se absolutamente fiel aos preceitos do estilo internacional, foi capaz de incorporar à fórmula a liberdade formal e o organicismo das curvas. A produção dessa narrativa, pautada na noção de "adaptação" da arquitetura moderna internacional ao contexto e à tradição locais, bem como na inventividade e no talento individual de alguns arquitetos mais consagrados, produziu o reconhecimento de uma arquitetura particular, não por sua autonomia ou independência em relação à "matriz europeia", mas justamente por marcar um afrouxamento da "trança apertada" do *International Style* (HITCHCOCK, 1995 [1965], p.23, tradução da autora), fornecendo assim novas possibilidades para sua sobrevivência.

Nos agradecimentos, Goodwin não deixa de mencionar a importância do SPHAN, que junto ao D.I.P., "abriu caminhos" para duas grandes cidades: Ouro Preto e Salvador (GOODWIN, 1943, p.8). Assim, pontua logo de saída a incorporação das teorias até então inéditas gestadas no âmbito do *serviço* acerca da associação "entre as formas e princípios renovadores do barroco e a produção arquitetônica moderna" (CHUVA, 2003, p.313). Tomando como referência a teoria formulada por Lúcio Costa acerca da relação da tradição construtiva colonial com a arquitetura moderna[309], Goodwin elabora sua narrativa de maneira a identificar como ponto de origem da arquitetura moderna, a tradição colonial[310]. Mas o autor norte-americano distorce a concepção original do arquiteto brasileiro[311], associando a nova arquitetura exclusivamente à arquitetura barroca religiosa. Em Costa, como se sabe, o moderno não se tratava da sobrevivência formal do barroco, mas do restabelecimento de um elo com o que de mais essencial havia na arquitetura colonial. Elo proveniente de saberes construtivos que, transferidos "na pessoa dos antigos mestres e pedreiros incultos" de Portugal para a Colônia e depois incrementados pelos fazeres negros e indígenas, teriam permitido à arquitetura popular, mais que à erudita, uma "saúde plástica perfeita", resultado da "justeza das proporções e ausência de make-up" (COSTA [1938], 1995, p. 457-462). Sem considerar a profundidade dessa elaboração, Goodwin vê na arquitetura moderna brasileira a solução para um "impulso artístico não resolvido" que o barroco havia apenas começado, mas que só então se cumpria integralmente (DEL REAL, 2012, p.175).

Para se pensar as conexões e rupturas entre *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945,* é especialmente interessante retomarmos a noção de *brasilidade* discutida por Del Real. No entendimento do autor, a construção dessa ideia no trabalho de Goodwin, assimilada a uma condição nacional postulada pela arquitetura carioca, orientará a construção do argumento de Hitchcock em *Latin American Architecture since 1945*: em 1955, Hitchcock expandiria este imaginário nacional a fim de incorporá-lo num contexto regional, aproveitando-se, da ambiguidade do modernismo brasileiro "em operar como marco tanto nacional quanto regional" (2012, p.11). Ele apontará que, ao mesmo

[309] Sobre a elaboração teórica de Costa, conferir o item 1.3.3. Cavalcanti relata que Lúcio Costa fica surpreso em ver seus projetos e a relação entre tradição e modernidade por ele pioneiramente construída em *Brazil Builds*, uma vez que seu contato com Goodwin não havia sido nada caloroso. Em depoimento concedido em 8 de maio de 1987 a Calvalcanti, Costa relatou que o organizador da exposição lhe tratara friamente, "como a um burocrata do ministério colocado a seu dispor" para organizar roteiros, fornecer informações e materiais, "parecendo ignorar que se tratava do mais importante ideólogo e um dos expoentes arquitetônicos do país" (CAVALCANTI, 2006, p.167-168).

[310] Goodwin estabelece relações diretas entre Brasil e Portugal justificadas pelas proximidades climáticas e na homogeneidade dos materiais de construção utilizados nos países. Por conta destas semelhanças, foi possível transplantar para o novo país aspectos generalizados da arquitetura lusitana, tais como "as paredes grossas, o pé direito elevado, os cômodos espaçosos, o assoalho de lajes, e os rodapés". Junto a tais "preferências mais generalizadas", cruzaram o Atlântico barroco português e a predileção de Portugal oitocentista pelos azulejos" (GOODWIN, 1943, p.19-20)

[311] Importante pontuar que a arquitetura colonial à qual Goodwin se refere (em especial, o barroco eclesiástico), diverge em grande medida daquela "boa tradição" do período colonial celebrada na proposição teórica de Lúcio Costa, direcionada, por sua vez, à simples "desataviada e pobre" construção civil popular e anônima legada pela figura do mestre de obras português (COSTA, 1937).

tempo em que *Brazil Builds* ajudou a construir um imaginário específico da arquitetura moderna brasileira, a narrativa contribuiu para criar um "protótipo de uma maneira latino-americana" ou mesmo de um "*ethos* geral latino-americano", apesar de Goodwin não ter demonstrado um esforço muito claro de incorporar a América Latina na publicação (DEL REAL, 2012, p.13, 176, tradução da autora).

Mas mesmo tratando especificamente do Brasil, a exposição de Goodwin já demonstrava uma intencionalidade em radicar tal arquitetura num panorama regional, deixando brechas que mais tarde teriam desdobramentos na argumentação de Hitchcock. É de se notar que as recorrentes menções à "família latina", à "tradição latina", ou na distinção alegada entre os Estados Unidos e os "países latino-americanos", tendem a acentuar a proximidade - não apenas arquitetônica, mas também política, social, geográfica e cultural - entre o Brasil e as outras repúblicas hispano-americanas[312]. Mais significativo do que estas menções pontuais a entidades "latinas", para o autor, a condição regional atribuída ao modernismo brasileiro se fundamentará na consolidação historiográfica das reflexões que esse ensejou acerca das "tensões entre passado, presente e futuro, e entre tradição e tempos modernos" (DEL REAL, 2012, p.13, tradução da autora). A aparição desse "passado" em *Brazil Builds,* cuja primeira metade estará dedicada à "arquitetura antiga" - que se apresentava sob a forma exclusiva da arquitetura barroca religiosa -, levará Del Real a apontar que a operação de Goodwin trouxe à luz uma "tradição ibérica" à qual a produção moderna estaria referenciada e que, em última análise, era comum às repúblicas do subcontinente (DEL REAL, 2012, p.16, p.176-177). Mas não se pode esquecer que Goodwin, mesmo dando-lhe outro sentido, tomou essa operação já pronta de Lúcio Costa, que diante das disputas acerca da identidade nacional, ancorou naquela tradição ibérica, a legitimação da arquitetura moderna em solo brasileiro.

E ainda dialogando com Del Real, é importante lembrar que para Hitchcock, o "valor catalítico" da moderna arquitetura brasileira não residia em sua condição de síntese. Pelo contrário, o autor já em 1943 identificou a relevância internacional da arquitetura "no sul" justamente nas tensões que foi capaz de estabelecer entre local e internacional, entre leveza e solidez. Hitchcock argumentava que, felizmente, essa fluidez teria evitado a nociva transposição passiva de correntes estilísticas europeias, possibilitando o surgimento de uma nova linguagem como versão particular da arquitetura moderna internacional. E em 1955, ele parece ampliar essa interpretação para toda a América Latina, reiterando

[312] Del Real identifica a repercussão da associação do barroco à uma "tradição ibérica" na crítica internacional após *Brazil Builds.* "Como tem sido adorável a influência ibérica na arquitetura das Américas", Sacheverell Sitwell colocava em um artigo da *Architectural Review* em 1944 sobre a arquitetura brasileira. O autor também aponta que em uma palestra para a Conferência Interamericana de Intercâmbio Cultural, em 1943, o historiador da arte mexicana Manuel Toussaint, defendeu a arte barroca como não apenas como uma expressão latino-americana comum, mas como uma "modalidade espiritual" que reunia todos os países do continente de maneira muito mais intensa e eficaz do que muitos tratados internacionais ou conferências pan-americanas (apud DEL REAL, 2012, p.176-177, tradução da autora).

a contribuição desse "novo idioma", agora associado à arquitetura moderna na América Latina de maneira geral, para o movimento moderno que vinha sendo paulatinamente desacreditado. José Villagrán Garcia, no México, Sergio Larrain, no Chile, e Lúcio Costa, no Brasil, seriam citados em *Latin American Architecture since 1945* como exemplos de arquitetos que "conduziram a profissão para fora do beco sem saída da arquitetura oficial francesa" (HITCHCOCK, 1955a, p.17).

Sintomaticamente, em *Latin American Architecture since 1945*, ao lado da fotografia da Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (construída em 1785 pelo mestre de obras José Pereira Arouca em Ouro Preto[313]), Hitchcock posiciona uma fotografia da nave interna do Seminário de San Martín, em Tepotzotlán (projeto do século XVIII, cuja autoria é atribuída aos arquitetos Diego de la Sierra, José Durán e Ildefonso de Iniesta Bejarano y Durán). Curioso notar que o historiador escolhe uma fotografia externa da igreja ouro-pretense, enquanto optou por apresentar o Seminário de San Martín a partir de uma vista interna. É provável que a escolha tenha sido deliberadamente consciente, de forma que o leitor desatento pudesse, à primeira vista, interpretar a nave da igreja de Tepotzotlán como a parte interna da Igreja do Rosário. Depois de atentar para as legendas, o leitor perceberia, então, que tratavam-se de duas construções distintas.

Segundo Hitchcock, o período colonial na América Latina, que se estendeu do século XVI ao XIX, produziu uma arquitetura - leia-se arquitetura eclesiástica - que em geral vinha atraindo o interesse de vários estudiosos nos Estados Unidos:

> A riqueza da arquitetura [colonial], especialmente em seus aspectos mais decorativos, e o curioso sabor decorrente da elaboração de vários temas renascentistas e barrocos por artesãos indígenas, produziram uma série de fases estilísticas cujas *qualidades comuns* conferem ao adjetivo colonial um significado muito mais preciso do que tem conosco (HITCHCOCK, 1955a, p.13, grifo da autora).

Aproveitando-se do caminho aberto pela interpretação de Goodwin, que por sua vez "abriu a exposição [*Brazil Builds*] para uma conversa continental muito mais ampla" (DEL REAL, 2012, p.175), a remissão ao barroco no livro de Hitchcock, ainda que pouco explorada e mal definida pelo curador, incorporou a narrativa da arquitetura brasileira em um quadro regional. Embora bastante breve, a constatação do curador parece ter sido estratégica pois ao radicar um passado comum dos países latino-americanos no barroco colonial, ele fortalece sua argumentação quanto à existência de um "temperamento ibérico" que permeia toda a narrativa. Vê-se aí, ainda que em parte esvaziada de seu significado inicial, o amplo alcance da trama construída com duas décadas de antecedência por Lúcio Costa.

[313] Vale dizer que trata-se da mesma fotografia de Kidder Smith, publicada originalmente em *Brazil Builds*.

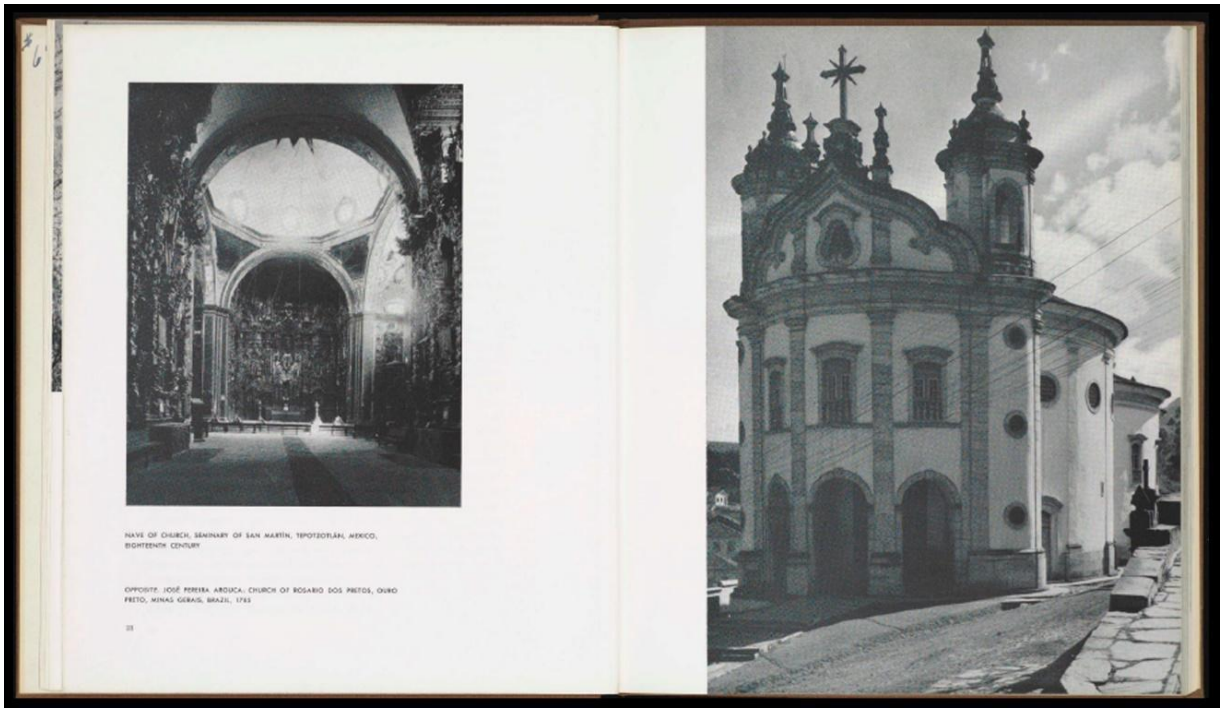


Fig. 28: Duas páginas consecutivas de *Latin American Architecture since 1945*. À esquerda, a nave da igreja Seminario de San Martín, em Tepotzotlán; à direita, a Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Ouro Preto.
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.18-19.

Por outro lado, mesmo que Hitchcock certamente celebre as construções do período colonial, ele não parece convencido da relação entre arquitetura moderna e barroca nos termos em que foi consolidada em *Brazil Builds*. Na verdade, como deixará bastante claro em seu *review* de *Brazil Builds,* o historiador recusa a interpretação da tradição colonial como fonte do modernismo brasileiro, fundamentando as origens da arquitetura moderna nacional no academicismo *Beaux Arts* importado (HITCHCOCK, 1943, p.384), tão marginalizado na publicação de Goodwin[314], e alvo de combate de Lúcio Costa. Hitchcock não se inibe em contradizer o autor de *Brazil Builds*, elaborando uma crítica que recusa integralmente o ponto central de sua narrativa. Para ele, apesar das fotografias de Kidder Smith proporcionarem uma visão "muito apetitosa" do barroco colonial português e sugerirem a "riqueza e solidez da tradição primitiva", o barroco colonial "oferecia menos pistas para o trabalho atual do que alguns monumentos do século XIX que também estão incluídos [em *Brazil Builds*]" (HITCHCOCK, 1943, p.384, tradução da autora). Em sua opinião, o barroco era um estilo de igreja "morto há mais de 150 anos", portanto incapaz de ter sido fonte ou origem de uma arquitetura tão secular quanto a moderna, como dirá de maneira mais clara em um artigo escrito para o *Journal of the Royal Society of Arts* (HITCHCOCK, 1956, p.354, tradução da autora). Como contraponto, ele desloca este ponto referencial para a tradição

[314] A tradição francesa foi profundamente condenada por Goodwin como uma "doença" ou uma "cegueira" que vitimizou o Rio de Janeiro, que felizmente foi logo curado quando começa a enxergar melhor as "vantagens de uma arquitetura de acordo com a vida atual e com a moderna técnica construtora (GOODWIN, 1943, p.25).

arquitetônica francesa do século XIX, cujo ponto de partida seria a chegada de Grandjean de Montigny. Esta, na própria França "singularmente pouco inspiradora", havia sido mantida no Brasil por várias décadas com "verdadeiro charme e elegância" (HITCHCOCK, 1943, p.384, tradução da autora). Provavelmente por esse motivo a arquitetura barroca aparecerá apenas de soslaio no início de *Latin American Architecture since 1945*, permanecendo mais como um dado histórico que caracterizou um passado comum - ou em suas palavras, uma sólida "tradição primitiva" -, do que uma etapa relevante para a formação da arquitetura moderna na América Latina.

Tais escritos, antes que um percurso linear entre *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945*, revelam as contradições, ambiguidades e tensões típicos de um processo que envolve camadas de significados, múltiplos agentes e escalas também sobrepostas. Neles Hitchcock levanta a hipótese de um paralelismo entre o academicismo do século XIX e a arquitetura moderna, fundamentado no que teriam sido os processos de "aculturação"[315] dos padrões estrangeiros ao ambiente nacional, em ambos os casos. Assim como no século XIX a "habilidosa utilização de cores claras da paleta dos ricos materiais nativos" havia produzido "efeitos de leveza e alegria que os originais franceses provavelmente nunca tiveram", na última década (1933-1943), o uso de pedras nativas e dos tradicionais azulejos coloridos foram capazes de "variar e animar a disciplina francesa" produzindo uma arquitetura certamente "mais sólida e mais fresca" do que as novas construções que vinham sendo executadas na França (HITCHCOCK, 1943, p.384, tradução da autora). A analogia permitiu que o autor caracterizasse a arquitetura moderna brasileira como uma versão "variada e animada" da "arquitetura que amadureceu na França nos anos 1920", declaradamente, aquela vertente vinculada à figura de Le Corbusier. Em monumentos como o Ministério da Educação e Saúde Pública, aliás, o "mais conspícuo" do país, ou em trabalhos como as *Sedes Sapientiae* de Rino Levi em São Paulo, estava presente a "derivação da linha francesa", fosse ela relacionada diretamente a Le Corbusier, no caso do primeiro, ou ao trabalho de arquitetos modernos franceses menos proeminentes, no caso do segundo (HITCHCOCK, 1943, p.384, tradução da autora).

O historiador ainda diria que, tanto no academicismo do século XIX quanto na arquitetura moderna, tal "assimilação" ao contexto e tradições locais não ocorreu sem certo grau de *deterioração* da proporção e da composição dos padrões franceses. Tal como haviam feito Rebelo e Vauthier - autores respectivamente do Palácio do Itamarati no Rio e do Teatro Santa Isabel em Recife - em relação à matriz

[315] O termo foi utilizado entre aspas por ter sido empregado pelo próprio autor ao se referir à adaptação dos padrões estrangeiros aos materiais e práticas construtivas locais. Entendemos, no entanto, que o termo "transculturação", cunhado por Fernando Ortiz nos anos 1940, teria sido uma escolha etimológica mais feliz para os fins do autor. O antropólogo cubano introduz a categoria de transculturação rompendo com a premissa da assimetria entre culturas superiores e inferiores inerente à ideia de aculturação, categoria à qual sua proposição surge como contraponto. A proposta conceitual de Ortiz portanto coloca em questão os processos de reelaboração destas culturas no momento em que se encontram e produzem uma nova síntese, uma nova cultura. Quando Hitchcock se refere à arquitetura moderna brasileira como um "novo idioma nacional dentro do modernismo internacional", parece estar revelando o surgimento de uma nova cultura arquitetônica "miscigenada".

francesa no século XIX, os trabalhos mais interessantes da arquitetura moderna, como o ministério no Rio e as construções de Niemeyer na Pampulha, haviam acarretado em "desvios" em relação à "disciplina francesa". Essa *deterioração,* ele argumenta, era inevitável e não necessariamente indesejável: os emuladores do estilo francês, fosse no século XIX ou XX, haviam sido capazes de "iluminar e aquecer" a matriz francesa com "cores alegres e bonitos materiais nativos" (HITCHCOCK, 1943, p.384, tradução da autora).

Mas é certo que, ao identificar na arquitetura moderna brasileira os mesmos procedimentos de assimilação que haviam informado o academicismo francês no Brasil, a análise de Hitchcock empurrou o talento nascente de Niemeyer para o centro de uma narrativa que ganharia ainda mais força no início dos anos 1950 (DEL REAL, 2012, p.186). Operação que por sinal também já havia sido feita por Lúcio Costa em 1951, em seu *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, texto em que o arquiteto brasileiro deixa de lado a "boa tradição"da arquitetura civil e anônima do período colonial para aclamar a "personalidade do gênio artístico nativo", aproximando Niemeyer de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (COSTA [1951], 1995 p.157-171). Costa, nesse mesmo texto, passava em revisão quase duas décadas de produção arquitetônica carioca, identificando a presença de Le Corbusier como fato decisivo para os novos rumos que a arquitetura brasileira tomara desde então.

Mais uma vez a metáfora do quarto de espelhos sugerida por Liernur encaixa perfeitamente: as tramas de Costa, Godwin e Hitchcock estão enredadas de tal maneira que já não é possível localizar a figura original.

Mas a ideia de "barroco" que Lúcio Costa combatia, pode ter sido legada por Goodwin, e se desdobrou em diversos pontos cegos na historiografia, acabando por relacionar o "barroquismo" às formas curvas do concreto armado, especificamente à produção arquitetônica de Niemeyer. Orientado pelas formulações críticas recentes[316], Hitchcock acaba por distorcer a ideia do "barroco" em *Latin American Architecture since 1945*, associando à condição estilística das igrejas do período colonial as curvas da produção moderna, principalmente brasileira. Concordamos que o conceito seja distorcido e bastante problemático para caracterizar o organicismo de Niemeyer, mas a categoria barroco foi tomada por Hitchcock, ainda que com a ressalva de não utilizá-la por sua definição histórica:

[316] O "barroquismo escultórico" do modernismo brasileiro seria remetido como principal argumento da crítica que nos anos 1950 se formulou em reação ao que seria um "formalismo puramente decorativo" da arquitetura brasileira, sobretudo àquela relacionada a Niemeyer. A crítica mais inflamada, e por isso a que atraiu maior atenção, foi a do suíço Max Bill, manifestada pela primeira vez em uma palestra aos alunos da FAU-USP, em 1953. Sua crítica foi publicada posteriormente no polêmico *Report on Brazil,* junto com as impressões de outros arquitetos renomados no meio internacional que estiveram no Brasil em 1953 por conta da II Bienal de São Paulo: o alemão Walter Gropius, o italiano Ernesto Nathan Rogers, o japonês Hiroshi Ohye e o inglês Peter Craymer.

> Se você não usar uma definição muito histórica do barroco, devo dizer que, relativamente falando, a maior parte da arquitetura contemporânea do Brasil era um pouco mais barroca do que em outros lugares. O uso das curvas em planta é certamente barroco [...] (HITCHCOCK, 1956, p.354, tradução da autora).

Se a reivindicação do barroco permitiu com que se estabelecesse uma tradição originária latino-americana, ao mesmo tempo, a ressignificação do termo possibilitou com que se estabelecesse um fundo regional comum entre as repúblicas latino-americanas pautado na recorrência das formas curvas que a Hitchcock parecia ser de certa maneira inerente àquela produção. Associado à expressividade possibilitada pela maleabilidade do concreto armado, mas também à "simpatia inata" dos arquitetos latino-americanos pelas soluções em curvas livres (HITCHCOCK, 1955a, p.26), o organicismo inicialmente canonizado na historiografia da arquitetura brasileira foi recobrado por Hitchcock para representar a unidade de um "estilo latino-americano", escapando assim aos limites nacionais da *brasilidade*. Isso possibilitou com que o historiador, ciente do anacronismo que iria cometer, caracterizasse como "barrocas" as formas curvas da arquitetura latino-americana, pavimentando dessa maneira um ponto importante de sua argumentação acerca da homogeneidade da arquitetura da região.

A tradição será recobrada em outras passagens de seu ensaio, especialmente quando o autor discute as diferentes formas de revestimento das paredes de concreto - os chamados "*wallpapers*". Hitchcock apresenta a cobertura das paredes de concreto com estuque pintado como uma técnica localmente usada por vários milênios nos lugares mais secos, como Lima. Em lugares mais úmidos, como o Rio de Janeiro, era preferível cobrir as paredes com azulejos, "caracteristicamente mas não necessariamente azuis e brancos", uma "velha tradição ibérica revivida de forma bastante generalizada nas últimas duas décadas" (HITCHCOCK, 1955a, p.23). Analisando as diversas soluções de revestimento das paredes de concreto, seja em pintura, mosaico, ou azulejo, natural ou artificial, Hitchcock radica suas origens nas tradições locais, para então unir essas práticas diversas sob o conceito comum de policromia. Um conceito puramente estético então se resvala na solidez da tradição regional - ou das várias tradições locais - para se configurar como prática formal comum ao "estilo latino-americano". Dessa maneira, ele analisa a sobrevivência das tradições, por um lado, como reapropriação de técnicas tradicionais locais na arquitetura moderna. Por outro lado, está evidente que a menção à tradição existe para identificar condições estéticas similares que caracterizavam a "consistência geral" daquele conjunto arquitetônico, no caso dos revestimentos, especificamente associada ao uso da cor.

A tradição não foi o único aspecto da matriz discursiva de Goodwin que teve desdobramentos relevantes em *Latin American Architecture since 1945.* A ênfase nos quebra-sóis (ou sua expressão francesa, mais comumente utilizada, *brise-soleils* (GOODWIN, 1943, p.85)) na caracterização geral

daquela nova expressão arquitetônica identificada na América Latina, figura um dos exemplos mais claros desse resgate. Ainda que tenha sido originalmente concebido por Le Corbusier para um projeto não construído para Barcelona, em 1933, foi no Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro que o dispositivo foi posto em prática pela primeira vez (GOODWIN, 1943, p.85) em escala monumental, atribuindo ao grupo carioca a condição de pioneiros no uso dessa nova e inteligente solução para controlar a radiação solar[317]. Em 1955, o *brise-soleil* já não era de forma alguma uma novidade, mas Hitchcock não mediu esforços para seguir celebrando-os. Sua ênfase nos dispositivos de controle solar, entretanto, apresentou abordagem bastante distinta da rica análise de Goodwin acerca do funcionamento daquela inovação. Hitchcock, por sua vez, se limitou a enfatizar a presença generalizada desses dispositivos, que variavam "de *brise-soleils* de concreto permanente a venezianas móveis de madeira e telas perfuradas de cerâmica e concreto pré-moldado", para ressaltar o que para ele seria mais significativo: sua condição estética. Ainda que em alguns casos ele reforce o aspecto funcional do posicionamento apropriado dos brises na face de maior incidência solar, o historiador parece estar muito mais preocupado em avaliar os interessantes "efeitos plásticos" que os diferentes mecanismos de controle solar conferiam às fachadas. No mesmo sentido, a celebração do concreto armado, cujo uso generalizado decorria da falta de outros materiais construtivos como o aço estrutural e a madeira (HITCHCOCK, 1955a, p.21), também pode ser identificada como uma continuidade à matriz narrativa de Goodwin[318], transposta doze anos depois para toda a América Latina de maneira geral.

Que Hitchcock partiu da matriz explicativa de Goodwin para elaborar seu discurso fica especialmente evidente no protagonismo do Brasil em *Latin American Architecture since 1945*. Nessa perspectiva, é inequívoco que o modernismo brasileiro de certa forma amparou as escolhas da curadoria na exposição de 1955, que o toma como baliza teórica acerca da produção latino-americana, tal como propôs Del Real. Em linhas gerais, Hitchcock incorpora a particular intersecção entre clima, lugar, tradição e forma que serviu como base da trama narrativa de *Brazil Builds,* reduzindo essa relação, entretanto, a uma experiência puramente estética (DEL REAL, 2007, p.106): a complexidade da rica análise de Goodwin quanto ao mecanismo de funcionamento dos *brise-soleils* e de sua relação com as condições climáticas locais foi reduzida por Hitchcock a puro estilo; as experiências com o concreto armado foram restringidas à plasticidade e liberdade das formas; a tradição foi ora traduzida no "barroquismo" das curvas, ora nos padrões coloridos de azulejos ou nas "cores violentas" dos mosaicos de vidro. Vale

[317] A solução também era escassa na cultura arquitetônica norte-americana. Em seu *Relato Pessoal*, publicado originalmente na revista carioca Módulo, n.40, em setembro de 1975, Lúcio Costa revela que quando esteve em Nova York com Niemeyer por ocasião da construção do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de 1939, não havia *nenhum* edifício com fachadas translúcidas, chamadas agora [1975] de *curtain walls* ou *murs rideaux* (COSTA, 2003 [1975], p.139).

[318] Goodwin analisa, em sua publicação, que "todos os seus grandes edifícios modernos são de cimento armado". [...] As barras reforçadas de ferro são feitas no Brasil, mas a produção do aço para as estruturas é ainda muito escassa, embora esteja em construção uma grande laminadora" (GOODWIN, 1943, p.87-88).

lembrar que não procuramos criticar a hegemonia do dado estético ao qual Hitchcock submete a arquitetura retratada, muito menos apresentar juízos quanto à abordagem de Hitchcock em comparação com a de Goodwin. O que pretendemos é, na verdade, discutir a condição ideológica por detrás da abordagem estritamente estética do autor, uma vez que o foco nos parâmetros puramente formais e estilísticos permitiu-lhe identificar e defender a existência de um léxico coeso que unificava aquelas arquiteturas, pautando-se, para tanto, no argumento de "valores intrínsecos" comuns.

É notório que os trabalhos de Goodwin e Hitchcock têm diversos pontos de convergência, tal como apontou Del Real, e como demonstramos acima. Em resumo, pode-se apontar em ambos os casos, cada um à sua maneira, a mobilização da tradição para explicar a modernidade; pode-se também notar a consistência do argumento de Del Real quanto à importância da construção da *brasilidade* em *Brazil Builds* para as interpretações de Hitchcock em *Latin American Architecture since 1945*; além disso, cabe apontar como convergência a própria natureza curatorial em ambas as narrativas, que de maneira análoga, propuseram esquemas explicativos simplificados possibilitados pela valoração já existente desses universos nos periódicos especializados em circulação, para o entendimento de um público amplo e nem sempre especializado.

No entanto, as interpretações acima discutidas mostram que a relação entre as exposições não é tão imediata, e por isso, a constatação de Del Real não tem validade absoluta. Se por um lado são muitas as proximidades e continuidades possíveis entre as narrativas de Goodwin e Hitchcock, por outro lado, é evidente que elas apresentam operações explicativas essencialmente distintas, o que nos impede de falar de uma trajetória evolutiva ou linear entre elas. Goodwin constrói seu discurso pautado diretamente na operação teórica concebida por Lúcio Costa - ainda que seu interesse recaia mais na monumentalidade e na imagética, aproveitando do arquiteto muito mais a ideia de "gênio artístico nativo" do que a dimensão social e do processo construtivo também presentes na formulação de Costa. Hitchcock, por sua vez, parte da narrativa de Goodwin para elaborar seu discurso, sem contudo reproduzi-lo. Isso se faz especialmente evidente no desprezo de Hitchcock pela arquitetura barroca, nítido por omissão em *Latin American Architecture since 1945*, mas também em declarações que o historiador faz em outras ocasiões (HITCHCOCK, 1943; 1956). Diferentemente da publicação de 1943, os aspectos tradicionais que Hitchcock reivindica em sua narrativa terão importância quase exclusivamente estética – o que em muito tem a ver com a sua formação na História da Arte, como discutimos anteriormente. O barroco, por exemplo, associado exclusivamente à tradição colonial eclesiástica brevemente mencionada no início da publicação, será transmutada em argumento para definir uma condição estética distinguível nas curvas em concreto armado.

É importante pontuar como diferença fulcral das exposições, os momentos sócio-políticos que seus objetos de interesse estavam emergidos. Em *Brazil Builds*, Goodwin já reconhecia o Estado varguista como principal promotor da arquitetura moderna de caráter público no país, relação certificada pela "construção de impressionantes edifícios novos para as sede dos serviços públicos", sendo o Edifício da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, em sua opinião, um dos "mais belos edifícios públicos do continente americano" (GOODWIN, 1943, p.91). Contudo, Goodwin parece relatar esse momento, iniciado nos anos 1930, como um processo ainda incipiente no meio brasileiro, relativamente distinto da orientação política dos estados desenvolvimentistas no pós-guerra. Com o fim da guerra, a elaboração de políticas públicas orientadas ao desenvolvimento da indústria nacional, bem como o fomento à economia interna por meio de políticas desenvolvimentistas por parte dos governos latino-americanos, se intensificaram radicalmente. Como vimos no capítulo 1, por sua vocação simbólica e material, a arquitetura e o urbanismo serão áreas de atuação mobilizadas de maneira fundamental e efetiva nesse processo. Essa relação já se mostrará bastante consolidada no ensaio de Hitchcock, à medida em que o historiador recobra a ideia do "*boom* construtivo", identificado na última década, justamente para caracterizar o acirramento das políticas públicas de construção, exemplificadas especialmente pelos grandes conjuntos habitacionais e pelas novas cidades universitárias (a do Rio de Janeiro, do Cidade do México e de Caracas).

Tão significativos, para pensarmos as diferenças que as separam, serão os momentos geopolíticos em que o mundo se encontrava no âmbito de cada exposição, ao passo que o MoMA, como já analisamos, esteve de muitas maneiras vinculado aos órgãos governamentais responsáveis pela política externa do país[319]. Em 1943, *Brazil Builds* foi gestada como parte da política do "reconhecimento mútuo" que pautou o pan-americanismo durante a guerra e que tendeu muitas vezes, como bem lembrou Gerson Moura, a "temperar" a cultura do "outro" de modo que esta fosse mais palatável aos vizinhos do norte. Como discutimos ao longo do capítulo 2, o reconhecer da "outra América" recorrentemente acarretou na produção de relatos ou impressões idealizadas sobre o "outro", trazendo à tona aspectos até caricatos que tenderam, no caso do Brasil, a reduzir o país à cachaça, ao samba e, mais significativamente, ao exotismo associado à natureza exuberante. Em 1955, passada a emergência da guerra, a retórica pan-americanista havia deixado de orientar as prioridades da política externa norte-americana. *Latin American Architecture since 1945* foi concebida em um contexto de pós-guerra em que imperou uma tendência generalizada de borrar as fronteiras nacionais para criar o imaginário de uma comunidade global - capitalista - ideal e pacífica. Dito isso, parece possível avaliar que um dos

[319] As conexões do MoMA com o Departamento de Estado foram exploradas no capítulo 2.

pontos que afastam definitivamente as duas publicações é a maneira com que cada autor mobilizou a categoria de exotismo.

> Quilômetros e quilômetros de água sinuosa serpeando pântanos e contornando ilhas, a perder de vista. Prossegue depois através de tufos de nuvens, por sobre terras desertas, virgens do passo humano, apenas pontilhadas de colinas verdes [...]. Veem-se [na Baía de Guanabara] as linhas esguias dos edifícios altos em semi círculo sobre a orla marinha que se estende, depois de quebrar-se de encontro as montanhas inclinadas. Sobre o dorso delas, a selva, grimpando pela rocha, desabotoa-se em árvores numa densa faixa verde (GOODWIN, 1943, p.17).

O relato acima corresponde às primeiras impressões de Goodwin sobre o Brasil, chegando num "enorme avião prateado" que atravessou velozmente os ares da Amazônia, cortando Belo Horizonte até aterrissar na Baía de Guanabara. É bastante clara a ênfase na paisagem natural e a "extraordinária exuberância das plantas" que, se não fossem podadas regularmente, poderiam condenar as cidades a um desconcertantemente rápido "retorno à selva" (GOODWIN, 1943, p.38).

Hitchcock introduz seu ensaio de uma maneira bastante diferente da abordagem de Goodwin. Ainda que não deixe de referenciar as "grandes áreas de altas montanhas, de desertos e de florestas", o que interessa Hitchcock, de início, é focar na vertiginosa explosão populacional que vinha transformando e expandindo os centros urbanos de maneira sem precedentes:

> [...] da Cidade do México no Norte América, cujo tamanho triplicou em quinze anos, para Caracas, que positivamente parece se expandir sob o olhar do visitante, a tremenda taxa de crescimento populacional (3 por cento ao ano - o dobro da taxa no resto do mundo) e a crescente vitalidade da economia local, têm induzido uma taxa de produção construtiva inigualável em outras partes do mundo ocidental. Hoje, Cidade do México e o Rio de Janeiro são muito maiores que Roma; e dos seis maiores cidades do hemisfério ocidental, quatro estão na América Latina (HITCHCOCK, 1955a, p.11).

A arquitetura moderna na América Latina surgia, nesse sentido, como resultado dessa conjuntura de modernização e desenvolvimento urbano acelerado. Não interessava relacionar a América Latina ao exótico, à natureza quase intocada pela atividade humana - embora fosse quase impossível dissolver esse estigma tão decantado pela epistemologia *euronorteamericana* - mas sua retórica introduzia um novo elemento interpretativo às convenções do imaginário coletivo sobre o chamado Terceiro Mundo. Desde as linhas iniciais, o historiador argumenta que "a nova arquitetura da América Latina pertencia especificamente à era do avião" (HITCHCOCK, 1955a, p.11), colocando a modernidade como denominador comum das arquiteturas produzidas nos diferentes países da região. O fator exótico da paisagem natural é em parte deixado de lado para dar lugar à pujança das novas construções, dos novos

aeroportos, ferrovias, pontes e outras grandes obras públicas erguidas com novas técnicas modernas. Podemos tomar como exemplo dessa diferença de enfoque, as formas com que as cidades foram representadas em *Brazil Builds* e em *Latin American Architecture since 1945*. Duas fotografias igualmente tiradas do alto, da perspectiva do avião, servem nas duas publicações para representar aspectos muito distintos da "periferia do ocidente". Enquanto as fotografias aéreas reproduzidas em *Latin American Architecture since 1945* procuraram representar os centros urbanos em construção, como vimos anteriormente, *Brazil Builds*, utilizando o mesmo ângulo de visão, deu protagonismo aos morros cariocas e às fazendas de café.

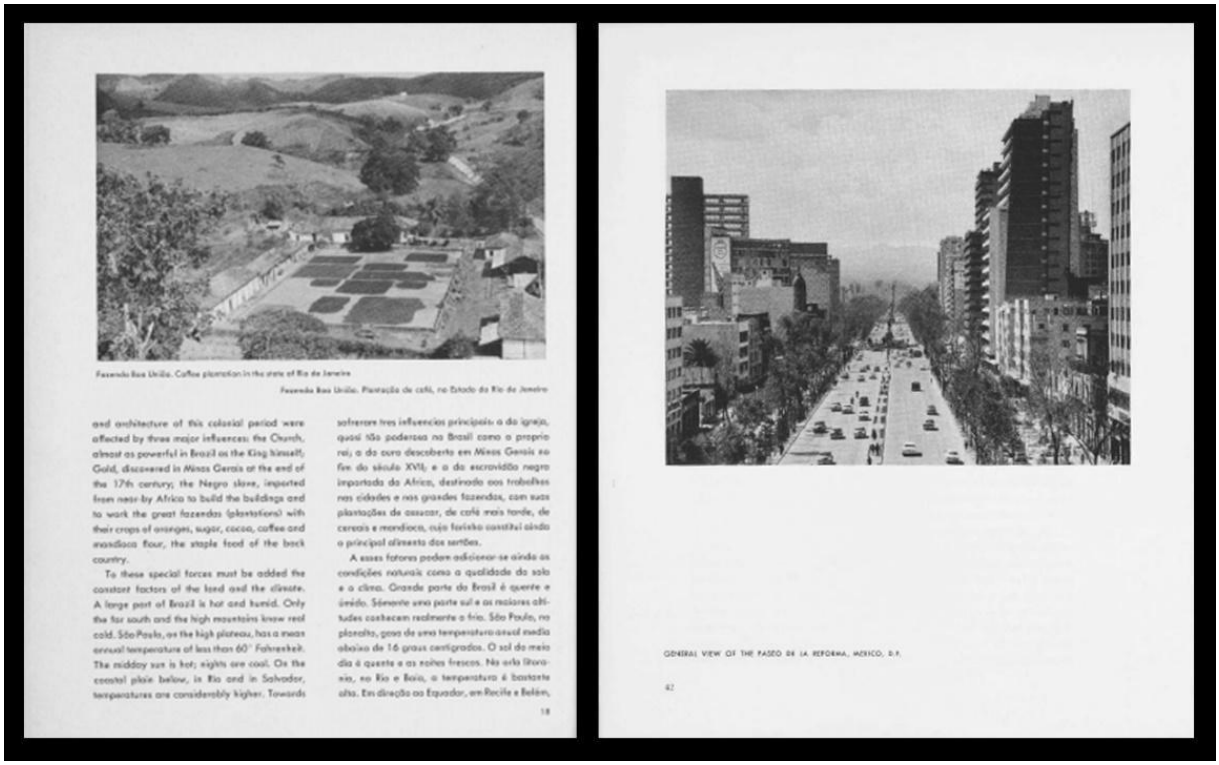


Fig. 29: Plantação de café na Fazenda Boa União, no estado do Rio de Janeiro, representada em *Brazil Builds* (à esquerda) e Paseo de la Reforma na Cidade do México, em *Latin American Architecture since 1945* (à direita).
Fonte: Goodwin, 1943, p.18 e Hitchcock, 1955, p.42.

Analogamente, como sugeriu Fabiana Santos (2019), é bastante elucidativa dessa mudança de abordagem uma comparação entre as representações iconográficas da Avenida Atlântica e da Praia de Copacabana, em *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945*: no primeiro, a orla da praia de Copacabana está vazia, e a faixa de prédios que acompanha a curva da orla aparece quase acidentalmente, se confundindo ao fundo com os morros da paisagem carioca. Ao pôr-do-sol, os espaços existentes entre os prédios que contornam a orla são denunciados pelas faixas de luz que se projetam pelo mar adentro, banhando o passeio dos pouquíssimos transeuntes que caminham na faixa de areia. Valorizou-se a paisagem natural, o mar, a natureza, enquanto a cidade aparece como um pano

de fundo, quase por acaso. Já em 1955, a faixa de areia da mesma praia está ocupada por inúmeros banhistas, como se estivessem se apropriando da paisagem natural. A avenida que acompanha a curva da orla está igualmente cheia, ocupada pelo tráfego, e o sólido paredão formado pelos novos edifícios de apartamentos e hotéis, mais numerosos e mais altos do que em 1943, agora parece protagonizar a cena. O exotismo claro na abordagem textual de Goodwin e nas fotografias de Kidder Smith dá lugar, em 1955, à acelerada modernização das cidades, ainda que sua rapidez não seja completamente compreendida por Hitchcock.

Fig. 30: À esquerda, duas fotografias da praia de Copacabana em *Brazil Builds*; à direita, fotografia da praia de Copacabana em *Latin American Architecture since 1945*.
Fonte: Fonte: Goodwin, 1943, p.27 e Hitchcock, 1955, p.34.

