



1. Mestra em Análise Crítica da Arquitetura e do Urbanismo pelo NPGAU/UFMG, graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, professora assistente DEARQ (Departamento de Arquitetura e Urbanismo) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

A ARQUITETURA MODERNA LATINO-AMERICANA NAS PUBLICAÇÕES DO MoMA: UMA MODERNIDADE INVENTADA?

MODERN LATIN AMERICAN ARCHITECTURE IN MoMA
PUBLICATIONS: AN INVENTED MODERNITY?

Sulamita Fonseca Lino¹

Resumo

Este trabalho aborda a maneira como o *movimento moderno* na América Latina foi apresentado em duas publicações do Museum of Modern Art (MoMA): "Brazil Builds: Architecture New and Old" (1943) e "Latin American Architecture since 1945" (1955). Nessas publicações os historiadores e críticos da arquitetura norte-americanos apresentaram uma hipotética difusão da arquitetura moderna na América Latina. A revisão dessa literatura na contemporaneidade nos apresenta as seguintes perguntas: a arquitetura latino-americana estava realmente de acordo com as questões da modernidade internacional? Ou, para os historiadores e críticos americanos e para os arquitetos locais, tudo isso não passou de uma modernidade inventada?

Palavras-chave: modernidade; movimento moderno; publicações; arquitetura.

Abstract

This paper intends to view in what way the *modern movement* in Latin America was spread out in two publications by the Museum of Modern Art (MoMA): "Brazil Builds: architecture new and old" (1943) and "Latin American architecture since 1945" (1955). In these publications, historians and American architecture critics present the hypothetical diffusion of modern architecture in Latin America. A review of such literature in contemporary times presents the following questions: Was modern architecture in Latin America truly in sync with Modern issues around the world? Or, to historians and American critics, as well as local architects, was this nothing but an invented modernity?

Keywords: modernity; modern movement; publications; architecture.

*Americanos são muito estatísticos
têm gestos nítidos e sorrisos límpidos
olhos de brilho penetrante que vão fundo
no que olham, mas não no próprio fundo
os Americanos representam grande parte
da alegria existente neste mundo*

Caetano Veloso, **Americanos**, 1992.

Introdução

Quando olhamos a história da arquitetura latino-americana no século XX, o *movimento moderno* se destaca como aquele que misturou as características internacionais com aspectos da cultura local e que, de alguma maneira, mostrou que a arquitetura latina estava atualizada com a arquitetura dos países centrais do ocidente. Essa arquitetura foi amplamente divulgada no cenário internacional e esse fato proporcionou o reconhecimento dos arquitetos que a projetaram e os colocaram em contato com o discurso e a prática contemporâneos.

Pelo menos dois fatores foram fundamentais para que isso ocorresse: o fortalecimento da crítica das artes e da arquitetura nos EUA, provocada pelo enfraquecimento do mercado da arte na Europa, que havia sido devastada pelas Grandes Guerras; e a vontade dos norte-americanos em se afirmarem como centro do mercado das artes e, conseqüentemente, da crítica internacional.

Na década de 1920, já sofrendo os efeitos da Primeira Guerra, a cidade de Nova Iorque recebeu muitos artistas de vanguarda que saíram da Europa. Esse fato, somado ao empreendimento dos americanos, fez com que fossem construídos naquela cidade os primeiros museus do mundo dedicados à arte moderna: o Museum of Modern Art (MoMA) (1929) e o Guggenheim Art Museum (1939).

A crítica construída em torno das exposições do MoMA foi importante para a difusão dos ideais tanto da arte moderna quanto da arquitetura. A fundação do museu ocorreu em 1929, e seu objetivo era articular todas as instâncias relativas à produção moderna. Para isso, foi criada uma estrutura multifuncional com departamentos de arquitetura e *design*, filmes, fotografia, pintura e escultura, desenho, e uma gráfica para impressão de livros ilustrados.

A primeira exposição organizada pelo Departamento de Arquitetura e *Design* foi um marco na história da difusão da arquitetura moderna. Realizada em 1931, "The International Style: Architecture since 1922" foi preparada por Philip Johnson e teve como objetivo a apresentação dos trabalhos dos grandes mestres da arquitetura moderna e de seus seguidores nos EUA, Europa ocidental e oriental, e na Ásia. A exposição apresentou a obra de 40 arquitetos em 15 países: Alemanha, Áustria, Bélgica, Espanha, Estados Unidos, França, Finlândia, Holanda, Inglaterra, Itália, Japão, Suíça, Suécia, Tchecoslováquia e União Soviética.

O catálogo e a exposição "The International Style: Architecture since 1922" pode ser considerado um marco na historiografia

da arquitetura do século XX, pois demonstrou a homogeneidade da arquitetura moderna em países com características culturais bastantes distintas, o que provocou muita polêmica. E anunciou também a chegada efetiva das grandes construções envidraçadas, que começavam a ser edificadas nas grandes cidades norte-americanas. Como continuidade desse trabalho, nas exposições seguintes, "Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942" (1943) e "Latin American architecture since 1945" (1955), os curadores demonstraram que a arquitetura moderna foi um fenômeno também na *remota* América Latina.

Modernidade e arquitetura moderna

Quando falamos em *arquitetura moderna* ou *movimento moderno na arquitetura*, estamos lidando com um termo que se relaciona diretamente com outros dois, fundamentais para as discussões do século XX: modernidade e modernização. Compreender, mesmo que de maneira simplificada, o arcabouço teórico que permeia esses termos na literatura dos países centrais nos ajuda a iniciar o debate de como seria possível existir uma *arquitetura moderna* em lugares como a América Latina, onde o processo de modernização nem existia ou estava se iniciando.

Heynen (1999) apresenta esses conceitos de maneira clara e objetiva (o que nos ajudará, posteriormente, a comparar a modernidade latino-americana com a dos países centrais). Segundo a autora, a modernidade tem como princípios fornecer ao presente a qualidade específica que o faz diferente do passado e apontar para o futuro. Nesse sentido, faz-se necessária a ruptura com a tradição, pois é fundamental rejeitar tudo o que esteja relacionado com o passado, ou seja, a modernidade está necessariamente em conflito com a tradição.

É ainda no século XIX que os termos modernidade, modernização e moderno passam a ser apresentados em diferentes situações. Era possível sentir e perceber o moderno no ambiente urbano, nas mudanças das condições de vida, na ruptura com certos valores estabelecidos pela tradição, pois tínhamos a modernização econômica e política e a modernidade como conceito intelectual.

A autora apresenta os termos modernização, modernidade e moderno. O termo modernização é usado para descrever o processo de desenvolvimento social proporcionado pelo avanço tecnológico, pela industrialização, urbanização e explosão populacional. Com base nisso, temos a ascensão da burocracia, o incremento do poder dos estados nacionais, a expansão dos sistemas de comunicação de massa, a democratização e a expansão do mercado capitalista.

A modernidade é a típica feição dos tempos modernos. Percorrer seu caminho é uma experiência do indivíduo que assume a atitude de que estamos passando por um processo de evolução e transformação, em direção ao futuro, que será diferente do passado e do presente. A experiência da modernidade pode ser observada em tendências culturais e manifestações artísticas. Algumas dessas manifestações que simpatizaram com o futuro e o progresso ganharam o nome específico de modernismo.

Assim, a autora conclui que a modernidade constitui o elemento mediador do processo de desenvolvimento socioeconômico conhecido como modernização e a resposta subjetiva a isso foi dada na forma de movimentos e discursos modernistas. A modernidade, assim, é um fenômeno com, no mínimo, dois aspectos distintos: o aspecto objetivo, ligado ao processo socioeconômico; e o subjetivo, que está conectado com a experiência pessoal, atividade artística e reflexões teóricas.²

Para os arquitetos do *movimento moderno*, a arquitetura era a legítima resposta à experiência da modernidade e aos problemas e possibilidades do processo de modernização. Segundo Heynen,³ existe um equívoco conceitual que identifica o *movimento moderno* as *vanguardas* nos anos 1920 e 1930, pois essa arquitetura não se relaciona com os discursos radicais e destrutivos das Vanguardas Artísticas; ao contrário disso, defende a racionalização e a construção de uma arquitetura de acordo com o processo de modernização.⁴

Se a modernidade na arquitetura moderna é um conceito frágil, quando passamos para a América Latina, é possível questionar se a modernidade realmente existiu na *arquitetura moderna* latino-americana, tendo em vista que, além da racionalização da construção, temos também a incorporação de elementos das tradições locais, ou seja, no lugar da ruptura com a tradição (premissa fundamental da modernidade), está a afirmação da tradição.

Nos dois livros estudados para este ensaio, "Brazil Builds: Architecture New and Old 1652–1942" e "Latin American architecture since 1945", existe o argumento de que os edifícios modernos foram criados dentro dos padrões da arquitetura moderna internacional e com elementos das tradições locais. Além disso, eu destacaria a questão do exótico como algo quase que incorporado nos textos e que também estaria de acordo com princípios da arte moderna, no caso, o *primitivismo*, que foi explorado desde o século XIX como *ruptura* com a tradição europeia e que, no caso latino-americano, não seria ruptura e sim *afirmação* da tradição.

Com base nos argumentos acima, podemos pensar a maneira como a modernidade se apresentou na arte e na arquitetura, primeiramente na Europa e, em seguida, no Novo Mundo. Se a modernidade é uma manifestação intelectual do processo de modernização, temos nas Vanguardas Artísticas europeias pelo menos duas variações radicais dentro desse processo, os negativos e os positivos.