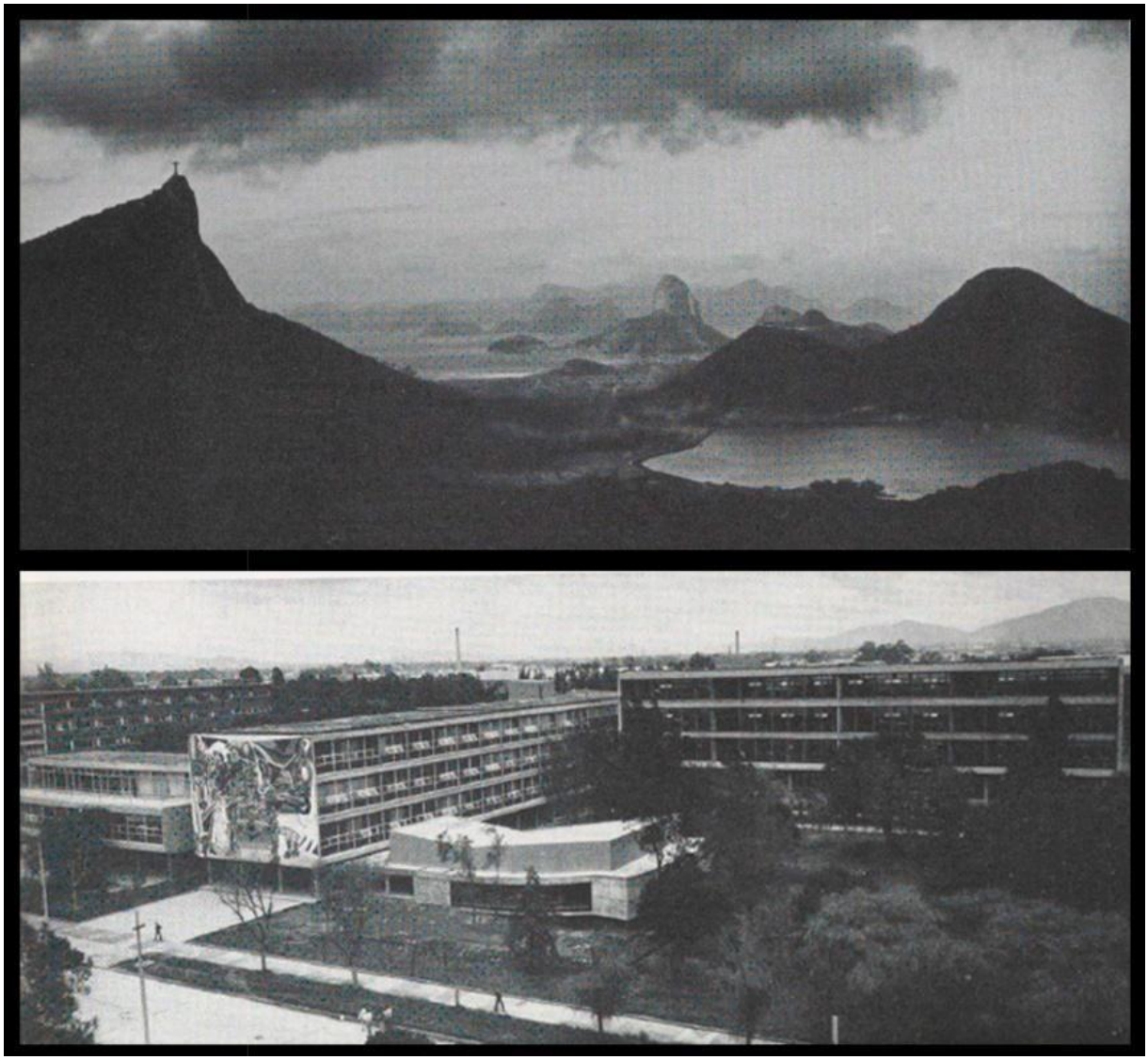


Fig. 31: Em cima, vista do Rio de Janeiro reproduzida em *Brazil Builds*, privilegiando a "natureza intocada" da paisagem carioca. Em baixo, em primeiro plano, a Escola de Engenharia e Arquitetura do Instituto Politécnico Nacional na Cidade do México, protagonizando a cena. A paisagem natural aparece ao fundo, quase acidentalmente.
Fonte: Goodwin, 1943, p.26 e Hitchcock, 1955, p.44.

Se as duas exposições acontecem em momentos distintos do ponto de vista geopolítico, também divergem os diálogos estabelecidos entre cada uma delas e os debates específicos do campo disciplinar da arquitetura. Primeiramente, deve-se considerar que *Brazil Builds* foi a primeira documentação extensiva da arquitetura brasileira, ou seja, marcou o ponto inaugural de uma nova trama narrativa acerca dessa produção, fazendo parte do conjunto dos primeiros documentos de difusão correspondentes ao período que Martins (1987) chamou de "montagem de uma trama" e Tinem (2006), de "cegueira inicial". Ainda que a publicação tenha registrado a existência de uma arquitetura que se destaca no meio internacional, o levantamento de Goodwin não arrisca avaliar sua extensão e permanência (TINEM, 2006). Em 1955, a narrativa estava já quase consolidada, sobretudo com a incorporação da arquitetura brasileira nos manuais de Zevi (1950) e Giedion (1954), marcando a

produção das *visões pré-canônicas* (em outras palavras, os primeiros ensaios de classificação desta arquitetura) (TINEM, 2006). O que era de certa forma uma novidade, no campo profissional, era a menção ao termo "arquitetura latino-americana". Majoritariamente reivindicada pelas revistas especializadas em termos nacionais (arquitetura brasileira, mexicana, venezuelana, colombiana, e assim por diante), a arquitetura latino-americana encontrará proeminência e certa consolidação na historiografia apenas no segundo pós-guerra, sob a motivação primeira do sucesso internacional da arquitetura brasileira atestada por *Brazil Builds*. *Brazil Builds* também apresentou um novo cliente e promotor da arquitetura moderna brasileira, ausente nas narrativas da vanguarda na Europa e nos Estados Unidos: o Estado (MARTINS, 1987, 2010b). Como vimos, Hitchcock também concede protagonismo aos Estados nacionais como promotores da nova arquitetura florescente na região. Se o Ministério da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro foi central na narrativa de Goodwin, à medida que funcionou como símbolo da articulação entre intelectuais modernistas de vanguarda e da necessidade de afirmação de um aparato estatal cujo compromisso maior era o de modernizar o país (MARTINS, 1987, 2010a), podemos dizer que a Igreja da Pampulha, em *Latin American Architecture since 1945*, conquistou centralidade por motivo similar. Inclusive, a igreja da Pampulha foi o único pavilhão de Niemeyer construído no complexo que não foi incorporado no levantamento de Goodwin, uma vez que sua construção ainda não havia sido finalizada. A pequena igreja, localizada à beira do lago artificial daquele novo bairro de elite, representou a articulação do arquiteto mais proeminente na cena modernista, Niemeyer, com a intenção de Kubitschek de modernizar Belo Horizonte, produzindo um dos exemplos mais paradigmáticos da arquitetura moderna brasileira. Suas condições de sucesso internacional deveram-se, para além do amparo estatal e do tombamento preventivo da igreja por parte do SPHAN, à inovação que a abóboda parabólica em concreto armado representou ao modelo estanque da laje plana sob pilotis do estilo internacional, que sofreria revisão sobretudo no pós-guerra.

A despeito das divergências relativamente naturais, o que é notavelmente comum entre *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945*, no âmbito estrito do campo disciplinar, é o esforço de ambos os autores, cada qual à sua maneira, de introduzir uma linguagem arquitetônica localizada, seja ela brasileira ou latino-americana, na historiografia da arquitetura internacional produzida na Europa e nos Estados Unidos. Hitchcock será responsável por nos fornecer uma das pistas mais contundentes dessa relação: o autor avalia que *Brazil Builds* havia atestado a criação de um "novo idioma nacional dentro da linguagem internacional da arquitetura moderna", e lhe parecia evidente que esse "novo idioma", particularmente nos últimos cinco anos, começara a transbordar as fronteiras brasileiras podendo ser percebida em outros países do subcontinente (HITCHCOCK, 1955a, p.12). Esse processo certamente trilhou caminhos distintos em cada um dos casos, mas também coincidiu em diversos momentos,

sobretudo nos esforços de caracterizar essas produções como simultaneamente locais e internacionais, nacionais e regionais, regionais e estrangeiras.

Em 1943, o caso brasileiro era apresentado por Goodwin como o "*topos* fundamental do imaginário da arquitetura do século 20" (LIERNUR, 2010b, p.169), especificamente por constituir uma expressão arquitetônica moderna de validez universal, simultaneamente independente e complementar aos cânones do estilo internacional. Claramente, as relações ali incorporadas à historiografia da arquitetura moderna internacional, a partir da arquitetura brasileira, nos permitem identificar continuidades narrativas que se desdobram na argumentação de Hitchcock. Ambas as publicações buscaram ressaltar a contribuição do modernismo brasileiro e latino-americano para a cultura ocidental. A categoria de "arquitetura moderna brasileira", no primeiro, e "arquitetura moderna latino-americana", no segundo, serviriam respectivamente nos dois eventos como novas formas de sobrevivência ou novos caminhos possíveis para um estilo internacional já bastante desacreditado. Poderia-se dizer, portanto, que a narrativa de Hitchcock em relação à arquitetura latino-americana se fundaria de maneira intimamente conectada à versão canônica da arquitetura moderna brasileira, elaborada inicialmente por Costa, consolidada com a exposição de 1943 e com o livro de Goodwin.

Se *Latin American Architecture since 1945* não foi pioneira tal como havia sido *Brazil Builds* - no sentido de que os manuais e revistas especializadas de circulação internacional já vinham incorporando algumas das obras latino-americanas que se tornariam canônicas - foi a primeira documentação extensiva da arquitetura da região. Hitchcock, também por se valer de camadas de significação anteriores, e de imaginários já consolidados, produziu uma obra capaz de se converter em uma matriz de leitura que permitiu a junção da multiplicidade de arquiteturas de todo o subcontinente em uma narrativa que se tornaria quase axiomática. Mais importante, sua elaboração foi capaz de dialogar com as críticas locais e com a historiografia internacional, apresentando, em um momento de questionamento da ortodoxia do estilo internacional, a arquitetura moderna produzida na América Latina como caminho possível para a sobrevivência do movimento moderno.

4. Arquitetura moderna em revisão: ecos de um campo em disputa na formação da historiografia latino-americana

4.1 Ascensão e crise da arquitetura moderna: América Latina como novo paradigma

No período delimitado pelo final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, borbulharam manifestos, práticas e teorias múltiplas acerca do que seria a *verdadeira* ou *correta* expressão da arquitetura[320]. Nesses anos, de maneira análoga à oposição vivida entre as vanguardas artísticas e a arte acadêmica, os debates do campo disciplinar da arquitetura serão marcados por uma luta acirrada entre correntes divergentes e teses polarizadas acerca da enunciação da historicidade moderna. Em seu manifesto por um mundo novo, *Die Neue Welt*, Hannes Meyer já teria colocado que "la afirmación rotunda de los tempos actuales nos lleva a renegar del pasado sin contemplaciones" (MEYER, 1990 [1926], p.55). No lugar da recorrente simulação atávica de tipologias antigas, acusada já em 1910 por Adolph Loos como manifestação de degeneração e até mesmo como crime, defendia-se a consolidação de um léxico arquitetônico condizente com a sociedade industrial, isto é, a articulação de experimentos e teorias em um núcleo de princípios comuns cujo resultado deveria ser "la reorganización de la Arquitectura como una institución acorde a los tempos modernos" (LIERNUR, 2004, p.18). Inspirada por numerosas teorias e experiências, políticas e culturais, e contra toda e qualquer simulação mimética de estilos passados, a grosso modo, a arquitetura de vanguarda se institucionaliza como enfrentamento das novas questões e demandas colocadas pela sociedade industrial e pelas novas técnicas construtivas, disputando a hegemonia com o academicismo tradicional. Os textos, manifestos, instituições, programas pedagógicos e práticas da vanguarda arquitetônica reivindicavam que a arquitetura deveria ser consequência do "espírito da época", e a nova arquitetura, resultado do espírito do homem da civilização maquinista, como Le Corbusier defendeu em seu paradigmático *Vers une architecture* (1923). Em sentido similar, pouco tempo depois da publicação do livro-manifesto do franco-suíço, Meyer ecoaria o argumento de que "cada época demanda suas próprias formas". "Nossa missão", ele diria, "consiste em conformar o mundo novo com os meios de que dispomos". A "boa arquitetura", dizia-se, não imita o passado, não trata-se de uma moda passageira, mas consiste primeiro em uma atitude: como pontuou Warchavchik em seu Manifesto Futurista, o novo referencial moderno deveria ser a

[320] Para Cohen, dois eventos quase contemporâneos representam balizas que assinalam o embrião das transformações no campo da arte e da arquitetura, e que teriam desdobramentos ao longo do século XX: a Exposição Universal de Paris, em 1889, e a Exposição Universal Colombiana de Chicago, em 1893. O autor as elege como paradigmas porque "ambas colocavam em questão a própria definição de arquitetura, tanto em seus objetivos - na medida em que seus destinatários passavam a pertencer a grupos sociais muito mais amplos - como em suas formas" (COHEN, 2013, p.10-11).

máquina, a ferrovia, o automóvel. Não sem resistência[321], a arquitetura moderna foi ganhando notabilidade, se organizando em núcleos e instituições internacionais de articulação de parâmetros universais organizadores da nova prática, tais como o CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), conquistando aos poucos a opinião do público geral e dos governos (LIERNUR, 2004, p.18), até atingir seu modelo historiográfico canônico em 1932: o estilo internacional[322].

Com a entrada em cena e o êxito conquistado pelas manifestações arquitetônicas de "países periféricos", primeiramente do Brasil e da Finlândia, como Sigfried Giedion pontuou em diversas oportunidades[323], ganha relevância no debate a ênfase na tradição e na adequação da arquitetura às condições climáticas e locais, de certa forma impensável para as anteriores teorias demasiadamente universalistas da arquitetura. Sobretudo no segundo pós-guerra, as pautas da arquitetura moderna internacional (modelo cuja morte já havia sido anunciada por Giedion no fim dos anos 1940[324]) serão recolocadas em função do descrédito paulatino que as correntes funcionalistas mais radicais vinham sofrendo nos últimos anos. A crise da expressão monolítica de uma arquitetura moderna sucumbida à supremacia da máquina, e por isso aplicável a qualquer território, começava a inflamar os debates profissionais e viria a desestabilizar a hegemonia dos paradigmas defendidos por instituições como os CIAMs, inclusive, criando fissuras no interior da estrutura do Congresso que culminariam em sua extinção[325] (BARONE, 2002, p.25-26). No enfrentamento das críticas dirigidas à radicalidade funcionalista associada à "nova arquitetura", a arquitetura da América Latina, identificada primeiramente no Brasil, torna-se alvo do olhar estrangeiro por conta da visibilidade com a qual a articulação de sua identidade movia-se entre lugar, tradição e modernidade (TINEM, 2002, p.22). Nesse sentido, a contribuição do "novo idioma" da arquitetura produzida na América Latina consistia menos em renovar por completo os modelos arquitetônicos canônicos limitados aos "slogans universalistas"

[321] O resultado do concurso para o edifício da Liga das Nações em Genebra em 1927 "agiu como um lembrete severo de que as novas formas ainda tinham um longo caminho pela frente antes de terem aceitação oficial", relembrando que a disputa dos arquitetos vanguardistas com aqueles filiados com a arquitetura academista dos revivalismos ainda era uma realidade premente. O primeiro lugar foi concedido a um edifício Beaux-Arts, projetado por P. H. Nénot, mas apenas depois de um "interlúdio escandaloso" do qual o projeto moderno de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, a princípio vencedor enquanto, teria sido desclassificado sob a justificativa de que os desenhos originais não haviam sido entregados à tinta (CURTIS, 2008, p.259).

[322] O Estilo Internacional, ou *International Style*, refere-se ao termo popularizado a partir do livro *The International Style: modern architecture since 1922,* escrito por Hitchcock, Philip Johnson e com prefácio de Alfred Barr Jr., que acompanhou a primeira exposição de arquitetura do MoMA, *Modern Architecture: International Exhibition* (1932).

[323] Uma delas foi o prefácio da 2ª edição italiana de *Espaço, Tempo, Arquitetura*. Antes disso, a "descoberta" do Brasil e da Finlândia em termos arquitetônicos havia sido referida em seu artigo sobre o Brasil escrito para a edição especial de *l'Architecture d'Aujourd'hui*, em 1952, *Le Brésil et l'Architecture Contemporaine.*

[324] Em *Mecanization takes command: a contribuition to anonimous history,* Giedion anuncia que depois da guerra, toda e qualquer crença no progresso havia sido perdida, e consequentemente "la vanguardia del arte y la ciência conducen a uma nueva concepción del mundo, que prefigura el fin de la época del racionalismo (GIEDION, 1948 apud LIERNUR, 2008, p.62).

[325] Para um estudo extensivo da trajetória da dissolução do CIAM e o surgimento do Team X, com foco em suas fissuras internas, conferir Barone (2002).

do CIAM com a proposição de um novo vocabulário, e mais na flexibilidade e sensibilidade com que esta produção matizava suas duras formulações em um novo vocabulário internacional. Para Nelci Tinem, são estes os paradoxos que vão atrair as revistas especializadas em difundir esse ideário, os arquitetos curiosos por conhecer a amplitude dessa arquitetura proveniente de outros polos que não os centros tradicionais de produção da modernidade, e os críticos e historiadores, interessados em proporcionar novas razões para a sobrevivência do movimento moderno (TINEM, 2002, p.22). O diálogo entre o modelo corbusiano[326] e as peculiaridades locais (sendo estas referentes desde à tradição construtiva e símbolos nacionais até às condições climáticas e contextos urbanos), faziam das arquiteturas da América Latina possibilidades bastante profícuas para a renovação de um projeto moderno ávido por novas formulações.

Já nos lembrava Liernur que a modernidade é um "doble movimento paradójico": a impulsão das leis de ferro da universalização e da expansão (do capital, do consumo, e das formas de produção) acontece apenas quando se atiçam as forças do singular (as subjetividades, o novo, as nações) (LIERNUR, 2010a, p. 273). No mesmo sentido, a arquitetura moderna internacional, para não tornar-se vítima de seus próprios ditames universalistas, no segundo pós-guerra teve que flexibilizar suas abordagens e abranger "outras" arquiteturas, necessariamente localizadas, para sobreviver. Conforme a tese proposta por Liernur, mesmo nos anos imediatamente prévios à guerra, mas principalmente durante o conflito, "la burocratización impulsó a algunos líderes de los CIAM a buscar refugio en el "arte" y el estímulo a la creatividad plástica", dando origem ao que o autor chamou de "onda tropicalista" da arquitetura moderna (LIERNUR, 2004, p.19). Acompanhando seu raciocínio, não seria mais possível, como se defendeu no manifesto inaugural do CIAM, a Declaração de La Sarraz, de 1928, organizar um núcleo de princípios comuns que pudesse orientar a arquitetura moderna como uma instituição monolítica. Hitchcock buscou reforçar tal contribuição, com a identificação, na América Latina, de respostas para a sobrevivência do movimento moderno. Daí a noção da "arquitetura latino-americana" como *inspiração*: "Para o bem ou para o mal, [a arquitetura latino-americana] é internacional em seu futuro" (HITCHCOCK, 1955a, 61).

[326] Com "modelo corbusiano", refiro-me à expressão arquitetônica do arquiteto recorrente em diversas casas construídas nos anos 1920 erigidas como demonstração material de *Les 5 points d'une architecture nouvelle* (1926), ou os cinco pontos da nova arquitetura: 1) os pilotis para desimpedir o térreo; 2) a planta livre, obtida mediante colunas estruturais, em oposição à planta paralisada das construções em alvenaria portante; 3) a janela horizontal em fita, ou *fenêtre em loungueur*; 4) a fachada livre (as aberturas deixariam de depender da estrutura convencional); e por fim, 5) os terraços-jardim, que previam banhos de sol e comunhão com o céu. A Maison Cook (1925), a Villa Garches (1927) e a Villa Savoye (1929) ilustram os "cinco pontos" com que Le Corbusier havia sintetizado sua contribuição para uma nova arquitetura, em 1927 (COHEN, 2013, p.109, p.127; FRAMPTON, 2015, p.188).

A conotação universalista atribuída por Hitchcock à arquitetura da região no livro-catálogo nos leva a concluir que o historiador tentou incluir esta arquitetura localizada na matriz historiográfica da arquitetura moderna internacional.

Do ponto de vista historiográfico, a publicação pode ser considerada uma espécie de reedição daquilo que Hitchcock normativamente pregou nos anos 1930 como o "estilo internacional", conceito que agora lhe parecia de algum modo demasiado estreito para caracterizar a arquitetura que havia se desenvolvido nos últimos trinta anos (HITCHCOCK, 1955a, p.60). "Em parte", ele afirma, "a arquitetura moderna cresceu seguindo líderes - Le Corbusier, Gropius, Mies, Frank Lloyd Wright - mas também sempre se desenvolveu em frentes mais amplas" (HITCHCOCK, 1955a, p.61). Enfatizando a forte "influência de Le Corbusier"[327] para o florescimento daquele "idioma local", o autor propõe um deslocamento da fonte por excelência da arquitetura moderna, relacionada até então estritamente à Europa e aos Estados Unidos, para os países ditos "periféricos". Tal operação representa um grande paradoxo em sua narrativa: ao mesmo tempo em que Hitchcock identifica nas repúblicas latino-americanas outras modernidades possíveis, ele procura incluir a todo momento a "arquitetura latino-americana" na narrativa universal em revisão.

Essa condição deveu-se à introdução da Escola Carioca "na linguagem do mundo exterior" uma dúzia de anos mais cedo; por extensão, de acordo com o autor, "então a arquitetura latino-americana, apreendida como um todo, pode muito bem ter algo mais do que alguns clichês de *brises soleils*, abóbadas em concha e azulejos para oferecer ao resto do mundo" (HITCHCOCK, 1955a, p.61). Ao que parece, estava incluída a "arquitetura moderna latino-americana" na trama do estilo internacional, talvez não àquela trama coesa dos anos 1920 que o próprio Hitchcock havia tecido em *The International Style* (SANTOS, 2019, p.83), mas como vertente da arquitetura moderna que a partir dos anos 1930 começa a ramificar em possibilidades que mantinham certa independência e que prosseguem em paralelo ao estilo internacional, complicando mas também enriquecendo a cena arquitetônica[328]

[327] "Dos grandes mestres internacionais, a influência de Le Corbusier é a mais forte e, apropriadamente, ele é o único grande arquiteto do mundo exterior que não apenas atuou como consultor em um grande monumento - o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio -, mas também construiu de fato na América Latina" (HITCHCOCK, 1955, p.60). Em *Arquitetura moderna no Brasil,* publicado em 1956, Mindlin falaria de tal "influência" de Le Corbusier na arquitetura moderna brasileira nos termos de uma "associação produtiva", vislumbrada pela primeira vez na experiência do projeto para o Ministério da Educação e Saúde. O projeto final do Ministério, para ele, elucidava os "benefícios dessa associação produtiva [de Le Corbusier com os arquitetos brasileiros], assim como o grande talento dos arquitetos brasileiros e sua capacidade de assimilação inteligente das ideias do mestre" (MINDLIN, 2000, p.28). A "assimilação inteligente" dos preceitos difundidos pelo mestre franco-suíço às circunstâncias do contexto local, no Brasil, será identificada como a origem de uma nova linguagem - um "idioma local", no dizer de Hitchcock - de grande contribuição para a arquitetura universal. Esse "idioma local", em *Latin American Architecture since 1945*, encontrará sentidos e será relacionado de maneira generalizada à arquitetura de todo subcontinente. Comentaremos sobre este aspecto adiante.

[328] No entendimento de Hitchcock, alguns dos "desvios" do estilo internacional - não em um sentido negativo da palavra- a partir da década de 1930 foram o organicismo de Wright, a escola de Amsterdã, o expressionismo alemão e o empirismo escandinavo (HITCHCOCK, 1995, [1965]).

(HITCHCOCK, 1995 [1966], p.23). A "arquitetura latino-americana" é apresentada como paradoxo, revelando assim tantos pontos de aproximação como de saudável distanciamento em relação ao vocabulário internacional de vertente corbusiana; dialeticamente ora se colocando como herdeira de uma matriz universal já consagrada, ora como uma possível contribuição aos rumos desta mesma universalidade já desvalidada:

> Em todos os lugares, pode-se haver lucro com a troca de ideias. Para a América Latina já deu muito e sem dúvida dará muito mais. Mas também há muito que podemos receber com proveito, principalmente agora que a produção da Europa Ocidental é tão baixa em quantidade e tão inibida por dificuldades econômicas (HITCHCOCK, 1955a, p.61).

Parecia ser este o maior mérito daquela arquitetura para um campo em revisão. Conforme o próprio autor deixou claro, a validez universal daquela arquitetura era tributária da circulação de ideias e de arquitetos que favoreciam tanto a arquitetura do subcontinente, quanto a norte-americana e europeia.

4.2 Entre Europa, Estados Unidos e América Latina: arquitetos em trânsito

Nos anos 1940, por conta da ocupação nazista e da guerra, os CIAMs são obrigados a se dispersar, e suas reuniões, suspendidas. Muitos de seus principais articuladores, tais como Mies, Gropius, Giedion, Neutra, Sert, Breuer, teriam migrado para os Estados Unidos, e as dificuldades do contexto geopolítico inviabilizaram a continuação dos encontros para aqueles que permaneceram na Europa[329]. Para tanto, sobretudo no novo cenário de reconstrução do pós-guerra, alguns dos membros da instituição "trabajaron para transformar al CIAM em una especie de núcleo de especialistas em planificación física, a nível mundial" (LIERNUR, 2004, p.19). Com isso, teria sido também necessário ampliar o quórum dos congressos a fim de elevar a organização a uma escala de fato internacional, conforme expressou um memorando proposto por Neutra e preparado por Wiener. Para alcançar estes propósitos, o memorando estipulava que se devesse cumprir pelo menos três condições: incorporar os Estados Unidos na organização; incorporar uma importante quantidade de grupos não europeus; e convencer à nova liderança internacional de sua neutralidade técnica (LIERNUR, 2004, p.20).

O congresso de Bringwater em 1947, que marcou a retomada das reuniões, conforme nos conta Liernur, contribuiu para reatar os vínculos perdidos com os grupos AUSTRAL e ATEC na Argentina e em Cuba, respectivamente. Neste contexto Gropius e Sert tentaram unir antigos membros do CIAM exilados no

[329] Durante a guerra, continuaram ativos apenas o grupo MARS na Inglaterra, o ASCORAL na França, sob a direção de Le Corbusier, o AUSTRAL na Argentina e o ATEC em Cuba (LIERNUR, 2004, p.19).

México, como Hannes Meyer e Max Cetto, com importantes figuras do meio local, como Mario Pani e Enrique del Moral; se estabeleceram contatos com Niemeyer e Costa, no Brasil, desde o fim da década de 1930, posteriormente reforçados por Mindlin; Antonio Bonet foi incorporado ao grupo Uruguaio; e o grupo venezuelano esteve ativo desde o começo dos anos 1950 com personalidades tais como Moises Benacerraf; ao passo que "a principios de los años cincuenta, casi cien arquitectos latinoamericanos estaban de algún modo vinculados a los CIAM" (LIERNUR, 2004, p.20-21).

Diversos arquitetos da vanguarda europeia, em sua maioria membros importantes do CIAM, "atraídos por los recursos disponibles, las numerosas demandas, la falta de importante competência y la receptividad de las elites", mas principalmente pelo atrativo da tábula rasa, procuraram concretizar obras no subcontinente (LIERNUR, 2008a, p.37-38).

Frank Lloyd Wright participou do júri para o Farol de Colón em 1931, no Rio de Janeiro. Durante sua estadia, segundo seu testemunho, participou ativamente da rebelião estudantil em favor da reforma proposta pelo jovem Lúcio Costa, diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Apesar de ter desenhado diversos projetos na América Latina, nenhum deles foi construído. Contudo, isso não impediu com que sua obra tivesse desdobramentos importantes no campo profissional latino-americano. Como Juan O'Gorman atestou, o legado de Wright teve grande importância para sua produção arquitetônica em sua fase organicista emblematizada por sua própria casa no Pedregal (LARA, CARRANZA, 2014, p.195).

O ex-diretor da Bauhaus e sócio dirigente do CIAM desde 1929, Walter Gropius, visita o México em 1946, e em 1954, realiza outra viagem, desta vez visitando o Brasil, onde é recebido por Warchavchik, e o Peru, onde é hospedado pelo presidente peruano e fundador da revista El Arquitecto Peruano, Fernando Balaunde Terry. Havia constituído um estúdio em Buenos Aires com Frank Moeller, o escritório Moeller/Gropius, responsável por projetar a adaptação da costa do Rio da Prata de um projeto que Gropius havia exposto no CIAM de Bruxelas, e a construção de duas casas econômicas no subúrbio de Buenos Aires (LIERNUR, 2008a, p.39). Mies van der Rohe projetou importantes edifícios administrativos e comerciais na América Latina, entre eles o consulado dos Estados Unidos em São Paulo, e os edifícios administrativos da empresa Baccardi, no México e em Cuba (LIERNUR, 2008a, p.39). Como resultado de sua visita à Argentina em 1948, Marcel Breuer construiu um restaurante às margens do Mar del Plata. O exílio antifascista do entre guerras foi responsável pela migração definitiva de diversos arquitetos proeminentes para a América Latina. Em 1938, o alemão Max Cetto se fixa no México, e sua obra "postuló una paradójica síntesis de futuro y pasado, associada estrechamente a la expresión más destilada de "lo mexicano": las arquitecturas de Luís Barragán" (LIERNUR, 2008a, p.42). Buenos Aires recebeu o membro da vanguarda austríaca Adolph Loos, e o catalão Antonio Bonet, membro do GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura

Contemporània), emigra para a Argentina em 1938 como resultado da guerra civil espanhola (LIERNUR, 2008a, p.43).

Importantes ensaios do pensamento urbanístico francês foram realizados nas cidades latino-americanas por nomes como Forestier, Alfred Agache e Maurice Rotival, sendo o Plano de Caracas um dos projetos mais significativos do terceiro. Ainda do ponto de vista urbanístico, é preciso indicar a atividade do escritório Town Planning Associates (TPA), formado pelo catalão exilado em Nova York Josep Lluis Sert[330], e Paul Lester Wiener, arquiteto alemão naturalizado norte-americano. O TPA desempenhou intensa atividade na América Latina no campo do urbanismo no segundo pós-guerra, com os projetos, por exemplo, para a Cidade dos Motores (1945) no Rio de Janeiro; para a nova cidade de Chimbote (1948) no Peru; os planos pilotos de Tumaco (1947), Medellin (1948), Cali (1950) e Bogotá (1951-53); novas cidades na Venezuela (1950-53); e o Plano Piloto de Havana (1955-58) (ROLDAN, 2019, p.14). Mas para Liernur, foi Richard Neutra quem manifestou maior interesse e compromisso com a região, não apenas reproduzindo temas da vanguarda europeia ou norte-americana, mas de fato articulando estes temas ao âmbito latino-americano (LIERNUR, 2008a, p.39). Com sua fórmula pessoal, da qual fazia parte uma insistência inata no clima, materiais e paisagem, constrói uma série de projetos de escolas e hospitais em Porto Rico e também projeta casas individuais em Caracas e Havana (LIERNUR, 2008a, p.39).

Como se tornou consenso na historiografia canônica sobre o assunto, foi o legado de Le Corbusier, principalmente na arquitetura brasileira, que teve importância mais reconhecida para a formação da cultura arquitetônica na América Latina, e disso, Hitchcock estaria absolutamente convencido. Em 1929, o franco-suíço realiza uma viagem de três meses para a América do Sul, com o objetivo de proferir um ciclo de palestras e desenvolver outras oportunidades de trabalho. Atravessa o oceano atlântico de navio e chega pela baía de Guanabara, passando por Montevidéu até finalmente desembarcar em Buenos Aires, em outubro. Sua permanência na Argentina não resultou em nenhuma obra construída, mas foi importante para estabelecer contatos importantes com o meio profissional local, bem como para germinar propostas que seriam retomadas posteriormente, tal como o plano de planificação de Buenos Aires. De outubro a dezembro, Le Corbusier viaja de avião para o Paraguai, Uruguai e Brasil, discursando sobre suas ideias inovadoras nas instituições de arquitetura que haviam lhe convidado. Ao mesmo tempo, cruzar a América do Sul de avião implicou uma colocação "quase divina" do arquiteto sobre a totalidade do território, ao passo que as cidades vistas "de cima" o auxiliaram e inspiraram a produzir diversos planos de urbanização, tais como suas propostas para o Rio de Janeiro, São Paulo e Montevideo (LARA, CARRANZA, 2014, p.51).

[330] O arquiteto se exilou em Nova York após a ascensão do General Franco durante a Guerra Civil Espanhola.

Sete anos mais tarde, por insistência obstinada de Lúcio Costa[331], e com o aval de Getúlio Vargas, Le Corbusier é convidado pelo ministro Gustavo Capanema para retornar ao Brasil como consultor de projetos para o campus da Universidade do Brasil e para o Ministério da Educação e Saúde Pública, ambos no Rio de Janeiro. Conforme o próprio Lúcio Costa reconhece mais tarde, para além dos planos para a Universidade, das aulas ao vivo e do risco fundamental do MES, um dos maiores legados de Le Corbusier para a arquitetura brasileira foi, no entanto, Oscar Niemeyer (COSTA, 1975, p.137). Ainda estagiário durante o projeto para o MESP, Niemeyer ficou responsável por fazer os croquis para Le Corbusier, após este elogiar grandemente os desenhos à mão livre do primeiro. Em seu depoimento, Capanema conta que era Niemeyer "quem o ajudava muito nos seus projetos, quem era o *enfant gaté* de Le Corbusier. [...] Ele não fazia nada sem o Oscar. O Oscar convertia as suas ideias em desenhos" (CAPANEMA, 1985, p.127). A validação do arquiteto pelo mestre franco-suíço impulsionou a relevância e autoridade de Niemeyer dentro daquele grupo de arquitetos, levando-o inclusive à liderança após o regresso de Le Corbusier à Europa (LARA, CARRANZA, 2014, p.78).

Analogamente a este episódio, no qual se necessitou do aval de um arquiteto reconhecido e respeitado internacionalmente para que Niemeyer fosse consagrado nacional e internacionalmente como a "estrela" da arquitetura moderna brasileira, parece possível dizer que a legitimação nacional da arquitetura moderna brasileira necessitou de um empreendimento da magnitude de *Brazil Builds*, organizado em um dos principais museus de arte moderna do mundo, para que o meio local a validasse como expressão de valor. Em 1956, Mindlin se mostrou ciente da importância de *Brazil Builds* para que a arquitetura moderna brasileira fosse generalizadamente aceita nacionalmente. Com a exposição do MoMA, o arquiteto reconhece:

> Houve de imediato e entusiástico reconhecimento externo, e o Brasil se deu conta de que a sua arquitetura moderna era uma das suas mais valiosas contribuições à cultura contemporânea. A partir daí, o homem comum, desconfiado e irônico por natureza, começou a sentir orgulho dos edifícios que a princípio tinha considerado engraçados ou bizarros. Embora continuasse a tratá-los por apelido, privilégio do crítico de rua, fazia-o com secreta admiração. Assim esses edifícios se tornaram parte do profundo orgulho e afeição que os habitantes sentiam por suas cidades (MINDLIN, 2000 [1956], p.29).

[331] Em seu *Relato Pessoal,* o arquiteto narra o episódio: "não foi fácil conseguir a vinda de Le Corbusier, porquanto no ano anterior já aqui estivera Piacentini - o arquiteto de Mussolini - contratado pelo governo para ajudá-lo no problema da implantação da Cidade Universitária [...], e o ministro Capanema não se sentia em condições de pleitear nova contratação. Mas tanto fiz que me levou ao Catete, e o dr. Getúlio, entre divertido e perplexo, diante de tamanha obstinação, acabou por aquiescer, como se cedesse ao capricho de um neto" (COSTA, 2003 [1975], p.136).

Seu comentário não foi o primeiro desta natureza. Alguns anos antes, no mesmo mês da publicação do elogioso artigo de Giedion na edição de *L'Architecture d'Auhourd'hui*[332] sobre o Brasil, em 1952, por motivo do recém publicado número especial da revista francesa, se publicou na revista paulista Acrópole um comentário assinado por S.M., reconhecendo os méritos da arquitetura brasileira[333]. O artigo avaliou que em 1943 a arquitetura brasileira havia

> feito furor nos Estados Unidos, graças a uma exposição organizada por Samuel Goodwin [sic], um homenzinho de cabelos brancos que andou por aqui a fotografar os mais novos edifícios do Rio e de S. Paulo (S.M., 1952, p.152).

O autor revela outros indícios da importância que concede à validação internacional: ele conta que, quando esteve em Paris, em 1949, teve o prazer de ver discutidos e aplaudidos arquitetos como Niemeyer, Costa, Rino Levi, Irmãos Roberto, Reidy, entre outros. E por fim, reitera orgulhosamente:

> Ei-nos fixado sobre o valor que à nossa arquitetura se atribui na Europa. E de que conhecem os nossos arquitetos e os respeitam como mestres, tem-se a prova nessa mesma apresentação (S.M., 1952, p.152).

Mas o que lhe parecia mais importante, no entanto, era a identificação, na avaliação de Giedion, da contribuição da arquitetura brasileira para o "movimento contemporâneo", principalmente, como explica o crítico, por conta de sua capacidade de "animar grandes superfícies mediante estruturas vivas e multiformes" (GIEDION, 1952 apud S.M., 1952, p.152). S.M. finaliza o artigo avaliando estar "de parabéns" a arquitetura brasileira: "depois de convencer os norte-americanos, conquistou Paris".

O parecer de Giedion quanto às contribuições da arquitetura moderna brasileira para a arquitetura internacional, publicado na revista francesa, indicou os sentidos da reorientação do campo arquitetônico em direção à flexibilização das formas excessivamente racionais e das limitações do arquiteto a reboque da civilização maquinista.

Todos estes esforços de articulação da arquitetura produzida na América Latina com o CIAM, em especial a atenção e elogios dos protagonistas dos Congressos declarados sobre ela, certamente tiveram relação com os rumos que a arquitetura moderna internacional havia tomado. Mas além disso, parece também ser possível dizer que a exaltação da "arquitetura latino-americana" principalmente por meio

---

[332] Em seu artigo, Giedion havia elogiado nomes como os de Lúcio Costa, cujos prédios são "o que se pode ver de mais apropriado à nossa época"; Niemeyer, dono da "mais fascinante imaginação"; Rino Levi, que encontra "soluções simples para problemas muito complexos"; Marcelo Roberto, "grande realizador do aeroporto de Santos Dummont"; e Afonso Reidy, "arquitetura criador" (GIEDION, 1952 apud S.M., 1952, p.152).

[333] O artigo teria sido publicado concomitantemente no *Estado*.

da “ala norte-americana” do CIAM, poderia ser significativa na disputa interna que se acirrava dentro do próprio Congresso. Desde o início de 1950, vinham ganhando relevância membros europeus mais jovens, inclusive ocupando cargos nos mais importantes fóruns de elaboração da crítica. Será o caso do inglês Reyner Banham, que passa a fazer parte do Comitê Editorial da *The Architectural Review,* aquela mesma revista que em 1954 publica os comentários duramente críticos de Max Bill sobre a arquitetura brasileira. Do rechaço à “la academización de la arquitectura modernista identificada con el “international style” y de la liviandad “tropicalista”” (LIERNUR, 2004, p.34), as opiniões da nova geração europeia que vinha ganhando proeminência nos debates internacionais desestabilizariam a hegemonia norte-americana, premeditando portanto uma necessária contra-reação. Parece possível dizer que para Hitchcock, seria mais interessante inclinar-se à novidade, do que argumentar em favor de algo entendido como de pouco futuro. Por outro lado, essa tomada de posição possibilitou ampliar uma base de apoio "em seu quintal", fortalecendo o posicionamento norte-americano na disputa pela hegemonia cultural.

4.3 A atuação do MoMA nas dinâmicas do campo

Vimos no capítulo anterior que o imaginário de “arquitetura moderna latino-americana” construído na publicação de Hitchcock foi em grande medida tributário do que Goodwin instituiu como arquitetura moderna brasileira em 1943, guardadas as contradições e inconsistências existentes entre ambos[334]. A coexistência da poética da curva com a racionalidade estrutural associada ao estilo internacional, identificada especialmente na arquitetura brasileira, mas elevada à escala regional no trabalho de Hitchcock, para os debates internacionais, será talvez o aspecto mais significativo da contribuição desta arquitetura para o campo.

O sucesso crítico de *Brazil Builds*, e por extensão da arquitetura moderna brasileira em nível internacional, esteve relacionado com o papel desempenhado pelo MoMA na indústria cultural. Desde sua inauguração, o museu vinha ganhando relevância internacional - junto com a ascensão mercantil do país. O MoMA abriu suas portas ao público no dia 7 de novembro de 1929. A instituição foi inaugurada no décimo segundo andar de um edifício na 5th Avenue, e dez anos mais tarde foi transferida para sua sede permanente na 53rd Street (COHEN, 2013, p.194). A comissão fundadora[335],

[334] Sobre as continuidades e dissidências entre o livro de Goodwin e o de Hitchcock, conferir o item 3.6.

[335] A comissão de fundação do MoMA envolvia sete pessoas: O presidente Ansor Conger Goodyear; as três patronas Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller; Josephine Porter B. Crane, co-fundadora da Dalton School e amiga próxima de Abby Rockefeller; Frank Crowninshield, editor da revista Vanity Fair; Paul J. Sachs, diretor associado do Fogg Museum da Universidade de Harvard, onde também era professor (KANTOR, 2002, p.211).

encabeçada por Lillie P. Bliss (1864-1931), Mary Quinn Sullivan (1877-1939) e Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948) - colecionadoras de arte oriundas de famílias ricas e tradicionais norte-americanas -, e presidida pelo empresário e filantropo Anson Conger Goodyear (1877-1964), idealizaria o Museu como uma tentativa de abraçar os tempos modernos na prerrogativa de que a arte do período não estava recebendo representação adequada pelas instituições existentes a ela destinadas (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1931, p.4)[336].

Tendo experienciado em 1913 o importante e pioneiro evento de arte moderna ocorrido na cidade de Nova York, o *Armory Show*[337], os fundadores do Museu teriam sido encorajados a construir uma nova instituição cultural como um lugar propício para a superação das tendências acadêmicas e de divulgação da nova visão de arte (COTA, Jr., 2015, p.66). Embora tenham sido diversas as iniciativas de incursão da arte de vanguarda na cena cultural norte-americana[338], Goodyear, em seu livro sobre a história dos dez primeiros anos do MoMA, atribui a gênese do museu ao *Armory Show.* Havia sido naquela oportunidade que Lillie Bliss, colecionadora de arte desde 1907, com orientação de Arthur B. Davies, um dos organizadores da *Armory*, adquire diversas obras para somar à sua coleção pessoal. A rejeição de sua tentativa, em 1921, de realizar uma exposição de arte moderna no Metropolitan, impulsionou a vontade de Bliss para constituir um museu independente (COTA, Jr., 2016, p.24). Mary Quinn Sullivan e Abby Rockefeller também faziam parte do ciclo social de Davies, e a promoção de um museu de arte moderna surge nas longas conversas entre os quatro (KANTOR, 2002, p.191).