Do lado mais radical da negatividade está o Dadaísmo, ao repudiar todo o processo civilizatório, em que a lógica e a razão predominam. O *nojo dadaísta*, aclamado por Tristan Tzara, no "Manifesto Dada 1918", demonstra a oposição à lógica e a defesa da liberdade e da aleatoriedade:

*[...] a abolição de toda a lógica, que é a dança dos impotentes para criar: dadá... a abolição da memória: dadá... [...] A lógica é sempre falsa. Ela direciona o fio das noções, das palavras, no seu exterior formal, para extremidades e centros ilusórios. Sua cadeia mata, enorme centípede asfixiando a independência.*⁵

2. HEYNEN, 1999, p. 9-10.

3. HEYNEN, 1999, p. 28-29.

4. Esse argumento problematiza a interpretação de que a arquitetura moderna estaria vinculada às Vanguardas Artísticas modernas, como veremos a seguir. Se dividirmos essas vanguardas em positivas e negativas, a arquitetura se aproxima dos discursos positivos, deixando a negação dadaísta, por exemplo, bem distante de sua prática.

5. Trechos do manifesto de Tristan Tzara podem ser encontrados em Fer, Batchelor e Wood (1998, p. 30-34).

No outro extremo, temos movimentos como o Futurismo Italiano, o Construtivismo Russo, nos quais a ideia de modernidade passa por uma afirmação modernização. Para o Futurismo, a máquina assume o centro de toda a civilização moderna, inclusive o estético, daí a frase de Marinetti:

*Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida, com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo [...] um automóvel rugidor, que corre sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.*⁶

Para o Construtivismo a *linguagem da construção* passava pela racionalização extrema do uso dos materiais industrializados e suas possibilidades construtivas intrínsecas, ou seja, era necessário utilizar o material de maneira que fosse possível obter o melhor de sua função estrutural.

Se as Vanguardas Artísticas europeias tiveram essa posição antagônica diante do processo de modernização, no caso latino-americano essa ambiguidade não existe, ficando apenas os atributos positivos como a racionalização, a crença na industrialização e, conseqüentemente, nos novos materiais.

Outro argumento, mais complexo diante da modernidade, também é encontrado nos estudos relativos à modernidade latino-americana: o *primitivismo*. Se um dos aspectos da modernidade é negação do passado, coube a alguns artistas europeus, desde o final do século XIX e início do século XX, buscar no *outro* colonial, no além-mar, nos povos não civilizados, a ruptura com o passado da civilização europeia. Foi esse o caminho escolhido por Paul Gauguin, Delacroix e Rimbaud, que buscaram expressar em sua arte as formas de vida dos povos não civilizados, no Taiti e na África. E essa busca pelo *primitivo*, pelo *outro*, pelo exótico fez parte do trabalho de artistas ligados aos diferentes movimentos das Vanguarda Artísticas, como Cubismo, o Surrealismo, o Expressionismo, entre outros. Esses artistas encontraram nos objetos dos povos primitivos modelos para a simplificação formal de suas obras. Nesse sentido, reconhecer o exótico também fazia parte dos conceitos da modernidade europeia.

A partir dessas referências trabalhadas na modernidade europeia e sua respectiva expressão artística, podemos analisar a maneira como os curadores do MoMA apresentaram ao mundo (ocidental) a arquitetura moderna brasileira e, posteriormente, a arquitetura moderna latino-americana.

Brazil Builds

Nos anos 1940, o MoMA realizou uma exposição cujo tema foi a arquitetura brasileira: "Brazil builds: architecture new and old" (1943), que mostrava a arquitetura brasileira por meio de exemplos em nove estados: Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia, Paraíba, Pernambuco, Pará e Ceará.⁷ A história da arquitetura brasileira foi apresentada em três períodos distintos, o colonial, o eclético e o moderno, que se iniciava.

6. O "Manifesto Futurista" foi escrito pelo poeta italiano Filippo Marinetti, em 1909, e publicado no jornal francês "Le Figaro", em 20 de fevereiro de 1909. O texto na íntegra está disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Futurista> (acesso em junho de 2009).

7. O autor criou dois índices para o livro: o primeiro dedicado com o título de edifícios antigos, em que estes foram agrupados por Estado; o segundo, edifícios modernos, agrupados por temas. Segui aqui a lista dos estados apresentadas no índice original.

Para apresentar o Brasil, Goodwin (1943) faz uma descrição a partir do olhar do viajante que sobrevoa o país:

*O enorme avião prateado atravessa velozmente o rio Amazonas. Quilômetros e quilômetros de água sinuosa serpenteando pântanos e contornando ilhas, a perder de vista. Prossegue depois através de tufo de nuvens, por sobre terras desertas, virgens do passo humano, apenas pontilhadas de colinas verdes.*⁸

Goodwin (1943)⁹ contava então a história em três momentos: o colonial, onde foi apresentada, predominantemente, a arquitetura religiosa; o ecletismo, com a arquitetura da missão francesa e do ciclo da borracha; e, por fim, o moderno, em que foram mostrados os primeiros exemplos da arquitetura moderna que se iniciava e os (parcos) registros da modernização do país.

No que diz respeito ao período colonial, o autor apresenta o poder da Igreja Católica, a importância do trabalho escravo:

*A vida e arquitetura brasileira sofreram três influências principais: a da Igreja, quase tão poderosa no Brasil como o próprio rei; a do ouro descoberto em Minas Gerais no fim do século XVII; e a da escravidão negra importada da África, destinada aos trabalhos nas cidades e nas grandes fazendas [...].*¹⁰

E a maneira como os brasileiros alteraram o modelo do colonizador, o que gerou uma independência da referência europeia:

*Em comparação com as igrejas barrocas da metrópole, as igrejas coloniais do Brasil são mais simples, os exteriores ornamentados sem exagero. Usualmente, a igreja brasileira apresenta linhas gerais severas, enriquecidas por verdadeiras joias de talha e, amiúde, especialmente na Bahia e em Minas Gerais, manifesta certa independência em relação ao modelo português.*¹¹

Descreve rapidamente a chegada da Missão Francesa no século XIX, onde apresenta as construções do Rio de Janeiro e, posteriormente, o teatro de Manaus e Recife. Mas o tom é crítico e coloca o movimento moderno como uma redenção:

A Avenida Rio Branco, na capital federal, ostenta a sua grande biblioteca, um museu, um majestoso teatro e o Palácio Monroe, antiga sede do Senado. Talvez seja melhor nem falar neles. Aparentam uma imponência de acordo com grupos estátuários monumentais que os circundam. Rio de Janeiro, como Washington, foram vítimas da mania internacional do carregado à Palladio. A correção acadêmica se preferiu a uma arquitetura viva e adequada à terra e o efeito pretensioso e pesado só encontrava igual na sua esterilidade.

*O caso, porém, teve um bom fim. Poucos anos decorridos e, quase da noite para o dia, a encantadora cidade curou-se dessa doença, começando a ver melhor as vantagens de uma arquitetura de acordo com a vida atual e com a moderna técnica construtora.*¹²

Em 1943, não existiam muitos exemplos da arquitetura moderna no Brasil. Um recurso escolhido por Goodwin (1943) foi apre-

8. GOODWIN, 1943, p. 17.

9. No texto de Goodwin, podemos reconhecer os ecos do discurso brasileiro sobre o movimento moderno, colocado por Lúcio Costa, por exemplo: onde havia a reconhecimento da arquitetura colonial, a negação da influência francesa e a valorização dos edifícios modernos. Contudo, nos agradecimentos da publicação, Goodwin cita uma série de arquitetos e pessoas influentes que o ajudaram no trabalho, mas não faz nenhuma menção a qualquer influência conceitual para seus argumentos. Os agradecimentos a Flávio de Carvalho, Lúcio Costa, Afonso Reidy, entre outros arquitetos, restringe-se a "os arquitetos encarregaram-se da parte essencial – objetos necessários e mapas" (GOODWIN, 1943, p. 8).

10. GOODWIN, 1943, p. 18.

11. GOODWIN, 1943, p. 20.

12. GOODWIN, 1943, p. 25.

sentar aspectos (não menos incipientes) do início de um processo de modernização do País, que proporcionaria a chegada da modernidade. Um dos poucos edifícios modernos escolhido, inclusive usado para ilustrar a contracapa do livro, foi o Cassino da Pampulha, de Oscar Niemeyer, e, para chegar até Belo Horizonte, o autor passou pela “estrada moderna”, em suas palavras:

*A estrada moderna que leva à cidade de Belo Horizonte exigiu grande quantidade de cortes e aterros. Essas curiosas estalagmites, cuja tonalidade vai desde o vermelho escuro do topo ao amarelo pálido da base, não passam de marcos deixados pelo empreiteiro como referência temporária do movimento de terra. A extremidade de cada marco mostra o nível natural do terreno.*¹³

13. GOODWIN, 1943, p. 18.

A imagem que acompanha essa descrição é uma foto de um corte de terreno, onde não vemos nenhum automóvel, nem asfalto, nem sequer nada que lembre uma “estrada moderna”.

No caso da descrição do cassino, o autor reforça a qualidade dos materiais, as linhas modernas e o uso do azulejo azul e branco, referência à tradição portuguesa:

Quem se aproxime do bairro de Pampulha, avista o cassino sobre uma pequena elevação, ao lado de um lago artificial. O bloco leve levanta-se com as suas colunas redondas e de altura diferente conforme os acidentes da colina. Por meio dos vidros, veem-se nuvens, água e montanhas, ao longe.

A graciosa extensão do alpendre curvo abria uma figura de bronze de Zamoiski, sobre um baixo soco de pedra.

As colunas redondas e lisas da estrutura de cimento armado alteiam-se com rítmica regularidade, revestidas de travertino, do lado de fora, e cromo, na parte interna. As largas paredes de vidro são interrompidas por guarnições de pedra juparaná ou azulejo branco e azul, à moda tradicional portuguesa.