A tarefa não foi fácil. Como elucidou o historiador da arte Meyer Schapiro, a elite intelectual conservou por muito tempo um gosto predominantemente voltado à estética tradicional do academicismo oitocentista, e o clima cultural era ainda bastante resistente em relação à arte moderna. Por exemplo, os dirigentes do *The Metropolitan Museum of Art*, ainda em 1950, continuavam acusando a arte moderna como "sem sentido" ou "pornográfica", como um "sinal de decadência da civilização"

[336] Conforme revelado no *release* da exposição *Modern Architecture: International Exhibition*: "o Museu de Arte Moderna foi fundado no verão de 1929 por um grupo de patronos de arte americanos, principalmente nova-iorquinos, mas incluindo curadores de Boston, Chicago e Washington. [...] Eles acreditavam que a arte do nosso período não estava recebendo representação adequada nas instituições existentes. Desde o outono do mesmo ano exibições foram regularmente organizadas trimestralmente. Durante os primeiros dois anos de serviços do mesmo aproximadamente 315.000 pessoas visitaram as galerias" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1931, p.3-4).

[337] O historiador Milton Brown nota que o *Armory Show* foi a primeira oportunidade do público norte-americano visitar uma exposição dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e van Gogh, os "mestres" do ciclo das vanguardas europeias (BROWN apud KANTOR, 2002, p.106). Segundo Schapiro, o *Armory Show* foi o "*turning-point*" na arte norte-americana, e consistiu em uma iniciativa de um grupo de artistas, reunidos para propor outro modelo de exposição, sem juris ou prêmios, alternativo àquele tradicionalmente levado a cabo pelo National Academy of Design. Não implicava apenas em uma oposição à arte acadêmica, mas em uma necessidade profissional mais abrangente orientada para a criação de um mercado de arte mais amplo, isto é, o estabelecimento de exposições acessíveis a um público mais heterogêneo (SCHAPIRO, 1978, p.135).

[338] Importantes precursores do MoMA foram o Newark Museum, que abre suas portas como uma biblioteca, em 1909; o Wadsworth Atheneum em Hatford; e a Harvard Society for Contemporary Art, iniciada em fevereiro de 1929 (KANTOR, 2002, p.190).

(SCHAPIRO, 1978, p.176, tradução da autora). Por outro lado, no final da década de 1920, Nova York já despontava como polo de atração artístico-cultural nos Estados Unidos, com diversas instituições culturais e academias que promoviam múltiplas exposições e eventos, atraindo para a cidade artistas das mais diversas tendências (COTA, Jr., 2016, p.26). O *Armory Show* havia impulsionado um interesse progressivo do público em relação à arte moderna, e a carência por uma instituição que abarcasse a "nova arte" nos Estados Unidos foi mencionada pelos membros fundadores do MoMA como o motivo central para o estabelecimento de um museu de arte moderna na cidade. No documento, ressaltavam o descompasso entre o interesse pela arte moderna manifesto em Nova York e a ausência de instituições que dessem conta desse interesse intensificado, em comparação com a cena cultural europeia, problema colocado pelo jovem Barr, primeiro diretor da instituição[339], nos seguintes termos:

> Em todo o mundo, a crescente onda de interesse pelos movimentos modernos em arte encontrou expressão, não apenas em coleções particulares, mas também na formação de galerias públicas criadas com o propósito específico de exibir coleções permanentes e temporárias de arte moderna. Em nenhum lugar essa onda de interesse foi mais evidente do que em Nova York. Mas só Nova York, entre as grandes capitais do mundo, carece de uma galeria pública onde hoje possam ser vistas as obras dos fundadores e mestres das escolas modernas. Que a metrópole americana não tenha tal galeria é uma anomalia extraordinária (BARR, Jr., 1929, p.1, tradução da autora).

[339] A contratação de Barr como diretor da nova instituição deveu-se à indicação de seu nome por Paul J. Sachs, seu antigo professor em Harvard, colaborador, e um dos membros da comissão de fundação do MoMA (KANTOR, 2002, p.211).

Fig. 32: À esquerda, fachada da sede permanente do MoMA em Nova York. À direita, capa do livro *Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*, publicado pelo MoMA em 2004.
Fontes: https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history | https://aaa.org.hk/en/collection/search/library/art-in-our-time-a-chronicle-of-the-museum-of-modern-art

E como arte, Barr compreendia não apenas as disciplinas restritas às chamadas Belas Artes, mas também outras instâncias relativas à produção moderna (LINO, 2013). Em uma brochura que escreve com base em suas experiências recentes na Europa, conhecida como *1929 Plan,* o diretor propõe um plano multidepartamental de distribuição do acervo assumidamente ambicioso, de forma que fossem contempladas não apenas as artes "tradicionais", como a pintura e a escultura, mas também a gravura, desenho, ilustrações, filmografia, impressões, tipografia, design industrial e de produtos, cenografia, fotografia, mobiliário, artes decorativas, cinema e arquitetura; juntos, estes departamentos "institucionalizariam a estrutura do modernismo" (KANTOR, 2002, p.212, tradução da autora). A atuação instrumental de Barr, persistente, teria feito com que seu plano visionário se concretizasse em poucos anos e, com efeito, a primeira expansão curatorial do Museu foi a criação em 1932 do Departamento de Arquitetura e Design[340] (KANTOR, 2002, p.212).

Desde o outono de 1929, passaram a ser organizadas exposições regularmente, e durante os primeiros dois anos de serviços do mesmo aproximadamente 315.000 pessoas visitaram as galerias, "quase 1/8 do comparecimento no Metropolitan Museum durante o mesmo período" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1931, p.4). Mas foi especificamente no segundo pós-guerra que Nova York se consagra como polo cultural hegemônico, superando a antiga centralidade europeia, particularmente Paris, na "guerra

[340] As artes industriais foram exibidas em 1933; em 1935, criou-se a biblioteca de filmes; e posteriormente, departamentos de desenhos, impressões e fotografias foram adicionados à organização departamental do MoMA.

cultural" travada ao longo do XX. Para Liernur, o papel hegemônico dos Estados Unidos, outorgado pela Segunda Guerra,

> Consolidó a nivel internacional las ideas acuñadas en el período imediato precedente, y esto legitimó com mayor fuerza las producciones latinoamericanas a ellas vinculadas (LIERNUR, 2008a, p.51).

Com a formação desse novo polo cultural, formam-se em torno dele novos centros de produção cultural periféricos mas complementares às versões narrativas tradicionais (ARGAN, 1992, p.507), e aquelas narrativas elaboradas pelos Estados Unidos acerca da produção cultural latino-americana, especialmente aquelas editadas no MoMA, haviam ganhado respaldo no segundo pós-guerra por conta do posicionamento hegemônico do país. Progressivamente, o substantivo *moderno* vinha perdendo sua vocação predominantemente universalista e, com as mudanças das posições frente à nova configuração mundial e com o nacionalismo crescente por consequência das guerras, foi incorporada ao moderno uma adjetivação nacional (LIERNUR, 2010b, p.169). Na medida em que os norte-americanos almejavam a posição de árbitros pioneiros do censo da cultura artística internacional, subverter a lógica das vanguardas europeias - e isso inclui a ortodoxia racionalista do CIAM - significava também buscar outras expressões possíveis para a modernidade em disputa. A tarefa já tinha sido posta em prática no MoMA, no campo da arquitetura, com a paradigmática *Brazil Builds*, e a ampliação do espaço concedido à América Latina na agenda cultural norte-americana desde o entre guerras, portanto, se por um lado *Latin American Architecture since 1945* teve sentidos políticos fundamentais, também resultou do desejo daquele museu, relativamente novo, de impor-se como polo metabolizador e juiz da cultura moderna, em oposição à centralidade europeia.

4.4 *Fiebre tropical*

O artigo publicado na *l'Architecture d'Aujourd'hui* não havia sido o primeiro indício do interesse de Giedion pela arquitetura ao sul do Rio Bravo. Com os debates acerca da "Nova Monumentalidade", traduzidos em um manifesto assinado por Giedion, Fernand Lèger e Josep Lluis Sert (membros do CIAM então residentes em Nova York) a valorização internacional das obras apresentadas em *Brazil Builds* recebeu um impulso ulterior (LIERNUR, 2010b, p.201). Na crença da necessidade eterna das pessoas possuírem símbolos que revelem sua vida interior, suas ações e concepções sociais, *Nove pontos para*

uma nova monumentalidade[341] condenava o valor estritamente funcional dos edifícios modernos em função do impulso premente de cada época de criar seus monumentos simbólicos:

> O povo quer edifícios que representem sua vida social e comunitária para ter mais que uma satisfação funcional. As pessoas querem que suas aspirações de monumentalidade, alegria, orgulho e excitação sejam satisfeitas (GIEDION, 1944, p.552, tradução da autora).

Faltava algo nos edifícios executados por aqueles arquitetos dispostos a resolver problemas de ordem estritamente funcional. Este algo era uma imaginação arquitetônica inspirada e capaz de satisfazer a demanda pela monumentalidade (GIEDION, 1944, p.556). A condenação vinha acompanhada de um alerta: se a demanda não fosse atendida, "todo o desenvolvimento [da arquitetura contemporânea] estaria em perigo mortal de um novo academicismo de fuga" (GIEDION, 1944, p.552, tradução da autora). Os atributos desta "nova monumentalidade", é de se notar, estavam presentes em muitas das obras apresentadas em *Brazil Builds,* como o próprio Giedion apontou em seu artigo[342]; a estes, acrescia-se o especial interesse de Giedion pelas construções de linhas sinuosas, fosse nos *crescentes* de Bath ou na arquitetura barroca, clarificado em seu *Espaço, tempo, arquitetura* (1941) (LIERNUR, 2010b, p.202).

Assim, o papel de Giedion no CIAM não foi alheio ao impacto conseguido pela legitimação das produções arquitetônicas latino-americanas no segundo pós-guerra, vinculada à hegemonia internacional outorgada ao MoMA com o fim do conflito (LIERNUR, 2008a, p.51). Como resultado do Congresso do CIAM em Bridgewater, em 1947, ele publica o livro-manifesto *A decade of new architecture,* volume lançado em 1951, no qual concede espaço considerável a diversas obras construídas na América Latina, com especial atenção à arquitetura brasileira. No início dos anos 1950, a "arquitetura latino-americana", precedida pelo sucesso da arquitetura brasileira, conquistava um público internacional heterogêneo, inclusive membros líderes do CIAM assentados nos Estados Unidos, por ser um "ejemplo de las posibilidades de un uso creativo y desprejuiciado del lenguaje modernista y sin requerir de avanzadas tecnologias industriales" (LIERNUR, 2004, p.29).

---

[341] Sabe-se que Sert, Giedion e Lèger receberam convites simultâneos para publicar um artigo na nova revista do grupo American Abstract Artists, em 1943. Decidiram então elaborar em conjunto o manifesto *Nove pontos para uma nova monumentalidade*, que, no entanto, ficaria conhecido muito mais tarde, apenas após a falência da editora American Abstract Artists. De qualquer maneira, Sert e Giedion publicaram, em 1944, seus artigos sobre o tema como parte do livro *New Architecture and City Planning,* editado por Paul Zucker (LIERNUR, 2010b, p.201). As citações de Giedion acima transcritas foram extraídas do volume de Zucker.

[342] Para ele, o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro havia avançado no sentido de afirmar o poder da arquitetura contemporânea em satisfazer as aspirações monumentais (GIEDION, 1944, p.557).

Esta trajetória vinha ocorrendo desde o final dos anos 1930, quando a necessidade de produzir uma "formula elemental de "una Arquitectura moderna americana", alternativa a la europea" resvalou no valor de "otras arquitecturas "americanas"" para completarse" (LIERNUR, 2008a, p.50). Por um lado, sabe-se que a irrupção do interesse norte-americano pela arquitetura do subcontinente respondia à Política de Boa Vizinhança levada a cabo durante a guerra, a grosso modo, para corrigir as asperezas provocadas com o diplomacia do *Big Stick*, bem como para frear as incursões do Eixo na América Latina[343]. Por outro lado, a implementação destas produções "periféricas" nas principais instituições artísticas do país teve relações estreitas com o questionamento dos norte-americanos acerca da sujeição das vanguardas artísticas europeias aos ditames da tecnocracia e da burocratização, assim como, em um plano mais abrangente, ao desejo de afirmar o lugar hegemônico dos Estados Unidos no debate (LIERNUR, 2008a, p.50-51).

Na percepção de uma carência de intensidade destas correntes por não contarem com laços profundos com suas raízes, a vocação nacionalista e a celebração das particularidades nacionais de expressões vigorosas tais como o muralismo mexicano, a arte moderna brasileira (exclusivamente a obra de Portinari) e a arquitetura moderna brasileira tiveram grande acolhida nestas instituições, e serão incorporadas com bastante intensidade à agenda programática do MoMA, foco de nosso interesse (LIERNUR, 2010b, p.175). Exemplares desta trajetória foram, notadamente, a exposição e livro de Goodwin, *Brazil Builds*, e posteriormente *Latin American Architecture since 1945*. Podemos citar, neste mesmo sentido, a incorporação da cadeira BKF, projetada por Bonet, Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy (membros do grupo argentino AUSTRAL), ao MoMA em 1939 (LIERNUR, 2008a, p.50). Não obstante as naturais variantes e a evidente predominância do Brasil e do México, em todos os casos esta reivindicação apontava para produções "de gran fuerza de línea, abundantes formas curvas, liberdad plástica, relación orgánica com la naturaleza y evidente rechazo a las formulaciónes duras de los primeros CIAM" (LIERNUR, 2008a, p.50-51).

O interesse crescente da crítica internacional pela produção latino-americana, no marco da virada progressiva das pautas gerais do CIAM no segundo pós-guerra, parece ter relações com os desdobramentos da aterrissagem, nos Estados Unidos, daqueles que Tom Wolfle ironicamente chamou de "Dioses Blancos", referindo-se aos membros da alta cúpula do CIAM (LIERNUR, 2004, p.20). A maioria dos arquitetos norte-americanos taxavam as proposições do CIAM como excessivamente totalitárias ou intelectuais demais e irreais, "um típico producto europeo inapropriado para el contexto americano", e o clima cultural para a incursão dos CIAMs nos Estados Unidos era bastante desfavorável (LIERNUR, 2004, p.22). São diversos os motivos que explicam tal resistência:

[343] Sobre o tema, conferir o capítulo 2.

> La ignorancia europea acerca de la larga y fructífera experiencia local de planificación así como de la consistencia de las ideas e instituciones desarrolladas em esa área; la solidez de las tradiciones y de la organización de la indústria de la construcción y de la arquitectura como profesión en Norteamerica; las recientes y efectivas acciones de planificación desarrolladas como parte de las políticas del *New Deal* y, por último, la influencia de figuras tales como Lewis Mumford o Frank Lloyd Wright y de sus seguidores, cuyos pensamientos frecuentemente se oponían a los criterios postulados por los CIAM (LIERNUR, 2004, p.22).

A crítica generalizada em torno do que seria este funcionalismo excessivo das vertentes europeias daria lugar, ainda durante a guerra, e mais precisamente no início dos anos 1950, ao fenômeno que Liernur chamou de *fiebre tropical*: isto é, o interesse internacionalmente difundido em relação à arquitetura brasileira foi tão grande que chegou a refluir para o hemisfério norte a ponto de constituir um processo de "tropicalización" da arquitetura moderna, como alternativa ao rígido funcionalismo do estilo internacional. Não se tratava apenas de um sentimento misto de admiração e surpresa do estrangeiro diante da consciência e adoção racional e crítica da lógica projetual propugnada por Le Corbusier pela vanguarda brasileira - tendo Niemeyer e Costa como figuras de proa. Mais do que isso, aquele novo idioma, posteriormente reduzido ao contexto de sua "especificidad local", reverberou de forma mais ampla e, até meados dos anos 1950, quando entra em cena a crítica contundente de Max Bill, havia "iluminado los tableros de los arquitectos de todo el mundo" (LIERNUR, 2010a, p.282; LIERNUR, 2004, p.31; CAVALCANTI, 2006, p.9). O uso de tais formas "tropicais" foi objetivamente encorajado em regiões de clima quente, tais como o sul da Espanha, o norte da África, o Oriente Médio, Austrália e ao longo do Pacífico. Não obstante, a absorção da arquitetura "tropicalista" não estava limitada aos trópicos. Como consequência da exposição *Brazil Builds*, beirais com colunas metálicas em V inventados por Niemeyer no Cassino da Pampulha; o teto biomórfico da sala de baile do Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York; a cobertura "borboleta" que Niemeyer havia começado a utilizar no Yatch Club da Pampulha; os cobogós cerâmicos presentes nos prédios do Parque Guinle, de Lúcio Costa, começam a ser recursos recorrentes na atividade de arquitetos modernos atuantes nos Estados Unidos, Londres, França, Itália, e até mesmo no Japão. Vale lembrar também que a cadeira BKF, desenhada na Argentina, equipou massivamente os interiores modernistas norte-americanos (LIERNUR, 2004, p.30-31).

Isto porque, se por um lado a estação brasileira foi compreendida como sinônimo de sensualidade, liberdade, valores que em tempos de guerra pareciam constituir atributos de uma condição desejável (LIERNUR, 2004, p.31), ela também demonstrava, como posteriormente seria reconhecido por Hitchcock, que a arquitetura moderna havia constituído uma nova linguagem, "capaz como tal de servir como medio creativo de expresión y comunicación que permitia dar cuenta de especificidades locales" (LIERNUR, 2010a, p.282).

Será precisamente a sinuosidade das linhas da cultura arquitetônica brasileira aquilo que chamará a atenção do público internacional e que lhe outorgará o sucesso generalizado nos anos 1940 e 1950, ampliada como "valor intrínseco" de toda arquitetura do subcontinente por Hitchcock em 1955. Mas será ela também, por outro lado, a mola propulsora das críticas mais ácidas por parte daqueles que se colocavam como avessos ao que se via como um "excesso de formalismo" desta arquitetura. Na verdade, tal disputa valorativa levantada por essa arquitetura, implicando na mobilização de grandes nomes da cena internacional em torno do assunto, será aquilo que verdadeiramente marcará sua relevância.

4.4.1 Controvérsias

Estiveram no Brasil, por motivo da II Bienal de São Paulo em 1953, cinco arquitetos renomados no meio internacional: Walter Gropius, Ernesto Nathan Rogers, Hiroshi Ohye, Peter Craymer e Max Bill. Tiveram a oportunidade então de testemunhar frente a frente o que conheciam apenas por meio das fotografias e relatos publicados em revistas especializadas, e concentraram suas impressões, coincidentes em avaliar negativamente a arquitetura do país, no controverso *Report on Brazil,* publicado em outubro de 1954 na revista *Architectural Review*. No *Report,* o suíço Max Bill, quem seria autor da crítica mais inflamada, explanou seu desprezo em relação ao que compreendia como um formalismo gratuito e caprichoso, e falta de responsabilidade social dos arquitetos locais, que para Hiroshi Ohye, estariam mais preocupados em "criar efeitos e ter uma boa aparência na reprodução fotográfica" (OHYE, 1954, p.221 apud DEL REAL, 2012, p.319, tradução da autora). Na entrevista concedida a Flávio de Aquino, publicada na revista Manchete naquele mesmo mês, suas críticas foram ainda mais ácidas, e Bill não omite seu desgosto em relação a outras obras paradigmáticas da arquitetura brasileira, inclusive o Ministério da Educação e Saúde Pública[344].

Niemeyer era a figura central das controvérsias, e o posicionamento negativo de Max Bill quanto às curvas próprias da produção do arquiteto foi primeiramente elucidado em uma palestra proferida em junho de 1953 para os estudantes da FAU-USP, aos quais alertou que a "arquitetura no seu país corre o risco de cair em um perigoso estado de academicismo anti-social" e que as aplicações da forma livre de maneira puramente decorativa "nada têm a ver com arquitetura séria" (BILL, 1953, p.159). Assim como o uso descriterioso dos brises nas fachadas dos edifícios, os pilotis, "a última moda parisiense", não

[344] Sobre o Ministério, ele avalia carecer de "sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tão pouco, com o partido adotado no projeto, que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis. O pátio interno seria mais adaptável ao clima, criaria correntes de ar ascendente que produziriam melhor ventilação refrescando o ambiente. Sob o aspecto funcional prefiro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos ele não exista para mim" (BILL, 1953 apud VARELA, 2012, p.521).

ficaram de fora de sua crítica. Originalmente retos, os pilotis projetados pelos arquitetos brasileiros eram exageradamente decorativos, "muito barrocos". Para exemplificar seu desgosto, ele relata aos estudantes sobre sua visita ao Edifício Califórnia, de Niemeyer, no centro da cidade:

> Nele, vi algumas coisas chocantes, arquitetura moderna decaindo às profundezas, turbulento desperdício anti-social, sem respeito tanto com o comerciante quanto com o público. Tendo visitado somente os dois primeiros andares, não sei se as cortinas de vidro e os brise-soleils serão empregados no restante do edifício. De qualquer modo, isso ilustra para mim o uso mais abusivo possível da liberdade formal e o mais fantasioso emprego dos pilotis. Estamos diante do supra-sumo da anarquia na construção, da floresta virgem em seu pior sentido[345] (BILL, 1953, p.161).

Lhe perturbava o fato de que "uma barbárie como essa" tenha irrompido

> num o país onde há um grupo do CIAM, num país em que acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna, onde uma revista como a *Habitat* é publicada e onde se realiza uma bienal de arquitetura (BILL, 1953, p.161).

Importante dizer que quando a *Architectural Review* publica o *Report*, Hitchcock se encontrava na América Latina. Por ter diversas relações com a revista, era possível que o historiador tivesse conhecimento da querela protagonizada por Bill; no entanto, não existe nenhuma evidência que o confirme (DEL REAL, 2012, p.321). Ocorre que o historiador, cuja produção acadêmica esteve sempre dedicada aos temas concernentes à crítica e teoria da arquitetura moderna, mesmo antes de publicar *Latin American Architecture since 1945*, já havia apresentado tentativas de revisitar e reinterpretar a narrativa que ele mesmo havia ajudado a canonizar em *The International Style: Architecture since 1922*, acerca da qual Max Bill parecia ser absolutamente adepto.

Curiosamente, como observou Cabral (2010), se por um lado a antologia de obras apresentada em *Latin American Architecture since 1945* obriga a reconsiderar a fórmula monolítica do estilo internacional, em vista do questionamento progressivo da vocação e repertório homogeneizadores do que se entendia como arquitetura moderna, por outro lado sua narrativa acabou reafirmando a noção estéril de uma modernidade regional comum, sobreposta às particularidades nacionais, "uma das bandeiras de 1932" (CABRAL, 2010, p.14). Afinal, como analisamos no capítulo anterior, em *Latin American Architecture since 1945*, o historiador afirmou reiteradamente a existência de uma unidade inerente ao grupo de obras apresentado, ora responsiva aos processos análogos de modernização vividos recentemente pelos países do subcontinente, ora por conta de condições climáticas comuns que demandavam

[345] Max Bill não se refere nominalmente ao Edifício Califórnia. O mérito pela identificação do edifício criticado por Bill pertence a Eduardo Corona, no artigo *O testamento tripartido de Max Bill,* publicado na revista AD: Arquitetura e Decoração, na edição de março-abril de 1954 (BILL, 2003 [1954], p.163).

soluções arquitetônicas semelhantes, ora por conta de uma "simpatia natural" pelas soluções em curvas, ora pelo uso generalizado do concreto armado, decorrente da indisponibilidade de outros materiais construtivos. Ao condensar as arquiteturas de todas as repúblicas latino-americanas (representadas por apenas onze delas) em uma narrativa coesa, quaisquer que fossem suas justificativas, a publicação de Hitchcock ratificou, talvez acidentalmente, as limitações da universalidade do conceito por ele mesmo teorizado em 1932, mas que agora lhe parecia insuficiente para explicar os encaminhamentos da arquitetura moderna. Me parece ser esta uma das grandes ambiguidades de *Latin American Architecture since 1945*. Penso ser produtivo acompanhar esta trajetória, para que seja possível compreender, em perspectiva histórica, o lugar que a América Latina adquire em sua acepção a respeito da arquitetura moderna internacional, no decorrer das revisões de sua produção pessoal às quais se dedica.

4.5 Hitchcock e o *international style*

Fig. 33: Espaço expositivo de *Modern Architecture: International Exhibition.*
Fonte: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044.

The International Style: Architecture since 1922, livro assinado por Alfred Barr, Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock[346], foi publicado em 1932 por ocasião da primeira exposição de arquitetura do MoMA, *Modern Architecture: International Exhibition* - logo após aquela exposição, teria sido inaugurado o Departamento de Arquitetura e Design da instituição, chefiado por Johnson. O evento também inaugurou a atuação de Hitchcock no MoMA, que a partir de então, atuou como curador de diversas exposições de arquitetura, até 1957, quando realiza sua última curadoria, a exposição sobre *Gaudí*[347].

Acompanhou a exposição outro produto editorial, que levava o mesmo nome da exposição a qual referenciava, e que funcionaria propriamente como um catálogo das obras expostas. *The International Style: Architecture since 1922,* por sua vez, havia sido pensado originalmente como uma versão mais acessível da terceira parte do livro de Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929)[348], do que como um material subsequente à exposição (GIMENO, FONTANALS, 2014, p.321), e como tal, apresentou um denso ensaio, cuja maior parte foi assinada por Hitchcock.

Já se tornou consensual dizer que *Modern Architecture: International Exhibition* constitui um episódio fundante, e *The International Style* um documento basilar para a história da arquitetura: primeiro por conta da autoridade que o MoMA outorgou à obra como material reconhecidamente consagrado, de valor, e capaz de difundir uma narrativa legítima. Em segundo lugar, porque inaugurou o primeiro Departamento de Arquitetura e Design vinculado a um museu de arte moderna; ao mesmo tempo, a exposição foi a primeira mostra itinerante do Museu, tendo circulado domesticamente por dois anos, sendo montada em catorze museus e lojas de departamentos (GIMENO, FONTANALS, 2014, p.319, 327). Evidentemente, como analisou Colomina (1994), a exposição tratava-se de um instrumento publicitário que serviria para difundir e sacralizar a arquitetura moderna; neste sentido, o livro subsequente, ao contrário da exposição efêmera, devido à sua condição de material impresso, converteu-se em um instrumento de acesso duradouro às ideias ali cristalizadas. Ainda que *Modern Architecure: International Exhibition* não tenha conquistado um público tão expressivo se comparado à visitação de exposições de

[346] Conforme relatou Philip Johnson no prefácio à edição de 1995, ele e Barr se conheceram em 1929, ele ainda como estudante de Harvard e o segundo enquanto professor de arte no Wellesley College. As versões sobre o local e circunstância exata deste primeiro encontro, no entanto, variam. Importa dizer que os dois logo travaram uma amizade caracterizada por Johnson como "simbiótica" (KANTOR, 2002, p.277, tradução da autora). Poucas semanas depois, Johnson foi convidado por Barr para dirigir o Departamento de Arquitetura e Design do recém fundado Museu de Arte Moderna de Nova York. Hitchcock, já conhecido de Barr, foi introduzido a Johnson em Paris, em 1930. O trio então descobre o interesse comum pelo "novo estilo" e decidem fazer um tour de carro pela Europa entre 1930 e 1931, sem roteiro pré-estabelecido, para olhar o que lá vinha sendo produzido. Foi durante esta viagem que surgiu a ideia de organizar uma exposição sobre a "nova arquitetura" (JOHNSON, 1995, p.14).

[347] Depois de *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), Hitchcock atuou como curador de *Early Modern Architecture: Chicago 1870-1910* (1933)*, Early Museum Architecture* (1934), *The Architecture of Henry Hobson Richardson* (1936), *Henry Hobson Richardson, 1838-1886: Architectural Masterpieces* (1947), *Louis Sullivan: 1856-1924* (1948), *Built in USA: Post-War Architecture* (1953), *Latin American Architecture since 1945* (1955), e *Gaudí* (1957).

[348] *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* é dividido em três partes: *The New Age of Romanticism* (1750-1875), *The New Tradition* (1875-1910), e *The New Pioneers* (a partir de 1910).

arquitetura em Nova York contemporâneas a ela[349], a repercussão daquele evento, bem como as publicações adjuntas foi tão grande que, "quizá por primera vez, la historiografia arquitectónica se vio afectada por el resultado de la exposición y no al revés" (GIMENO, FONTANALS, 2014, p.327). Em entrevista concedida a Martin Filler, Johnson descreveu aquela exposição como

> Um grito de fé, uma crença em um credo, uma crença em uma missão, um show messiânico se você quiser... Hitchcock o codificou, Alfred Barr deu-lhe um nome e eu fiz a propaganda e gritei. Nós prognosticamos uma mudança revolucionária no mundo da arquitetura (JOHNSON, 1988 apud KANTOR, 2002, p.277, tradução da autora).

E em terceiro lugar, mas não menos relevante, o sucesso historiográfico da obra de Hitchcock, Johnson e Barr deveu-se à sua condição de aglutinadora dos debates teóricos do campo que se acirraram durante as três primeiras décadas do século. Ainda que anterior aos livros de Kauffman (1933), Pevsner (1936) ou Giedion (1941)[350] (e neste sentido, seu ineditismo como obra historiográfica condensadora é inquestionável), *The International Style* não surge portanto como uma teoria inédita e dissociada ao campo, como uma narrativa elucubrada *ex nihilo* por seus autores, mas se coloca justamente como documento ordenador de diversas iniciativas mais ou menos dispersas sobre as transformações do espaço arquitetônico frente às inovações técnicas da era da máquina. Como o próprio MoMA observou em um documento publicitário anterior à mostra, "o Museu acompanhou de perto a atividade internacional na arquitetura e tem sentido a necessidade de uma compreensiva exibição de arquitetura moderna" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1931, p.4). De acordo com Guilherme Bueno, Hitchcock e Johnson recolhem subsídios para sua teoria na miríade de textos e manifestos produzidos às vésperas da entrada do MoMA no debate arquitetônico (BUENO, 2005, p.24). O conceito de estilo internacional foi teoricamente alimentado por produções anteriores, como os manifestos de Le Corbusier reunidos em seu famoso *Vers une Architecture* - publicado em 1923, durante a formação profissional de Hitchcock e seus colegas -, as primeiras produções teóricas de Gropius, sobretudo *Internationale Architektur*[351] (1925); *Die Baukunst der Neuesten Zeit* (1931), de Gustav Adolf Platz; *Die Neue Baukunst* (1929), de Bruno Taut; e *Bauen in Frankreich, Eisen und Eisenbeton* (1928), de Giedion, e o livro do

[349] Em seis semanas, a exposição foi visitada por 33.000 pessoas, menos de cinco vezes o número de visitantes de *The Architect and the Industrial Arts*, organizada no The Metropolitan Museum of Art em 1929, que contou com a presença de 186.000 visitantes (RILEY, 1992 apud GIMENO, FONTANALS, 2014, p.327).

[350] Em 1933, Emil Kaufmann publica *From Ledoux to Le Corbusier: Origins and Evolution of Autonomous Architecture,* em Viena; em 1936, Nikolaus Pevsner publica *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius,* em Londres*;* e em 1941, Giedion publica seu *Time and Architecture: The Growth of a New Tradition,* em Cambridge (Estados Unidos). Contemporâneos de Hitchcock, estes autores tiveram importância axial na consolidação da matriz canônica da historiografia da arquitetura moderna (TOURNIKIOTIS, 1999).

[351] Bueno realiza uma análise rigorosa dos desdobramentos do pensamento de Le Corbusier e de Gropius (com foco em seu *Internationale Architektur*) na matriz teórica cristalizada em *The International Style*, respectivamente nos itens 3.2 e 3.3 de sua tese de doutorado (BUENO, 2005, p.118-144, 144-166).

próprio Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintergration*, que estiveram entre as referências bibliográficas listadas no catálogo de *Modern Architecture: International Exhibition.* Do ponto de vista institucional, a atuação da Bauhaus (fundada em 1919), do grupo holandês The Stjil (1917), da Vkhutemas, mas principalmente dos CIAM - que carregava em seu nome o espectro "internacional" da arquitetura moderna - ilustravam a amplitude e volume das ideias que circulavam no campo sobre os rumos da arquitetura no século XX, seus desdobramentos para a época e seu futuro (BUENO, 2005, p.24). Certamente desempenhou também papel decisório para alimentar este caldo cultural o ensaio em que Adolph Loos advogou pela criminalização do ornamento[352], julgando-o como mau gosto, empobrecimento e vulgarização da arquitetura; os artigos publicados pelo periódico funcionalista *ABC Beiträge zum Bauen;* e o manifesto de Hannes Meyer, *Die Neue Welt*, publicado na revista *Das Werk* em 1926; bem como aqueles outros que antecederam *The International Style* coordernando em diversas oportunidades de remissão aos termos "estilo" e internacional", ainda que este último pudesse variar, mantendo sua conotação, para seu correspondente "universal"[353]. Esta ebulição prática e teórica terá papel determinante para a criação do conceito de "estilo internacional" sacralizado na publicação de Hitchcock e Johnson, e a exposição e o livro subsequente, neste sentido, se colocam necessariamente como parte da luta pela enunciação historicista das novas formas adquiridas pela arquitetura moderna à reboque da civilização maquinista.

A mensagem expressa em *The International Style* era clara: a arquitetura "inconsistente e hesitante" do século XIX, e a experimentação "confusa e contraditória" do início do XX, haviam alcançado maturidade suficiente para que fosse identificadas como corpo sólido, "fixo o suficiente para integrar um estilo contemporâneo como uma realidade e ainda elástico o suficiente para permitir interpretações individuais e para encorajar o crescimento geral". Este novo estilo internacional poderia ser portanto facilmente reconhecível e passível de ser adequadamente identificado a partir de três categorias dominantes:

> Existe, em primeiro lugar, uma nova concepção da arquitetura como volume mais que como massa. Em segundo lugar, a regularidade substitui a simetria axial como meio fundamental para ordenar o desenho. Estes dois princípios, unidos a um terceiro que prescreve a decoração aplicada arbitrária, são os que caracterizam a produção do estilo internacional (HITCHCOCK, JOHNSON, 1995 [1932], p.36, tradução da autora).

[352] O ensaio *Ornamento e Crime* foi publicado em 1908, em Viena.

[353] A presença do termo "estilo", no âmbito da teoria e crítica da arquitetura, poderá ser identificada por exemplo no título do artigo *Our Modern Style* (1924), de Lewis Mumford, um dos autores que Hitchcock declaradamente considera dos mais importantes para a história e crítica da arquitetura. O fator "internacional", por seu lado, ganha bastante força quando aparece nos títulos de *Internationale Architektur* (1925), de Gropius, *Universal Architecture*, de Buckminster Fuller (1932), e no próprio nome do CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (BUENO, 2005, p.40).

A eleição de categorias de ordem - volume, regularidade e ausência de ornamento - certamente ratificavam o que seria um fazer arquitetônico "correto", em oposição ao que se via como um mimetismo estéril dos revivalismos. O posicionamento evidentemente pedagógico dos autores, como avaliaram Gimeno e Fontanals (2014), não procurava "establecer diálogo con el público sino aleccionarlo". Por isso, ainda que tenha desempenhado papel determinante na consagração daquele grupo formado por "alguns dos mais proeminentes arquitetos do mundo", escolhidos pelos autores como "representantes das maiores conquistas arquitetônicas do século vinte" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1932, p.1), não podemos afirmar que *The International Style* tenha sido constituído como um trabalho propriamente histórico. O volume foi produzido como uma espécie de cartilha a ser seguida como modelo por aqueles arquitetos dispostos a produzir arquitetura moderna:

> O estímulo e o direcionamento que uma exposição desse tipo pode fornecer ao pensamento e à prática arquitetônica são incalculáveis. É desejável que vejamos e ponderemos o novo modo de construção que se encaixa tão decididamente em nossos métodos de construção padronizada, nossa economia e nossa vida (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1931, p.3).

Como adiantado pelo trecho do documento publicitário publicado no final de novembro de 1931 acima transcrito, a intenção da exposição era declaradamente pedagógica. O tom da publicação subsequente seria sintomaticamente professoral, mas também, doutrinador, como Johnson reconheceu no *mea culpa* que escreve como prefácio à edição de 1995:

> A certeza moral de nós três responsáveis pela direção do livro fez o mesmo soar pregador e doutrinário [...]. Nós sabíamos o que era certo e nós éramos muito evangélicos quanto a isso (JOHNSON, 1995, p.13, tradução da autora).

Ainda que a cunhagem do termo "estilo internacional" seja imprecisa, e sua primeira aparição, incerta, com frequência Johnson, Barr admitiram que os fundamentos da teorias consolidadas na publicação provinham de Hitchcock, encarregado de seu conteúdo e da redação dominante (BUENO, 2005, p.4)[354]. O termo já havia sido empregado, a saber, no livro que o terceiro escreve em 1929, e por meio do qual inaugura sua produção acerca do estilo internacional; o apreço do autor pela "nova arquitetura" estaria demonstrado já no prefácio do livro (TOURNIKIOTIS, 1999 apud SANTOS, 2019, p.63). Desde sua formação em 1927 até a publicação de *The International Style,* o historiador publicou mais dois livros sobre a arquitetura moderna, uma monografia sobre Oud e outra sobre Wright, ambas publicadas em Paris (BUENO, 2005, p.6), representando o interesse, a dedicação e a autoridade do historiador no

[354] Barr ficou encarregado do prefácio, Johnson das notas que acompanham as reproduções, enquanto Hitchcock foi creditado pelo texto principal do livro.

assunto e que iriam se prolongar posteriormente em uma longa carreira como professor[355]. Antes da exposição, o conceito também já havia sido esboçado em um panfleto redigido por Johnson para o salão dos arquitetos recusados, o qual organiza junto com Barr, recobrando remissivamente o *Salon des Réfusés* de Paris. Mais importante do que rastrear seu ponto de origem, ou de outorgar a determinado historiador o certificado de "criador" do conceito, importa dizer que o termo já estava em voga, explícita ou implicitamente, nos textos dos autores, ou seja, os procedimentos teóricos que viriam a apresentar definitivamente um "estilo internacional" claro e conciso em 1932 já vinham sendo esboçados nos últimos anos por Johnson, Barr e, mais enfaticamente, por Hitchcock (BUENO, 2005, p.14).

4.5.1 O problema do estilo

Como já observou Colomina (1994), a defesa da existência de um "estilo" - salva a polêmica subjacente ao termo, rejeitado por tantos dos principais líderes do movimento moderno -, teria sido amparada por termos predominantemente (se não integralmente) estéticos, e as obras apresentadas no volume serão reduzidas a uma linguagem específica, "desprovida de conteúdo social, ético e político". A opção pela abordagem deliberadamente estética é declarada já no prefácio apresentado por Barr:

> Deve-se ter clareza de que as qualidades estéticas do Estilo são as principais preocupações dos autores desse livro. [...] Ele [Hitchcock] e Mr. Johnson fizeram também poucas tentativas de apresentar aqui os aspectos técnicos e sociológicos do estilo, os quais são frequentemente ressaltados na crítica da arquitetura moderna para a exclusão prática de problemas de design (BARR, Jr., 1995 [1932], p.29, tradução da autora).

Hitchcock estava ciente das controvérsias que poderiam surgir com a opção de apresentar a antologia de obras selecionadas como um "estilo"; seria um absurdo para arquitetos, como Hannes Meyer, um "funcionalista fanático", se falar de arquitetura moderna em termos estéticos (HITCHCOCK, JOHNSON, 1995 [1932], p.51, tradução da autora). Houve diversas tentativas de ponderações, no próprio texto de 1932, já prevendo conter, por fim sem efeito, as polêmicas que poderiam surgir em torno de uma tese

[355] Na Harvard University, Hitchcock estudou história medieval, completando seu currículo universitário em três anos, e no último ano de graduação, estudou arquitetura. Formou-se em 1924, e permaneceu em Harvard para desenvolver seu mestrado, finalizado em 1927. Sua carreira de professor começou cedo, quando foi nomeado professor assistente no Vassar College para o ano acadêmico de 1927-28. Fez parte do corpo docente da Wesleyan University, onde permanece lecionando pelas próximas duas décadas, antes de se transferir para o Smith College, em 1949. Nesse período, atua como professor visitante em diversas ocasiões à convite da Cambridge University, Connecticut College, Harvard University, Institute of Fine Arts, Massachusetts Institute of Technology, e da Yale University. Após sua aposentadoria do Smith College, em 1968, muda-se para Nova York, onde lecionou brevemente na Columbia University, no Institute of Fine Arts e na University of Massachussets, em Amherst. De 1952 a 1954, foi presidente da Society of Architectural Historians e mais tarde, entre 1969 e 1974, presidiu a organização The Victorian Society in America (GAINES, 2008, p.2).

tão controversa. Afinal, a vanguarda arquitetônica havia nascido justamente como negação ao interesse estético, próprio dos *revivals* históricos tão duramente condenados. Evidentemente por este motivo, inicia sua dissertação justificando o emprego do termo "estilo" para descrever o conjunto de manifestações arquitetônicas desenvolvidas na década de 1920: a opção pela definição de um "estilo" relativo a certos princípios formais se justificava pelo que seria uma reinterpretação da ideia de "estilo", que não aquela atrelada ao desprezo que a primeira geração de arquitetos modernos consentiu em atribuir aos revivalismos historicistas existentes desde meados do século XVIII:

> A ideia de "estilo", que começou a degenerar quando os revivalismos destruíram as disciplinas no barroco, tem se tornado real e fértil novamente. Hoje um novo estilo singular passou a existir. Este estilo contemporâneo, que existe ao redor do mundo, é unificado e inclusivo, não fragmentário ou contraditório como uma grande parte da produção da primeira geração de arquitetos modernos. Na última década ele produziu monumentos suficientes de distinção para mostrar sua validade e vitalidade (HITCHCOCK, JOHNSON, 1995 [1932], p.35, tradução da autora).

A hipótese do "estilo", na verdade, condizia ao que seria uma atitude "pós-funcionalista" consistente em ser uma espécie de abrir os olhos para uma preocupação formalista presente na máxima *forma segue função*, ou mesmo no slogan corbusiano *a casa é uma máquina de morar*. Hitchcock argumentou ser falso o zelo ascético pela *função* como palavra de ordem, tão presente nas teorias de Le Corbusier, paradoxalmente, "mais preocupado com o estilo do que com a planta ou encanamento convenientes", assim como Mies van der Rohe, um dos mais luxuosos arquitetos alemães (BARR, Jr., 1995 [1932], p.30, tradução da autora). Antecipam esse formalismo as *villas* que Le Corbusier construiu no final da década de 1920, por "se disfarçarem de formas brancas, homogêneas e feitas por máquinas, quando na verdade eram construídas com blocos de concreto unidos por uma estrutura de concreto armado" (FRAMPTON, 2015, p.303-304). Foi o caso da paradigmática Villa Savoye, uma das protagonistas da exposição de 1932 no MoMA.