*O frontispício aproveita-se da cor natural, quente do rico material. O interior destaca-se principalmente à noite. Reflexos róseos nas paredes, ônix polido e brilhantes colunas de aço dão a alegria e a vida natural aos fins a que se destina o edifício.*¹⁴

Anterior ao cassino, o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública,¹⁵ foi descrito seguindo os mesmos aspectos do cassino, ou seja, a qualidade dos materiais, as linhas modernas, e o uso do *brise-soleil* (quebra-luzes); mas o argumento inicial está totalmente de acordo com os princípios da modernidade europeia, onde a beleza é associada às características construtivas e à racionalização:

Aqui não há beleza superficial somente. Cada pormenor é original e consequência de um carinho e atento estudo dos mais complicados problemas da construção moderna. A inovação mais audaciosa são os originais quebra-luzes que protegem as paredes de vidro da fachada norte. Esse sistema de defesa contra o sol, absolutamente inédito na arquitetura.

14. GOODWIN, 1943, p. 182.

15. Lina Bo Bardi descreveu, no ano de 1946, em seu *currículo literário*, os impactos do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública para quem chegava ao Brasil de navio, e frisou a importância que teve a publicação “Brazil Buildings”:

“Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava do mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti em um país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e o Rio de Janeiro não tinha ruínas. [...]”

Documentação de antecedência: o livro do Museum of Modern Art, Brazil Builds, uma esperança real, quase cotidiana, não metafísica, na simplicidade das soluções arquitetônicas, nos ‘halloos’ humanos, coisas desconhecidas para uma geração que chegava de muito longe. Naquele tempo, no imediato pós-guerra, foi um farol de luz a resplandecer em um campo de morte... uma coisa maravilhosa” (BARDI, 1996, p. 10).

Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.18, n.22, 1º sem. 2011

[...] A estrutura interna, de concreto, permitiu que as fachadas norte e sul fossem inteiramente de vidro, sem interrupção de peças de suporte. As paredes estreitas dos lados leste e oeste, bem como as colunas que sustentam o bloco principal são guarnecidas de granito da terra, róseo-cinza.

Ousadamente posta sobre o bloco de escritórios, vê-se uma estrutura de linhas curvas onde se acham os depósitos d'água e maquinaria dos ascensores. Esta é coberta de telhas de vidro azul (GOODWIN, 1943, p. 106).

Nos poucos exemplos da arquitetura moderna brasileira, construída até 1943, podemos reconhecer as seguintes características: o uso racional dos materiais e do sistema estrutural, a inventividade dos arquitetos locais que criaram o *brise-soleil* e (re) criaram a maneira de usar o tradicional azulejo azul e branco português. Essa fusão de aspectos do modernismo internacionais com inventividade local também foi reconhecida na publicação que estudaremos a seguir.

Latin American Architecture

Na publicação "Latin American Architecture since 1945" (1955), Henry-Russell Hitchcock inicia o texto, assim como Goodwin (1943) no "Brazil Builds", destacando o caráter remoto e a paisagem natural da América Latina, que tinha "amplas áreas de montanhas, desertos, e selvas". Segundo o autor, a principal característica da América Latina é "*remoteness*" (isolamento), não do resto do mundo ocidental, "*remoteness from itself*" (isolamento de si mesma). Um exemplo disso é a América espanhola, cujas várias capitais têm uma relação mais estreita com Madrid do que entre elas, e assim, mesmo com a independência, a almejada unidade continental não ocorreu. E ainda naquele momento, em 1955, o autor considerava a América do Sul como um lugar isolado tanto do resto do mundo como (dentro) dela mesma, porque os meios de transporte, tanto terrestres quanto aéreos, eram insipientes.¹⁶ Mesmo nesse contexto, foi possível encontrar exemplos de arquitetura moderna em dez países independentes: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Panamá, Uruguai e Venezuela, além do território norte-americano de Porto Rico.

Hitchcock (1955) aponta para a necessidade de se fazer uma nova publicação sobre a arquitetura moderna da América Latina; segundo ele, "os olhos do mundo focaram na América Latina" graças à exposição "Brazil Builds" (1943), que demonstrou que os arquitetos brasileiros haviam "criado um novo idioma nacional dentro da linguagem internacional da arquitetura moderna"¹⁷, fato que gerou publicações sobre o tema em vários países como "Habitat", no Brasil; "L'Architecture d'Aujourd'hui", na França; "Architecture Review", na Inglaterra; "Domus", na Itália; e "Architectural Forum", nos Estados Unidos.