Dito de outro modo, ressaltando a preocupação dos arquitetos modernos em seguir certo rigor estético, Hitchcock enfatizava a existência de uma espécie de academicismo presente naquela arquitetura de vanguarda que havia sido erguida justamente sob a bandeira do anti-academicismo, ou seja, esteticamente desinteressada em detrimento da constante *forma segue a função.* Isso não era de forma alguma um problema para o historiador: o estilo internacional não era acadêmico no mesmo sentido dos revivalismos históricos, criticados pelos protagonistas da vanguarda, e naturalmente pelo próprio Hitchcock, por simularem de maneira acrítica as formas arquitetônicas do passado em lugares e períodos históricos que nada tinham a ver com suas referências originais - atitude que resultou em manifestações tais como o revivalismo clássico, medieval e mais tarde o ecletismo. O que Hitchcock parece defender em seu livro é a impossibilidade de se falar em um desinteresse genuíno pelo fator

estético naquela arquitetura que havia nascido declaradamente e paradoxalmente contra qualquer preocupação estética - a ênfase reincidente dos manifestos recaía na crença de que a beleza da arquitetura estava na verdade dos materiais, na clareza do funcionamento estrutural, na racionalidade dos sistemas, como Le Corbusier defendeu quando definiu a casa como uma "máquina de morar": "a casa de produção em série, saudável (também moralmente) e bela pela estética dos instrumentos de trabalho que acompanham nossa existência" (LE CORBUSIER, 1998 [1923], p.159). A defesa da racionalidade estrita da construção consistia necessariamente no gosto por uma nova linguagem e por certas concepções formais derivada da estética da máquina que se desdobravam, então, nas experimentações individuais. Assim, o problema estaria colocado à medida em que

> Alguns críticos modernos e um grupo de arquitetos, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, negam que o elemento estético seja importante na arquitetura, ou mesmo que exista. Todos os princípios estéticos do estilo são para eles sem sentido e irreais. Esta nova concepção, que a construção é ciência e não arte, desenvolveu um exagero da ideia do funcionalismo (HITCHCOCK, JOHNSON, 1995 [1932], p.50, tradução da autora).

Para os autores de *The International Style*, a negação do dado estético remetia a uma falsa atitude funcionalista presente nos textos e manifestos de seus protagonistas, nociva à disciplina arquitetônica, com a imposição de uma "mão morta sobre o material vivo da arquitetura", e por isso, o "pós-funcionalismo", ou o "estilo internacional", seria uma maneira de atenuar a dicotomia estabelecida entre arte e arquitetura como ciência, como *construção* (*Baukunst*)[356]. Os autores não deixam de reconhecer a perfeição técnica e a racionalidade como importantes impulsos da arquitetura do século XX; mas a sua completa aderência, identificada com a condenação ou negação de qualquer interesse estético - a beleza da forma estava então na pureza da racionalidade e na verdade dos materiais -, remetia ao oposto do que entendiam como "arquitetura". Sua teoria avança, assim, em uma direção na qual o valor e a beleza da forma estariam não mais apenas associados às soluções de um processo construtivo estritamente científico, mas em que a arquitetura existiria justamente no momento em que o arquiteto, consciente ou inconscientemente, desempenhasse sua potencialidade de livre escolha por uma opção ou outra, para resolver os problemas colocados pela construção:

[356] O perigo da rendição dos arquitetos ao suprematismo da função como constante à qual a forma seria necessariamente consequente, já teria sido alertado por Hitchcock, recém formado, quando escreve seu artigo *The Decline of Architecture* (1927) para *Hound and Horn,* um periódico dos alunos de Harvard que ao longo de sua existência, contou com contribuições de Alfred Barr, Lincoln Kirstein, T.S. Elliot e Jeremy Abbot. Ali, já prenunciando suas ressalvas quanto ao funcionalismo estrito (codificadas mais claramente em *The Internacional Style*), Hitchcock compreende a rendição completa à máquina como uma renúncia ao fazer arquitetônico, enunciada pelo autor como o "perigo da teoria surrealista da arquitetura contemporânea" (BUENO, 2005, 42).

> Não obstante, é quase impossível organizar e executar um edifício complicado sem fazer algumas escolhas determinadas não totalmente pela técnica e pela economia [...] Consciente ou inconscientemente o arquiteto faz escolhas livres antes de seu desenho (design) estar completado (HITCHCOCK, JOHNSON, 1995 [1932], p.36-37, tradução da autora).

Na liberdade desta atitude estaria implícita a ideia de "estilo", e, para evitar preconceitos indesejados, devidamente justificada pelos autores já no início do ensaio.

4.5.2 Reações adversas

Para ilustrar a existência desse novo "estilo internacional", a exposição apresentou uma série de edifícios que de uma forma ou de outra estavam de acordo com as inovações técnicas da construção e que, por isso, apresentavam certo vocabulário comum. O fator "internacional" do estilo tinha que ver com o recorte estabelecido pelo MoMA, que por sua vez, produziu uma coleção de arquitetura de vocabulário no mínimo pouco diversificado, correspondente ao surgimento de uma nova lógica arquitetônica motivada pelas transformações técnicas da construção, e associado à uma ideia de modernidade universal própria à época da máquina (CABRAL, 2010, p.9), tal como Hannes Meyer, futuro diretor da Bauhaus, havia manifestado em seu supracitado *Die Neue Welt*:

> La patria se desintegra. Aprendemos esperanto. *Nos volvemos ciudadanos del mundo*. […] La arquitectura ha dejado de ser continuadora de la tradición, ha dejado la carga sentimental que tenía. […] La forma constructiva no tiene patria, surge entre las naciones, es expresión de una consciencia constructiva internacional. La internacionalidade es una ventaja de nuestra época (MEYER, 1990 [1926], p.55-56).

Para além do caráter formalmente homogêneo e unificado das obras apresentadas, o fator "internacional" do estilo também aparece relacionado à abrangência do escopo da exposição, que compreendeu uma sessão intitulada *Extent of Modern Architecture* onde foram apresentadas 40 obras de arquitetos em 15 países: Finlândia, Suécia, Alemanha, Holanda, Estados Unidos, França, Tchecoslováquia, Inglaterra, Itália, Suíça, Bélgica, Espanha, Áustria, Japão e Rússia (HITCHCOCK, JOHNSON, MUMFORD, 1932, p.25-27). Os protagonistas da exposição, no entanto, eram os europeus Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, J.J.P. Oud; e representando os Estados Unidos, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Raymond Hood, George Howe, William Lescaze, e os irmãos Bowman (HITCHCOCK, JOHNSON, MUMFORD, 1932, p.6).

Em suma, o estilo era internacional porque via-se a recorrência de suas categorias formais em diversas partes do mundo. Mas ao que parece, era também internacional porque era *universal*, ou melhor,

porque os preceitos estéticos que o tornava reconhecível poderiam ser utilizados como solução em qualquer construção moderna, em qualquer lugar do mundo. Este segundo item não agradou os protagonistas da vanguarda, descontentes com a noção cristalizadora de "estilo internacional" que convencionou definir a produção desta geração moderna mais como uma *moda* do que como um *método*. Uma das vozes mais inflamadas dentre os protagonistas foi a de Walter Gropius, que reiteradamente rechaçou durante anos a alcunha de "estilo internacional" que foi atribuída à sua arquitetura. Em um artigo escrito em maio de 1937 para a *The Architectural Record*, já como professor na Universidade de Harvard, o ex-dirigente da Bauhaus procurou atenuar as visões que lhe pareciam ter sido a ele arbitrariamente implicadas depois de iniciativas tais como *The International Style*:

> Não pretendo ensinar um dogma acabado, mas, sim, uma atitude perante os problemas de nossa geração, uma atitude despreconcebida, original e maleável. [...] Minhas ideias foram amiúde interpretadas como se ficassem apenas na racionalização e mecanização. Isto dá um quadro inteiramente falso de meus esforços. [...] Somente a harmonia completa nas funções técnico-práticas assim como nas proporções das formas pode suscitar beleza (GROPIUS, 1988 [1937], p.26).

Extremamente incomodado com as designações totalizantes como "estilo Bauhaus", "estilo funcional" e "estilo internacional" com as quais ele mesmo havia sido etiquetado, Gropius buscou por meio de artigos e palestras, se desfazer dos rótulos aos quais seu nome e os de seus colegas de profissão estavam definitivamente associados[357]. No intuito de desconstruir a ideia de que a arquitetura moderna poderia ser resumida pela aplicação de uma série de fórmulas estéticas - como Hitchcock e Johnson haviam defendido com tanta convicção -, em uma palestra pronunciada em 1953 no Illinois Institute of Technology (que serviu posteriormente como introdução à sua *Novarquitetura*), Gropius recorreu à importância do *genius loci* como concepção basilar da disciplina. Como exemplo de seus esforços neste sentido, remeteu à casa que construiu nos Estados Unidos para si mesmo, sobre a qual afirmou ter procurado incorporar características da tradição local à sua concepção pessoal, bem como adequar o projeto às condições climáticas, térmicas e psicológicas; a mesma casa, assim, nunca teria construído na Europa (GROPIUS, 1988 [1953], p.23). A seu ver, isso provaria que o estilo internacional, nos termos de Hitchcock e Johnson, era uma falácia, não correspondia à prática que tentou definir. Em um texto escrito para a *Architectural Forum* em fevereiro de 1954, *Eight steps toward a solid architecture,* o arquiteto alemão exilado procurou desmistificar o que a crítica vinha erroneamente compreendendo como o "estilo internacional":

[357] Estes textos e palestras serão reunidos em 1955 em seu *Bauhaus-Novarquitetura*.

> Em primeiro lugar, não se trata aqui de um "estilo", pois tudo ainda se acha em desenvolvimento, em segundo lugar a palavra "internacional" não corresponde, pois a tendência desse movimento é exatamente a de colher seus elementos formais em condições regionais derivadas do clima, da paisagem, dos costumes dos habitantes, sem cair, no entanto, em um "estilo pátrio" (*Heimatstil*) sentimental (GROPIUS, 1988 [1954], p.132).

Por não ter ponderado as reais motivações dos arquitetos modernos, como a acima apresentada, Gropius avalia que *"*o impulso irreprimível dos críticos em prover os movimentos contemporâneos de etiquetas estilísticas" correspondia a um desserviço "às forças dinâmicas de inovação que atuam na arquitetura e no planejamento de hoje". Ainda que não tenha citado nominalmente nenhum deles, certamente sua crítica estava destinada aos autores de *The International Style*. As classificações apressadas que certos críticos buscaram sobrepor à arte e à arquitetura sem devido distanciamento histórico haviam lançado ao florescimento da arquitetura moderna uma camisa de força formal cuja gravidade era comparável e eventualmente superior à da antiga armadilha estilística operada pelo "arquiteto-*gentleman"* ("que oferecia ao público produtos estilísticos de épocas passadas, providos de todas as comodidades modernas" (GROPIUS, 1988 [1954], p.133)). A questão, ele defende, nunca havia sido introduzir um novo estilo, senão um novo método, uma nova atitude, explicitamente inspirada na máquina e nas novas descobertas científicas. Mas ao contrário do que fizeram crer os criadores da enganosa terminologia do estilo internacional, "a ênfase incidia menos na própria máquina e mais no desejo de pôr a ciência e a máquina a serviço da vida humana" (GROPIUS, 1988 [1954], p.133). Em uma palestra pronunciada em 1953 no Illinois Institute of Technology - que serviu como introdução à sua *Novarquitetura* -, manifesta seu profundo desacordo com o termo que foi associado à sua arquitetura, e mais importante, ao condicionamento esterilizado que o mesmo remeteu à arquitetura moderna como um todo. Seria apenas possível se falar de um estilo internacional se a intenção fosse "designar com isto certas conquistas técnicas universais de nossa época, que pertencem ao equipamento intelectual de toda nação civilizada":

> Esqueletos de aço ou concreto armado, fachadas envidraçadas, lajes, lajes suspensas ou alas apoiadas sobre colunas são apenas meios de expressão impessoais modernos, por assim dizer, o material bruto com o qual diferentes manifestações arquitetônicas regionais podem ser criadas. As conquistas do gótico - suas abóbodas, arcos, botaréus, torres ogivais - também se converteram em meios de expressão internacional. No entanto, quão grande diversidade regional surgiu na expressão arquitetônica em sua aplicação nos diversos países!" (GROPIUS, 1988 [1953], p.23).

Algo parecido ocorreu a Hannes Meyer, aquele mesmo funcionalista que em 1929 havia manifestado em Zurique que as formas do *novo mundo* deveriam ser um produto da fórmula "función x economía" (MEYER, 1990 [1926], p.55). Já em 1932, em seu escrito *Der Architekt im Klassenkampf* emergido no

debate sobre o realismo na URSS, se autocritica pelos “errores de anteriores opiniones liberales y reformistas” (apud GORELIK, LIERNUR, 2019, p.107), e seis anos depois, recém chegado no México, recusa veementemente “o grito que pede uma "arquitetura internacional"” [...]. Contra o esteticismo que ele futuramente percebeu estar presente na fórmula que havia surgido paradoxalmente como uma bandeira anti-formalista - nisso ele parecia ter sido convencido pelos autores de *The International Style* -, em uma conferência proferida na Escuela Nacional de Arquitectura de San Carlos, Meyer reivindica ser a arquitetura internacional

> a expressão de um sonho *snob* daqueles estetas da construção que deliram com um mundo arquitetônico uniforme de vidro, concreto e aço (em proveito dos *trusts* do vidro, do concreto e do aço), desligado de toda realidade social (MEYER, 1938 apud GORELIK, 2005b, p.101).

Enquanto Gropius condenava os críticos pela interpretação equivocada da arquitetura moderna como uma equação pronta e facilmente detectável via forma, o testemunho de Meyer anunciava seu descontentamento pessoal justamente em relação ao aspecto puramente estético da arquitetura internacional que ele mesmo havia defendido com tanta convicção nos anos 1920. As constatações de Giedion, Sert e Lèger acerca da “nova monumentalidade” antes mencionadas viriam a se somar ao imbróglio que a disciplina se encontrava no pós-guerra, levando à uma significativa ruptura no interior do movimento moderno. Como já tivemos oportunidade de discutir, no segundo pós-guerra, os desenvolvimentos da arquitetura moderna desde 1930 e os debates contra o funcionalismo excessivo e de vocação universalista ceifaram completamente as possibilidades de se insistir em um racionalismo excessivo que por algum tempo foi exitoso em empurrar as particularidades nacionais ou regionais para uma posição secundária em detrimento de preceitos estéticos estanques e ideais inspirados pela era da máquina.

Ao que parece, as críticas dirigidas ao estilo internacional eram alimentadas precisamente pelos mesmos valores que até pouco tempo antes haviam sido considerados virtudes: a abolição do ornamento, o funcionalismo estrito, a clareza dos sistemas estruturais, etc.

4.6 *The International Style* revisitado

Independentemente de suas tentativas (aparentemente frustradas) de reivindicar o estilo internacional como relativamente maleável de acordo com a liberdade criativa do arquiteto, Hitchcock estava ciente do problema. Ele não hesita, no entanto, em revisitar e atualizar os temas que discutiu anteriormente, quantas vezes fosse preciso, em função dos desdobramentos da prática arquitetônica a partir da década

de 1930. Por este motivo, em agosto de 1951 Hitchcock escreve o que teria sido uma sua primeira revisão oficial de *The International Style*. Em *The International Style Tewnty Years After*, publicado nas páginas de *Architectural Record* - e reproduzido como apêndice da edição de 1995 de *The International Style* -, o historiador comenta alguns trechos de seu texto original, reavaliando o que um dia havia definindo como modelo para a arquitetura moderna "correta". Ele afirma que, naquele início dos anos 1930, para ele e para Johnson, já estava começando a tornar-se evidente a "elasticidade e a possibilidade de crescimento geral" da disciplina. Mas se em *The International Style* essas condições aparecem como categorias que apenas acrescentavam valor a um repertório majoritariamente estanque, e por este exato motivo glorificado, era sobre elas que agora, vinte anos depois, no lugar da universalidade prática, a ênfase deveria recair (HITCHCOCK, 1995 [1951], p.246, tradução da autora). Em oposição à convergência formal recobrada por eles em 1932, nos anos 1950, ele admite, a arquitetura moderna deveria abrir espaço novamente para uma gama de efeitos diversos, senão divergentes, propondo assim, mais precisamente, um alargamento necessário do conceito de estilo internacional. Reconhece com isso que, certamente, a proposição demasiadamente rígida do que é estilisticamente permitido ou não, é sempre "embrutecedora": "a ideia do estilo moderno deve permanecer, como atualmente é de fato, mais flexível do que rigorosamente definida"[358] (HITCHCOCK, 1995 [1951], p.245, tradução da autora). Isso não significa que o historiador aquiesceu sobre as críticas destinadas ao suposto dogmatismo vicioso de seu livro.

Apesar das diversas remissões ao que disse com tanta certeza em 1932, para então atualizá-las à luz da expansão das possibilidades da arquitetura moderna, Hitchcock apontou como verdadeiro problema do "estilo internacional" a leitura equivocada e demasiadamente literal do que ele e Johnson quiseram dizer. A interpretação falha de muitos leitores de *The International Style* levou o mundo da crítica ao consenso nocivo em assumir que "o que os autores ofereceram como diagnóstico e um prognóstico teve a intenção de ser usado como um livro de regras acadêmico" (HITCHCOCK, 1995 [1951], p.247, tradução da autora). De acordo com a autodefesa do autor, foram as interpretações imprecisas do livro, e não a validez do conceito proposto, o que alimentaria as opiniões negativas e preconceitos acerca do conceito de estilo internacional, desvirtuando o conceito do que ele originalmente teria significado. Na verdade, seu artigo consistiu mais em avaliar a pequenez do termo frente aos desdobramentos da arquitetura moderna - os quais em 1932 não teria como prever -, e menos em reconhecer que ele e Johnson haviam proposto um modelo estanque a ser seguido cegamente por qualquer arquiteto do mundo que se pretendesse fazer arquitetura moderna.

[358] Vê-se que ele poderia ter usado, no trecho supracitado, o termo "estilo internacional", mas preferiu utilizar uma variação análoga, "estilo moderno".

O historiador, ademais, mantém erguida a bandeira do "estilo" tão polemizada pela crítica. A tentativa de ignorar ou negar a existência do "estilo" continuava a ser, para ele, absolutamente descabida, "culturalmente ingênua", "utópica"; a ausência do "estilo" poderia apenas ser verdadeira naquelas produções de períodos sem auto-consciência, como as esteticamente desinteressadas *folk arts* - no sentido de que, como ele ironicamente observa, "não existiam "estilos" nos Jardins do Eden!". Sob as circunstâncias da civilização avançada atual, consciente de sua historicidade, qualquer manifestação artística estará necessariamente associada, em maior ou menor grau, a alguma espécie de estilo, seja ele assim reconhecido ou chamado, ou não (HITCHCOCK, 1995 [1951], p.245, tradução da autora).

No que parece ter sido uma tentativa de sinalizar que ele estava ciente dos problemas da aplicação compulsiva de certos atributos categorizados em 1932 (atitude completamente desvirtuada das intenções originais dos autores de *The International Style,* como ele reiteradamente insiste), nas linhas finais do artigo, Hitchcock realiza um prognóstico de que a arquitetura do período se encontrava em uma nova fase, localizada entre um período "alto" e um período "tardio". Ao mesmo tempo, duvidava de que na próxima geração ou na posterior fosse perdido completamente o contato com o estilo internacional, se o mesmo fosse interpretado de forma tão ampla como deveria ter sido em 1932. Seu último esforço de autodefesa veio acompanhado de uma constatação inevitável, certamente ambígua:

> O Estilo internacional não foi apresentado, no recanto de 1932 que primeiro deu moeda à frase [sic], como um sistema fechado; nem se destinava a ser toda a arquitetura moderna, passada, presente e futura. Talvez agora tenha se tornado conveniente usar a frase principalmente para condenar a aplicação literal e sem imaginação dos clichês do design de 25 anos atrás; se assim for, é melhor esquecer o termo [...]. A arquitetura viva do século XX pode muito bem ser chamada apenas de "moderna" (HITCHCOCK, 1995 [1951], p.261, tradução da autora).

O que podemos concluir de sua revisão é o fato de que o historiador, malgrado as críticas que o livro recebera, reiteradamente reconheceu que a deficiência de *The International Style* se tratava mais de um descompasso cronológico em relação às manifestações mais recentes da arquitetura moderna, do que de fato por uma falha teórica que ele poderia ter acometido. Como ele mesmo admite sem comedimentos, os princípios que com tanta firmeza ele e Johnson haviam enunciado em 1932 eram agora "muito poucos e muito estreitos" para a evolução da arquitetura nos últimos vinte anos (HITCHCOCK, 1995 [1951], p.246, tradução da autora). Hoje [1951], ele certamente adicionaria aos três princípios estanques da arquitetura moderna a articulação da estrutura, provavelmente fazendo disso o terceiro princípio; e suprimiria a avaliação tão negativa do ornamento, o que ele considerava ser, agora, "mais uma questão de gosto do que um princípio" (HITCHCOCK, 1995 [1951], p.246, tradução da autora).

A “aposentadoria” do termo estilo internacional teria sido enfim enunciada no prefácio que Hitchcock escreve para a edição de 1966 de *The International Style*. Seus escritos desde o artigo de 1951, precisamente os capítulos 22, 23 e 25 de *Architecture Nineteenth and Tewntieth Centuries* (1958) e o epílogo da segunda edição do livro publicada em 1963, já teriam oferecido a reflexão de que o estilo internacional estava morto (HITCHCOCK, 1995 [1965], p.20).

Não se sabe ao certo se em 1955, ano da publicação de nosso objeto de estudo, Hitchcock ainda estava convencido da possibilidade de existência de um estilo internacional, mesmo que se devidamente considerados os alargamentos necessários para abranger a multiplicidade de manifestações arquitetônicas das últimas duas décadas, ou se já havia aceitado a obsolência do "estilo", ou ainda se havia apenas abdicado desse conceito. Sua tendência em evitar o termo sempre que possível - como admite fazer em *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries* (1958), quando diz preferir agora o mais vago e menos controverso “arquitetura moderna”, sua variante análoga -, dificulta o entendimento neste sentido. Afinal, *Latin American Architecture since 1945* foi publicada quatro anos depois do artigo da *Architectural Record* e três anos antes de *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries,* e, portanto, no meio do caminho entre sua defesa tardia do conceito e o reconhecer de uma defasagem completa do termo em relação aos desdobramentos mais recentes. É certo que, em 1955, Hitchcock estava ciente que depois da década de 1930, a arquitetura moderna pela expansão de seu alcance ramificam em possibilidades de ação e de interpretação que tomam caminhos por vezes independentes transformando as manifestações caracterizadas como estilo internacional em apenas mais uma vertente entre muitas possíveis. O que complicou mas também enriqueceu a cena arquitetônica, como ele mesmo defendeu no prefácio para a edição de 1966 de *The International Style* (HITCHCOCK, 1995 [1965], p.24). Para ilustrar seu argumento, ele imagina a história da arquitetura no século XX como a corrente de um rio. Nas primeiras duas décadas, as águas corriam lentamente, com liberdade, variando por alguns redemoinhos ou canais laterais, mas no alvorecer dos anos 1920, estes meandros foram confinados em um canal estreito, onde o fluxo do rio corria apressado e fluía com uma “velocidade quase revolucionária”. No início da década seguinte, este canal começa a se ampliar, podendo meandrar novamente (HITCHCOCK, 1995 [1965], p.24, tradução da autora). Mesmo que aparentemente decidido a revisar os preceitos teorizados em 1932, o historiador é esquivo em assumir ambiguidades e contradições de sua interpretação, preferindo atribuir aos próprios desdobramentos da prática, que, por certo, ele não teria como prever, a impossibilidade de se continuar falando de um estilo internacional.

O que se pode afirmar então, é que em *Latin American Architecture since 1945,* reverberando os debates concernentes ao que pode ficar entendido como a crise dos modelos estritamente funcionalistas e demasiadamente universalistas (como discutido no início do capítulo), a “arquitetura

latino-americana" viria recolocar a arquitetura moderna internacional em novos termos, apresentando novas possibilidades para a dessacralização do estilo internacional.

O conflito da geração mais velha do CIAM com uma mais nova, que passaria a frequentar as reuniões no segundo pós-guerra, causaria fissuras internas irreversíveis na entidade, levando a sua dissolução em 1959[359] (BARONE, 2002, p.25-26). O congresso de Bridgewater (1947), primeira reunião da instituição após a guerra, contaria com a participação de diversas delegações "em formação" fora da Europa, e a sensibilidade ocasionada pela guerra reformularia as pautas e objetivos do encontro (COHEN, 2013, p.319). Aldo van Eyck, jovem membro do contingente holandês, externou sua indignação em relação à ênfase da entidade na civilização mecânica, e mais tarde, na reunião realizada em Bérgamo (1949), deu-se lugar à discussão acerca da "grelha CIAM", um sistema gráfico concebido em Bridgwater, como descrito por Giedion, para

> incentivar os grupos da entidade a manter contato com as necessidades públicas e observar o progresso do entendimento público de seus princípios, a fim de ajudar a arquitetura moderna a se desenvolver em simpatia com as aspirações das pessoas a que serve (GIEDION, 1951, p.17 apud COHEN, 2013, p.319-320).

A advertência de Ernesto Nathan Roger sobre a importância das *preesistenze ambientali,* as condições preexistentes (que a geração mais velha dos CIAM tendia a ignorar), para então evitar uma arquitetura "vaga e indeterminada", própria do modelo hegemônico, teria indicado um sinal mais nítido da cisão entre as gerações da entidade (COHEN, 2013, p.320). Mas a virada decisiva não aconteceria até a reunião do CIAM em Aix-en-Provence, em 1954, quando os "rebeldes" - Bakema, Van Eyck, Georges Candilli, Alison e Peter Smith e Giancarlo De Carlo -, com apoio de pesquisas sociológicas e etnográficas feitas no Maghreb, questionam a perspectiva universalista do movimento moderno tal como defendida nos congressos anteriores (COHEN, 2013, p.320). Assim, o "desenraizamento" da arquitetura em relação ao contexto local vinha sendo paulatinamente criticado, inclusive dentro do próprio CIAM, em um movimento contra o modelo universal da arquitetura "sem país", sistematicamente referenciada à canônica Ville Savoye, uma verdadeira "máquina voadora recém aterrissada" (COHEN, 2013, p.127).

Vimos anteriormente ser declarada a opção do historiador por determinar categorias estritamente estéticas que pudessem identificar facilmente a arquitetura em questão. Terão sido estas as categorias mais significativamente responsáveis por impulsionar o interesse do estrangeiro em relação à

[359] Alguns trabalhos da historiografia recente, sobretudo após a década de 1970, chamam a atenção para a necessidade de se entender o Movimento Moderno não como um movimento de vanguarda uníssono, mas como um conjunto heterogêneo de movimentos diversos, muitas vezes desconectados (SEGRE, SOSA, s.d., p.1). Estas contribuições salientam as fissuras internas do próprio CIAM, com foco, no caso de Eric Mumford (2000) e de Barone (2002), nas inflexões teóricas das discussões dos congressos (SEGRE, SOSA, s.d. p.4) e que, em última análise, levaram à sua dissolução.

"arquitetura latino-americana", identificada primeiramente no Brasil. Isto é, contra o racionalismo excessivo do estilo internacional, eram celebradas as formas livres dos jardins, das plantas e das curvas em concreto armado, o lirismo das lajes sinuosas, o uso de cores vivas, e os efeitos plásticos dos quebra-sóis nas fachadas, a convivência com obras de artes plásticas, e assim por diante. Talvez seja certo dizer que a exposição de 1955, *Latin American Architecture since 1945*, foi idealizada e formulada de maneira absolutamente referenciada aos novos embates da arquitetura moderna, ou seja, Hitchcock por óbvio estava atento e inteirado na decadência sistemática do arcabouço de regras e preceitos universais dos primeiros CIAM, tal como ele mesmo havia consolidado em 1932. Assim, se a idealização de *Latin American Architecture since 1945* em 1955 serviria para manter o MoMA no centro do debate, ela também funcionaria como uma espécie de revisão de Hitchcock acerca de sua produção pessoal.

Apesar de todos os esforços de explicar a arquitetura do subcontinente em termos estéticos - a recorrência das formas curvas, os "efeitos plásticos" das fachadas decorrentes da utilização rítmica dos quebra-sóis, o uso generalizado do concreto armado, as cores, etc., como analisamos largamente no capítulo anterior -, o livro-catálogo faz pouquíssimas menções ao "estilo", e quando convocado, a terminologia serve mais para codificar linguagens extremamente pessoais, como a de Niemeyer, do que para avaliar a existência de um "estilo latino-americano", no que seria uma formulação análoga a qual Hitchcock havia desenvolvido em relação ao "estilo internacional". Na verdade, ao que parece, naqueles termos de 1932 a "arquitetura latino-americana" não seria um estilo novo independente, mas um "sub-estilo" pertencente ao "estilo internacional", ou, como ele preferia agora dizer, seria desdobramento da "arquitetura moderna":

> [A arquitetura moderna latino-americana] ainda pertence, senão ao "Estilo Internacional", um conceito agora um pouco estreito demais para a arquitetura moderna conforme se desenvolveu nos últimos trinta anos, à arquitetura internacional atual que tem fluído com cada vez mais força e fortemente desde os anos 1920 (HITCHCOCK, 1955a, p.60).

4.7 *Latin American Architecture since 1945* como revisão de *The International Style*

Não lhe interessava apenas nivelar qualitativamente os arquitetos latino-americanos com seus pares norte-americanos e europeus, mas também apresentar a nova produção do subcontinente como fonte de inspiração e caminho possível para um sistema cultural já fragmentado. Nas disputas envolvendo os possíveis caminhos da arquitetura moderna no eixo norteatlântico, contava também o posicionamento em relação ao que era produzido nas outras partes do globo. A crítica positiva em relação a uma arquitetura que já alcançava projeção internacional, ainda mais pelo que poderia representar em termos diplomáticos no âmbito da Boa Vizinhança, parecia ser a estratégia mais acertada na

reafirmação do MoMA como grande avalizador da produção artística mundial. Ao tomar emprestada a base discursiva de Goodwin para explicar a arquitetura de todo o subcontinente[360], Hitchcock recorreu ao binômio tradição-modernidade para definir as especificidades da arquitetura latino-americana, ainda que, como tivemos a oportunidade de discutir no capítulo anterior, esta tradição nem sempre correspondesse ao barroco colonial amplamente documentado em *Brazil Builds*.

O amálgama de elementos da linguagem universal da arquitetura moderna com aspectos da tradição local (fossem eles expressos por elementos ou técnicas construtivas pré-colombianas, indígenas ou barrocas[361]) foi sublinhado logo no início do ensaio de Hitchcock. Para ele, "pelo menos no México, a consciência da herança indígena é um elemento ativo na ideologia de certos arquitetos modernos" (HITCHCOCK, 1955a, p.13). Como reforço ao seu argumento, o autor propõe um jogo de imagens, posicionando lado a lado construções pré-colombianas e obras modernas recentes. Dispõe na parte superior da página uma fotografia da Pirâmide do Sol, em Teotihuacán, no México, e embaixo dela uma fotografia de um altar em Machu Picchu, Peru, datando de 1438 a 1532. Na página ao lado, na mesma posição das imagens anteriores, apresentou duas fotos dos frontões da Cidade Universitária do México, desenhados pelo arquiteto Alberto T. Iraí em 1952, exaltando a presença do passado na produção moderna a partir das relações propostas entre as fotografias[362].

[360] Sobre as relações entre *Brazil Builds* e *Latin American Architecture since 1945*, conferir capítulo anterior.

[361] A identidade e a tradição nacionais se manifestam na arquitetura dos diversos países latino-americanos de maneira distinta. Segawa (1999) recupera a questão, com o objetivo primeiro de analisar, no âmbito dos novos campus universitários construídos no segundo pós-guerra, a diversidade das modernidades possíveis que caracterizaram a natureza arquitetônica das Cidades Universitárias do Rio de Janeiro, México e Caracas (1999). O livro de Gorelik (2005b), por sua vez, dá um grande passo em direção à identificação de processos distintos de constituição das modernidades arquitetônicas no Brasil, México e Argentina, ainda que estas múltiplas manifestações estivessem, como ele rigorosamente justifica, congregadas ao panorama comum das vanguardas latino-americanas.

[362] Nenhuma das fotografias foi tirada durante a viagem à América Latina. Na verdade, as fotografias das duas construções pré-colombianas foram extraídas do livro Kunst im Reiche Der Inca, de Heinrich Ubbelohde-Doering (1952); as fotografias dos frontões de Iraí para a Cidade Universitária do México foram concedidas por C. U. Molina.

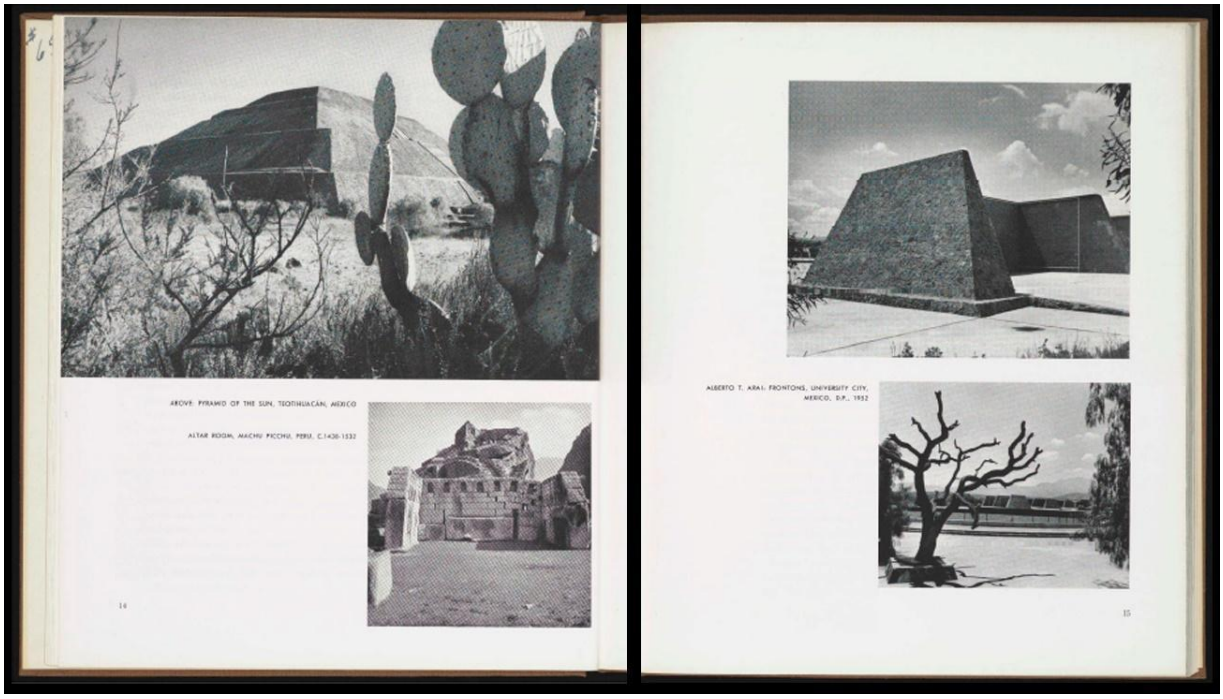


Fig. 34: Comparação visual entre estruturas pré-colombianas e a arquitetura moderna mexicana, em *Latin American Architecture since 1945.*
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.14-15.

A convivência pacífica ou complementar da racionalidade da arquitetura moderna com a construção autóctone e a tradição local foi um dos argumentos centrais do historiador em *Latin American Architecture since 1945*. Ela seria ilustrada, para além do exemplo visual acima citado, também pela Biblioteca Central da Cidade Universitária da Cidade do México. O volume ortogonal, que leva as principais premissas do movimento moderno, como a planta livre e a simplicidade das linhas, tem seus quatro lados revestidos por um grandioso mural de 4.000m² projetado por Juan O'Gorman, também autor do projeto arquitetônico (em colaboração com Gustavo Saavedra e Juan Velasco). Para além de referenciar a tradição do muralismo "em que os mexicanos são especialmente viciados" (HITCHCOCK, 1955a, p.77), o mural intitulado *Representación histórica de la cultura,* conformado por mosaicos de vidro e pedras naturais precedentes de diversas regiões do país, convocaria pictoricamente uma analogia muito próxima ao que vinha ocorrendo com o campo da arquitetura. Vejamos a descrição de O'Gorman:

> El tema general del mural, se relaciona con la evolución de la cultura. En la parte alta representé los símbolos cosmológicos; en el muro norte, figuras alusivas a la cultura

> prehispánica[363]; en el muro sur, desarrollé el argumento sobre la cultura colonial[364]; en los laterales, hice referencia a la época moderna, y en el lado oriente, representé el átomo como símbolo cosmológico de nuestro siglo[365]. En el lado poniente originalmente había proyectado el concepto Newtoniano sobre la atracción universal, pero tuve que variarlo al tener que representar allí el escudo universitario con el lema correspondiente, mismo que, según mi opinión, debió de ir en el edificio de la rectoría[366] (O'GORMAN apud CÉZARES, 2016, s.p.).

Referenciando o deus Tláloc da mitologia asteca, onipresente no edifício - vistas de longe, as ilustrações conformam seus olhos, nariz e a entrada da biblioteca remete à boca -, a cultura pré-hispanica era o sustento visual do projeto. No cruzamento da tradição (pré-hispanica ou colonial) com a ciência da "época moderna", do local com o universal, do passado com o futuro, O'Gorman interpretou o desenvolvimento da cultura nacional como resultado de distintas convergências que, ao que parece, também representam uma série de sínteses compreendidas como virtudes no âmbito da arquitetura produzida na América Latina. Dito de outro modo, se do ponto de vista iconográfico a obra representava o México atual como conjunção de diversas sínteses étnicas e históricas, no plano arquitetônico, analogamente, a Biblioteca da UNAM foi capaz de articular o estilo internacional[367] não apenas com a tradição construtiva vernacular (que para além do mural, também estava presente na utilização da pedra ônix mexicana para temperar a luz na faixa superior das salas de leitura), mas também com os símbolos culturais da mitologia pré-hispânica.

---

[363] Na fachada norte, o tema dominante é mundo pré-hispânico mexicano. A dualidade, assim como nas outras fachadas, é uma constante das ilustrações: no lado esquerdo, O'Gorman buscou retratar a vida, o princípio criador, remetendo à figuras tais como deuses astecas; no esquerdo, o arquiteto convocou símbolos referentes à morte, também remetida por diversos deuses. Sol e lua, figurando os dois grandes círculos, reforçavam a dualidade entre os dois lados. No centro, está representada a imagem da águia sobre o nopal (cactos) devorando uma serpente, símbolo da fundação da Cidade do México (antiga capital asteca).

[364] Na fachada sul, O'Gorman buscou retratar os dois lados da colonização, ou melhor, seus aspectos positivos (à esquerda) e negativos (à direita). Ao centro, a síntese das oposições gera a cultura criolla.

[365] O muro oriente refere-se à história recente do México, remetendo à revolução e a modernidade. Nesta fachada, a dualidade está presente na oposição entre campo e cidade, unidas pela revolução, fazendo surgir a sociedade moderna.

[366] Na lateral poente, apontando para a Avenida dos Insurgentes (que acompanha a cidade universitária paralelamente), O'Gorman representou o papel da universidade ante à sociedade mexicana. Domina a composição o escudo da Universidade, criado durante a reitoria de José Vasconcelos, marcando o eixo visual desde a avenida. Para uma análise mais detalhada dos murais da Biblioteca, conferir o documentário *Juan O'Gorman y la Biblioteca Central,* produzido pela UNAM e disponibilizado no *youtube*; assim como a análise da obra em *Guía de Murales de la Ciudad Universitaria* (ARRIOLA, 2008, p.29-38), preparado pelo Instituto de Investigaciónes Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México, sob direção geral do Patrimônio Universitário.

[367] A lógica construtiva que viria a se tornar internacionalmente reconhecida como o "estilo internacional" estava fortemente presente nas primeiras casas-estúdio funcionalistas construídas pelo arquiteto no Pedregal. A primeira delas, projetada em 1929, pertenceria ao seu pai, Cecil O'Gorman. Entusiasmado com o resultado, Diego Rivera comissiona O'Gorman para construir uma casa para ele e outra para sua esposa, Frida Kahlo, respectivamente em 1931 e 1932, usando os mesmos princípios funcionalistas. Em geral, as três casas visaram a economia, eficiência da organização espacial e expressão de seus aspectos funcionais. Assim, foram construídas em concreto armado, apresentam grandes janelas em fita, apresentam linhas sóbrias, lajes em concreto aparente, bem como as instalações, também aparentes. A referência à vanguarda europeia ficaria ainda mais clara na escada em espiral acoplada ao volume principal e nos *sheds* da cobertura da casa de Rivera, ambos elementos utilizados por Le Corbusier no estúdio que projeta em 1922 para Amédée Ozenfant.

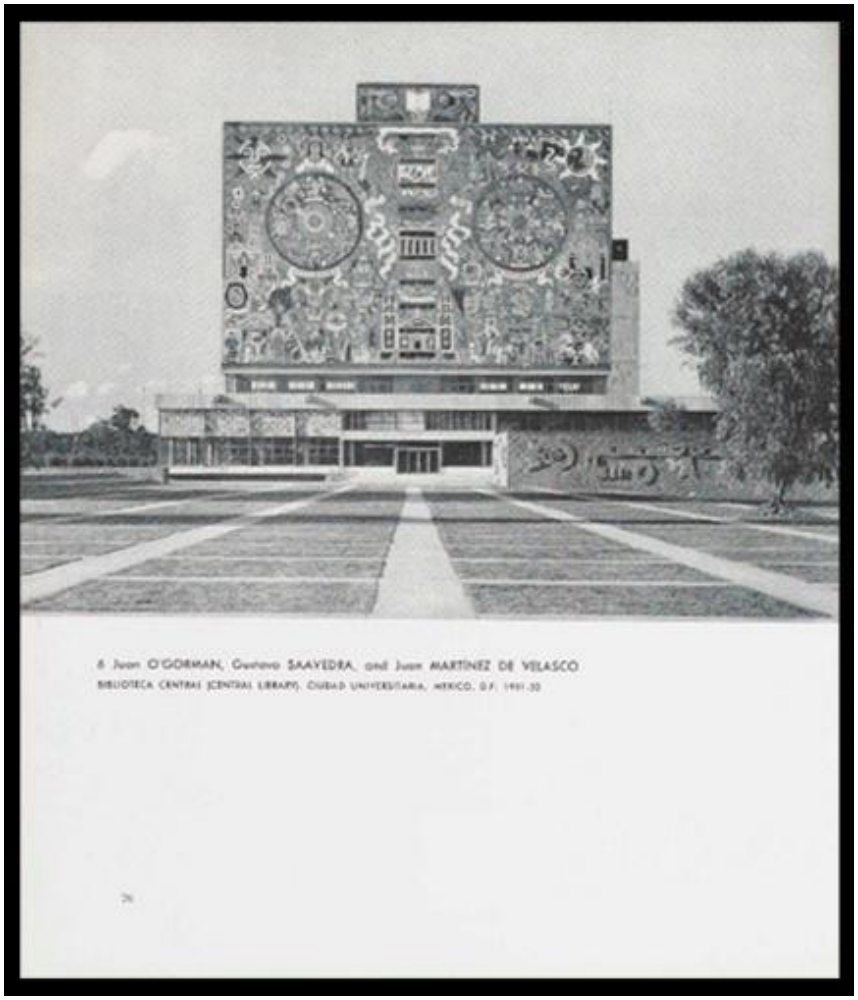


Fig. 35: Biblioteca Central da UNAM.
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.76.