Antes de apresentar os exemplos da arquitetura moderna, o autor faz um breve histórico da arquitetura latino-americana, no qual fica evidente a tentativa de manter a relação com a historiografia tradicional da arquitetura. Um primeiro período, a pré-história,

16. HITCHCOCK, 1955, p. 11-12.

17. HITCHCOCK, 1955, p. 12.

ele destaca a arquitetura do México e do Andes como “cultura pré-histórica com monumentos comparáveis aos do Egito e da Mesopotâmia”, ilustrados pela Pirâmide do Sol em Teotihuacán, no México, e pela cidade de Machu Picchu, no Peru. Para o segundo período, do século XVI até o século XIX, ele apresenta uma arquitetura rica, especialmente nos aspectos decorativos, e um “*curious flavor*” (sabor curioso) que emerge de variações dos temas do Renascimento e do Barroco feitos pelos “*indian craftsmen*” (artesãos nativos), que produziram uma série de estilos com características comuns os quais ganharam o adjetivo de “colonial”. Esse período foi ilustrado por duas obras do século XVIII, o Seminário de San Martín em Tepotzotlán, no México; e pela Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Ouro Preto, no Brasil. O terceiro período, do século XIX ao início do século XX, apresenta a influência francesa, que, no Brasil, ocorreu pela Missão Francesa e, nos demais países, pela presença do “*international second empire mode*”. Além disso, o autor destaca a versão italiana do *art nouveau*, o *stile floreale*, ocorrido nas cidades de Havana e do Rio de Janeiro, segundo ele “com originalidade comparável à de Gaudí”. Toda essa história é para introduzir o último período, no século XX, quando houve o desenvolvimento da arquitetura moderna.

Para justificar a aceitação e a difusão da arquitetura moderna, Hitchcock (1955) destaca a importância das iniciativas individuais para conhecer o que estava em voga no cenário internacional, uma vez que os grandes mestres da arquitetura moderna estavam na Europa ou nos EUA; assim, as escolas latino-americanas se formaram da iniciativa de alguns arquitetos pioneiros. Esse foi o caso, por exemplo, de Villanueva, na Venezuela, que estudou em Paris e que, segundo o autor, não na Paris da École (de Beaux Arts) e sim na capital da arte moderna, e que trouxe para sua obra “*cosmopolitan sympathies*” como a arte de Calder, Léger e Arp. Já no Brasil, Lúcio Costa convida Le Corbusier para o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública. Participaram desse trabalho jovens arquitetos que, pouco tempo depois, consolidaram a “escola carioca”, entre eles, Oscar Niemeyer.

De uma maneira geral, no texto, Hitchcock (1955) procurou demonstrar as características internacionais do movimento moderno na América Latina, mas também enfatizou as diferenças, as características locais, ou seja, o “*curious flavor*” que ele anuncia no início do texto. Segundo o autor, a arquitetura moderna latino-americana não foi apenas a opção formal por uma arquitetura prismática, construída em concreto armado, dentro do *international style*; nela também se destacou o uso de elementos decorativos, como painéis no Peru, mosaicos de vidro no México e azulejos azuis e brancos no Brasil.

Ele destacou a inovação promovida por Niemeyer, Candela e Enrique de La Mora ao produzir estruturas em casca, criando uma arquitetura com “certo lirismo”, cujas formas curvas são importantes ingredientes sem os quais essa arquitetura não tomaria significados universais; vemos também um apelo ao “Iberian temperament”, uma relação entre a “suntuosa arquitetura eclesiástica” das colônias espanhola e portuguesa com a “generic severity” da arquitetura moderna.¹⁸

18. HITCHCOCK, 1955, p. 11-15.

Em resumo, Hitchcock (1955) aponta as seguintes características comuns à arquitetura moderna latino-americana de maneira geral:

*O material estrutural característico é o ferro-concreto, predominantemente em forma convencional, mas às vezes em forma de casca. A coloração, geralmente tinta usada sobre estuque, mas também, cada vez mais, mosaicos em vidro ou ladrilhos, mais amplamente usados do que em qualquer outro lugar do mundo, e talvez com mais sucesso. A arte bidimensional, painéis de azulejo ou mosaicos figurativos, é muito empregada, muitas vezes com distinção real. O clima geralmente exige controle da luz solar e isso é conseguido por vários artifícios diferentes, todos com efeitos plásticos e gerando fachadas muito características. [...] Com exceção à obra de Niemeyer, intensa expressividade pessoal é rara; mas muitos dos praticantes são tão jovens – alguns ainda na casa dos vinte – que outros talentos individuais de peso podem estar ainda em amadurecimento. [...] A manutenção é, em geral, fraca, mas a questão de edifícios com este tipo de superfície que mantenham boas condições, tanto físicas quanto visuais, é uma preocupação para muitos arquitetos. Casas de caráter distintamente local são encontradas principalmente no México e no Brasil; em outros locais, obter êxito no planejamento residencial de acordo com as necessidades locais, de forma viável, provavelmente ainda está a alguns anos por vir. Apartamentos residenciais estão se espalhando rapidamente para cidades que nunca os conheceram. Boas igrejas são frustrantemente poucas.*¹⁹

Podemos reconhecer, no texto de Hitchcock (1955), argumentos semelhantes aos de Goodwin (1943), tais como: em um lugar remoto, com natureza selvagem, com pouca articulação territorial, com uma modernização incipiente, poucas estradas, ferrovias e aeroportos, foi possível encontrar exemplos da moderna (e internacional) arquitetura, que foram além dos paradigmas adotados na Europa e nos Estados Unidos.