No entanto, Hitchcock não estava tão preocupado com a iconografia do mural propriamente dita - ou pelo menos nada disse sobre o assunto. Ele prefere enfatizar, na verdade, a obra de O'Gorman como um bem sucedido exemplo de integração da artes plásticas com a arquitetura, pauta quase obrigatória dos encontros dos CIAMs depois da guerra[368]. O que reforça a hipótese de que o argumento da crítica à arquitetura lantino-americana era estratégico para intervenção no debate norteatlântico.

[368] A proeminência da "síntese das artes" como assunto constante e objeto de opiniões controversas nos debates internacionais de arquitetura é analisada por Heloisa Espada, em *Monumentalidade e Sombra* (2011). Fosse em defesa de uma "obra de arte total" (*gesamtkunstwerk*), como o fez a Bauhaus de Gropius, fosse para relativizar tal "integração" em função de um necessária hierarquização das funções no canteiro de obras, como argumentam Lúcio Costa (em *A crise da arte contemporânea*, 1952) e Le Corbusier (em *A arquitetura e as belas artes*, 1936), a noção de "síntese das artes" estava em pauta nos mais importantes circuitos internacionais: depois da guerra, esteve presente nas discussões de todos os encontros do CIAM; torna-se objeto central da Trienal de Milão em 1951; é retomada como categoria fundamental do pensamento arquitetônico pelos arquitetos reunidos no congresso da UIA em 1953; e orientou em grande medida a articulação entre artes plásticas e arquitetura na construção de Brasília (assunto extensivamente discutido no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, realizado em Brasília então em obras) (ESPADA, 2011, p.178-184). Uma das passagens mais significativas do apreço de Hitchcock pelo processo colaborativo entre artistas, arquitetos e técnicos será seu comentário sobre os móbiles de Calder como tratamento acústico para a Aula Magna da Cidade Universitária de Caracas: "O teto do auditório foi um trabalho que associou o especialista acústico Robert Newman, o escultor Alexander Calder e o próprio arquiteto [Carlos

Na avaliação de Hitchcock, a utilização de mosaicos, prática recorrente na arquitetura mexicana, era de certa maneira análoga à azulejaria da arquitetura brasileira. Significativas da "síntese das artes" e ao mesmo tempo representantes de "uma velha tradição ibérica revivida de forma geral nas últimas duas décadas", serão apontadas as composições de azulejos azuis e brancos de Cândido Portinari para o Ginásio da Escola Primária do Conjunto Habitacional do Pedregulho e para a fachada leste da Igreja da Pampulha, onde se encontrava "o melhor trabalho de Portinari dessa ordem tipicamente brasileira" (HITCHCOCK, 1955a, p.23, 67).

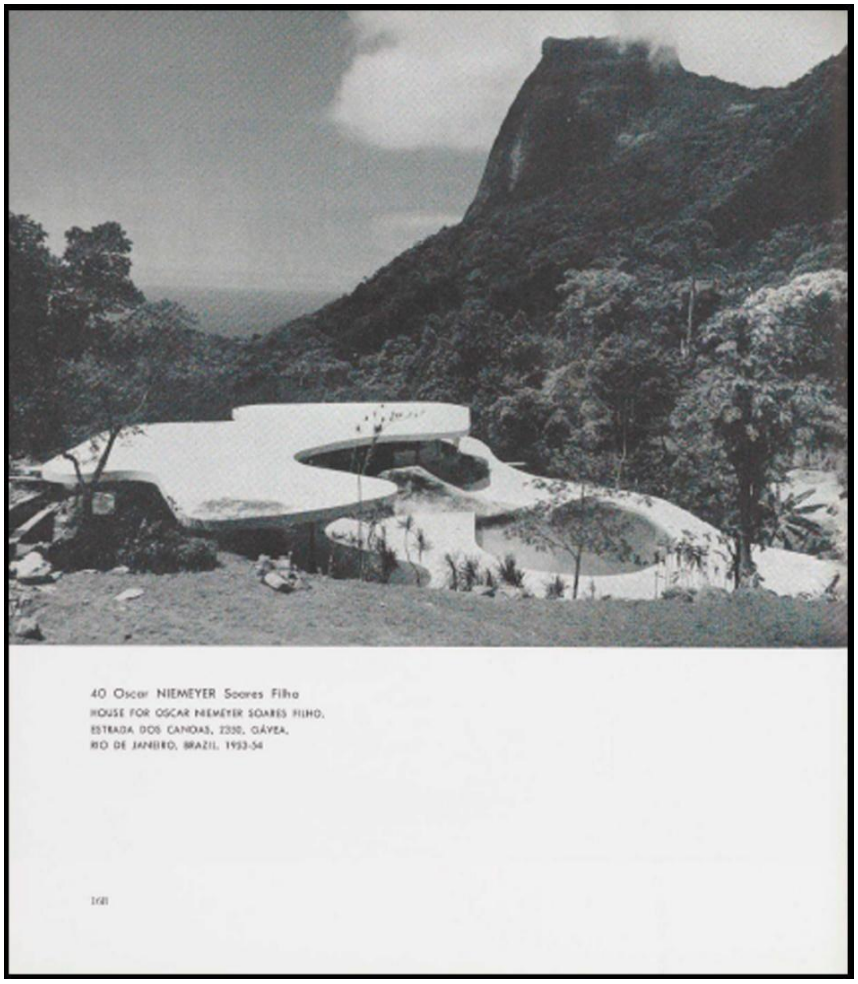


Fig. 36: Casa de Oscar Niemeyer na Estrada das Canoas.
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.168.

Raul Villanueva], e é um dos exemplos mais marcantes do mundo, tanto por sua dimensão quanto pela sua integração arquitetônica, resultando em um projeto colaborativo" (HITCHCOCK, 1955, p.78).

Se por um lado a presença da tradição na arquitetura em pauta correspondia à menção aos sistemas construtivos ou signos de tempos passados[369], por outro lado, ela terá também a ver com a adequação da construção ao contexto local e com a paisagem (algo alheio à ideia de estilo internacional). Neste sentido, a ênfase no vernáculo é também anotada por Hitchcock na atenção cuidadosa que os arquitetos modernos concediam às condicionantes climáticas ou ao contexto local, sem com isso negar os preceitos da arquitetura internacional. Exemplar desta última seria a "harmonia especial" existente entre a sinuosidade *lírica* da laje da Casa na Estrada das Canoas, de Niemeyer, e os contornos "ousadamente arredondados" das colinas da paisagem carioca à qual estava inserida (HITCHCOCK, 1995, p.170). "Talvez", ele assume,

> apenas seu próprio designer e sua família achariam esta residência totalmente confortável; mas como uma expressão de resposta lírica à paisagem, o projeto é único no mundo moderno e uma evidência poderosa da criatividade contínua de Niemeyer (HITCHCOCK, 1955a, p.170).

A casa que Luis Barragán constrói para si, na Cidade do México, é outro bom exemplo de como Hitchcock procurou relativizar a anterior ideia de estilo internacional, enfatizando a inventividade pessoal dos arquitetos. No caso de Barragán, na análise de Hitchcock, pesou mais a fidelidade do arquiteto com a tradição dos materiais e o manuseio sofisticado das técnicas construtivas provincianas do México do que uma linhagem objetiva com os preceitos do estilo internacional (HITCHCOCK, 1955a, p.183). Apesar disso, Hitchcock não deixou de mencionar que "os efeitos que ele consegue de forma tão simples, como no terraço murado, têm uma qualidade abstrata forte e altamente consciente". O que lhe chama a atenção, na arquitetura de Barragán, é justamente a originalidade do arquiteto que em sua casa, como nos projetos erguidos na subdivisão de El Pedregal, "ilustra um talento altamente pessoal que não deixou de influenciar outros arquitetos mexicanos". (HITCHCOCK, 1955a, p.183).

[369] Diferentemente do que foi consolidado na narrativa de Goodwin, a tradição local, no sentido de "origem" da arquitetura moderna, não correspondeu à arquitetura barroca do período colonial, mas referia-se a uma categoria mais elástica e que assume diversas formas no discurso de Hitchcock. Sobre o assunto, conferir o capítulo anterior.

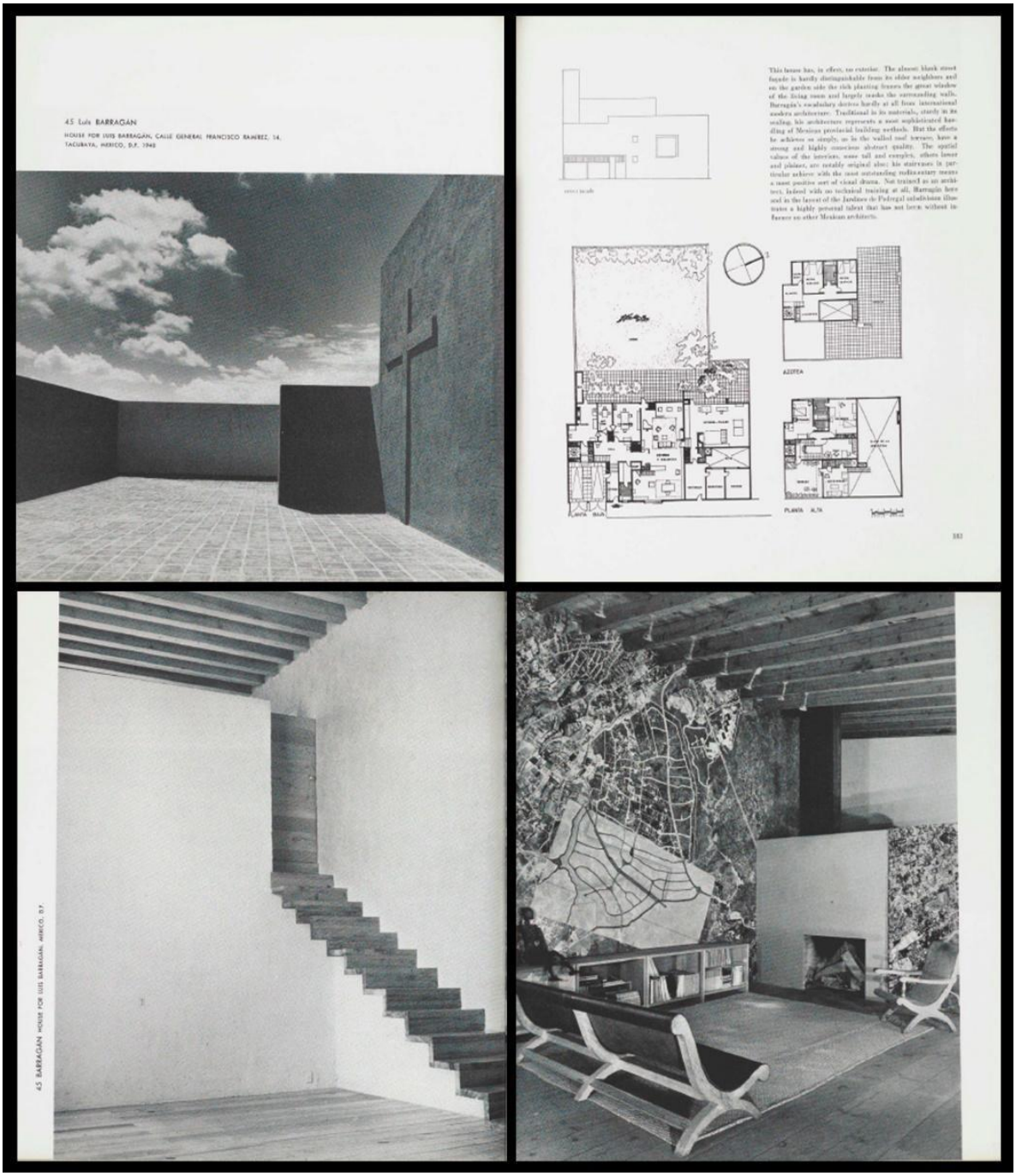


Fig. 37: Casa de Luis Barragán, na Cidade do México.
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.182-185.

No polo oposto destas experiências extremamente pessoais e de certa forma, livres da prisão estética dos postulados do estilo internacional, Hitchcock optou por inserir em sua antologia a casa que Le Corbusier projeta para o Dr. Curutchet em La Plata, na Argentina. É curioso, e de certa maneira paradoxal, que para este projeto, o arquiteto tenha descartado as experiências recentes de Jaoul e Ronchamp, que deliberadamente punham em questão o universalismo dos seus "cinco pontos", preferindo reivindicar uma espécie de resgate desses mesmos postulados (LIERNUR, 2012, p.392). Por outro lado, como avaliou Liernur, a casa representou um exemplo bem sucedido de cuidadosa inserção

urbana, “con su planta y volumetría totalmente determinadas por las condiciones de contexto” (LIERNUR, 2012, p.392)

Fig. 38: Casa Curuchet, em La Plata.
Fonte: Hitchcock, 1955a, p.159, p.161.

Disputando o protagonismo na narrativa acerca da “arquitetura latino-americana” construída por Hitchcock, a liberdade das formas e a racionalidade exemplificada nesta casa de Le Corbusier davam o tom da complexidade da questão, isto é, o desafio e a dificuldade em explicar uma arquitetura necessariamente moderna e regional como foco de interesse e proposição formal válida para a sobrevivência do movimento.

No quesito da adequação da arquitetura às condições climáticas, podemos citar alguns exemplos: Hitchcock elogia o tratamento correto de Martin Vegas e José Galia nos fechamentos do Edifício Polar, em Caracas, com combinações de fechamentos em vidro, venezianas e painéis sanduiches posicionados de acordo com a insolação de cada fachada (HITCHCOCK, 1955a, p.115). O mesmo elogio se repete em relação à variação de dispositivos de controle solar de acordo com a orientação da fachada do Banco Boavista, construído por Niemeyer no Rio de Janeiro. Para além da adequação ao meio físico, eram méritos daquele edifício o grau de interesse plástico conferido pelos brises, bem como a verdadeira expressão do caráter não estrutural da parede sinuosa de tijolos de vidro (HITCHCOCK, 1955a, p.111). Apesar de nenhum desses aspectos terem sido citados por Hitchcock, percebe-se que o interesse do Banco Boavista devia-se à particular adaptação dos elementos da arquitetura internacional - o trecho

do térreo sob pilotis, conformando uma galeria para os pedestres, as janelas de piso a teto, o volume alto e de linhas sóbrias - com a adequação ao local e ao lirismo já reconhecido como inerente à obra de Niemeyer, presente sobretudo na parede sinuosa em tijolos de vidro que acompanha ritmicamente as colunas do térreo.

O foco insistente nos brises, uma das três categorias formais entendidas por Hitchcock como dominantes na "arquitetura latino-americana"[370], não tinha a única importância de apontar o fornecimento de "fachadas e efeitos plásticos muito característicos" àquela arquitetura, como o autor afirma reiteradamente ao longo de sua dissertação. Para Liernur, a relevância dos brises neste momento não era apenas técnica, mas se fazia perceber na prerrogativa de que os dispositivos de proteção solar formavam

> parte del debate de posguerra, uno de cuyos tópicos fuertes era la recusación del "desenraizamiento" modernista, y su deprecio por las condiciones particulares del lugar (LIERNUR, 2012, p.402).

No marco desse debate, o *brise-soleil* contemplava os "cinco pontos" de Le Corbusier enquanto teoria de validez realmente universal, pois permitia uma avaliação preocupada do arquiteto com a orientação e condições de insolação do projeto, e portanto, reavaliando a abstração do estilo internacional já percebida como insustentável[371]. Sua relevância como emblema da arquitetura do subcontinente seria recobrada em diversos projetos, para além dos acima citados, estando presente no elogio das venezianas que "temperam a luz ocidental na parte superior frontal" da Igreja da Pampulha; das grades pré-fabricadas que "filtram delicadamente" a "luz tremendamente forte de Caracas" para dentro da extensa Plaza Cubierta da Cidade Universitária; das "grelhas cerâmicas e outros dispositivos de controle solar" que conferem "uma delicadeza de escala aos blocos habitacionais já concluídos" no conjunto residencial do Pedregulho; e da "feliz combinação de regularidade e variedade" na composição de diversos dispositivos de controle solar utilizados por Lúcio Costa nas fachadas dos edifícios Nova Cintra, Bristol e Caledônia; para citar alguns. Contudo, como já discutimos anteriormente, e como é possível

[370] Resumidas pelo documento publicitário que acompanhou a exposição, as características dominantes da arquitetura latino-americana eram três: "1) O uso generalizado de concreto na construção de gaiola convencional e formas de casca fina, devido à falta de madeira estrutural ou aço: 2) Muitos dispositivos, herdados ou recentemente desenvolvido, para controlar o calor excessivo e o brilho do sol: 3) Maior uso de cor, em estuque pintado ou mosaico, etc., do que em qualquer outro lugar do mundo" (MOMA, 1955). Para uma análise aprofundada sobre a conceituação da arquitetura latino-americana no livro-catálogo de Hitchcock, conferir o capítulo anterior.

[371] Para se ter uma ideia da importância dos brises para o debate no pós-guerra, Le Corbusier sustentou uma disputa duradoura com os arquitetos brasileiros acerca do título de "inventor" deste tipo de proteção solar. No tomo 1938-1946 de suas *Obras Completas*, Le Corbusier fez grande esforço em traçar a genealogia do *brise-soleil*, no intuito de reclamar para si sua autoria diante da difundida atribuição da mesma aos arquitetos brasileiros, graças à argumentação de Goodwin em *Brazil Builds* (LIERNUR, 2012, p.400).

relembrar pela natureza dos comentários de Hitchcock supracitados, a ênfase nos brises recaia mais nas possibilidades formais e estéticas, que afinal davam identidade à arquitetura referida, do que consistia em ser uma proposição alternativa ao "falso universalismo" da arquitetura moderna internacional. Se de fato houve esta intenção, e é possível que sim, ela não foi declarada em momento algum. Como tivemos a oportunidade de discutir no capítulo anterior, antes de representarem um bom manejo do arquiteto para solucionar problemas específicos locais, na acepção de Hitchcock, a ênfase nas combinações variadas de gelosias, cobogós cerâmicos, venezianas de madeira ou amianto, brises horizontais ou verticais, residia antes no interesse estético que eles conferiam às fachadas, e menos em uma suposta superação das deficiências generalizadamente apontadas sobre o estilo internacional.

Diante da necessária flexibilização dos modelos estanques do estilo internacional, do ponto de vista formal, as curvas possibilitadas pela plasticidade do concreto armado eram o grande ponto de interesse de Hitchcock em relação ao conjunto de obras apresentadas. A recorrente sinuosidade das linhas, para além de reivindicar o que se compreenderia como um "lirismo" inerente à "arquitetura latino-americana", se manifestava como um oportuno e evidente rechaço às formulações duras dos primeiros CIAM.

A convivência do rigor estrutural com a "graça lírica" das curvas (sendo esta última, como discutimos no capítulo anterior, uma característica própria da "arquitetura latino-americana" na visão de Hitchcock), seria exaltada em diversas passagens do livro-catálogo. São exemplares nesse sentido a apresentação da Fábrica de Chicles Clark's[372], em Bogotá, com suas abóbodas pré-fabricadas na cobertura; no Edifício Rambla y Guayaqui[373], em Montevideu, no qual "o telhado borboleta da cobertura, acentuado pelas torres redondas para o maquinário do elevador, variam a silhueta retangular do bloco" (HITCHCOCK, 1955a, p.150); e em uma escala mais ampla, o Centro Urbano Presidente Juarez, onde a rigorosidade ortogonal das lâminas residenciais se fundiam com notáveis "alguns clichês de origem carioca". A conquista de um "efeito geral" mexicano no conjunto foi atribuída ao papel do artista Carlos Mérida, quem executa murais de cores simples, fortes e "bem escolhidas" nos parapeitos das varandas, organizando um padrão geral "nem muito regular nem muito aleatório". (HITCHCOCK, 1955a, p.123).

Dito isto, nota-se uma relação dialética muito específica entre o protagonismo da tradição e das formas livres em seu discurso de 1955, e o levantamento da bandeira da "arquitetura sem país" em seu *The International Style* duas décadas mais cedo, relação esta, talvez possamos dizer, quase evolutiva, mas

[372] A fábrica foi projetada por Francisco Pizano, em 1953.

[373] O projeto, datado de 1952, foi assinado por Raúl A. Sichero Bouret. No livro-catálogo, a obra é apresentada como sendo dois edifícios separados, Rambla e Guayaqui. De acordo com as fotografias, trata-se de apenas um bloco, provavelmente de um lado referente ao Rambla, e do outro, ao Guayaqui.

também complementar. Se em 1932 o historiador havia definido categorias estanques que não apenas explicavam a arquitetura moderna nos últimos dez anos, mas que serviam como modelo para qualquer arquiteto que se pretendia moderno, em 1955 a produção latino-americana e os novos termos das disputas pela hegemonia cultural no plano internacional já não permitia que ele mantivesse a mesma convicção sobre a existência de um estilo internacional. Tampouco aquele modelo poderia manter a validade diante do alargamento do que se entendia por arquitetura moderna. Como ele trataria de anunciar três anos mais tarde, não havia mais estilo internacional nos termos em que defendeu em 1932: havia, sim, uma arquitetura moderna internacional, da qual a "arquitetura latino-americana", reconhecida como corrente unificada, seria um dos meandros, simultaneamente herdeira e modelo.

Ao que parece, tanto em 1932 quanto em 1955, o objetivo do Hitchcock foi de organizar as pautas dos debates candentes mas dispersos do campo disciplinar em um documento canônico e de vocação aglutinadora. O destaque de certos nomes representantes do estilo internacional, poucos se pensarmos na vocação "internacional" defendida, parece análoga ao protagonismo de Niemeyer, Costa, Reidy, Bermúdez, Villanueva, Vegas, Pani e O'Gorman como representantes de uma arquitetura de extensão subcontinental no livro-catálogo de 1955. Sem dúvidas, *Latin American Architecture since 1945* assinalou os limites do conceito de "estilo internacional", ainda que o livro-catálogo tenha conservado certas ambiguidades típicas dos escritos do historiador. Onze países representavam toda a América Latina, quarenta e sete obras representavam toda a produção latino-americana como conjunto unificado, poucos arquitetos despontavam enquanto os nomes sobressalentes de uma produção tão diversificada e multiforme quanto a extensão da região de recorte. Não pretendemos com isso, é sempre bom lembrar, analisar as deficiências da narrativa de Hitchcock em detrimento do real; o que interessa aos nossos objetivos é mais precisamente observar as transformações de sua produção pessoal, desde quando denota significação declaradamente homogeneizante à arquitetura moderna internacional, até quando, mais de duas décadas depois, publica uma obra que necessariamente se colocará como revisão dos temas e preceitos tão veementemente defendidos por ele anteriormente - ainda que isso não exclua a identificação de paradoxos significativos ou a manutenção de certos costumes (a tentativa de com poucos exemplos rastrear movimentos internacionais complexos, a argumentação persistente, a supremacia da estética, e a intenção de reunir e depurar relatos e argumentos dispersos em um documento de vocação agregadora).

De maneiras e com motivações distintas, as duas publicações em questão orquestram uma multiplicidade considerável de pontos de vista, relatos, manifestos e manifestações práticas recentes na construção de narrativas coesas e de vocação canônica. Consistem igualmente em antologias de obras agrupadas por (poucas) categorias formais facilmente detectáveis - coincidentemente, três em cada caso - e que nelas justificam a existência de um conjunto unificado. No mesmo sentido, coincidem

também em terem sido agraciadas com os efeitos legitimadores providos pelo MoMA, e com isso, ecoaram na historiografia de maneira definitiva, cada uma à sua maneira e associadas às questões disciplinares específicas de seus momentos históricos.

Considerações finais

A presente dissertação de mestrado teve como ponto de partida a compreensão da exposição *Latin American Architecture since 1945,* organizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1955, como peça-chave na produção da historiografia da arquitetura latino-americana. Por meio do trabalho curatorial de Henry-Russell Hitchcock, a exposição e a publicação homônima que a acompanha pretenderam dar conta de apresentar o que vinha sendo produzido na região durante a última década (1945-1955) a partir de 47 obras e um ensaio assinado pelo historiador, exclusividade do livro-catálogo. Nesse sentido, a pesquisa procurou pontuar que *Latin American Architecture since 1945* correspondeu a uma elaborada operação narrativa que viria a apresentar ao mundo um imaginário muito particular de "arquitetura moderna latino-americana", posteriormente reproduzido ou ao menos referenciado de forma sistemática nos manuais de arquitetura. A partir disso, procuramos evidenciar não somente as decisões aparentemente mais conscientes do curador, mas também suas ambiguidades e contradições, a partir dos traços de sua formação, e enquanto sujeito passível das interferências do processo histórico no qual esteve imerso.

Porém, se a montagem da narrativa foi em grande medida informada pela perspectiva particular de Hitchcock e de questões oriundas de seu universo mais imediato, ela foi também impactada por tensões e disputas culturais mais amplas e que fugiram ao seu domínio. Assim, recusando encarar a narrativa como simples produção do "centro" sobre o "outro", mas sem com isso negar o lugar de enunciação privilegiado dos Estados Unidos, do MoMA e do curador na construção e legitimação da trama, a pesquisa buscou iluminar também a ação de sujeitos latino-americanos e dinâmicas endógenas que certamente incidiram em sua produção.

O desafio nos colocou algumas perguntas centrais, que procuramos responder ao longo da dissertação: quais motivos levaram o MoMA a organizar, em 1955, uma exposição de arquitetura moderna latino-americana? E de que maneiras essa arquitetura foi apresentada? Que outros agentes estiveram envolvidos com a elaboração da narrativa, e em que medida impactaram no produto final?

À luz do recente processo de revisão da historiografia canônica da arquitetura e do urbanismo na América Latina, a pesquisa de mestrado delimitou esse evento específico, bem como os discursos ali agenciados, como objetos de interesse pronunciado para se colocar em xeque certos axiomas. Encarando esses materiais como construções culturais resultantes de um campo de forças heterogêneo e multilateral, a pesquisa teve como objetivo central reconstituir os processos de elaboração da trama para iluminar pontos de vistas obscurecidos pela historiografia hegemônica, introduzindo dessa maneira explicações mais complexas sobre os relatos preponderantes sobre o tema.

A partir de uma abordagem multifocal, olhando ora para questões diplomáticas entre países, ora para disputas culturais específicas do campo arquitetônico e ora para a atuação particular dos sujeitos envolvidos, a pesquisa procurou estudar os múltiplos processos, disputas, pontos de vista, narrativas e esforços intra e extra disciplinares que incidiram na montagem da operação apresentada na exposição e livro-catálogo.

Nesse sentido, o primeiro capítulo buscou situar a narrativa elaborada por Hitchcock em um contexto de intensificação progressiva do termo "arquitetura moderna latino-americana" nos debates internacionais do campo, versando sobre a organização da exposição como parte do interesse do estrangeiro em relação à produção arquitetônica da América Latina, notável especialmente nas agendas editoriais das revistas especializadas de grande circulação. Assim, as discussões do capítulo comprovaram que Hitchcock não buscou elaborar um relato absolutamente inédito, mas sim filtrar e organizar diversas interpretações esparsas sobre a arquitetura da região em uma narrativa coerente.

Mas não se pode falar da presença latino-americana da agenda do MoMA sem se mencionar o envolvimento daquela instituição com o Departamento de Estado, especialmente durante a Segunda Guerra. Como discutimos ao longo do segundo capítulo, com a entrada dos Estados Unidos no conflito, tornou-se fundamental o estreitamento das relações interamericanas e o fortalecimento da união pan-americana no confronto com o crescente esquema bélico do Eixo. Nessa perspectiva, o apoio político das nações latino-americanas foi especialmente importante, seja pela proximidade geográfica da região com o país, mas principalmente pela disponibilidade de matérias-primas estratégicas. Para isso, o governo norte-americano levou a cabo diversas políticas para estimular o sentimento de cooperação hemisférica em diversas frentes de atuação, o que se deu em grande medida a partir da mobilização massiva da cultura e da propaganda na chamada Política de Boa Vizinhança. A bibliografia disponível nos confirma que, nesse contexto, o MoMA assumiu posição central na instauração de políticas culturais de aproximação dos Estados Unidos com a América Latina. Nesse sentido, interessou mapear a rede institucional que nos anos 1940 entrelaçou o MoMA com o governo norte-americano, compreendendo a partir dessa intrincada associação a incidência de interesses políticos e culturais que em grande medida orientavam a agenda de exposições do Museu, com especial atenção aos temas latino-americanos. Como elemento constituinte dessa trama, *Latin American Architecture since 1945* foi profundamente analisada em sua dimensão política no âmbito da diplomacia cultural entre Estados Unidos e América Latina no alvorecer da Guerra Fria, e o MoMA, por sua vez, como instituição fundamental nessa conjuntura.

Por outro lado, também nos pareceu evidente que a exposição esteve relacionada às circunstâncias específicas do campo disciplinar da arquitetura no que tange à revisão que o modernismo sofrerá no

segundo pós-guerra. No enfrentamento das críticas dirigidas à racionalidade excessiva da arquitetura universal, a arquitetura produzida na América Latina, identificada primeiramente no Brasil, torna-se "alvo do olhar estrangeiro" (para usar a expressão que intitula o livro de Tinem (2002)) por se apresentar atenta às condições climáticas, à tradição local e ao contexto urbano, além de demonstrar uma notável liberdade plástica possibilitada pelo concreto armado, sem com isso abandonar os pressupostos estruturais do chamado *estilo internacional.* Nessa perspectiva, discutimos a posição da América Latina nas tensões específicas do campo da arquitetura e do urbanismo no segundo pós-guerra, compreendendo em *Latin American Architecture since 1945* o esforço de Hitchcock em incorporar a produção arquitetônica da região em uma historiografia internacional, e com isso, sugerir novas possibilidades para a sobrevivência de um projeto moderno que sofria uma significativa inflexão.

Foi de importância central para o debate estudar a fundo as estratégias argumentativas presentes tanto no projeto expográfico quanto na argumentação texto-visual do livro-catálogo. Tal esforço possibilitou analisar as seleções, os recortes, os enfoques, as omissões, os apagamentos, as relações e contrastes produzidos pela curadoria na condução da narrativa. Vimos que as generalizações propostas pelo historiador, ainda que pontuando suas devidas ressalvas, em última instância pretenderam diluir os limites geográficos das nações e qualificar uma identidade arquitetônica latino-americana unificada, pautada por três categorias formais declaradas: o uso do concreto armado como possibilidade plástica; a utilização de diversos tipos de dispositivos de controle solar, entre cobogós cerâmicos, brises de concreto e gelosias; e o uso de cores vivas e fortes, seja em estuque pintado, seja em mosaicos, vidros ou cerâmicas (HITCHCOCK, 1955a, p.60). Embora o foco do interesse do historiador recaia estritamente nos elementos arquitetônicos do ponto de vista formal, o estudo da iconografia presente na publicação nos revela que Hitchcock buscou explicar a unidade arquitetônica da região em função dos processos de modernização análogos vividos pelas metrópoles latino-americanas no pós-guerra, referente ao que seria apresentado como o "maior *boom* construtivo do mundo". Tal processo resultou, como buscamos pontuar, em ambiguidades que se escondem por trás da trama narrativa mais coesa.

Por outro lado, reconhecemos exposição e livro-catálogo como par eficiente na construção e difusão internacional de um imaginário específico sobre a arquitetura moderna da região, capaz de pavimentar, a partir do campo arquitetônico, uma identidade supranacional que terá desdobramentos posteriores, quiçá até a contemporaneidade.

Mas de onde emanaram as substâncias para tanto, e sobre qual terreno atuou essa síntese? Com enfoque nas circulações de ideias e de saberes, nos encontros, nos diálogos, nas negociações e articulações inerentes de qualquer encontro entre culturas, uma das premissas centrais da pesquisa foi iluminar sujeitos e processos históricos obscurecidos na trama historiográfica hegemônica da

arquitetura na América Latina. Se por um lado se reconheceu na exposição em pauta a presença de motivações políticas e culturais gestadas no âmbito norte-americano, considerou-se igualmente importante explorar a incidência de dinâmicas nacionais e a atuação de agentes latino-americanos na consolidação da trama final. Com isso, a investigação colocou em pauta os processos de consolidação do campo arquitetônico nos países latino-americanos entre os anos 1920 e 1930, compreendendo no âmbito da interlocução entre projetos estatais modernizadores e o surgimento das vanguardas arquitetônicas, o germe de uma associação mútua entre arquitetura e Estado que terá desdobramentos no desenvolvimentismo nos anos 1950, foco do interesse do livro-catálogo de Hitchcock. Nesse processo, o destaque aos processos internos do Brasil e México não são gratuitos. Ainda que a arquitetura moderna tenha alcançado sua legitimidade, em maior ou menor escala, em toda a América Latina, o agenciamento entre Estados Nacionais e vanguardas modernas nesses dois países levou a formulações teóricas que permitiram certo protagonismo à cultura arquitetônica, seja por sua grandeza territorial, mas certamente pelas dinâmicas muito particulares de suas *intelligentsias.* Em certo sentido, há indícios de algo semelhante na Venezuela, talvez um pouco na Colômbia e no Peru, mas sem a mesma coesão discursiva. Certamente uma pesquisa mais acurada dos processos internos desses países é necessária, tarefa que fica como possibilidade para novas reflexões. Mas, importante destacar que, nossa hipótese, pelo peso que tiveram Brasil e México na exposição de 1955, é que os termos pelos quais se dá a relação entre vanguardas artísticas e Estados Nacionais nos dois países, conforme demonstrou Adrián Gorelik (2005b), incidiu decisivamente no que seria produzido como "arquitetura moderna latino-americana". Certamente, concorreu para isso também a própria localização desses países na geopolítica internacional, e sua posição no sistema-mundo, que permitiu ampla materialização dos postulados modernos.

Deve-se reforçar que o esforço de introduzir dinâmicas e pontos de vista latino-americanos às explicações do objeto não pretendeu negar ou questionar o peso determinante dos Estados Unidos, do MoMA ou de Hitchcock na tessitura da trama narrativa em discussão. Pelo contrário, considerou-se tais sistemas de poderes como fundamentais para o agenciamento historiográfico em pauta, e por isso a ele inerentes. No entanto, o trabalho avaliou ser imprescindível enunciar outros elementos e pontos de vista como caminho fértil para descentralizar seus processos de elaboração do imaginário consagrado na exposição, e com isso, ampliar suas possibilidades de interpretação.

Ainda que o trabalho tenha permeado campos diversos, a partir de uma abordagem bastante ampla de nosso objeto central, é importante pontuar que não se pretendeu esgotar suas possibilidades de análise. A revisão da historiografia da arquitetura na América Latina ainda é um assunto relativamente recente. Embora sejam numerosos os trabalhos disponíveis e de qualidade sobre o tema, muito ainda pode-se avançar nesse sentido. Consideramos que uma das qualidades dessa dissertação seja exatamente a de

indicar caminhos para futuras pesquisas que possam contribuir cada vez mais para essa revisão. Por exemplo, um dos assuntos que trouxemos foi a reverberação da produção teórica de Lúcio Costa na elaboração da narrativa de Goodwin em *Brazil Builds*. Buscamos apontar algumas relações nesse sentido, contudo, esse cotejamento ainda merece uma pesquisa mais acurada. Da mesma forma que as relações entre a historiografia da arquitetura brasileira e latino-americana foi discutida nesse trabalho olhando especificamente para as publicações de Goodwin e de Hitchcock. Evidentemente, um subcapítulo não dá conta de esgotar o assunto, mas pode, por outro lado, indicar caminhos possíveis para novas reflexões que venham a se debruçar sobre a questão.

A partir de uma abordagem transnacional dos eventos históricos relacionados ao objeto, a pesquisa procurou discutir o processo de consolidação da trama narrativa em pauta não como uma "via de mão única", ou seja, não como mera projeção do estrangeiro sobre as práticas culturais na América Latina, mas como produto de interesses multilaterais e que operam em sentidos diversos. Na compreensão de *Latin American Architecture since 1945* como episódio fundamental para a formação da história e da historiografia da arquitetura do subcontinente, o interesse dessa pesquisa em revisitar os processos de consolidação de seus discursos provou-se um caminho fecundo para introduzir explicações renovadas e necessariamente mais complexas às narrativas hegemônicas produzidas sobre a arquitetura, as cidades e o urbanismo na América Latina.

Bibliografia

AL ASSAL, Marianna Boghosian. **Arenas nem tão pacíficas** - arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930. Tese de doutorado (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2014.

_____. Entre história e projeto: América Latina como horizonte de pesquisa (apresentação de simpósio temático). In: V ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 5. **Anais eletrônicos...** Salvador: FAUFBA, 2018. p.4688-4690.

AL ASSAL, Marianna Ramos Boghosian; RIOS, Maíra. Civilização América: construir pontes e identificar diferenças. *América - Revista da pós-graduação da Escola da Cidade*, São Paulo, n. 1, p.1-11, 2018.

ALMANDOZ, Arturo. Mudanças políticas e institucionais para o planejamento latino-americano do segundo pós-guerra. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. (org). **Urbanismo na América do Sul:** circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960 [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, pp.231-259.

ANDA, Enrique X. de. Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana. In: AMARAL, Aracy (coord.). **Arquitectura neocolonial.** América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo: Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 259-268.

_____. **Historia de la arquitectura mexicana.** Barcelona: Gustavo Gili, 2019.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANGO, Silvia. Comentarios Analíticos a la XVI Bienal Colombiana de Arquitectura. In: Livro XVI Bienal Colombiana de Arquitetura 2008, Villegas Editores, Ministério de Cultura, Bogotá, Colômbia, 2008.

_____. **Ciudad y arquitectura.** Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Lúcio Costa e a "boa causa" da arquitetura moderna. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da Formação:** Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 113-133.

ARAVECCHIA-BOTAS, Nilce Cristina. **Entre o progresso técnico e a ordem política:** arquitetura e urbanismo na ação habitacional do IAPI. Tese de Doutorado (Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

_____. O pensamento decolonial - caminhos para o ensino de arquitetura na América Latina. *América:* Revista da pós-graduação da Escola da Cidade. São Paulo: Editora da Cidade, 2018, pp. 76-81.

_____. De Ciudad Kennedy para a América Latina: técnica e política na produção da cidade. *Revista A&P Continuidad,* n. 11. Rosário: Faculdade de Planeamiento, Arquitectura y Diseño da Universidad Nacional de Rosario, 2019.

ARDAO, Arturo. **Génesis de la idea y el nombre de América Latina.** Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Romulo Gallegos, 1980.

_____. La idea de la Magna Colombia en Miranda y Hostos. In: ZEA, Leopoldo (Comp.). **Fuentes de la cultura latinoamericana.** Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 33-49.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da Arte como História da Cidade.** Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (5a. Edição). Título original: Storia dell'arte come storia della città, Editori Riuniti, 1984.

ARRIOLA, Cecilia Gutiérrez (Ed.). **Guía de Murales de la Ciudad Universitaria.** Cidade do México: UNAM, Instituto de Investigaciónes Estéticas, Património Universitário (Dir.), 2008, p.29-38.

ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a "Boa Vizinhança":** A sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945. São Paulo: Ponte Editoras, 2010.

ÁVILA, Javier Enrique Romero. **Bienais de arquitetura na América Latina:** Dez anos de grandes prêmios Bienais (2005-2015). Dissertação de mestrado (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2017.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BARONE, Ana Claudia Castilho. **Team 10:** Arquitetura como crítica. São Paulo: Annablume, 2002.

BARR, Jr., Alfred H. A New Art Museum (brochura). Nova York: The Museum of Modern Art, 1929. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1920/alfred-h-barr-jr-selected-as-first-director/. Acesso em: 02 fev. 2021.

_____. **Cubism and Abstract Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1936. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf. Acesso em 10 jun. 2019.

_____. Foreword. In: KIRSTEIN, Lincoln. **The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art.** New York: The Museum of Modern Art, 1943.

_____. Preface. In: HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip C. **The International Style:** Architecture since 1922 [1932]. Nova York / Londres: W. W. Norton & Company, 1995, p.27-32.

BARROS, José D'Assunção. Os Annales e a história-problema - considerações sobre a importância da noção de "história-problema" para a identidade da Escola dos Annales. *História - Debates e Tendências*, Passo Fundo, Vol. 12, n. 2, 2012, p.305-325.

BASTOS, Maria Alice Junqueira, ZEIN, Ruth Verde. **Brasil:** Arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAXANDALL, Michael. **Patterns of Intention:** On the Historical Explanation of Pictures. New Haven and London: Yale UP, 1985.

BEE, Harriet Schoenholz; ELLIGOTT, Michelle (Ed.). **Art in our time:** a chronicle of the Museum of Modern Art. New York: Museum of Modern Art, 2004.

BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BERGDOLL, Barry. Curating History. *Journal of the Society of Architectural Historians,* 57 (3), 1998, p. 257-366. doi:10.2307/991345.

BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio. **Latin America in Construction**: Architecture 1955-1980. Nova York: the Museum of Modern Art, 2015.

BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina, vol. V:** de 1870 a 1930. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **História da América Latina, volume VI - A América Latina após 1930: economia e sociedade.** São Paulo: Edusp, 2005.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p.289-321, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/eh/v22n44/v22n44a01.pdf.

BETHELL, Leslie; ROXBOROUGH, Ian. Latin America between the Second World War and the Cold War: Some Reflections on the 1945-8 Conjuncture. Cambridge University Press, *Journal of Latin American Studies*, Vol. 20, No. 1, mai. 1988, p. 167-189. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/157333. Acesso em: 19 de jun. 2018.

BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Architectural Review,* v.116, n.694, out. 1954, p.238-239. In: XAVIER, Alberto (Org). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.158-163.

BLAU, Eve. Exhibiting Ideas. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57(3), 1998, p. 256-366. doi:10.2307/991344

BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Dennis; KRAUSS, Rosalind; COHEN, Jean-Louis. A conversation with Jean-Louis Cohen. The MIT Press, *October,* Cambridge, v. 89, p. 3-18, 1999. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/779136?origin=crossref. Acesso em: 17 out. 2020.

BONTA, Juan Pablo. **Sistemas de significación en arquitectura:** un estudio de la arquitectura y su interpretación. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

BORASI, Giovanna. For architecture. In: GIGLIOTTI, R. (ed.). **Displayed spaces:** new means of architecture representation through exhibitions. Leipzing: Spector Books, 2015. p. 21-35.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel / Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. As três interpretações da dependência. *Perspectivas:* Revista de Ciências Sociais, UNESP, vol.38, jul-dez. 2010.

BRILLEMBOURG Carlos. **Latin American Architecture, 1929-1960:** Contemporary Reflections. New York: Monacelli Press, 2004.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

BRUIT, Hector H. A invenção da América Latina. In: V ENCONTRO DA ANPHLAC, 5. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: V Encontro da ANPHLAC, 2000, pp.1-12.

BUENO, Guilherme. **Henry-Russel Hitchcock e o conceito de estilo internacional.** Estilo, Formalismo e a construção do discurso historiográfico na modernidade. Tese de Doutorado (História e crítica da arte) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BULLRICH, Francisco. **Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana.** Barcelona: Editorial Blume, 1969.

BULMER-THOMAS, Victor. As economias latino-americanas, 1929-1939. In: BETHELL, Leslie. **História da América Latina, volume 6 - A América Latina após 1930: economia e sociedade.** São Paulo: Edusp, 2005. p.19-76.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Catálogos de arquitetura, imagem e narrativa. In: I ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (ENANPARQ): ARQUITETURA, CIDADE, PAISAGEM E TERRITÓRIO: PERCURSOS E PROSPECTIVAS, 1, 2010, Rio de Janeiro. **Simpósios - trabalhos completos...** Rio de Janeiro: 2010, p.1-19. Disponível em: http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/177/177-626-1-SP.pdf. Acesso em: 20 jul. 2016.

CAHILL, Holger. **American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan).** Nova York: The Museum of Modern Art, 1933. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2932_300061865.pdf. Acesso em 14 jan. 2021.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Uma nova leitura da arquitetura moderna brasileira. *Vitruvius,* Resenhas Online, ano 11, n. 128.01, 2012. Disponível em: https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/11.128/4467. Acesso em 10 ago. 2016.

CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. Rio de Janeiro: *Módulo,* n.85, p.28-32, mai. 1985. In: XAVIER, Alberto (Org). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.121-131.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nos números especiais das revistas especializadas europeias (1940-1960). In: 9º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL: INTERDISCIPLINARIDADE E EXPERIÊNCIAS EM DOCUMENTAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO RECENTE, 9, 2011, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: 2011, s.p. Disponível em: http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/000_M20-RecepcaoEDifusaoDaArquitetura-ART_maria_beatriz_cappello.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

CAPURRO, Felipe Reyno. **Sobreexposición:** el "curator" como montador del pensamiento arquitectónico contemporáneo en Latinoamérica. "Latin America in Cosntruction: Architecture 1955-1980" en el MoMA. Tese em Teoria da Arquitetura MPAA 6, Universidade Politecnica de Madrid, 2015.

_____. **Sobreexposición: el "curator" como montador del pensamiento arquitetónico contemporáneo. "Latin American in Construction: Architecture 1955-1980".** Tese em teoría da arquitetura da arquitetura MPAA 6, Universidade Politécnica de Madri, 2015.

CARR, Edward Hallet. **Que é história?.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1961.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. ¿Qué hacer con los universalismos occidentales? Observaciones en torno al "giro decolonial". Analecta Política, 7(13), 2017, p.249-272. doi https://doi.org/10.18566/apolit.v7n13.a02.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Modernistas na repartição.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno:** guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. **Moderno e brasileiro:** a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

CERQUEIRA CÉSAR, Roberto. Arquitetura em São Paulo. São Paulo: *Acrópole,* 1953, ano 16, Nº 184, p. 154.

CÉZARES, Gerardo. Clásicos de Arquitectura: Biblioteca Central, Ciudad Universitaria / Juan O´Gorman. ArchDaily México, 18 jul. 2016. Disponível em: https://www.archdaily.mx/mx/791017/clasicos-de-arquitectura-biblioteca-central-ciudad-universitaria-juan-ogorman> ISSN 0719-8914. Accesso em 10 mai. 2020.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. São Paulo: *Estudos avançados,* vol.5, no.11, jan.-abr. 1991.

_____. La conscience de la globalité (commentaire). *Annales. Histoire, Sciences Sociales,* 56 année, N.1, p.119-123, 2001.

CHEVALIER, Michel. Sobre el progreso y porvenir de la civilización, 1836. In: ARDAO, Arturo. **Génesis de la idea y el nombre de America Latina.** Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Romulo Gallegos, 1980. p. 155-167.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi,* v. 4, n. 7, 2003, p. 313-333.

_____. O modernismo nas restaurações do SPHAN: modernidade, universalidade, brasilidade. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 89-107, 2012.

COCKCROFT, Eva. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War [1974]. In: FRASCINA, Francis (Ed.). **Pollock and after:** the critical debate. Nova York: Harper & Row, 1985. Disponível em: http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week4_cockcroft.pdf. Acesso em: 02 dez. 2020.

COHEN, Jean-Luis. **O futuro da arquitetura desde 1889:** uma história mundial. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2013.

COLOMINA, Beatriz. Introduction: on architecture, production and reproduction. In*:* COLOMINA, B. *Architecture-production*. Series Revisions: Papers on Architectural Theory and Criticism. New York: Princeton Architectural Press, 1988. p. 6-23.

_____. **Privacy and Publicity:** modern architecture as mass media. Massachusetts: MIT Press, 1994.

COSTA, Eduardo Augusto. **"Brazil Builds" e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira.** Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281584. Acesso em 17 jul. 2018.

_____. Os livros de arquitetura: Brazil Builds e a cultura material. In: V ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 5, 2018, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: V Enanparq, 2018. v. 2. p. 3675-3683.

_____. Mudanças epistemológicas na arquitetura: entre arquivos, exposições e publicações. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 34, n.72, p.129-147, jan./abr., 2021. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/s2178-149420210107. Acesso em: 21 fev. 2021.

COSTA, Lucio. A alma de nossos lares. *A Noite*, 19 mar. 1924a.

_____. Aleijadinho e a arquitetura tradicional [1929]. Platform, Provocative Timely Diverse. Disponível em: https://www.platformspace.net/home/o-aleijadinho-e-a-arquitetura-tradicional-the-little-cripple-and-everyday-architecture. Acesso em: 11 fev. 2021.

_____. Considerações sobre nosso gosto e estilo. A Noite, 18 jun. 1924b.

_____. Documentação necessária. Rio de Janeiro: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.1, 1937, p.31-39. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf. Acesso em: 04 dez. 2020.

_____. A situação do ensino das Belas Artes [1930]. In: XAVIER, Alberto (Org). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.57-58.

_____. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre (Depoimento de um arquiteto carioca) [1951]. In: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Sesc / Editora 34, 2018, p.157-171.

_____. Relato pessoal [1975]. In: XAVIER, Alberto (Org). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.135-139.

_____. **Lucio Costa: Registro de uma Vivência.** São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

COTA, Jr., Eustáquio Ornelas. **A formação da Coleção Latino-Americana no Museu de Arte Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943).** Dissertação de mestrado (História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

_____. Um "empreendimento pioneiro": o catálogo da Coleção Latino-Americana do MoMA (1931-1943). *Faces da História,* Assis, vol. 02, n. 01, 2015, p.63-79.

COTRIM, Marcio; AGUIAR, Barbara Cortizo; LARA, Fernando Luiz. La arquitectura y el sector público: la imagen como narrativa en la arquitectura brasileña. *Bitácora Arquitectura***,** [S.l.], n. 38, p. 92-103, mar. 2018. ISSN 2594-0856. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/67068/59034>. Fecha de acceso: 26 feb. 2021 doi:http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2018.38.67068.

COTRIM, Márcio; LARA, Fernando Luiz; GUERRA, Abílio. Do edifício de uso misto ao edifício habitacional híbrido na América Latina: os casos de Lima, Caracas, Buenos Aires, Ciudad de México, Bogotá e São Paulo. In: 13º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13, 2019, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: 2019, s.p. Disponível em: https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/119281.pdf. Acesso em: 25 out. 2021.

COX, Cristian Fernández. Afirmação cultural: uma atitude ativa na busca da identidade na arquitetura. *Vitruvius,* arquitextos, ano 05, 2004.

_____. Regionalismo crítico ou modernidade apropriada?. *Summa*, nº. 248, 1988.

CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940- 1946) and Record Group 299. *Hispanic American Historical Review,* vol. 86, n. 4, 2006, p. 785- 806. doi: https://doi.org/10.1215/00182168-2006-050

CRESPO, Regina. O projeto educativo de José Vasconcelos no México pós-revolucionário: nacionalismo e modernidade. *Inttelèctus*, ano XV, n.2, 2016, p.122-144. Disponível em https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/26666/19049. Acesso em: 14 de nov. 2020.

CURTIS, William. **Arquitetura Moderna desde 1900.** Porto Alegre: Bookman, 2008.

CZAJKOWSKI, Jorge. A arquitetura racionalista e a tradição brasileira. In: GUERRA, Abílio. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2.** São Paulo: Romano Guerra, 2010, p.169-217.

DEDECCA, Paula Gorenstein. Instituição e engajamento: Vilanova Artigas no Instituto de Arquitetos do Brasil. São Paulo: *Risco - revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo instituto de arquitetura e urbanismo iau-usp,* 2015, p.132-143.

_____. **Sociabilidade, crítica e posição:** o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

DEL REAL, Patricio. Building a Continent: MoMA's *Latin American Architecture since 1945* Exhibition. *Journal of Latin American Cultural Studies.* Londres: Travesia, Vol. 16, N. 01, 2007, p.95-110.

_____. Para caer en el olvido: Henry-Russel Hitchcock y la arquitectura latinoamericana. *Block,* Buenos Aires, Ceac-UTDT, n. 8, 2011, p.48-57.

_____. **Building a Continent:** The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. Requisito parcial para Doutorado (Filosofia) - Columbia University, Nova York, 2012. doi: https://doi.org/10.7916/D8736Z1J.

_____. A taste for cerveza: Henry-Russel Hitchcock's discovery of Latin American architecture. *Trace.* Nº 7, 2013, p.60-67.

_____. Bibliography-Introduction. In: **Latin America in Construction**: Architecture 1955-1980. Nova York: the Museum of Modern Art, 2015, p.296-299.

DOMINGOS, Nuno Miguel Silva. EUA: da Política do "Big Stick" à Diplomacia do Dólar. *Jornal de Defesa e Relações Internacionais*. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://database.jornaldefesa.pt/politicas_externas/eua/JDRI%20074%20280913%20america%20latina.pdf>. Acesso em 25 out. 2017.

DUSSEL, Enrique. **Filosofías del Sur y descolonización.** Buenos Aires: Editorial Docencia, 2014.

EMERGING from the desolation wrought by war, the Modernism of the Carioca and Paulista schools inspired successive generations of architects in Brazil *with* hope and ambition. *The Architectural Review,* out. 2019. Disponível em architectural-review.com/essays/building-brazil-from-the-cariocas-to-the-paulistas-to-the-now.

ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e Sombra:** a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Artes Visuais. São Paulo, 2011.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. Rio de Janeiro: *Topoi.* Vol. 12, N. 23, 2011, p.30-42.

FERES, Jr., João. **A História do Conceito de "Latin America" nos Estados Unidos.** Bauru: EDUSC, 2005.

FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. Campinas: *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 71-78, 2006.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC-IPHAN, 2005.

FOX, Claire F. **Making Art Panamerican:** Cultural Policy and the Cold War. Minnesota: University of Minnesota Press, 2014.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

_____. Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para a arquitetura:** antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.520-531.

FRASER, Valerie. **Building the New World.** Studies in the Modern Architecture of Latin merica 1930-1960. Londres, New York: Verso, 2000.

FURTADO, Celso. **A fantasia organizada.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GABILONDO, Joseba. Afterword to the 1997 edition. In: VASCONCELOS, José. **La Raza Cósmica / The Cosmic Race.** Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1997, p.99-117.

GAINES, Catherine S. A Finding Aid to the Henry-Russell Hitchcock Papers, 1919-1987, in the Archives of American Art. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 2008. Disponível em: https://sirismm.si.edu/EADpdfs/AAA.hitchenp.pdf. Acesso em: 20 dez. 2019.

GAITÁN, Julieta Ortiz. **El Muralismo Mexicano:** otros maestros. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

GALDIOLI, Andreza da Silva. A cultura norte-americana como um instrumento do soft power dos Estados Unidos: o caso do Brasil durante a política de boa vizinhança. 2008. 147 f. Dissertação (mestrado) - UNESP/UNICAMP/PUC-SP, Programa San Tiago Dantas, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/96282>.

GIEDION, Sigfried. The need for a new monumentality. In: ZUCKER, Paul. **New Architecture and City Planning.** Nova York: Philosophical Library, 1944, p.549-568.

_____. **Dix Ans d'Architecture Contemporaine.** Zurich: Girsberger, 1954.

_____. O Brasil e a arquitetura contemporânea [1956]. In: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano / Iphan / Ministério da Cultura, 2000, p.17-18.

_____. **Espacio, Tiempo y Arquitectura.** Barcelona: Ed. Médico-Científica, 1963.

GILMAN, Claudia. Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

GIMENO, Queralt Garriga; FONTANALS, Cristina Jover. La institucionalización de un lenguaje: 1932 'Modern Architecture: International Exhibition' la arquitectura moderna entra en el museo. In: CONGRESO INTERNACIONAL LAS EXPOSICIONES DE ARQUITECTURA Y LA ARQUITECTURA DE LAS EXPOSICIONES: LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA Y LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES (1929-1975). **Actas...** Pamplona: T6) Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2014. p. 319-328. Disponível em: https://www.unav.edu/documents/29070/376778/actas09.pdf. Acesso em: 26 fev. 2021.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; ESPINOZA, José Carlos Huapaya. *Olhares cruzados: visões do urbanismo moderno na América do Sul, 1930-1960*. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (org). **Urbanismo na América do Sul:** circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960 [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, p.13-39.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds:** Architecture New and Old: 1652-1942. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

GOODYEAR, A. Conger. **The Museum of Modern Art - The First Ten Years.** New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Revisão de trabalho apresentado no painel "O Moderno em Debate", realizado como parte da Exposição "Imagens da Modernidade", no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, em nov. de 1996.

_____. A produção da "cidade latino-americana". Revista de Sociologia da USP. São Paulo: Tempo Social, Vol. 17, N. 1, 2005a, p.111-133. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ts/a/PbtdgkddPYMwWS9CRkkTyZK/?lang=pt&format=pdf. Acesso em 13 dez. 2019.

_____. **Das Vanguardas à Brasília:** cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005b.

GORELIK, Adrián; LIERNUR, Jorge Francisco. La sombra de la vanguardia: Hannes Meyer en México. Santiago: Editorial Bifurcaciones, 2019.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus Novarquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUERALDI, Ronaldo Guimarães. A aplicação do conceito de poder brando (*soft power*) na política externa brasileira. 2006. Versão preliminar de dissertação de mestrado - Fundação Getúlio Vargas. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/3552>. Acesso em: 25 nov. 2019.

GUERRA, Abílio. A construção de um campo historiográfico. In: GUERRA, Abílio (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 1.** São Paulo: Romano Guerra, 2010, p.11-22.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura Latinoamericana:** Textos para reflexão e polêmica. São Paulo: Nobel, 1989.

HARRISON, Charles; FRANSCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HERBST, Helio. **Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais:** expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959). Tese de doutorado (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2007.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **The Architecture of H. H. Richardson and His Times.** New York: Museum of Modern Art, 1936.

_____. **In the Nature of Materials, 1887-1941:** The Buildings of Frank Lloyd Wright. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1942.

_____. Review - Brazil Builds: Architecture New and Old 1642-1942 by Philip Goodwin; G. E. Kidder Smith. Nova York, *The Art Bulletin 25*, nº. 4, 1943.

_____. **Latin American Architecture since 1945.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1955a. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2436_300190216.pdf. Acesso em 10 jun. 2016.

_____. Latin-American Architecture. *Journal of the Royal Society of Arts,* vol. 104, nº. 4973, mar. 1956, p. 344-356.

_____. The International Style Twenty Years After [1951]. In: HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip C. **The International Style:** Architecture since 1922 [1932]. New York: W. W. Norton & Company, 1995, p.241-261.

_____. **Architecture XIXth and XXth Centuries.** Londres: Penguin Books, 1958.

_____. Foreword to the 1966 edition [1965]. In: HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip C. **The International Style:** Architecture since 1922. Nova York / Londres: W. W. Norton & Company, 1995, p.19-25.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip C. **The International Style:** Architecture since 1922 [1932]. Nova York / Londres: W. W. Norton & Company, 1995.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip C; MUMFORD, Lewis. **Modern Architecture: International Exhibition.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1932. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2044_300061855.pdf. Acesso em 05 jul. 2020.

HITCHCOCK, Henry-Russell; DREXLER, Arthur. **Built in USA: Post-war Architecture.** New York: Museum of Modern Art (Simon & Schuster), 1952.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o Breve Século XX:** 1914 - 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JOHNSON, Philip. Built to live in. Nova York: The Museum of Modern Art, 1931. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2044_300153621.pdf. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. Preface. In: HITCHCOCK, Henry-Russell; DREXLER, Arthur. **Built in USA: Post-war Architecture.** New York: Museum of Modern Art (Simon & Schuster), 1952, p.8-9.

_____. Foreword to the 1995 edition. In: HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip C. **The International Style:** Architecture since 1922 [1932]. Nova York / Londres: W. W. Norton & Company, 1995, p.13-17.

JUNQUEIRA, Mônica. Uma nova leitura da arquitetura moderna brasileira. Vitruvius, *Resenhas Online,* ano 11, n. 128.01, 2012.

KAFKA, George. A weapon in national defence: constructing Latin America at The MoMA. Blog viewport, *Uncube*, 2015. Disponível em: https://georgekafka.co.uk/2015/07/09/a-weapon-in-national-defence-constructing-latin-america-at-the-moma/. Acesso em: 14 abr. 2017.

KANTOR, Sybil Gordon. **Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art.** Cambridge: The MIT Press, 2002.

KIRSTEIN, Lincoln. **The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2897_300099431.pdf. Acesso em 18 ago. 2017.

LARA, Fernando Luiz. Cartografias imprecisas. Mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina. *Vitruvius,* Arquitextos, Ano 13, N. 150.02, 2012, s.p.

LARA, Fernando Luiz; CARRANZA, Luis E. **Modern Architecture in Latin America:** Art, Technology, and Utopia. Austin: University of Texas Press, 2014.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura** [1923]. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LEVI, Rino. A Architetura moderna: a architetura e a esthetica das cidades, uma carta de um estudante brasileiro em Roma [1925]. São Paulo: *Acrópole,* 1953, ano 16, Nº 184, p.155.

LIERNUR, Jorge Francisco. Mestizaje, criollismo, estilo proprio, estilo americano, estilo neocolonial: lecturas modernas de la arquitectura en América Latina. In: LIERNUR, Jorge Francisco. **Escritos de arquitectura del siglo 20 en América Latina.** Buenos Aires: Tanais Ediciones, 2002, p.79-110.

_____. Vanguardistas versus expertos. *Block - revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio.* Buenos Aires: Ceac-UTDT, N. 06, 2004, p.18-39.

_____. Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX. In: **Trazas de Futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina.** Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008a, p.35-66.

_____. De la celebración a la nostalgia: 1940-1960. In: **Arquitectura en la Argentina del siglo XX.** Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008b.

_____. Es el punto de vista, estúpido! In: **Arquitectura en teoria.** Escritos 1986-2010. Buenos Aires: Nobuko, 2010a, p.273-288.

_____. The South American Way: o milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial - 1939-1943 [1999]. In: GUERRA, Abílio. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2.** São Paulo: Romano Guerra, 2010b, p.169-217.

_____. La casa del Dr. Curutchet. In: LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHEPIURCA, Pablo. La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012, p.375-417.

LINO, Sulamita Fonseca. A arquitetura moderna latino-americana nas publicações do MoMA: uma modernidade inventada? *Arquitextos*, 153.03, ano 13, fev. 2013. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.153/4662. Acesso em: 17 ago. 2016.

LINS, Paulo de Tarso Amendola. **Arquitetura nas Bienais Internacionais de São Paulo (1951-1961).** Tese de doutorado (Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2008.

LOWRY, Glenn D. **Latin America in Construction**: Architecture 1955-1980. Nova York: the Museum of Modern Art, 2015.

LYNES, Russel. **Good Old Modern:** An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. New York: Atheneum, 1973.

MANRIQUE, Jorge Alberto. Identidad o modernidad?. In: BAYÓN, Damián (Org.). **América Latina en sus Artes**. Mexico: Siglo XXI Editores, 1974, p.19-33.

MARINI, Ruy Mauro. La crisis teórica. In: MARINI, Ruy Mauro. América Latina, integración y democracia. Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1993.

MARTINS, Carlos A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil:** elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa. Dissertação de Mestrado (História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP. São Paulo, 1987.

_____. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e Tradição [1992]. In: GUERRA, Abílio (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 1.** São Paulo: Romano Guerra, 2010a, p. 279-297.

_____. "Há algo de irracional...". Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira [1999]. In: GUERRA, Abílio (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2.** São Paulo: Romano Guerra, 2010b, p. 131-168.

_____. Arquitetura e Estado Nacional, no Brasil e na América Latina (exposição oral na disciplina AUH5870 - Cultura, arquitetura e cidade na América Latina), 25 set. 2020.

McCRAY, Porter. The International Exhibition Program of The Museum of Modern Art During the First Five Years, 1952-1956, 14 dez. 1956. Porter A. McCray Papers, 1936-1989, Box 10, Folder 22: Reports on the International Program, 1952-1961, Series 4: Professional Files, Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. 20560). Disponível em: https://www.aaa.si.edu/collections/porter-mccray-papers-6445/series-4/box-10-folder-22. Acesso em: 05 jan. 2021.

MELLO, Joana. **Ricardo Severo:** da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume (Fapesp), 2007.

MENESES, Ulpiano. T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. São Paulo: *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002.01882003000100002.

MEYER, Hannes. El Nuevo Mundo / The New World. In: MEYER, Hannes. **Hannes Meyer, Architekt 1889-1954:** Schriften der zwanziger Jahre. CH-Baden: Verlag Lars Müller, 1990. Publicado originalmente em *Das Werk,* Heft 7, 1926.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgar (Org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.33-49.

_____. **La idea de América Latina.** La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil** [1956]**.** Rio de Janeiro: Aeroplano / Iphan / Ministério da Cultura, 2000.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. ¿América Latina o Sudamérica? Buenos Aires: *Clarin*, 2005.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica na América Latina**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.

MOTA, Carlos Guilherme. Cultura e Política da Boa Vizinhança: dois artistas norte americanos no Brasil. In: COGGIOLA, O. (Org.). **Segunda Guerra Mundial:** um balanço histórico. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP, 1995.

MOTTA, Romilda Costa. **José Vasconcelos:** as *Memórias* de um "profeta rejeitado". Dissertação de mestrado (História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26042010-105635/publico/ROMILDA_COSTA_MOTTA.pdf. Acesso em 12 dez. 2020.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega no Brasil:** a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação, PENESB-RJ, nov. 2003. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf. Acesso em 21 fez. 2022.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Historiografia e habitação social: temas e lugares por meio dos manuais de arquitetura brasileira. *Risco,* nº 16, vol. 02, São Carlos: IAU-USP, 2012.

NOBRE, Ana Luíza (Org.). **Encontros:** Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NYE, Joseph S. **Soft Power:** the Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs, 2004.

_____. Public Diplomacy and Soft Power. In: AMERICAN ACADEMY OF POLITICAL AND SOCIAL SCIENCE. **Anais eletrônicos...** ANNALS, AAPSS, 616, mar. 2008. doi: 10.1177/0002716207311699 Disponível em: https://courses.helsinki.fi/sites/default/files/course-material/4594675/Nye.pdf. Acesso em: 07 ago. 2019.

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 da UNESP, 1992.

OLIVEIRA, Paola Lins de. Religião, arte e política na controvérsia pública da Igrejinha da Pampulha. *Revista de Antropologia da* USP, São Paulo. Vol. 61, nº 1, 2018, p.241-268. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/145525/139661. Acesso em 14 dez. 2018.

PAZ, Octavio. **O Labirinto da Solidão e Post Scriptum.** São Paulo: Paz e Terra, 1984.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEVSNER, Nikolaus. **An outline of European Architecture.** Londres: John Murray, 1957.

_____. Modern architecture and the historian or the return of Historicism. *RIBA Journal*, vol. 68, 1961, p. 230-240.

PHELAN, John Leddy. Pan-Latinism, French Intervention in Mexico (1861-7) and the Genesis of the Idea of Latin America. In: ORTEGA Y MEDINA Juan A. (ed.). **Conciencia y autenticidad históricas: escritas en homenaje a Edmundo O'Gorman.** Cidade de México: Unam, 1968.

_____. El origen de la idea de Latinoamérica. In: ZEA, Leopoldo. **Fuentes de la cultura latinoamericana.** Tomo I. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 138.

POMIAN, Krzysztof. Colecção. In: *Encyclopedia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 51-86.

PORTER A. McCray papers, 1936-1989. Biographical note, sem data. Archives of American Art, Smithsonian. Disponível em: https://www.aaa.si.edu/collections/porter-mccray-papers-6445/biographical-note. Acesso em: 01 mar. 2021.

PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. *Revista de História,* São Paulo, Departamento de História-FFLCH/USP, N. 145, 2001, p.127-149.

PRÊMIOS da Exposição Internacional de Arquitetura – (1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo). Redação. São Paulo: *Acrópole*, out. 1951, ano 14, Nº 162, p.193-200.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura. São Paulo: *Acrópole*, set. 1953a, ano 16, Nº 185, p.222-225.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura. São Paulo: *Acrópole*, set. 1953b, ano 16, Nº 186, p.275-278.

QUANTRILL, Malcolm William. Latin American Architecture: Six Voices (Studies in Architecture and Culture). Texas: Texas A&M University Press, 2000.

QUIJADA, Mónica. Sobre el origen y difusion del nombre "América Latina" (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdade). *Revista de Indias,* Madri, vol. LVIII, num. 214, 1998, p. 596-616.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.107-130.

QUINTAS, Georgia. Antropofagia: as várias dimensões antropológicas. *Fênix - Revista de História e estudos Culturais*, Vol. 05, nº 02, ano V, 2008.

QUIZHPE, Iván Andrés. **Latin American Architecture Since 1945:** La mirada de Rollie McKenna. Dissertação de mestrado - Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2014. Disponível em:

https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/24423/lv%c3%a1nAndr%c3%a9sQuizhpe_%20TFM.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 20 out. 2016.

RABE, Stephen G. The Elusive Conference: United States' Economic Relations with Latin America, 1945-1952. *Diplomatic History,* jul. n.3, 1978, p.279-294.

_____. **Eisenhower and Latin America: The Foreign Policy of Anticommunism.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escala:** a experiência da microanálise. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação,* v. 15, n. 45, set./dez. 2010, p. 434-590.

RIBEIRO, Darcy. Introducción. In: SEGRE, Roberto. **América Latina en su arquitectura.** Buenos Aires: Siglo XXI; Paris: UNESCO, 1983.

RIVAS, Darlene. **Missionary Capitalist:** Nelson Rockefeller in Venezuela. University of North Carolina Press, 2002.

ROJAS MIX, Miguel**. Los cien nombres de América.** Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

ROLDAN, Dinalva Derenzo. Arquitetura e Urbanismo na América Latina na revista L'Architecture d'Aujourd'hui entre 1945 e 1958. *América: Revista de Pós-Graduação da Escola da Cidade*, São Paulo, n.1, dez. 2018, p.82-91.

_____. **Unidade de Vizinhança em suas conexões latino-americanas:** a construção do conceito e suas apropriações nas obras de Josep Lluís Sert, Carlos Raúl Villanueva e Affonso Eduardo Reidy entre 1945 e 1958. Tese de Doutorado (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP), São Paulo, 2019.

ROMERO, José Luis. **América Latina: as cidades e as ideias.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ROSTOW, Walt Whitman. **The stages of economic growth:** a non-communist manifesto. New York: Cambridge University, 1990.

ROUQUIÉ, Alain. **O Extremo-Ocidente: introdução à América Latina.** São Paulo: EDUSP, 1991.

RUDOFSKY, Bernard. **Architecture without architects:** a short introduction to Non-Pedigreed Architecture. Nova York: The Museum of Modern Art, 1964.

S. M. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: *Acrópole - Arquitetura, Urbanismo, Decoração,* nº 172, ano 15, ago. 1952, p.152.

SADLIER, Darlene J. **Americans all:** Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II (Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture). Austin: University of Texas Press, 2012.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Cia das Letras, 1995 [1993].

_____. **Orientalismo:** o oriente como invenção do ocidente [1978]. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SAMBRICIO, Carlos. **Ciudad y vivienda en América Latina, 1930-1960.** Madrid: Lampreave, 2012.

SANTOS, Fabiana Paiva dos. Henry-Russel Hitchcock: entre histórias e crítica da arquitetura moderna. In: V ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (ENANPARQ), 5, 2018. **Anais eletrônicos...**. Salvador: FAUFBA, 2018. p.3258-3277.

_____. **Em busca da América latina e suas Arquiteturas: contextos, proposições e tensões nas exposições do MoMA (1955 e 2015).** Dissertação de mestrado (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), São Paulo, 2019. doi: https://doi.org/10.11606/D.16.2019.tde-22102019-172027.

SANTOS, Fabio Luis Barbosa dos. Gênese e atualidade da noção de América Latina: uma reflexão sobre o sentido histórico da integração continental. *Faces da História*, Assis, vol. 2, n. 1, p.06-16, 2015.

SCALVINI, Maria Luiza; SANDRI, Maria Grazia (Colab.). **L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion.** Roma: Officina Edizioni, 1984.

SCHAPIRO, Meyer. Introduction of Modern Art in America: The Armory Show [1952]. In: SCHAPIRO, Meyer. Modern Art 19 th and 20th Centuries. Selected papers. Nova York: George Braziller, 1978, p.135-178.

SCHWARTZ, Jorge. Introdução. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas.** São Paulo: Edusp, 2008, p.45-80.

SEGAWA, Hugo. Rio de Janeiro, México, Caracas: cidades universitárias e modernidades 1936-1962. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, v.5, n.1, 1999, p.38-47. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3133/2249. Acesso em: 16 jun. 2016.

SEGRE, Roberto; SOSA, Marisol Rodríguez. Do coração da cidade - a Otterlo (1951-59): discussões transgressoras de ruptura, a semente das novas direções pós-CIAM. VIII Seminário Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, set. 2009. Disponível em: <www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/096.pdf>. Acesso em: 21 set. 2021.

SERVIDDIO, Fabiana. Exhibiciones y propaganda panamericanista. La construcción de identidades culturales. In: XXXII COLÓQUIO CBHA 2012: DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 32, 2012, Brasília. **Anais...** Brasília: Universidade de Brasília, 2012. P. 1621-1636. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s6_fabianaserviddio.pdf. Acesso em: 03 jan. 2021.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. A construção do nacional: Ricardo Severo e a Campanha de Arte Tradicional no Brasil (1910-1930). *Varia hist.,* Belo Horizonte, v. 35, n. 68, p. 597-629, ago. 2019. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752019000200597&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 30 set. 2020. Epub 16-Maio-2019. https://doi.org/10.1590/0104-87752019000200009.

SINGER, Paul. América del Sur: de la geografia a la historia. In: GONZALES, H; SCHMIDT, H. **Democracia para una nueva sociedade (modelo para armar).** Caracas: Nueva Sociedad; 1997.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Cursos USP UNIVESP - História da América Independente II / Aula 1 - *A invenção da ideia de América Latina nos séculos XIX e XX* (parte 1 a 4). Disponível em: http://eaulas.usp.br/portal/video.action?idItem=6658. Acesso em 16 abr. 2017.

SODRÉ, João Clark de Abreu. **Roteiros americanos:** as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947. Tese de Doutorado (História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquit+etura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SOUSA, Laura Levi Costa. Arquitetura moderna latino-americana: uma ideia construída a partir de *Latin American Architecture Since 1945*. São Paulo: Revista Cadernos de Pesquisa da Escola da Cidade, v. 8, p. 7-21, 2019.

_____. Cultura e geopolítica: a construção da América Latina através do MoMA. São Paulo: ARA 7 PYAU Horizontes Extremos : Desafios ou fronteiras, v. 7, p. 243-268, 2019. https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p243-268. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/160948.

_____. De dentro para fora e de fora para dentro: a construção da arquitetura moderna latino-americana através do MoMA. In: XXXVII Encontro e XXIII Congresso de Escolas e Faculdades Públicas de Arquitetura da América do Sul (ARQUISUR), 2019, Belo Horizonte. A produção da Cidade Contemporânea no Cone sul: desafios e perspectivas da Arquitetura e do Urbanismo. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. v. 1. p. s.p.

_____. O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações. Archdaily, São Paulo, p. s.p. - s.p., 18 jun. 2019.
_____. O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações. In: Limiaridade: processos e práticas em arquitetura e urbanismo, 2021, Brasília. **Anais eletrônicos...** VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Brasília: FAU UNB, 2021. 6. Eixo 3. p. 1079-1097.

_____. **Arquitetura moderna latino-americana: uma ideia construída a partir de *Latin American Architecture since 1945***. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Escola da Cidade). São Paulo, 2018.

STANISZEWSKI, Mary Anne. **The Power of Display:** A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge: MIT Press, 1998.

TAVARES, André. **Uma anatomia do livro de arquitectura.** Porto: Dafne, 2016

THE MUSEUM OF MODERN ART. Museum of Modern Art Architectural Exhibition (*for release*). Nova York: The Museum of Modern Art, 27 nov. 1931. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_324966.pdf. Acesso em: 17 jul. 2020.

_____. Museum of Modern Art, New York City, Announces Exhibition of Modern Architecture (*for release*). Nova York: The Museum of Modern Art, 1932. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_324965.pdf. Acesso em 02 fev. 2021.

_____. Twenty Centuries of Mexican Art being assembled for the Museum of Modern Art (*for release*). Nova York: The Museum of Modern Art, 40220-14, 21 fev. 1940. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325182.pdf. Acesso em: 08 ago. 2020.

_____. John Hay Whitney Announces Museum of Modern art Will Serve as Weapon of National Defense (*for release*), 41228-14. Nova York: The Museum of Modern Art, 1941. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/676/releases/MOMA_1941_0015_1941-02-28_41228-14.pdf. Acesso em: 16 out. 2020.

_____. Museum of Modern Art Announces Fall Schedule of Exhibitions (*for release*), 42909-54. Nova York: The Museum of Modern Art, 1942a. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325339.pdf. Acesso em: 04 dez. 2020.

_____. Un Hemisferio unido cartels = Um hemisferio unido cartazes = United hemisphere posters. Nova York: The Museum of Modern Art, 1942b. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3115_300061976.pdf. Acesso em: 04 dez. 2020.

_____. Great number of entries - 2,224—in National War Poster Competition causes postponement of exhibition at Museum of Modern Art (*for release*). Nova York: The Museum of Modern Art, 1942c. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325351.pdf. Acesso em: 03 nov. 2020.

_____. The Museum of Modern Art appoints René d'Harnoncourt director of new department (*for release*), 44131-4. Nova York: The Museum of Modern Art, 1944. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/919/releases/MOMA_1944_0005_1944-01-31_44131-4.pdf. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. Museum exhibits architectural models and plans, "from Le Corbusier to Niemeyer" (*for release*), 490211-14. Nova York: The Museum of Modern Art, 1949. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325641.pdf. Acesso em: 09 ago. 2020.

_____. Advance announcement of U. S. architecture exhibition to be held in January, 521103-73 (*for release*), 1953. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325878.pdf. Acesso em 17 jan. 2021.

_____. Museum of Modern Art plans international photography exhibition (*for release*). Nova York: The Museum of Modern Art, 31 jan. 1954. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325966.pdf. Acesso em: 14 nov. 2020.

_____. Sem título (*for release*), n.4. Nova York: The Museum of Modern Art, 26 jan. 1955a (press preview 25 jan. 1955). Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325965.pdf. Acesso em 15 nov. 2020.

_____. *Latin American Architecture since 1945*, nº 96 (*for release*). Nova York: The Museum of Modern Art, 1955.

_____. Latin American Architecture since 1945 (*for release*), n. 96. Nova York: The Museum of Modern Art, 23 nov. 1955b (press preview, 22 nov. 1955). Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326011.pdf. Acesso em: 15 jun. 2016.

_____. Nationwide group formed to aid international art exchange (for release), n.1. Nova York: The Museum of Modern Art, 16 dez. 1956. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2140/releases/MOMA_1956_0121_111.pdf. Acesso em: 12 mai. 2021.

_____. American Artists win recognition at São Paulo Bienal. Nova York: The Museum of Modern Art, set. 1957a. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2248/releases/MOMA_1957_0106.pdf. Acesso em 15 fev. 2022.

_____. "Latin American Architecture Since 1945": An exhibition prepared by the Museum of Modern Art, New York. New York: MoMA Exh_0590_Master Checklist, 1957b. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_326010.pdf. Acesso em: 01 jul. 2019.

_____. Background information on the publications department. Nova York: The Museum of Modern Art, mai. 1964a. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3424/releases/MOMA_1964_Reopening_0050_1964-05.pdf. Acesso em: 20 dez. 2020.

_____. Program of International Circulating Exhibitions. Nova York: The Museum of Modern Art, mai. 1964b. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3418/releases/MOMA_1964_Reopening_0044_1964-05.pdf. Acesso em: 12 mai. 2021.

_____. Biography of René d'Harnoncourt, Director of the Museum of Modern Art. Nova York: The Museum of Modern Art, mai. 1964c. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3260/releases/MOMA_1964_0047_1964-05.pdf. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. Chronology of the Department of Architecture and Design. Nova York: The Museum of Modern Art, mai. 1964d. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3237/releases/MOMA_1964_0024_1964-05.pdf. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. Biographical note. René d'Harnoncourt Papers, 2002. MoMA's Archives. Disponível em: https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/dHarnoncourtf. Acesso em: 06 nov. 2020.

_____. Biographical note. Monroe Wheeler Papers in the Museum of Modern Art Archives, 2008. Disponível em: https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/wheelerf. Acesso em: 18 out. 2020.

_____. Historical note. International Council and International Program Records Subseries I.A.: International Program ICE-F Exhibition Files, 2014. Disponível em: https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/ICIP_SeriesIAb.html. Acesso em: 03 jan. 2021.

_____. "An Unprecedented Survey of Modern Architecture in Latin America, MoMA Highlights Achivements in 11 Countries Between 1955 and 1980: Latin America in Construction: Architecture 1955- 1980". Nova York: The Museum of Modern Art, 2015.

THORP, Rosemary. As economias latino-americanas, 1939-c. 1950. In: BETHELL, Leslie. **História da América Latina, volume 6 - A América Latina após 1930: economia e sociedade.** São Paulo: Edusp, 2005. p.77-128.

TINEM, Nelci. **O Alvo do Olhar Estrangeiro:** o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2002.

_____. Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto. **Vitruvius.** São Paulo, Arquitextos, ano 06, n. 072.02, s.p., 2006. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/352. Acesso em: 20 abr. 2017.

TORRENT, Horacio Enrique. Latinoamérica, las arquitecturas, las exposiciones, las revistas y las ideas: MoMA 1955. In: CONGRESO INTERNACIONAL LAS EXPOSICIONES DE ARQUITECTURA Y LA ARQUITECTURA DE LAS EXPOSICIONES: LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA Y LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES (1929-1975). **Actas...** Pamplona: T6) Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2014. p. 81-92. Disponível em: https://www.unav.edu/documents/29070/376778/actas09.pdf. Acesso em: 5 jun. 2020.

TOTA, Antonio Pedro. **The seduction of Brazil:** the Americanization of Brazil during World War II. Austin: University of Texas Press, Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies, 2009.

_____. **O amigo americano:** Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014a.

_____. **Os americanos**: São Paulo: Contexto, 2014b.

_____. Um Plano Marshall para os pobres ou os caminhos da modernização brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n. 115, 2017, p. 69-76. doi: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i115p69-76

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. **Por que regionalismo crítico hoje?** In: NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.503-520.

VARELA, Elizabeth. Crítica e narrativa: a visita de Max Bill em 1953. In: 21º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 21, 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas, 2012. p.518-532.

VASCONCELOS, José. **La Raza Cósmica / The Cosmic Race.** Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1997.

VERA, Luis. Libros: Arquitectura Contemporánea - Latin American Architecture since 1954. *Nuestra Arquitectura,* ano 27, n. 327, out. 1956, p. 18-22.

VERDERY, Katherine. Para onde vão a "nação" e o "nacionalismo"?. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p.239-247.

WAISMAN, Marina. **O interior da história:** historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WARCHAVCHIK, Gregori. Acêrca da architetura moderna [1925]. São Paulo: *Acrópole,* 1953, ano 16, Nº 184, p. 156-157.

WARD, Evan R. Los Rockefeller: arquitectos del imaginario del consumidor latino-americano. *RA: Revista Arquitectura*, no. 8, 2006, p. 67-78.

WEINSTEIN, Bárbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América-Latina e o viés transnacional. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, nº 14, 2013, p.9-36. Disponível em <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2331/2063>. Acesso em 05 jul. 2016.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lúcio Costa e Mário de Andrade. São Paulo: *Novos estud. - CEBRAP,* n. 79, 2007, p. 169-193. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 mar. 2021. https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300009.

WRIGHT, Gwendolyn. **Building Global Modernisms.** *Grey Room,* n.7. Cambridge: The MIT Press, 2002.

XAVIER, Alberto (Org). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZAHNISER, Marvin R.*;* WEIS, W. Michael. *A Diplomatic Pearl Harbor? Richard Nixon's Goodwill Mission to Latin America in 1958*. Oxford University Press, *Diplomatic History*, vol. 13, n.2, 1989, p.163-190.

ZEVI, Bruno. **Storia dell'Arquitettura Moderna.** Torino: Giulio Einaudi, 1950 (1ª edição italiana).

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil:** a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari - 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

DOCUMENTOS CONSULTADOS NOS ARQUIVOS DO MOMA

ARQUIVOS GERAIS

Department of Circulation Exhibitions Records, Series II: Exhibitions, *1931-1990* (subseries II.1: *Exhibitions, 1931-1958*): II.1.69.1.1; II.1.69.1.2; II.1.69.1.3; II.1.69.1.4; II.1.69.1.5 and II.1.69.2.

Department of Public Information Records, Series II (subseries - II.A: *1929-1960s*; e II.B:*1915-1997*): II.A.13 e II.B.113; microfilms: [mf 20; 444-452]; [mf 39; 321 e 637] e [mf 2; 6 e 491].

Early Museum History: Administrative Records, Series II: Latin-American Program, 1941-48: II.9; II.13; II.18.a; II.18.b; II.18.c; II.21.a; II.21.b e II.22.a.

International Council and International Program Records, Series I, (subseries - I.A: ICE-F Exhibition Files 1953-2003; I.B: SP-ICE Exhibition Files 1913-1986; e I.G: Former Collection Guides and Cumulative Exhibitions Lists 1952-1996): I.A.643; I.A.644; I.A.645; I.A.646; I.A.647; I.A.648; I.A.649; I.A.650; I.A.652; I.A.654; I.A.655; I.A.656; I.A.657; I.A.659; I.A.665; I.A.667; I.A.668; I.A.670; I.A.672; I.B.999 e I.G.7.

LISTA DE ABREVIAÇÕES

CE: Department of Circulation Exhibitions Records

PI: Department of Public Information Records

EMH: Early Museum History: Administrative Records

IC/IP: International Council and International Program Records,

MF: microfilm

DOCUMENTOS CITADOS

ADVISORY Committee on Art Division of Cultural Cooperation - Department of State. Minutes of meeting of May 26 and May 27, 1944 at the National Gallery of Art, Washington D.C. *Early Museum History: Administrative Records*, II.13.