Modernidade inventada e/ou modernidade periférica?

O que faz uma caixa de sabão em pó, um interruptor, um mictório, uma sala cheia de terra ou de pipocas ser aceita como arte contemporânea? Quais são os argumentos, afirmações, debates capazes de transfigurar esses objetos banais e revesti-los com uma aura de objetos de arte?²⁰ Quais são as instituições, universidades, escolas, museus, que legitimam aqueles que podem dizer o que é e o que não é um bom exemplo de arte?

Em um exercício não muito difícil, podemos transportar essas mesmas perguntas para a arquitetura. Por que a história da arquitetura segue um *caminho natural* que percorre os séculos, passando sempre pelas grutas de Lascaux, as pirâmides do Egito, os templos gregos, as termas, teatros e estádios romanos, os palácios do Renascimento italiano, o Barroco italiano e

19. Esse trecho foi traduzido exclusivamente para este ensaio. O texto original é o seguinte:

“The characteristic structural material is ferro-concrete, chiefly in conventional, but sometimes in thin shell forms. Color, generally paint over stucco but increasingly mosaic of glass, or tile, or more widely used than anywhere else in the world, and perhaps more successfully. Two-dimensional art, panels of azulejos or figural mosaic, is much employed, often with real distinction. The climate generally demands sun control and this is provided by many different devices all of which provide very characteristic plastic effects or façades. (...) Except in the work of Niemeyer, intensely personal expression is rare; but so young are most of the active practitioners – some still in their twenties – that other individual talents of real consequence may well be maturing. (...) Maintenance is generally poor, but the problem of so surfacing buildings that they will long remain both physically and visually in good condition preoccupies many architects. Houses of distinctively local character are found chiefly in Mexico and Brazil; elsewhere the achievement of viable modern house planning for local needs probably lies a few years ahead. Apartment houses are spreading rapidly to cities that have never previously known them. Good churches are disappointingly few.”
HITCHCOCK, 1955, p. 6.

20. Danto (2005) discutiu amplamente a *transfiguração* de coisas reais em obras de arte, fato que se iniciou no dadaísmo e que foi aprimorado na produção da *pop art* e na arte contemporânea.

francês, o Rococó dos franceses, a Torre Eiffel, o Eclétismo, e o Modernismo europeu e depois um Estilo Internacional? Por que a implosão do Pruitt Igoe em Saint Louis, Missouri, é escolhida como símbolo do fim do movimento moderno? Por que um estacionamento da Universidade de Princeton é exemplo em um livro de arquitetura contemporânea? Por que um corte de terra, com uma pessoa no caminho e nenhum carro é descrito como “a estrada moderna”? Por que prédios e casas brancas e prismáticas são exemplos de arquitetura? Por que uma pichação em um edifício em uma esquina de Berlim vira exemplo mundial?

Colocar todas essas perguntas é revirar dois paradigmas pouco questionados na periferia, desde escolas de arquitetura, congressos e debates formais entre arquitetos e estudiosos da arquitetura. O primeiro é a assimilação dos termos e argumentos criados pelos críticos e historiadores dos países centrais. O segundo é a necessidade do reconhecimento internacional, que faz com que, para ocorrer o reconhecimento local, seja necessária, primeiramente, a legitimação pelos *centros* internacionais.

Quando analisamos a modernidade, vemos claramente que argumentos consolidados para a modernidade dos países centrais são desmontados rapidamente na América Latina. Por exemplo, Heynen (1999) coloca que a modernidade foi uma interpretação intelectual do processo de modernização, assim, cabe perguntar: se a modernização é necessária à modernidade, e conseqüentemente, ao modernismo, então seria impossível existir arquitetura moderna na América Latina em 1943?

Por outro lado, tanto Hitchcock (1955) quanto Goodwin (1943) demonstram a existência da arquitetura moderna na América Latina, e aqui também cabe perguntar: ao reconhecerem a difusão do movimento moderno latino-americano, os norte-americanos estavam reforçando (legitimando) o seu próprio modernismo arquitetônico? Pois, mesmo com poucos exemplos de arquitetura moderna e com um processo de modernização incipiente, foi possível apresentar (inventar) uma modernidade para a América Latina.

Olhando do lado dos periféricos, dos locais, dos nativos (como colocou Hitchcock em seu texto), é possível dizer que a modernidade foi (re)inventada.

O processo da produção da arquitetura moderna transpôs questões teóricas das Vanguardas (positivas) europeias diretamente para a América Latina, mas, devido ao pouco desenvolvimento industrial e à necessidade de divulgação dessas experiências, os princípios dessas Vanguardas precisaram ser *misturados* com as questões locais e aí iniciar um processo de construção de uma *modernidade periférica*, cuja principal característica é a mistura dos elementos do modernismo internacional com os da cultura local, tais como treliças, azulejos azul e branco, painéis de artistas modernos, etc. Nas artes plásticas e na literatura da vanguarda brasileira, tivemos também a retomada da questão da antropofagia, por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. A metáfora da antropofagia, que remete ao desejo de incorporar (devorar) os atributos positivos das artes europeias e, a partir disso, *criar o próprio*, produziu uma arquitetura *com sabor local*,²¹ com um *curious flavor*.²²

21. Essa relação entre a antropofagia da vanguarda brasileira e a arquitetura moderna pode ser encontrada na dissertação de mestrado: LINO, Sulamita Fonseca. O Modernismo “com sabor local”: contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras.

22. É importante ressaltar que Hitchcock faz uso da expressão “curious flavor” (sabor curioso) que, nesse contexto, pode sugerir a sabor, por isso, aproximei livremente os termos “sabor local” com “curious flavor” (ver HITCHCOCK, 1955, p. 11).

Alguns autores vão discutir a questão da identidade na modernidade latino-americana e demonstram, em seus argumentos, como é difícil caracterizar esse tema. Podemos aceitar a afirmação de Ortiz (1986): “Não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”. De fato, existem várias maneiras de se construir essas identidades, que podem ser relacionadas com o pensamento de diversos autores: “Importar, traduzir, construir o próprio” (Canclini, 1988); “Fabricar um modelo” (Ortiz, 1986); “Devorar, misturar, apropriar, reapropriar, inverter, fragmentar, pegar o discurso do centro, penetrá-lo e cortá-lo até torná-lo adequado para a criação de um discurso subversivo, cujo resultado seria a criação de um programa de libertação cultural” (Giunta, 1996).

Além disso, encontramos no modernismo brasileiro, por exemplo, um discurso como o de Lúcio Costa, que reconhece o racionalismo construtivo, típico do pensamento moderno, na arquitetura popular portuguesa e, conseqüentemente, na arquitetura colonial. Ao admirar a construção rigorosa, isenta de artifícios, coerente com o sistema construtivo, Lúcio Costa estava reconhecendo uma modernidade na periferia, absolutamente distante de qualquer modernização. O que, de certa maneira, comprova o seu “olhar moderno”, pois, assim como Picasso encontrou na arte africana a essência simplificadora para a arte moderna, Lúcio Costa consegue encontrar os argumentos racionalistas na arquitetura do século XVI.²³

Diante de tantos questionamentos, ambigüidades, invenções, uma perspectiva parece ser iluminadora: *saber onde estamos*.

Para ilustrar o final deste texto, convido todos para conhecerem a proposta de Joaquín Torres-García, de inverter a maneira de olhar o mundo a partir da América do Sul. Para isso, ele desenhou o mapa de maneira inversa ao modelo onde o Hemisfério Norte está na parte de cima, tendo a Inglaterra como seu eixo central. Em seu texto “A Escola do Sul” (1935), ele justifica essa atitude:

Viremos o mapa de cabeça para baixo para ter uma ideia exata da nossa posição, sem nos incomodarmos com o que pensa o resto do mundo. A ponta da América, a partir de agora, prolonga-se para cima, assinala insistentemente para o Sul, o nosso norte. Ao mesmo tempo, nossa bússola aponta implacavelmente para o Sul, para o nosso polo. Ao partirem daqui, os navios vão para baixo e não para cima, como costumam fazer para seguir a direção ao norte. Porque o norte agora está embaixo. E, se ficarmos de frente para o nosso Sul, teremos à esquerda o leste.

*Essa retificação era necessária, pois nos permite saber onde estamos.*²⁴

23. COSTA apud WISNIK, 2001.

24. TORRES-GARCÍA, 1935, apud ADES, 1997, p. 320.

Referências

BARDI, Lina Bo. **Lina Bo Bardi**. (coordenador editorial: Marcelo Carvalho Ferraz). São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997

GOODWIN, Philip L. **Brazil builds: architecture new and old 1652-1942.** New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GIUNTA, Andrea. Strategies of modernity in Latin America. *In*: MOSQUERA, Gerardo (org.). **Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America.** Cambridge: MIT Press, 1996. p 54-67

HEYNEN, Hilde. **Architecture and modernity: a critique.** Cambridge; London: MIT Press, 1999.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American architecture since 1945.** New York: The Museum of Modern Art, 1955.

LINO, Sulamita Fonseca. **O Modernismo "com sabor local": contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras.** 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado em Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Bibliografia complementar

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. **Arte em Revista.** São Paulo, n. 4, ago. 1980.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte do entreguerras.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GOLDWATER, Robert. **Primitivism in modern art.** New York: Vintage Books, 1967.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo e abstração: começo do século XX.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

RUBIN, W. (ed.). **Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern.** New York: The Museum of Modern Art, 1994.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Edusp; Iluminuras; Fapesp, 1995.

Endereço para correspondência

Sulamita Fonseca Lino

Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DEARQ) / Escola de Minas da UFOP - Campus Morro do Cruzeiro, s/n° - Bauxita
35400-000 - Ouro Preto-MG - Brasil
Tel.: (55 31) 3559-1533