ARANGO, Jorge. [Correspondência]. Destinatário: Porter McCray. Cali, 11 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

ARQUITECTURA latinoamericana desde 1945. Havana: Patronato de Bellas Artes y Museos Nacionales, Museo Nacional - Pinacoteca, Palacio de Bellas Artes, 1958. *International Council and International Program Records*, I.A.655.

BARR, Jr., Alfred H. Sem título (Monografia preparada na ocasião da Conferência Sobre Estudos de Arte Latino-Americana, e publicada em 1949). Sem data. *Early Museum History: Administrative Records*, II.18.c.

BENÍTEZ, Jaime. [Correspondência]. Destinatário: Porter McCray. Rio Piedras, 14 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

CETTO, Catarina. [Correspondência]. Destinatário: Porter McCray. Cidade do México, 5 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

D'HARNONCOURT, René. [Correspondência]. Destinatário: Miss Elizabeth Wilder. Nova York, 4 fev. 1947. *Early Museum History: Administrative Records*, II.18.b.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Dr. Robert Smith. Nova York, 11 jan. 1949. *Early Museum History: Administrative Records*, II.18.c.

DATA on personalities in Latin American countries - prepared for the Use of Henry-Russell Hitchcock and R. Thorne McKenna (relação organizada por FCR e RRK), 15 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

DEVREE, Howard. About Art Exhibitions: *Photos of Architecture in Latin America.* The New York Times, Nova York, 23 nov. 1955. Public Information Records, II.A.13

DISPASSIONATE appraisal. Latin American Architecture since 1945. Progressive Architecture, apr. 1956. Department of Public Information Records, II.A.13.

DR. HENRY Russell Hitchcock, Mrs. Rosalie Thorne McKenna. Sem data. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.2.

DREXLER, Arthur; DAVIS, Grace. Latin American Architecture since 1945 (panel version). Memorando, 18 jun. 1956. Department of Circulation Exhibitions Records, II.1.69.1.1.

EL SUEÑO Alemán / La Pesadilla Alemana (Panfleto de propaganda antinazista). Sem data. *Early Museum History: Administrative Records*, II.9.

EN FOTOS tridimensionales exhibirán muestras de edificaciones del Perú. Lima: La Crónica, 31 out. 1954. Department of Circulation Exhibitions Records, II.1.69.1.3.

EN LIMA se ha combinado con felicidad la arquitectura tradicional y la moderna. Lima: El Comercio, 30 out. 1954. Department of Circulation Exhibitions Records, II.1.69.1.4.

HITCHCOCK finds neighbors ahead. Hartford, Connecticut Times, 31 dez. 1955b. *Department of Public Information Records,* II.A.13.

HITCHCOCK, Henry-Russell. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Porter McCray. Northampton, 20 jan. 1955c. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.2.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Porter McCray. Londres, 10 jun. 1955d. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.2.

IRAÍ, Alberto T. Exposición Arquitectura Panamericana. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura, jul. 1957. International Council and International Program Records, I.A.655.

JOHNSON, Philip C. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Porter McCray. "Latin America Builds". Nova York, 12 fev. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.1.

JOINT Committee on Latin American Studies. Resolutions and recommendations of the Conference on Studies in Latin American Art, Museum of Modern Art, New York, May 28-31, 1945a. *Early Museum History: Administrative Records*, II.18.a.

JOINT Committee on Latin American Studies. Lewis Hanke, Chairman. Jan, 1945b. *Early Museum History: Administrative Records*, II.18.a.

LATIN American Architecture since 1945 ICE-D-10-56, sem data (a). *International Council and International Program Records,* I.A.672.

LATIN American Architecture since 1945 (Panel version) [itinerário], sem data (b). Department of Circulation Exhibitions Records, II.1.69.2.

LATIN American Architecture since 1945 [itinerário], sem data (c). *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.2.

LATIN American Architecture since 1945, ICE-F-33-57, sem data (d). *International Council and International Program Records*, I.A.645.

LATIN American Architecture since 1945 (panel version), sem data (e). *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.2.

LATIN American Architecture since 1945 - ICE-D-#33-57, Typescript of text, sem data (f). *International Council and International Program Records*, I.A.654.

LATIN American Architecture since 1945, sem data (g) (negativo do texto introdutório). *International Council and International Program Records*, I.A.647.

LATIN American Architecture since 1945, 1956-57, Check and Installation List. 22 mar. 1956a. *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.2.

LATIN American Architecture since 1945 (elevações do material expositivo da exposição no MoMA), folhas 1 a 9, mar. 1956b. *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.1.5.

LATIN Architecture. Los Angeles Times Picayune States, New Orleans, 8 jan. 1956c. *Department of Public Information Records*, II.A.13.

LATIN American Architecture since 1945, by Henry-Russell Hitchcock. The Virginia Quarterly Review, Charlottesville, 1956d. *Department of Public Information Records,* II.A.13.

LATIN American Architecture since 1945. Architectural Design, abr. 1956e. *Department of Public Information Records,* II.A.13.

LATIN American Architecture since 1945, List of architects and others who received copy of book, 27 jun. 1956f, Department of Circulation Exhibitions Records, II.1.69.1.4.

LATIN American Architecture since 1945 (Small panel version), 1957-1958, Check list. 17 jan. 1957a. *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.2.

LATIN American Architecture since 1945 Version II, aug. 1956/jan. 1957, Sheet 1 [Prancha do projeto expográfico da *panel version*], 1957b. *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.2.

LATIN American Project, Latin American Studies (Members statements), sem data. (Conjunto de trabalhos escritos por ocasião da *Conference in the Field of Latin American Art*, realizada no MoMA em maio de 1945 pelo *Joint Committee on Latin American Studies*). *Early Museum History: Administrative Records*, II.18.c.

LEVI, Rino. [Correspondência]. Destinatário: Porter McCray. São Paulo, 23 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

LOWENTHAL, Julio. Design by Latins: South American Architecture Matures. San Diego, California Union, 6 mai. 1956. *Department of Public Information Records*, II.A.13.

MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das artes plásticas: Inaugurada a exposição de arquitetura latino-americana em Nova York. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 30 nov. 1955. *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.1.4.

MCANDREW, John. [Correspondência]. Destinatário: Porter McCray. Massachusetts, 2 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

McCRAY, Porter. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Henrique Mindlin. Nova York, 14 abr. 1954a. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Keppel (tesoureiro assistente), com cópia para Mr. Johnson. "Hitchcock and McKenna Trip to Latin America" / Estimate of costs of Exhibition Built in Latin America - ICE-D#6-54 (anexo). Nova York, 20 set. 1954b. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.1.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Henrique Mindlin. Nova York, 21 set. 1954c. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Henry-Russell Hitchcock. Nova York, 23 jun. 1955. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.2.

MINDLIN, Henrique E. [Correspondência]. Destinatário: Porter McCray. Rio de Janeiro, 10 jun. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

MITARACHI, Paul. Two architectural surveys: Italy Builds; Latin American Architecture since 1945, sem data, p.10. *Department of Public Information Records*, II.A.13.

MUMFORD, Lewis. The Skyline: The Drab and the Daring. Nova York: *The New Yorker,* 4 fev. 1956. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.4.

O.G. Dramatic achievements: Latin American Architecture since 1945. Interiors (magazine), jan. 1956. *Department of Public Information Records,* II.A.13.

ON ARCHITECTURE. Worcester, Massachusetts Telegram, 11 dez. 1955. *Department of Public Information Records,* II.A.13.

PLAN, Main Room and Corridor (planta geral), folha única, mar. 1956. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.5.

ROSETT, Francis. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Leopold Arnaud. Nova York, 11 out. 1954a. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Henry-Russell Hitchcock. Nova York, 23 out. 1954b. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.2.

SAARINEN, Aline B. Drama in Building: The Museum of Modern Art Sets Forth Impressive Latin-American Show. The New York Times, Nova York, 27 nov., 1955, p. 12. *Department of Public Information Records*, II.A.13.

VILAR, Antonio U. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Porter A. McCray. Buenos Aires, 22 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.2.

VILLANUEVA, Carlos Raul. [Correspondência] (traduzida do espanhol). Destinatário: Porter McCray. Caracas, 9 out. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.3.

VINCENT, Claude. O Brasil marcha na frente, em matéria de arquitetura. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 25 nov. 1954. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.4.

WALL A, Latin American Architecture since 1945, Main Room (elevação da Parede A), folha única, mar. 1956. *Department of Circulation Exhibitions Records,* II.1.69.1.5.

WALL B, Latin American Architecture since 1945, Main Room (elevação da Parede B), folha única, mar. 1956. *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.1.5.

WALL C, Latin American Architecture since 1945, Main Room (elevação da Parede C), folha única, mar. 1956. *Department of Circulation Exhibitions Records*, II.1.69.1.5.

WILDER, Elizabeth. [Correspondência e anexo]. Destinatário: Mr. René d'Harnoncourt. "Introduction (for the papers of the Conference on Studies in Latin American Art)". Washington, D. C., 24 abr. 1947. *Early Museum History: Administrative Records*, II.18.b.

APÊNDICE A - Tabela de recomendações

A tabela corresponde à sistematização de diversos documentos primários e secundários concernentes às trocas de correspondências, diálogos, indicações e sugestões sobre quem Hitchcock e McKenna deveriam encontrar durante a viagem à América Latina. A fonte principal desse material foi a própria tabela de recomendações preparada pela comissão do MoMA, intitulada "Data on personalities in Latin American Countries Prepared for the Use of Henry-Russell Hitchcock and R. Thorne McKenna". O documento forneceu a maior parte das informações que constam na tabela, além de ter orientado seu formato. Foram também incorporados outros dados provenientes da consulta de outras correspondências, manuscritos e sugestões dispersas no acervo documental do MoMA que vieram a incrementar a coluna de "recomendantes", "comentários" e "correspondências" (as informações incorporadas estão sempre referencidas ao arquivo em que foram coletadas). A pesquisa de Patricio Del Real, quem teve a oportunidade de acessar outros documentos primários, como aqueles disponíveis no arquivo de Hitchcock (Hitchcock Papers), obrigou a inserção de uma última coluna, com observações não identificadas na documentação primária*. A coluna de observações também incorpora outras informações relevantes ao entendimento das recomendações.

*Optou-se por conservar a gramática e abreviações** originais dos comentários do documentos primários consultados. Assim, todas as passagens em inglês referem-se a transcrições literais de documentos consultados, enquanto os trechos em português correspondem a apontamentos próprios desta pesquisa. Todos os comentários gerais sobre a arquitetura de determinado país - transcritos nas linhas grifadas em cinza, acompanhando a apresentação de cada país - foram consultadas em "Data on personalities in Latin American Countries Prepared for the Use of Henry-Russell Hitchcock and R. Thorne McKenna".

** Os nomes de Henry-Russell Hitchcock, Porter A. McCray e Monroe Wheeler foram recorrentemente abreviados para HRH, PAM e MW, respectivamente, no documento "Data on personalities in Latin American Countries Prepared for the Use of Henry-Russell Hitchcock and R. Thorne McKenna".

nome e endereço	recomendado por	comentários	correspondências	cartas de introdução	observações
ARGENTINA					
mr. gilbert chase (cao) american embassy, buenos aires	porter mccray (director, international program)	"only case in which detailed aid requested of coa instead of pao. chase is excellent man, known to p.a.m".	"21/9; asked him to select persons hrh should see".		
mr. joseph b. constanzo (pao) american embassy, buenos aires			"21/9; routine".		
mr. antonio bonet (arch.) santa fe, 2656, dept. b, piso 9- buenos aires	sert	"catalano feels he would be "the right person to advise hrh. can give a clear picture of what is worthwhile seeing"".	"11/10; routine".	14/10/1954, assinada por porter mccray.	não foi identificado nenhum documento que comprove o encontro de hitchcock com bonet. del real afirma que "en buenos aires, hitchcock conoció a vários arquitectos […] sin embargo, no conoció a antonio bonet" (DEL REAL, 2013, p.63).
	catalano				
	mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna "recomended by" do documento "data on personalities in latin american countries prepared for the				

	use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna". em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina				
mr. hardoy ferrer (arch.) conesa 2141 - buenos aires	sert mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna "recomended by" do documento "data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna". em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina.				não há nenhum documento que confirme o encontro de hitchcock com hardoy, mas del real afirma que "en buenos aires, hitchcock conoció a vários arquitectos, entre ellos amancio williams, j. ferrari hardoy, alberto morea y rafael graziani; sin embargo, no conoció a antonio bonet" (DEL REAL, 2013, p.63).
acevedo, becu and moreno (firm. no address). buenos aires	mr. leopold arnaud (columbia university, school of architecture)	"moreno is the designer of the firm. conservative. do most private houses. did race track at sanisidro outside of buenos aires; most complex and beautiful arnaud has seen. 52-ft. cantilever roof	"5/10; routine".	14 e 15/10/1954, assinadas por porter mccray.	

		over 5 pavillions". "firm of acevedo, becu and moreno. moreno is the designer of the firm. designers of private houses, all fairly young. did the race track at sanisidro, outside of b.a., which is the most complex and beautiful he knows. 52-foot cantilevered roof of five pavilions" (comentário transcrito da lista de indicações preparada por arnaud - ce, ii.1.69.1.3).			
mr. antonio u. vilar (eng.) l.n. alem 2228, buenos aires	mr. leopold arnaud	"all work architectural". "technically speaking an engineer, but all his work is architectural" (comentário transcrito da lista de indicações preparada por arnaud - ce, ii.1.69.1.3).	"13/9; routine". vilar responde a carta de porter mccray (13/10) em 22/10/1954 oferecendo-se para encontrá-los em buenos aires. "all i can say is that i will gladly offer my total assistance and good will to make his stay and search as profitable as possible. however, i am afraid that we have very little to offer in good contemporary art" (ce; ii.1.69.1.3)	14/10/1954, assinada por porter mccray.	

			27/10/1954 - mccray responde carta de mr. vilar.		
mr. josé l. delpini (eng.) piedras, 172, buenos aires	mr. leopold arnaud	"arnaud recommends seeing some of his concrete work, “almost a class with nervi”. architect of new engineering faculty of university, still in model form. can be seen in dean’s office”. “also an engineer. see some of his concrete work. “almost in a class with nervi”. architect of the new engineering faculty in the university, still in model form, can be seen in dean’s office. based on 2 parallel parabolic arches. half the floor is suspended on the arch, half built up into it” (comentário transcrito da lista de indicações preparada por arnaud - ce, ii.1.69.1.3).	“15/10; routine”. 27/10/1954; porter mccray escreve para hitchcock, que já se encontrava em lima, para informar que delpini havia escrito ao diretor perguntando quando hitchcock e mckenna chegariam em buenos aires, para que ele pudesse encontrá-los.	15/10/1954, assinada por porter mccray.	mckenna comenta em correspondencia para mccray durante a viagem: “delpini is sweet but there is language difficulty and he is not exactly a courant” (ce; ii.1.69.1.2).
sr. enrique bullrich francisco de vittorio, 2385, buenos aires	m. wheeler	““first citizen of b.a., very cultivated; know everyone” (m. w.) home phone: 83.7821	“no advance letter. hrh carrying m. w.’s letter of introduction”.	11/10/1954, assinada por monroe wheeler.	

		office phone: 41.1044".			
sra. victoria ocampo c/o sur (magazine) san martin, 689, buenos aires	m. wheeler	"editor of sur magazine. a leading argentine intellectual".	"no advance letter. hrh carrying m. w.'s letter of introduction".	11/10/1954, assinada por monroe wheeler.	
amancio williams					não há nenhum documento que indique quem recomendou a interlocução com amancio williams, mas del real afirma que "en buenos aires, hitchcock conoció a vários arquitectos, entre ellos amancio williams, j. ferrari hardoy, alberto morea y rafael graziani; sin embargo, no conoció a antonio bonet" (DEL REAL, 2013, p.63).
alberto morea					não há nenhum documento que comprove o encontro de hitchcock com morea , mas del real afirma que "en buenos aires, hitchcock conoció a vários arquitectos, entre ellos amancio

					williams, j. ferrari hardoy, alberto morea y rafael graziani; sin embargo, no conoció a antonio bonet" (DEL REAL, 2013, p.63).
rafael graziani					não há nenhum documento que comprove o encontro de hitchcock com graziani , mas del real afirma que "en buenos aires, hitchcock conoció a vários arquitectos, entre ellos amancio williams, j. ferrari hardoy, alberto morea y rafael graziani; sin embargo, no conoció a antonio bonet" (DEL REAL, 2013, p.63).
BRASIL					
mr. thomas t. driver (pao) american embassy, rio de janeiro	porter mccray	"p.a.m. discussed project with driver when d. stationed in lima".	"21/9; routine. explained niemeyer's political leanings made it impossible to involve embassy in our assoc. with him"		
miss. ann logan (cao) american embassy, rio de janeiro			"21/9 covering letter". resposta em 04/11/1954		

mr. henrique mindlin (arch.) avenida nila pecanha 12.s.916/18 9th andar, rio de janeiro	"known to pam. mcandrew et al".	"well-informed, intelligent, very kind and efficient. can and will do everything quicker and better than anyone else; however, too busy to be actual guide" (mcandrew).	14/04/1954 - mccray escreve para mindlin: "we need the assistance of a limited number of interested architects to organize information and photographs of the good work being done in brazil" (ce; ii.1.69.1.3). 10/06/1954 - mindlin escreve para mccray: "i shall be delighted to help in any way possible" (ce; ii.1.69.1.3). "21/9 at mindlin's sugg. to organize small independent group, pam suggests reidy, moreiro, costa, burle-marx. said hrh could see niemeyer independently if advisable". hrh carrega uma carta de introdução destinada a mindlin.	14/10/1954, assinada por porter mccray.	patricio del real confirma o encontro de mindlin com hitchcock, dizendo que "henrique mindlin, quién era "muy amigo de ee.uu. y hablava un inglés perfecto", sirvió como guía y encargado general" (DEL REAL, 2013, p.64).
	mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna "recomended by" do documento "data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna". em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina				no livro-catálogo, mr. henrique mindlin é citado nos agradecimentos "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
mr. mario henrique glycerio torres graca avanha, 57, 2nd fl., rio de janeiro	porter mccray	"close friend of pam. mcandrew recommends him as guide. "speaks fr. and eng. and knows his way around"".	"7/10; urges him to see hrh". hrh carrega uma carta de introdução destinada a torres.	14/10/1954, assinada por porter mccray.	
	mcandrew				

mr. oscar niemeyer carvalho azevedo 96, rio de janeiro	"known to pam and others".	""get someone besides niemeyer to show niemeyer buildings, as there are fascinating facts the master does not tell (about construction, planning, detailing, etc, none of which is done by him" (mcandrew). pam discussed project with him last spring".	15/04/1954 - mccray escreve para niemeyer solicitando desenhos e documentação fotográfica dos projetos construídos. "22/9; routine". hrh carrega uma carta de introdução destinada a niemeyer.	14/10/1954, assinada por porter mccray.	
	mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna "recomended by" do documento "data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna". em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina				
sr. affonso reidy (architect) praia do flamengo, 284, apto. 801, rio de janeiro. tel: 25.1775	porter mccray	""speaks no english" (pam)".	"10/11; routine". hrh carrega uma carta de introdução destinada a reidy.	14/10/1954, assinada por porter mccray.	
	j. mcandrew				
	m. wheeler				

miss claude vincent (journalist) tribuna da imprensa rua do lavradio, 98, rio de janeiro	p. mccray	"pam saw her last spring and discussed project. friend of ian mccallum; wide association with architecture and knowledge of best buildings".	"22/9; routine. reply mentions work of sergio bernardes (swimming pool at gavea). "univ. city on the fundao islands is another must and reidy's small house for carmen portinho at jacarepagua"". 22/09/1954 - porter mccray escreve para miss vincent explicando a exposição: "we hope to produce a highly selective show which will be limited to the best things being done in the area as a whole, rather than a country-by-country survey". ele ainda adiciona que a exposição deverá circular pelos estados unidos (ce; ii.1.69.1.3). em correspondência (23/10/1954) para hitchcock, francis rosett diz que mccallum diz que ""claude vincent" is the pen name of agnes claudius, his agent in rio and a very good friend, whom he hopes you will not fail to see. she is half english, half egyptian, "an encyclopedia of modern brazillian architecture"		no livro-catálogo, miss claude vincent aparece nos agradecimentos os "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9)
	ian mccallum				

			(citando mccallum) (ce; ii.1.69.1.2).		
mr. john campbell (pao) american consulate, são paulo	p. mccray	"pam discussed project with him last spring".	"21/9; routine; mentions hrh contacts: bratke, levi, de mello, & pfeiffer".		
mr. leroy benoit (cao) american consulate, são paulo			"22/9; routine".		
sr. francisco mattarazzo sobrinho museu de arte moderna, rua 7 de abril, 230, são paulo	r. d'harnoncourt	"wealthy industrialist and collector. president of ii bienal in sao paulo. president of museu de arte moderna. feels very cordial about moma".	08/10/1954 - matarazzo escreve a mccray oferecendo-se para receber hitchcock e mckenna. "23/9; routine letter from r. d'h". 23/10/1954 - em correspondência para hrh, francis	14/10/1954, assinada por rene d'harnoncourt.	

	p. mccray		rosett diz que matarazzo escreve para r. d'h: "i will have great pleasure to get acquainted with your friends. our museum, will be very happy to welcome them and introduce them to our artists, architects and members (ce; ii.1.69.1.2). 26/10/1954 - mccray responde a carta de matarazzo (08/10), dizendo que hitchcock o informará sobre o horário de chegada.		no livro-catálogo, sr. francisco mattarazzo é citado nos agradecimentos os "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
sr. rino levi (arch.) rua bento freitas, 306, 7º andar, são paulo	porter mccray	"pam discussed project with him last spring. roberto cesar is him junior partner". em correspondênci a para hitchcock em 23/10/1954, francis rosett diz que "porter wants to emphasize that levi is the chief practicing architect in the sao paulo area. he has a charming house, and an interesting collection of modern paintings" (ce; ii.1.69.1.2).	"22/9; routine". 23/10/1954 - rino levi confirma o recebimento da carta de mccray hrh tem uma carta de introdução destinada a rino levi. "with great pleasure i will try to be helpful to mr. henry-russell hitchcoch and mrs. r. thorne mckenna to accomplish their mission with every possible facilities" (ce; ii.1.69.1.3).	14/10/1954, assinada por porter mccray.	
sr. oswaldo arthur bratke (arch.)	porter mccray	"pam discussed project with him last spring".	15/04/1954 - mccray escreve para bratke	14/10/1954, assinada	

rua avanhandava, 136, são paulo			solicitando o material fotográfico “of the best work being realized in latin american architecture”, como ele havia prometido (ce; ii.1.69.1.3). 30/06/1954 - bratke responde dizendo que ele levará mais algum tempo para completar o material fotográfico, uma vez que alguns de seus projetos ainda estão em construção. acrescenta: “whenever you feel that i could be of some help to you in matters concerning brazil, or any other, please do not hesitate to count on me” (ce; ii.1.69.1.3). “22/9; routine”. hrh carrega uma carta de introdução destinada a bratke.	por porter mccray.	
mme. niomar bittencourt director museu de arte moderna, rua da imprensa, 16-a, rio de janeiro	m. wheeler	“paulo bittencourt owner of principal newspaper; mme. bittencourt director of museum; can help hrh see everything”.	“no advance letter. hrh carrying m. wheeler’s letter of introduction”.	11/10/1954, assinada por monroe wheeler.	

sr. alberto jackson byington, jr. avenida atlantica, 2038. apto. 401 copacabana, rio de janeiro	r. d'harnoncourt		"r d'harnoncourt wrote 6/10".		
sr. roberto burle-marx rua general ribeiro de costa, 4, leme, rio de janeiro	p. mccray sert catalano mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna "recomended by" do documento "data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna". em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina	"when he came to u.s. last spring, p. mccray and philip johnson gave large luncheon for him. there was an exhibition of his work in washington, which is touring u.s".	"no correspondence, but he is one of group we have asked mindlin to organize. other members of mindlin's group: sr. costa, sr. moreira".		
miss lota de macedo soares					no livro-catálogo, miss lota de macedo soares é citada nos agradecimentos os "for having given generously

					their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
affonso gonzales soares (engenheiro)			08/12/1954 - escreve a hitchcock: "unfortunately only too late i had the news of your short visit to rio. […] i am enclosing some pictures of buildings and decoration projects designed by my office staff and myself and i would be very pleased if some of these were selected to be displayed" (ce; ii.1.69.1.3).		
mr. roberto cerqueira césar rua bento freitas 306, 7º andar são paulo, brasil			15/04/1954 - mccray escreve a cerqueira césar agradecendo o envio do material que seu escritório estava produzindo. "i should be most grateful to you for any assistance you can give him [hitchcock] in obtaining the best work being done by your firm and others" (ce; ii.1.69.1.3).		
CHILE					
mr. albert harkness (pao) american embassy, santiago	p. mccray j. mcandrew.	"pam discussed project with him last spring".	"23/9; routine. hrh also wrote, at mca's suggestion". 06/10/1954 - hitchcock escreve para harkness solicitando sua		

			assistência durante a estadia no chile.		
miss elinor halle (cao) american embassy, santiago			"24/9; routine reply 6/10: "no likelihood of difficulty regarding mrs. mck's photographic equipment".		
mrs. richard loeb casilla 240 v correo 15, santiago	p. mccray	"is wife of janice loeb's brother and a great friend of glenway westcott's sister-in-law. a friend of pam, who can drive hrh around". mckenna comenta em correspondênci a para porter mccray que "in santiago, mrs. loeb was extremely useful" (ce; ii.1.69.1.2).	"9/23; routine". hrh tem uma carta de introdução destinada a mrs. loeb. em 23/10/1954, francis rosett escreve para hitchcock dizendo que mrs. loeb diz que vai esperá-los no aeroporto. se não encontrá-los, deixará os telefones no hotel carrera, "where she assumes you will stay". estão escrevendo para informá-la sobre o hotel crillon, números de voo e cronogramas (ce; ii.1.69.1.2). 26/10/1954 - mccray escreve para mrs. loeb agradecendo sua oferta de receber hitchcock e mckenna durante a estadia no chile.	15/10/1954, assinada por porter mccray.	no livro-catálogo, mrs. loeb é citada nos agradeciments os "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
sr. arturo edwards de f. bandera, 134, santiago	m. wheeler	"is starting a modern museum in santiago. knows all architects" (m. w.).	"no advance letter. hrh is carrying m. w.'s letter of introduction".	11/10/1954, assinada por monroe wheeler.	
sr. emilio duhart (arch.)	m. wheeler	"leading architect. ask him to	"no advance letter. hrh is carrying m. w.'s	11/10/1954, assinada por	no livro-catálogo, sr. emilio duhart

plaza bello, 536, santiago		introduce you to sergio larrain and horaci acevedo davenport" (m. w.).	letter of introduction". 09/11/1954 - em correspondência para porter mccray, rollie mckenna comenta que "in lima, a youthful man named villanueva and in santiago an architect named duhart were both good" (ce; ii.1.69.1.2).	monroe wheeler.	é citado nos agradeciments os "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
(à mão) **mr. a. berevides** architectural school, state university, santiago	mr. leopold arnaud	""not very good" (arnaud)".			
dr. sergio larrain					no livro-catálogo, dr. sergio larrain é citado nos agradeciments os "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
COLÔMBIA: "I cannot find the name of the concrete engineer who has done two excellent stadiums. Jorge Arrango would have it" (McAndrew).					
mr. frederick barcroft (pao) american embassy, bogotá			"28/9; routine".		
mr. james passarelli (cao) american embassy, bogotá			"22/9; routine".		

mr. hewson ryan centro colombo-americano, carrera 7 23-49, bogotá	mcandrew	""probably the best american representative i saw on the whole trip. may, alas, by now have been transferred" (mcandrew). has just been replaced".	"hrh wrote 23/9. new diretor! f. taylor pick, wrote hrh 1/10/54 offering to meet at airport, hrh replied yes - 12/10/54".		
sr. jorge arango (arch.) carrera 10, 21-54, bogotá (firm: arango & murtra, ltda.) (cárdenas) partners: jorge arango sanin & fernando murtra	mcandrew	""ex-brother-in-law of breuer, 1 year at harvard, ex-president of sociedad de arquitectos. tremendously helpful" (mcandrew)". bogotá country club fleishmann yeast plant, facatativa apartment building (carrera 13a x calle 23). "weiner not enthusiastic"".	"7/10; routine". 11/10/1954 - arango responde a carta de mccray, dizendo: "i certainly will be very pleasant to receive and help mr. hitchcock at this place" (ce; ii.1.69.1.3). hrh tem uma carta de introdução destinada a arango.	11/10/1954, assinada por porter mccray.	as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce, ii.1.69.1.3.
	cárdenas				
	sert's list				
sr. josé m. obregón (arch.) obregon y valenzuela cia ltda.	alvaro cárdenas moreno	"bogotá country club obregon residence (calle 82 x carrera 10) residence (avenida 82 x carrera 10a)	"7/10; routine". hrh tem uma carta de introdução destinada a sr. josé obregon.	14/10/1954, assinada por porter mccray.	as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a

of. 1200, gra. 7, nº 17-64, bogotá partners: josé m. obregón, pablo valenzuela rafael obregón		obregon residence (usaquen) “very good; excellent taste” (wiener)”.			pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
sr. fernando martinez (arch.) ponce de leon y martinez (firm) gra. 7, 7, nº 17-64, bogotá partners: jaime ponce de leon, fernando martinez	alvaro cárdenas moreno	“group of residences located at carrera 13 x calle 83 “fluent english” (wiener)”.	07/10/1954 - mccray escreve a martinez introduzindo hitchcock e explicando a exposição, além de solicitar assistência durante a viagem. 25/10/1954 - martinez responde carta de mccray, assegurando que dará assistência a hitchcock e mckenna em bogotá. hrh tem uma carta de introdução destinada a martinez.	14/10/1954, assinada por porter mccray.	as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
sr. jorge gaitan (arch.) carrera 3a-13-72, bogotá tel: 25884	sert’s list				
bermudez & viecco (firm) bogotá partners: guillermo bermudez, hernán viecco,	alvaro cárdenas moreno	“residence for guillermo bermudez residence for francisco pizano”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de

francisco pizano					harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
	mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna "recomended by" do documento "data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna". em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina				
cuellar, serrano, gomez & cia partners: camilo cuellar, gabriel serrano, josé gomez pinzon, gabriel largacha henrique bogotá	alvaro cárdenas moreno	"san juan de dios hospital (av. la x cra 9a) david restrepo maternity clinic universidad javeriana (cra. 7 x calle 40) lorenzo cuellar office building (av. jimenez x carrera 13) los lagartos golf club, suba			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent*

		serrano residence (carrera 7 x avenida 82) largacha residence (avenida 82 x carrera 9a) “very good firm; sometimes fair to poor design, but good materials” (wiener)”.			*contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
cárdenas & roa hoyes, ltda. bogotá partners: alvaro cárdenas moreno, alfonso roa hoyes	alvaro cárdenas moreno	“rasibeck residence (carrera 11 nº 84-70) rentería residence (carrera 9a nº 81-21) cuellar residence (carrera 21 nº 39-39)”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
esguerra, sáenz, urdaneta, suarez, ltda. bogotá partners: rafael esguerra, alvaro sáenz, rafael urdaneta holguin, daniel suarez hoyos	alvaro cárdenas moreno	“san carlos theatre (carrera 13 x calle 60) virrey solis apts. (calle 17 x carreras 13 & 14) urdaneta arbalaez office building (av. jimenez x cra. 4a) caballero residence (carrera 19 x calle 40)”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in*

					colombia, e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
herrera & nieto cano, ltda. bogotá partners: alberto herrera, jaime nieto cano, juan a. menendez, nestor c. gutierrez	alvaro cárdenas moreno	"osorio mcallister residence (calle 81 x cra. 9a) nieto cano residence ochoa residence (carrera 11 x avenida 82) "doubtful design" (wiener)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce, ii.1.69.1.3.
ortega, solano y gonzález zuleta bogotá partners: alvaro ortega, gabriel solano, guillermo gonzález zuleta	alvaro cárdenas moreno	"ortego and solano highly recommended by breuer ortega's address: ave. jimenez de oacada 7-25. tel: 15877 municipal bus garage & service station (calle 68) apartment building (carrera 12 x calle 40) apartment building (avenida caracas x calle 22)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
sr. carlos ortego-marizalde (arch.) bogotá	alvaro cárdenas moreno	"merino residence (carrera 7a x calle 48) apartment building (calle			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro

		18 x carrera 12)".			cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
pizano, pradilla, y caro, ltda. bogotá partners: juan pizano, alvaro pradilla, edouardo caro, manuel restrepo umaña	alvaro cárdenas moreno	"office building (calle 17 x carrera 9a) pradilla residence (calle 82 x carrera 10a)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
violi y lanzetta pizon bogotá partners: bruno violi, pablo lanzeta pizon	alvaro cárdenas moreno	"buraglia office building (carrera 7a x calle 12) buraglia apt. bldg. (carrera 7a x calle 34) shaio residence (calle 85 x carrera 10a)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in*

					colombia, e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
h. vargas rubiano, leiva & cia, ltda. bogotá partners: hernando vargas rubiano, josé r. leiva, daniel salcedo	alvaro cárdenas moreno	"apartment building (carrera 20 x calle 39a) six residences (calle 42 x carrera 8a) apartment building (calle 15 x carrera 10a)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
nestor c. gutierrez, juan menendez, daniel suarez hoyos, rafael esguerra, rafael urdaneta, alvaro cárdenas bogotá	alvaro cárdenas moreno	"government work: antonio nariño dwelling units (960 apartments, 2 schools, 2 kindergartens, church, theatre, market, administration building, clinic, nursery".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
jorge gaitán cortés, enrique garcía, j. j. ângulo bogotá	alvaro cárdenas moreno	"government work: los alcazares neighborhood unit (middle class housing)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro

					cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
jorge gaitan cortes, enrique garcia, j. j. ângulo, jaime ponce de leon bogotá	alvaro cárdenas moreno	"government work: ospina perez neighborhood unit (low cost housing)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
arango & murtra, ltda. cali	alvaro cárdenas moreno	"squibb laboratories residence in palmira".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in*

					colombia, e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
sr. fernando borrero (arch.) cali	alvaro cárdenas moreno	"iglesias residence".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
cuellar, serrano, gomez & cia, ltda. cali	alvaro cárdenas moreno	"edificio sierra (office building) banco de la republica building".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
mondineau y baca cali	alvaro cárdenas moreno	"deportivo san fernando (sports club)".			as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro

					cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
mejia restrapo hermanos cali partners: dario mejia restrapo mario mejia restrapo	alvaro cárdenas moreno				
sr. nel rodrigues (arch.) carrera 50ª-62-5, medellin tel: 17319	alvaro cárdenas moreno	"firm: h. n. rodrigues et hijos designed medellin municipal stadium (sert)".			
	sert				as obras citadas na coluna "comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3. a indicação do estádio municipal de medellin também consta como

					indicação na lista de sert.
	mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna “recomended by” do documento “data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna”. em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina				
sr. antonio mesa jaramillo (arch.) carrera 49-50-58, medellin tel: 12-494	cárdenas	“designed: medellin professional club & chapel, universidad bolivariana (cárdenas)”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
	sert				
	mrs. claire m. archambaut (seu nome não				

	consta na coluna “recomended by” do documento “data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna”. em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina				
sra. eugenia lince de iriarte medellin	cárdenas	“built: echavarría residence”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
sr. jorge bernal arango decano, escuela de arquitectura, universidad del valle, cali	mcandrew	““has just been in states on fellowship; speaks english” (mcandrew)”.	7/10; routine. (à mão): replied cordially; hrh will inform if he goes to cali. hrh tem uma carta de introdução destinada ao sr.		
	mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna “recomended by” do				

	documento “data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna”. em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina		jorge bernal arango.		
cuellar, serrano, gomez & cia, ltda. barranquilla	cárdenas	“banco de la republica office building”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
sr. mario lignarolo (arch.) barranquilla	cárdenas	“residence in pradomar”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se

					intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
sr. luis paccini santodomingo (arch.) barranquilla	cárdenas	“office building”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
obregon y valenzuela barranquilla	cárdenas	“residence in pradomar”.			as obras citadas na coluna “comentários” foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
jorge gaitan cortes, gabriel solano, alvaro		“municipal baseball			as obras citadas na coluna

ortega, edgard burbano (architects) **guillermo gonzalez zuleta (structural engineer)** cartagena		stadium (government)".			"comentários" foram indicadas por álvaro cárdenas, a pedido de harmon goldstone. sua lista de recomendaçõ es encontra-se intitulada como *recent contemporary work in colombia,* e está presente no arquivo ce; ii.1.69.1.3.
dicken castro					no livro-catálogo, dicken castro é citado nos agradeciment os "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
CUBA: "Steer clear of walter bastian, cao at the embassy" (mcandrew). "I hardly think it worth the trip" (McAndrew em correspondência para mccray em 02/10/1954: ce; ii.1.69.1.3).					
sr. nicholas r. arroyo calle 72 y avenida de las americas, reparto playa miramar, marianao	wiener	is wiener's cuban colleague. "probably too busy to show hrh around. could suggest young guide from his staff" (wiener).	07/10/1954 - mccray escreve ao sr. nicholas arroyo introduzindo hitchcock e a exposição, além de solicitar sua assistência durante a viagem. "11/10; routine". hrh tem uma carta de introdução destinada ao sr. arroyo.	14/10/195 4, assinada por porter mccray.	

sr. alfredo prieto (arch.) hotel vedado, havana	mcandrew	"is president of the centro de arquitectos (an extraordinary philanthropic professional club and momopoly). can arrange anything" (mcandrew).			
MÉXICO: "Extreme faction and extreme partisanship… watch out very much for the university city boys and the group centering around the casa del arquitecto (more or less the same), -terrific log-rollers. One job he might miss: "el eco", a sort of gallery-bar-night club, by mathias goritz (a sculptor, not an architect), address: ferrocarrilles 8, plaza del carmen, san angel. (Get phone number from Cetto - speaks very good english). No one in embassy any help when i was there as far as architecture is concerned, though joy dickens, secretary to dr. caldwell, the cultural attaché, is bi-lingual and very efficient" (mcandrew). "Architecture very much overrated in my opinion" (McAndrew em correspondência para McCray em 02/10/1954: ce; ii.1.69.1.3).					
mr. orville anderson (pao) american embassy, mexico city			"28/9; routine".		
mr. allen haden (cao) american embassy, mexico city			"24/9; routine. reply 5/10. expects to see hrh and rtm morning of oct. 18, "to adjust any troublesome details. cannot provide car, interpreter, pouch; can recommend interpreter".		
sr. luis barragán p. reforma, 137, mexico city	mcandrew	""ex-architect, now a big real-estate operator and excellent landscape architect. has seen everything and is not taken in by factions. good, but over-refined taste. french better than english" (mcandrew)".	"22/9; routine". 07/10/1954 - mccray escreve a barragán introduzindo hitchcock e a exposição, além de solicitar sua assistência durante a viagem. hrh tem uma carta de	15/10/1954, assinada por porter mccray.	

			introdução destinada a barragán.		
mr. juan sordo madaleno (arch.) avenida morelos, 110, mexico city	mcandrew	""now about the best; i think does mostly commercial buildings" (mcandrew)".	"11/10; routine. note: mca. gave his name as "alonso sordo magdalena", advising us to get new address from cetto. our address comes from architectural record". hrh tem uma carta de introdução destinada a mr. sordo madaleno.	14/10/1954, assinada por porter mccray	
mr. max cetto (arch.) apartado 31375, villa obregon, d.f.	mcandrew	""a german who has been in mexico 15 years; not mixed up with any faction; knows everyone and will do anything to help. speaks good english" (mcandrew)".	"hrh wrote 23/9". 05/10/1954 - catarina cetto (esposa de max cetto) escreve a hitchcock assegurando que lhe darão assistência e convidando-o para um jantar no dia de sua chegada. 13/10/1954 - em correspondência para porter mccray, hitchcock escreve que irão jantar com max cetto na noite que chegarem no méxico. 15/10/1954 - telegrama de hitchcock para max cetto: "delighted to dine saturday we will		no livro-catálogo, mr. max cetto é citado nos agradecimentos os "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).

			look for you at airport american airlines flight one fifty nine arriving seventeen forty" (ce; ii.1.69.1.3).		
PANAMÁ					
mr. gerald a. doyle p. o. box #92, balboa heights, panama	j. mcandrew		"hrh wrote him 23/9".		
mr. octavio mendez g. (arch.) el halcon building, b-l st. el canrejo, panama, rep. of panama	e. stone	""nephew of the rector who built the new university (neo-niemeyer)" (mcandrew). "was associate architect on panama hotel" (stone)".	"22/9; routine". hrh tem uma carta de introdução destinada ao mr. octavio mendez.	14/10/1954, assinada por porter mccray	
	j. mcandrew				
mr. alfred leventon (cao) usis panama	j. mcandrew	""helpful, can get in touch with mendez" (mcandrew)".			
PERU: "Saw nothing except ed stone's hospital and did not hear of anything. if trip to cuzco, machu-picchu etc. is planned, be sure to take it very easy, and be sure there is a plane back, in case of saroche (mountain sickness). I was felled by it and agnes mongan, just back, was in agony for 3 days" (McAndrew).					
mr. stuart ayres (pao) american embassy, lima			"21/9; routine. stated we were putting hrh in touch with linder, alemenara, and malachowski".		
miss patricia sloan (cao) american embassy, lima			"22/9; routine".		
mr. paul linder (arch.) calle barcelona, 275, lima-orrantia tel: 17022	p. mccray	"p.a.m. discussed project with him last spring". mckenna comenta em correspondência para porter mccray que "oh yes, linder, in	12/04/1954 - porter mccray escreve a linder agradecendo sua hospitalidade quando o mesmo esteve em lima. "22/9; routine; mention of alemenara &	14/10/1954, assinada por porter mccray	no livro-catálogo, mr. paul linder é citado nos agradecimentos "for having given generously their time and active cooperation"

		peru, was invaluable and a very charming person"	malachowski. reply asks hrh to inform him of day of arrival and flight nº; he will meet at airport. is preparing complete list of what hrh should see, with help of other architects. if rtm needs assistance, could produce person who speaks english and knows about developing films". 03/11/1954 - linder escreve a mccray: "i come back from the airport to see them off and i had the impression that they left happy and contented with the work done here" (ce; ii.1.69.1.3). afirma que hitchcock e mckenna se encontraram com mr. e mrs. ayres da embaixada e com sua esposa mrs. linder. 21/12/1954 - linder escreve para mccray contando como foi o encontro com hitchcock. 09/11/1954 - mckenna comenta em correspondência para porter mccray que "oh yes, linder, in		(HITCHCOCK, 1955a, p.9).

			peru, was invaluable and a very charming person" (ce; ii.1.69.1.2). 11/11/1954 - mccray escreve a linder, agradecendo sua assistência: "it was very generous of you to take so much time and trouble with russel hitchcock and mrs. mckenna" (ce; ii.1.69.1.3).		
dr. guillermo almenara superintendente general hospital obrero, avenida grali, lima	e. stone		22/9; wrote stating hrh particularly anxious to see hospital and mentioning malachowski. hrh tem uma carta de introdução destinada ao dr. almenara.	14/10/1954, assinada por porter mccray.	
sr. ricardo malachowski **arquitecto jefe** sejuro social de empleado, edificio leonard, avenida uruguay, 514, lima	e. stone	"involved in construction of hospital central".	"22/9; wrote stating hrh particularly anxious to see hospital and mentioning alemenara". hrh tem uma carta de introdução destinada a malachowski.	14/10/1954, assinada por porter mccray	
sr. augusto lvarez-calderon (arch.)	m. wheeler	""young architect who will act as your guide" (m. wheeler)".	"no advance letter; hrh carrying m.w.'s letter of introduction".		

calmene der, 536, officini 611, lima					
mr. luis dorich (arch.) avenida orrantia, 519, san isidro, lima	wiener sert mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna “recomended by” do documento “data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna”. em 11 de outubro de 1954, claire encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina	““primarily planning” (wiener)”.			
mr. fernando belaunde (arch.) cayetano heredia, 100 inca ripac, lima tel: 35780 (à mão): **emilio soyares ros**	wiener sert mrs. claire m. archambaut (seu nome não consta na coluna “recomended by” do documento “data on personalities in latin american countries prepared for the use of henry-russell hitchcock and r. thorne mckenna”. em 11 de outubro de 1954, claire	““also a magazine editor” (wiener)”.			

	encaminha a porter mccray uma lista com nomes de 11 arquitetos relevantes na américa latina				
	arnaud	“arnaud thinks most useful”.			
PORTO RICO					
dr. jaime benitez chancellor university of puerto rico, rio piedras.	p. mccray	““will put hrh up at guest house and introduce him to henry klumb” (m. wheeler)”.	“11/10; routine”. 14/10/1954 - benitez escreve a mccray: “wes hall be delighted to meet mr. hitchcock and to show him the best and the worst things that puerto rico has to offer in architecture” (ce; ii.1.69.1.3). hrh tem uma carta de introdução destinada a benitez. 23/10/1954 - francis rosett escreve para hitchcock que jaime benitez, o chanceler da universidade de porto rico, escreveu dizendo que quer encontrá-lo em san juan, e mostrar “the best and the worst things that puerto rico has to offer in architecture” (ce; ii.1.69.1.2).	15/10/1954, assinada por porter mccray.	no livro-catálogo, dr. jaime benitez é citado nos agradecimentos os “for having given generously their time and active cooperation” (HITCHCOCK, 1955a, p.9).
	m. wheeler				

mr. henry klumb (arch.)	goldstone	""the most recent interesting work that i have seen in puerto rico is by henry klumb. much of it is at the university of puerto rico in san juan; in particular the library and science buildings. he has also done some interesting schools and a chapel, which were illustrated in the july 1954 architectural forum. i believe he was the architect for la rada hotel in san juan, which has an ingenious plan of verytight lot" (goldstone)".			
	leeds				
toro & ferrer	goldstone	""caribe hilton hotel, san juan is probably the most outstanding example of their work" (goldstone)".			
mr. william v. reed (arch.) las lomas development corp. garcia commercial building, room 231, santurce (tel: 3-0410)	goldstone	"home address: callardo apt. hotel, apt. 71, santurce. tel: 3-1400 "sure he could be helpful" (goldstone)".			
URUGUAI					
mr. eugene o'connor (pao)			"23/9; routine".		

american embassy, montevideo					
mr. james h. webb, jr. (cao) american embassy, montevideo			"24/9; routine. reply 6/10: "extremely enthusiastic about the project". points out that unesco is meeting in montevideo while hrh will be there and therefore embassy facilities will be taxed. very good letter".		
mr. guillermo jones odriozola (arch.) dario lido, punta del este, uruguay	catalano arnaud	"punte del este is about 2 hours by auto from montevideo. is a summer resort, now starting its season. "best man there" (arnaud). can be reached through his junior partner, carlos hardau, who is in montevideo. both fairly young men, very pro-american. designed a very swank country club and hotel, not more than 12 rooms, at punte del este". "best man there. you get hold of him through his junior partner, who is in montevideo: carlos hareau. both young man. odriozola designed a very swank country club-hotel, not	"13/10; routine". hrh tem uma carta de introdução destinada a odriozola.	15/10/1954, assinada por porter mccray.	

		more than twelve rooms, at punta del este (which is a summer resort, now starting its seasons). is very pro-american" (comentário transcrito da lista de indicações preparada por arnaud - ce, ii.1.69.1.3).			
cravotto	arnaud	"town planner. designed city hall. cravotto is the city architect. had quite a good deal to do with the building of the faculty of architecture in the university" (comentário transcrito da lista de indicações preparada por arnaud - ce, ii.1.69.1.3).			não consta entre os nomes listados em "data on personalities... "
ramon fresnedo seri montevideo	j. mcandrew	"he won a moma prize for furniture design. he is rich. his own work is not very good, mcandrew says, but he will "knock himself out" to be of assistance" (francis rosett escreve para hitchcock listando indicações de arquitetos latino-americanos - ce; ii.1.69.1.2).			

VENEZUELA: "Saw only bad new buildings. however, there is lots of it, and perhaps some is not so bad. No reason to go to Maracaibo that i know of, but if he goes, new hotel is excellent, and both Demetriou and John Crowley in consulate are bright and helpful, though without knowledge of architecture" (McAndrew).					
mr. george n. butler (pao) american embassy, caracas			"21/9; routine".		
mr. andrew wilkison (cao) american embassy, caracas			"22/9; routine".		
mr. moises f. benacerraf corot tracabordo a puente yanez, 80, caracas	porter mccray	"p.a.m. discussed project with him last spring. showed p.a.m. villanueva's university buildings".	15/04/1954 - mccray escreve a benacerraf ("ben"), agradecendo sua hospitalidade durante a estadia de mccray em caracas. "22/9; routine". hrh tem uma carta de introdução destinada a benacerraf.	14/10/1954, assinada por porter mccray. del real comprova que hitchcock se encontrou com benacerraf: "hitchcock en caracas se encontró con villanueva y su esposa, junto con moises benacerraf, carlos guinand y roger halle y desarolló una correspondencia sincera con el arquitecto venezolano que sirvió como mediador y	no livro-catálogo, mr. moises f. benacerraf é citado nos agradecimentos "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).

				persona a la que acudir para obtener la mayoría de los materiales venezolanos" (DEL REAL, 2013, p.66).	
mr. carlos raúl villanueva	porter mccray mcandrews também comenta sobre o trabalho de villanueva, mas a posição de hitchcock sobre o arquiteto se difere radicalmente com a visão de mcandrews, quem em caracas viu "somente edifícios novos ruins. no entanto, há muitos e talvez alguns não tão ruins" (ce; ii.1.69.1)	"supervising architect of the university. responsible for commissioning the large stained-glass windows by leger and others; the arp, pevsner, & laurent bronzes; and the calder ceiling at the large auditorium".	"22/9; routine". hrh tem uma carta de introdução destinada a villanueva. 09/10/1954 - villanueva escreve a mccray: "i shall enjoy and take much pleasure in collaborating with him [hitchcock] as much as possible upon his arrival on november 25" (ce; ii.1.69.1.3). 06/12/1954 - mccray escreve a villanueva agradecendo sua gentileza ao dar assistência a hitchcock e mckenna. 09/11/1954 - em correspondência para porter mccray, rollie mckenna comenta que "in lima, a youthful man named villanueva and in santiago an	14/10/1954, assinada por porter mccray. del real comprova que hitchcock se encontrou com villanueva: "hitchcock en caracas se encontró con villanueva y su esposa, junto con moises benacerraf, carlos guinand y roger halle y desarolló una correspondencia sincera con el arquitecto venezolano que sirvió como mediador y persona a la que acudir para	no livro-catálogo, mr. carlos raúl villanueva é citado nos agradecimentos "for having given generously their time and active cooperation" (HITCHCOCK, 1955a, p.9).

			architect named duhart were both good" (ce; ii.1.69.1.2).	obtener la mayoría de los materiales venezolanos" (DEL REAL, 2013, p.66).	
dr. inocente palacios apartado 2206, caracas	m. wheeler	""leading collector and art patron" (m. wheeler)".	"no advance letter; hrh is carrying m. w.'s letter of introduction".	11/10/1954, assinada por monroe wheeler.	
sra. eugenia mendoza sebucan, 20, dos caminos, caracas	m. wheeler	""wife is leading industrialist. her husband is building a modern edifice which will include an art gallery for its foundation" (m. wheeler)".	"no advance letter; hrh is carrying m. w.'s letter of introduction".	11/10/1954, assinada por monroe wheeler.	
mr. donald hatch apartado 1944, caracas	j. mcandrew	"mca. states he used to work for stone, but p.a.m. says it was harrison".	"hrh wrote".		
mr. roger halle		correspondência com o arquiteto foi posterior à exposição, pelo fato de que halle ficou descontente com o modo como hitchcock o citou em seu catálogo (como um sócio do escritório, e não como membro). sobre os diversos pedidos do arquiteto de uma possível correção do catálogo, arthur drexler comenta com monroe wheeler em um	28/02/1955 (posterior à viagem) - roger halle envia alguns slides de projetos no brasil, venezuela e panamá em que hithccock expressou interesse. inclui um artigo da edição de setembro da revista "life", em que incluiu o apartamento a beira mar perto de la guaira, que hitchcock não tinha fotos. diz que é amigo dos arquitetos vegas, ferris e dupuy. pensando na	del real comprova que hitchcock se encontrou com roger halle: "hitchcock en caracas se encontró con villanueva y su esposa, junto con moises benacerraf, carlos guinand y roger halle y desarolló una correspon	

		recado informal: “i think this man is insane”, mas que iria fazer quantas erratas fossem necessárias (ce, ii.1.69.1.1).	conversa deles (provavelmente halle encontrou hitchcock em caracas), o arquiteto quer enfatizar a falta de fronteiras nacionais no design. caracas está cheia de construções desenhadas em nova york ou feitas em associação com arquitetos locais. diz que com o “strong patriotic pride current in venezuela” essas construções dificilmente serão apontadas. “latin america is full of influences and ideas traveling long distances” (ce; ii.1.69.1.1).	dencia sincera con el arquitecto venezolano que sirvió como mediador y persona a la que acudir para obtener la mayoría de los materiales venezolanos” (DEL REAL, 2013, p.66).	
martín vegas e josé galia	contato estabelecido pelo próprio hitchcock, quem também levanta algumas personalidades com quem deveria dialogar, principalmente durante suas pesquisas durante breves visitas à biblioteca avery (DEL REAL, 2013, p.62).				hitchcock escreve para martín vegas no dia 13 de janeiro de 1955: “creo que es su mejor trabajo allí”, referindo-se ao edifício polar (hitchcock para vegas; exh. 590 moma’s archives). esta correspondência é posterior à viagem, mas anterior à inauguração da exposição.
josé sanabria	w. s. corkran	mr. conkre escreve em dezembro de			

		1954 a hitchcock que o trabalho de josé sanabria, graduado em yale junto com benacerraf, “también vale a pena mirar” (aaa, hitchcock papers, box 6 apud DEL REAL, 2013, p.66).			
outras recomendações e correspondências					
Hitchcock, no final de maio de 1954, escreve para Colin Rowe, que se encontrava em austin, para informá-lo que iria viajar “ao sul da fronteira”, pedindo a ele conselhos sobre “o que deveria ver e a quem” (apud DEL REAL, 2013, p.61).					

APÊNDICE B - Levantamento da arquitetura brasileira nos periódicos especializados internacionais (1939-1955)

O levantamento disponibilizado abaixo trata-se de um estudo preliminar que nos serve tanto como uma base quantitativa e qualitativa da reverberação da arquitetura brasileira no meio especializado internacional, quanto como uma possibilidade metodológica para pesquisas futuras. Produzido como parte do ensaio entregue como exercício final da disciplina **História da arquitetura e da cidade: teoria e método (AUH 5867)**, cursada em 2019, optou-se por enfocar a produção brasileira, como um exercício preliminar de busca e consulta, e que efetivamente resultou em produtos preciosos para a pesquisa. Consideramos que o mesmo exercício seria bastante profícuo se direcionado, também, aos outros países latino-americanos, fornecendo neste sentido um panorama ampliado da presença de arquitetos e obras latino-americanas no meio editorial internacional que pudessem ter orientado as escolhas curatoriais de Hitchcock na produção de seu livro.

Para a realização desse exercício, foram consultados 4 volumes do Art Index, que por sua vez reúne mais de 120 periódicos e boletins de museus em inglês, holandês, francês, italiano, alemão e espanhol. Para orientar a busca, foram selecionadas palavras-chaves que pudessem identificar artigos e publicações sobre a arquitetura moderna brasileira de modo geral, mas também matérias específicas acerca da produção dos arquitetos mencionados no livro-catálogo. As palavras-chaves selecionadas foram as seguintes: “Architecture (Brazil)”, “Brazil”, “Architecture, Domestic - Brazil”, “Oscar Niemeyer”, “Lúcio Costa”, “Rino Levi”, “Henrique Mindlin”, “Oswaldo Bratke” (protagonistas brasileiros na exposição), “Rio de Janeiro (architecture)”, “São Paulo (architecture)”, “São Paulo (housing)”, “Hospitals (Brazil)”, “Apartment houses (Brazil)”.

Optou-se por estabelecer um recorte de busca demarcado pelos anos entre 1939 e 1955. Como enunciado em diversas passagens da dissertação, já tornou-se consensual na historiografia identificar a construção do Pavilhão Brasileiro na Feira Universal de Nova York, em 1939, como momento inaugural do sucesso internacional da arquitetura brasileira. Isso foi ratificado pelos resultados do levantamento: no primeiro volume consultado (IV), o assunto relacionado à arquitetura moderna brasileira, considerando todas as revistas internacionais indexadas de 1938 a 1941, foi o unicamente o pavilhão (a palavra de busca “ARCHITECTURE - Brazil” identifica somente artigos sobre arquitetura colonial, além de uma obra de Rudofsky em São Paulo). As palavras-chave “Oscar Niemeyer” e “Lúcio Costa”, sempre mutuamente associadas no volume, remetem exclusivamente ao Pavilhão, enquanto a única aparição de outros arquitetos modernos que pudemos identificar, até 1941, foi a de Marcelo e Milton Roberto, com o edifício do ABI, em uma

matéria da Architectural Records em dezembro de 1940 (correspondente à palavra-chave "RIO DE JANEIRO - Architecture"). As buscas cessaram no volume IX, que termina seu recorte no ano de 1955, mesmo ano da exposição *Latin American Architecture since 1945* e da publicação do livro homônimo. O fim do recorte está justificado, de maneira que nos interessou, para esse exercício, localizar, nas revistas e periódicos publicados previamente, a presença de arquitetos e obras brasileiras mencionadas no livro-catálogo de Hitchcock.

Assim, foram consultados os seguintes exemplares: Volume IV (1938-1941), Volume VII (1947-1950), Volume VIII (1950-1953) e Volume IX (1953-1955). Deve-se alertar, contudo, para o fato de que existe uma lacuna notável na sistematização desse levantamento, uma vez que os volumes V e VI não foram localizados em nenhuma das bibliotecas da USP.

LISTA DOS PERIÓDICOS LISTADOS E ABREVIAÇÕES UTILIZADAS

Arch & Eng - Architect and Engineer, São Francisco, Estados Unidos.

Arch Forum - Architectural Forum, Chicago, Estados Unidos.

Arch R - Architectural Review, Londres, Inglaterra.

Arch Rec - Architectural Record, Nova York, Estados Unidos.

Arch d'Aujourd'hui - L'Architecture d'Aujourd'hui, Nova York, Estados Unidos.

Arch Rev - Architectural Review, Londres, Inglaterra.

Art Bul

Art & Déc

Arts & Arch

Interiors

J Aesthetics

Parnassus

Progres Arch - Progressive Architecture, Nova York, Estados Unidos.

Roy Inst Brit Arch J - Royal Institute of British Architects. Journal, Londres.

Werk - Werk, Technikumstrasse, Suíça.

Nota: As abreviações correspondem àquelas assumidas pelo próprio Art Index.

OUTRAS ABREVIAÇÕES

Arch = architect, s, ural, ure

Ag = August

Ap = April

Bibliog = bibliography

Bul = bulletin

Col = colored, column

D = December

Diag = diagram

F = February

Il = illustration, -s, -ed, -or

Ja = January

Je = June

Jl = July

Mr = March

My = May

N = November

O = October

Pl = plate

Pt = part

S = September

Nota: As abreviações correspondem àquelas assumidas pelo próprio Art Index.

RESULTADO

Abaixo, está disponibilizado o levantamento completo, preservando a gramática original dos títulos identificados.

LEGENDA	
	Artigos sobre obras citadas em *Latin American Architecture since 1945*
	Outros artigos e resenhas relevantes

ART INDEX | VOLUME IV | 1938 - 1941		
Obs: Arquitetos disponíveis como palavras de busca do volume IV: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Bernard Rudofsky e Irmãos Roberto.		
PALAVRA CHAVE	**ASSUNTO**	**PERIÓDICO**
ARCHITECTURE - Brazil	Colonial architecture of Minas Gerais in Brazil. R. C. Smith, jr. bibliog f pls diags	Art Bul 21:110-59 Je '39
ARCHITECTURE - Brazil	San Paulo, Brazil, corner shop; B. Rudofsky, arch; views and floor plan	Arch R 87:167-8 My '40
COSTA, Lúcio and Soares, O. N.	Brazilian pavilion ar the World's Fair; photograph of model	Parnassus 11:4 Mr '39
COSTA, Lúcio and Soares, O. N.	Brazilian pavilion, New York fair; L. Costa and O. N. Soares, arch; views and plans	Arch R 86:64, 72-3, pl 4 Ag '39
COSTA, Lúcio and Soares, O. N.	Brazil's pavilion, New York fair; L. Costa and O. N. Soares, arch; views and plans	Arch Forum 70:448-9 Je '39
SOARES, O. Niemeyer	See Costa, L. jt. Arch	
RIO DE JANEIRO - Architecture	ABI. Brazilian press Association; Marcelo Roberto and Milton Roberto, arch. il plans diags	Arch Rec 88:74-9 D '40

ART INDEX | VOLUME VII | 1947 - 1950		
Obs: Periódico mais citado nas palavras de busca do volume VII: Arch Forum 87 N '47.		
Obs: Arquitetos citados nas palavras de busca do volume VII: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Irmãos Roberto, C. F. Ferreira, R. Soero, R. Mesquita, T. Estrela and J. Ferreira, D. Calabi, Rino Levi, Roberto Cerqueira César, Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke, Forte, Ruchi, Ciampaglia, S. G. Delafon, Henrique Mindlin, Gregory Warchavchik, P. Antunes Ribeiro, F. A. Pestalozzi, R. R. Prentice, R. Galvão, P. P. Bastos, A. Dias Carneiro, O. Azevedo, Lucjan Korngold.		
PALAVRA CHAVE	ASSUNTO	PERIÓDICO
ARCHITECTURE - Brazil	New town for Brazilian Aeronautical center; O. Niemeyer arch. plans	Arch Forum 87:76-7 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Habitations individuelles au Brésil. Il plans.	Arch d'Aujourd'hui 19:72-82 Jl '48
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Prize-winning house: C. F. Ferreira, arch; views and plans	Arch Forum 87:95 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Rio de Janeiro small hillside house; O. Niemeyer, arch; views	Arch Forum 87:93 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Rio de Janeiro suburban residence; L. Costa, arch; views	Arch Forum 87:93 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Rio de Janeiro thirteen-room house; R. Soero, R. Mesquita, T. Estrela and J. Ferreira, arch. views and plans	Arch Forum 87:95 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo courtyard house: D. Calabi, arch. views and plans	Arch Forum 87:94 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo: eigenheim des architekten, R. Levi. Il plan	Werk 36:178-80 Je '49

ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo hillside three-story house: J. Vilanova Artigas, arch; view and plans	Arch Forum 87:94 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo house and studio; O. Bratke, arch. il plan drgs.	Arts & Arch 65:32-3 O '48
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo house for narrow lot; Forte, Ruchti, Ciampaglia, arch; views and plans	Arch Forum 87:97 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo house; Forte, Ruchi, Ciampaglia, arch; views and plans	Arch Rec 102:114 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo: maison sous le soleil de l'architecte Rino Lévi. S. G. Delafon. Il plan	Art & Déc no 13:16-18 '49
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo town house; H. E. Mindlin, arch; views and floor plans	Arch Forum 87:97 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	São Paulo villa pour l'architecte, R. Levi. Il plans	Arch d'Aujourd'hui 19:74-5 Jl '48
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Seashore residence at Guaruja near Santos; G. I. Warchavchik, arch; views and plans	Arch Forum 87:96 N '47
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Small suburban house for R. Levi, arch; views and plan	Arch Forum 87:98 N '47
BRATKE, Oswaldo	São Paulo house and studio. Il plan drgs.	Arts & Arch 65:32-3 O '48
COSTA, Lúcio	In search of a new monumentality	Arch Rev 104:117-22, 127 S '48
COSTA, Lúcio	Flats at Rio de Janeiro at Eduardo Guinle park. Il plans	Arch Rev 108:88-94 Ag '50

COSTA, Lúcio	Rio de Janeiro suburban residence; views	Arch Forum 87:93 N ‘47
MINDLIN, Henrique E.	Rio de Janeiro: luxury beach hotel at Praia Vermelha; views and plans	Arch Forum 87:74-5 N ‘47
MINDLIN, Henrique E.	São Paulo apartment building; view and plans	Arch Forum 87:99 N ‘47
MINDLIN, Henrique E.	São Paulo town house; views and floor plans	Arch Forum 87:97 N ‘47
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Bank of Rio de Janeiro. Il plans	Arch Rev 107:221-3 Ap ‘50
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Boavista Bank, Rio de Janeiro. Il plans	Progress Arch 30:60-2 Mr ‘49
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Church of Saint Francis of Pampulha ar Belo Horizonte, Minas Gerais, A. P. de Albuquerque, Brazil; diags.	Arch Forum 92:48 Mr ‘50
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Design for a vacation house. Il plans diags.	Interiors 108:96-105 Ap ‘49
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Letter to the State department protesting the exclusion of Oscar Niemeyer from the U.S. T. Hamlin and others	Progres Arch 29:10 Mr ‘48
NIEMEYER, Oscar, 1907-	New town for Brazilian Aeronautical center; O. Niemeyer arch. plans	Arch Forum 87:76-7 N ‘47
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Ouro Preto, Brazil: tourist hotel; views and plans	Arch Forum 87:71 N ‘47
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Portrait	Arch d’Aujourd’hui 20:IX Mr ‘49 Arch Rev 107:124 F ‘50

		Progres Arch 30:62 Mr ‘49
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Rio de Janeiro: small hillside house; views	Arch Forum 87:93 N ‘47
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Santa Barbara; projet d’une maison; il plans	Arch d’Aujourd’hui 20:73-4 Jl ‘50
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Théàtre à Rio de Janeiro; views and plans	Arch d’Aujourd’hui 20:27 My ‘49
HOSPITALS - Brazil	Institut central de L’association pour la lutte contre le câncer; Hôpital Antonio Candido de Camargo; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans	Arch d’Aujourd’hui 20:51a-51h D ’49
HOSPITALS - Brazil	Instituto central do cancer, São Paulo; hospital Antonio Candido de Camargo; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans	Arch Rec 107:108-11 F ‘50
HOSPITALS - Brazil	Maternity hospital, São Paulo, brazil: R. Levi and F. A. Pestalozzi and R. Cerqueira Cesar, associate arch. il plans	Progres Arch 30:48-54 D ‘49
HOSPITALS - Brazil	Rio de Janeiro, Foreigners’ hospital; P. Antunes Ribeiro, arch; views and floor plans	Arch Forum 87:84-5 N ‘47
HOSPITALS - Brazil	São Paulo, maternity home for University hospital; R. Levi, arch; views and plans	Arch Forum 87:86-7 N ‘47
RIO DE JANEIRO - Architecture	Copied for the purpose: the new British embassy in Rio de Janeiro; R. R. Prentice, arch.	Arch Rev 108:137 Ag ‘50

RIO DE JANEIRO - Architecture	Flats at Rio de Janeiro in Eduardo Guinle park; Lucio Costa, arch. il plans	Arch Rev 108:88-94 Ag ‘50
RIO DE JANEIRO - Architecture	I.R.B. building; Roberto Brothers, arch; views and plans	Arch Rev 103:7-8 Ja ‘48
RIO DE JANEIRO - Architecture	Reinforced concrete stadium, first unit of Rio’s new sports center; R. Galvão, P. P. Bastos, A. Dias Carneiro and O. Azevedo, arch. il plans diags.	Arch Rec 106:86-93 Ag ‘49
RIO DE JANEIRO - Architecture	South American scrapbook. P. J. Marshall	Arch Rev 107:123-6 F ‘50
RIO DE JANEIRO - Architecture	Werk- und verkaufsgebaude der Sotreq in Rio de Janeiro; Roberto Brothers, arch. Il plans diag.	Werk 37:161-5 Je ‘50
SÃO PAULO - Architecture	Cinema and hotel in São Paolo; R. Levi, arch. il plans	Arch Rev 106:350-3 D ‘49
SÃO PAULO - Architecture	Cinéma-hôtel à São Paulo; R. Levi, arch. il plans	Arch d’Aujourd’hui 20:49-51 My ’49
SÃO PAULO - Architecture	L’édifice Thomas Edison et C.B.I. Esplanada à São Paulo; L. Korngold, arch. il plans	Arch d’Aujourd’hui 19:73-82 D ’48 (observação à mão: 21:73-82)
SÃO PAULO - Architecture	Institut central de L’association pour la lutte contre le câncer; Hôpital Antonio Candido de Camargo; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans	Arch d’Aujourd’hui 20:51a-51h D ’49

SÃO PAULO - Architecture	Maternity hospital: R. Levi and F. A. Pestalozzi and R. Cerqueira Cesar, associate arch. il plans	Progres Arch 30:48-54 D '49
SÃO PAULO - Architecture	Nouveau theater à São Paulo: French and English texts; R. Levi, F. A Pestalozzi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans	Arch d'Aujourd'hui 20:62-4 [sup7] Ap '50 (observação à mão: maio 29:62-4)
SÃO PAULO - Architecture	Nurses school and residence: P. Pfisterer, chief arch; Instituto central do cancer; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans	Arch Rec 107:104-11 F '50
SÃO PAULO - Architecture	South American scrapbook. P. J. Marshall	Arch Rev 107:125-6 F '50
SÃO PAULO - Architecture	Teatro cultura artística: R. Levi, F. A. Pestalozzi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans diag.	Arch Rec 108:85-90 J1 '50
SÃO PAULO - Housing	Flats, built for the employees of an industrial insurance company; Roberto brothers, arch. il plans	Arch Rev 107:228-30 Ap '50

ART INDEX | VOLUME VIII | 1950 - 1953
Obs: Periódico mais citado nas palavras de busca do volume VIII: Arch d'Aujourd'hui 23 Ag '52.

Obs: Arquitetos citados nas palavras de busca do volume VII: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Irmãos Roberto, F. Bolonha, J. Ferreira, D. Calabi, Rino Levi, Roberto Cerqueira César, Oswaldo Bratke, Henrique Mindlin, R. Galvão, Lina Bo Bardi, Jorge Machado Moreira, P. Antunes Ribeiro, M. Badra, jr.		
PALAVRA CHAVE	ASSUNTO	PERIÓDICO
ARCHITECTURE - Brazil	Brazil: Oscar Niemeyer. Il plan	Progres Arch 34:114-16 Je '53
ARCHITECTURE - Brazil	Brazilian architecture essay prize 1953	Roy Ins Brit Arch J s3 v60:391 Jl '53
ARCHITECTURE - Brazil	La contribution actuelle du Brésil à l'évolution de l'architecture contemporaine; numéro spécial. Il (pt col) maps plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:1-135 Ag '52
ARCHITECTURE - Brazil	Moderne architektur und kunst in Brasilien. Il plans diags.	Werk 40:237-60 Ag '53
ARCHITECTURE - Brazil	Report on Brazil: with projects designed by O. Niemeyer and A. Reidy. A. Byden. Il plans diags	Arch Rev 108:221-30, 249-58 O '50
ARCHITECTURE - Brazil	Work of Oscar Niemeyer, ed. By S. Papadaki. Review.	Arch d'Aujourd'hui 21:XIX D '50 Arch Forum il 93:138-9 N' 50 Arch Rec 109:35 Mr '51 Arch Rev 110:336 N '51 Arts & Arch 67:42 N '50 J Aesthetics 9:342-4 Je '51 Progres Arch 31:114 N '50 Roy Inst Brit Arch J s3 v58:400 Ag '51

ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Built in Brazil: a light glass casa in the air; L. B. Bardi, arch. J. F. Mitarachi. Il plans diags.	Interiors 112:74-83 My '53
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Eigenheim des architekten O. A. Bratke; views and plans	Werk 40:254-5 Ag '53
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	L'habitation individuelle. Il plans diags	Arch d'Aujourd'hui 23:65-81 Ag '52
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Résidence d'éte à Petropolis; Ensemble résidentiel dans l'île de Paquetá; F. Bolonha, arch. il map plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:18-23 Ag '52
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Two houses in São Paolo; R. Levi; D. Calabi, arch; House at Cataguazes; A. H. Toledo, arch. il plans	Arch Rev 108:303-6 N '50
ARCHITECTURE, Domestic - Brazil	Villa à Petropolis. H. E. Mindlin, arch. il (pt col) plans diag.	Arch d'Aujourd'hui 23:15-17 Ag '52
APARTMENT houses - Brazil	Apartment hotel for Brasilian resort, Condominio hotel; O. Niemeyer, arch. Il plans diags.	Progres Arch 33:15-18 Ja '52
APARTMENT houses - Brazil	Apartment house in São Paulo; Rino Levi, and R. Cerqueira César, arch. Il plans	Progres Arch 33:63-7 Ag '52
APARTMENT houses - Brazil	Flats at Praia de Gavea; O. Niemeyer, arch. il plans	Arch Rev 108:226-7 O '50
APARTMENT houses - Brazil	Flats in the Avenue Higienópolis. São Paulo; R. Levi, arch. il plans	Arch Rev 110:373-5 D '51

APARTMENT houses - Brazil	Immeuble Antonio Ceppas, Rio de Janeiro; J. Machado Moreira, arch. il plans	Arch d'Aujourd'hui 23:36-7 N'52
APARTMENT houses - Brazil	Immeuble d'appartements à São Paulo; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 20:16-17 S '50
APARTMENT houses - Brazil	Immeuble à appartements. il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:55-64 Ag '52
APARTMENT houses - Brazil	Wohnblock Prudencia in São Paulo; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans diag.	Werk 40:247-9 Ar '53
BRATKE, Oswaldo Arthur, 1907-	Eigenheim des architekten; views and plans	Werk 40:254-5 Ag '53
COSTA, Lúcio	Imprévu et importance de la contribution des architectes brésillens au développement actuel de l'architecture contemporaine	Arch d'Aujourd'hui 23:4-7 Ag '52 Same Werk 40:257-60 Ag '53
COSTA, Lúcio	Immeubles à appartements à Rio de Janeiro. Il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:56-7 Ag '52
MINDLIN, Henrique E.	Projet presenté dans le concours pour le siege de la Banque du Brésil à Rio de Janeiro; diagrams	Arch d'Aujourd'hui 23:XI Ag '52
MINDLIN, Henrique E.	Villa à Petrópolis; Immeuble et résidence à São Paulo. Il (pt col) plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:15-17, 60-1, 69 Ag '52

NIEMEYER, Oscar, 1907-	Apartment hotel for Brasilian resort, Condominio hotel. Il plans diags.	Progres Arch 33:15-18 Ja '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Architectural preview; projects for flats at Praia da Gavea; theatre at Rio and house in California. Il plans	Arch Rev 108:226-9, 231-2 O '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Brazil: Oscar Niemeyer. Il plan	Progres Arch 34:114-16 Je '53
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Club libanais à Belo Horizonte, Minas Gerais; projet pour um centre athlétique national à Rio de Janeiro. Il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:107-9 Ag '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Collège de Cataguazes; views and plans	Arch d'Aujourd'hui 23:86-87 Ag '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Édifice d'habitation Maua à Petropolis; Hotel Imperator et immeuble à appartements à São Paulo. Il plans diags	Arch d'Aujourd'hui 23:116-21 Ag '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Exposition internationale de 1954 à São Paulo, quatrième centenaire. Il plans diags	Arch d'Aujourd'hui 23:130-3 Ag '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Flats at Rio de Janeiro and Petropolis; Hotel at São Paolo. Il plans	Arch Rev 114:14-15 J1' 53
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Fondation Larragoiti: hôpital et immeuble d'habitation. plans	Arch d'Aujourd'hui 23:91 Ag '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Immeuble de la television: Hôtel Regente à Gavea, Rio de Janeiro. Il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:49, 52-3 Ag '52

NIEMEYER, Oscar, 1907-	La maison de week-end de l'architecte à Mendes; Trois types d'habitations en bandes continues; Résidence, 1942. Il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:78-81, 83 Ag '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Projekte fur heinen biskuitfabrik und die bauten der Internationalen ausstellung, São Paulo. Il diag.	Werk 40:250 Ag '53
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Usines Peixe et Duchene à São Paulo; Banque Boavista à Rio de Janeiro. Il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:28-9, 42-3 Ag '52
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Work of Oscar Niemeyer, ed. By S. Papadaki. Review.	Arch d'Aujourd'hui 21:XIX D '50 Arch Forum il 93:138-9 N' 50 Arch Rec 109:35 Mr '51 Arch Rev 110:336 N '51 Arts & Arch 67:42 N '50 J Aesthetics 9:342-4 Je '51 Progres Arch 31:114 N '50 Roy Inst Brit Arch J s3 v58:400 Ag '51
RIO DE JANEIRO - Architecture	Arched industrial building integrates display, repair and office space; Roberto brothers, arch. Il plan diags.	Arch Forum 93:136-7 N '50
RIO DE JANEIRO - Architecture	Banque Boavista; o. Niemeyer, arch. il floor plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:42-3 Ag '52

RIO DE JANEIRO - Architecture	Concours pour la siège de la Banque du Brésil; winning designs	Arch d'Aujourd'hui 23:VII Ag '52
RIO DE JANEIRO - Architecture	Édifice Seguradoras: Roberto Brothers, arch.	Arch d'Aujourd'hui 23:39 Ag '52
RIO DE JANEIRO - Architecture	Factory at Rio de Janeiro; Roberto Brothers, arch. il plans diags.	Arch Rev 109:25-8 Ja '51
RIO DE JANEIRO - Architecture	Internat du collège Pedro II; J. Ferreira, arch. il plans diag.	Arch d'Aujourd'hui 23:102-3 Ag '52
RIO DE JANEIRO - Architecture	Maison de santé à Copacabana, Rio de Janeiro; P. A. Ribeiro, arch. il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 23:94-5 Ag '52
RIO DE JANEIRO - Architecture	Pedregulho, ein wohnquartier in Rio de Janeiro. Il plans	Werk 40:241-6 Ag '53
RIO DE JANEIRO - Architecture	Rio sports center: a progress report; R. Galvão and others, arch. il plans diags.	Arch Rec 112:131-9 O '52
RIO DE JANEIRO - Architecture	Stade municipal de Rio de Janeiro; R; Galvão and others, arch.	Arch d'Aujourd'hui 23:112-13 Ag '52
RIO DE JANEIRO - Architecture	Urbanisme au Brésil; A. E. Reidy and others, arch. il plans	Arch d'Aujourd'hui 21:56-70 D '50
RIO DE JANEIRO - Churches	Église à Rio de Janeiro; Roberto Brothers, arch. views	Arch d'Aujourd'hui 23:123 Ag '52
SÃO PAULO - Architecture	Apartment house in São Paulo; Rino Levi, and R. Cerqueira César, arch. Il plans	Progres Arch 33:63-7 Ag '52

SÃO PAULO - Architecture	Avant-projet pour um hotel de ville; M. Badra, jr. and others, arch. il plan diag.	Arch d'Aujourd'hui 23:IX N '52
SÃO PAULO - Architecture	Exposition buildings in Brazil exemplify technological advance. Il diags.	Progres Arch 34:15-16 Ap '53
SÃO PAULO - Architecture	Immeuble d'appartements à São Paulo; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 20:16-17 S '50
SÃO PAULO - Architecture	Office building; R. Levi and R. Cerqueira Cezar, arch. il plans diags.	Arch Rec 111:154-8 Ja '52
SÃO PAULO - Architecture	Three buildings by R. Levi: theater, office building and flats. Il plans diags.	Arch Rev 110:368-75 D '51
SÃO PAULO - Architecture	Twin office buildings and mall; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch.	Progres Arch 33:15 O '52
SÃO PAULO - Architecture	Wohnblock Prudencia; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans diag.	Werk 40:247-9 Ar '53

ART INDEX | VOLUME IX | 1953 - 1955		
Obs: Periódico mais citado nas palavras de busca do volume IX: Arch d'Aujourd'hui 25 Ja '54		
Obs: Arquitetos citados nas palavras de busca do volume VII: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Sergio Bernardes, Lina Bo Bardi, Affonso Reidy, P. Antunes Ribeiro, Rino Levi, Roberto Cerqueira César, Oswaldo Bratke, Henrique Mindlin, Jorge Machado Moreira.		
PALAVRA CHAVE	**ASSUNTO**	**PERIÓDICO**
ARCHITECTURE - Brazil	L'architecture modern au Brésil. M. Pedrosa.	Arch d'Aujourd'hui 24:XXI D '53

ARCHITECTURE - Brazil	Au Brésil l'architecture est atteinte de gigantisme; illustrations	Art & Déc nº37:52 '53
ARCHITECTURE - Brazil	Report on Brazil; buildings recently completed or still on the drawing-board. M. Craymer and others. Il plans diags.	Arch Rev 116:234-50 O '54
ARCHITECTURE - Brazil	Maison à Petropolis; S. W. Bernardes, arch; views and plans	Arch d'Aujourd'hui 24:99 O '53
APARTMENT houses - Brazil	Ensemble résidentiel à Belo Horizonte; O. Niemeyer, arch.	Arch d'Aujourd'hui 25:26-7 Ja '54
APARTMENT houses - Brazil	Neighborhood group, Rio de Janeiro's Pedregulho's section; A. E. Reidy, arch. il plans diag.	Progres Arch 36:104-9 Ag'55
ARCHITECTURE - Brazil	Maison pour un critique d'art aux environs de São Paulo. L. B. Bardi, arch. Il (pt col) plans diags.	Arch d'Aujourd'hui 24:38-41 O '53
ARCHITECTURE - Brazil	Maison pour un médicin à São Paulo; R. Levi and Cerqueira Cesar, arch. il plan diags.	Arch d'Aujourd'hui 25:4-5 Ja '54
ARCHITECTURE - Brazil	Report on Brazil: flats and houses. Il plans diag.	Arch Rev 116:247-50 O' 54
ARCHITECTURE - Brazil	Résidence aux environs de Rio de Janeiro; P. Antunes Ribeiro, arch.	Arch d'Aujourd'hui 24:62-3 O '53
ARCHITECTURE - Brazil	Three houses by Sergio Bernardes. Il plans diags.	Arch Rev 115:162-7 Mr '54

ARCHITECTURE - Brazil	Résidence à Rio; S. Bernardes, arch. il plans	Arch d'Aujourd'hui 25:6 Ja '54
BRATKE, Oswaldo Arthur, 1907-	Maison d'un architecte aux environs de São Paulo. il plan	Arch d'Aujourd'hui 24:50-1 O '53
COSTA, Lúcio	Architect and contemporary society	Arts & Arch 71:14-15 O '54
LEVI, Rino, 1901-	Students' hostel and maternity hospital; House at São Paulo. Il plan	Arch Rev 116:243, 250 O '54
LEVI, Rino, 1901- (and Cerqueira Cesar, Roberto)	Brésil, hôpital A. C. de Camargo à São Paulo	Arch d'Aujourd'hui 25:82-3 Ja '54
LEVI, Rino, 1901- (and Cerqueira Cesar, Roberto)	Centre résidentiel universitaire à São Paulo. Il plans	Arch d'Aujourd'hui 25:84 Mr '54
LEVI, Rino, 1901- (and Cerqueira Cesar, Roberto)	Dormitories and student club, University of São Paulo. Il plans	Progres Arch 34:15-16 N '53
LEVI, Rino, 1901- (and Cerqueira Cesar, Roberto)	Instituto central do câncer, São Paulo. Il diag.	Arch Rec 115:202-5 F '54
LEVI, Rino, 1901- (and Cerqueira Cesar, Roberto)	Maison pour um médicin à São Paulo. Il plan diags.	Arch d'Aujourd'hui 25:4-5 Ja '54
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Maison aux environs de Rio de Janeiro; Ensemble résidentiel à Belo Horizonte, Brésil, il (pt col) plans diag.	Arch d'Aujourd'hui 25:2-3, 26-7 Ja '54
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Oscar Niemeyer's own house in Rio de Janeiro. Il plans diags.	Arch Rev 116:214, 248-9 O '54
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Report on Brazil; buildings recently completed or still in the drawing-board. M.	Arch Rev 116:234-42, 247-9 O '54

	Craymer and others. Il plans diags.	
NIEMEYER, Oscar, 1907-	Tv station project, Rio de Janeiro. Il plans diags.	Progres Arch 34:108-9 S '53
MINDLIN, Henrique E.	Brazil: a new Oceanside community, Pernambuco Beach development, Guarujá. Il plans	Arch Rec 115:188-91 Je '54
MINDLIN, Henrique E. (and Holabird and Root and Burgee, architects and engineers)	Hotel Copan, São Paulo. il plans diags.	Arch Rec 114:134-42 O '53
SÃO PAULO - Architecture	Brésil, hôpital A. C. de Camargo à São Paulo; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch.	Arch d'Aujourd'hui 25:82-3 Ja '54
SÃO PAULO - Architecture	Centre résidentiel universitaire; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il plans	Arch d'Aujourd'hui 25:84 Mr '54
SÃO PAULO - Architecture	Hotel Copan; Holabird & Root & Burgee and H. E. Mindlin, arch. il plans diags.	Arch Rec 114:134-42 O '53
SÃO PAULO - Architecture	Instituto Central do cancer; R. Levi and R. Cerqueira Cesar, arch. il diag.	Arch Rec 115:202-5 F '54
SÃO PAULO - Architecture	Report on Brazil; buildings recently completed or still on the drawing-board. M. Craymer and others. Il plans diags.	Arch Rev 116:234-50 O '54

RIO DE JANEIRO - Architecture	Cité universitaire de Rio-de-Janeiro; J. M. Moreira and others. Il plans	Arch d'Aujourd'hui 25:72-5 Mr '54
RIO DE JANEIRO - Architecture	Schweizerhous in Rio de Janeiro. Il plans	Werk 41:sup 103-4 My '54
RIO DE JANEIRO - Housing	Neighborhood group, Rio de Janeiro's Pedregulho's section; A. E. Reidy, arch. il plans diag.	Progres Arch 36:104-9 Ag '55