

A ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA PELO OLHAR DO MoMA

Gabriela Marcilio Rabelo Alves¹

Resumo: A proposta deste trabalho é tensionar a abordagem à arquitetura moderna brasileira desenvolvida pelo MoMA a partir de três exposições específicas: *Brazil Builds* (1943), *Latin America Architecture Since 1945* (1955) e *Latin America in Construction* (2015). Ao se iluminar os debates, conflitos e visões alternativas que foram recalcadas ou pacificadas pela narrativa oferecida por esta instituição algumas questões invisibilizadas na sua abordagem ao tema emergem. São várias as estratégias de pacificação utilizadas, e elas foram distintas em cada exposição estudada, variando de acordo com as questões políticas de cada momento histórico, com o momento que o próprio museu estava vivendo, com a rede de pessoas envolvidas e, sobretudo com o debate sobre arquitetura que estava sendo desenvolvido no país. A partir destas questões torna-se possível problematizar uma determinada historiografia da arquitetura moderna brasileira que dá suporte à narrativa apresentada pelo museu, e também, em certa medida, o próprio ensino de arquitetura que tem essas narrativas como parâmetro.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna brasileira, MoMa, pacificação.

¹ UFBA. Gabrielarabelo2@gmail.com

MONTAGEM

A proposta deste trabalho é problematizar a narrativa sobre a arquitetura moderna brasileira construída pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), a partir de três exposições específicas: *Brazil Builds* (1943), *Latin America Architecture Since 1945* (1955) e *Latin America in Construction* (2015). Eu utilizo o processo metodológico da montagem para empreender a aproximação de diversos fragmentos, oriundos direta ou indiretamente dessas exposições, a fim de fazer emergir questões que foram invisibilizadas pelo MoMA na sua abordagem ao tema.

Neste trabalho a montagem é entendida como um método para apreender a complexidade de um tema, conforme proposto por Jacques. Segundo a autora:

A ideia de montagem [...] não parte de ideias já dadas, de nexos prontos, ao contrário, busca encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante a própria prática (exercício ou jogo) da montagem, ao atuar a partir das diferenças sem buscar qualquer tipo de unidade ou totalidade e ao tentar separar o que normalmente está reunido e conectar o que está habitualmente separado. Um tipo de montagem que, assim, também acaba por desmontar as formas mais formalistas ou mais funcionalistas (e positivistas) de se pensar (também a cidade e o Urbanismo), um tipo de desmontagem de certezas e pensamentos mais sedimentados. Uma desmontagem também do historicismo, das formas de se pensar e narrar a história baseadas numa simples continuidade ou linearidade histórica como mera sucessão de tempos homogêneos. (JACQUES, 2015, p. 77)

O trabalho aqui apresentado visa tensionar a abordagem do MoMA à arquitetura moderna brasileira, ao iluminar, com o auxílio da montagem, as divergências, questionamentos, rachas e fissuras que, constitutivos dessa arquitetura, foram recalçados ou pacificados na narrativa do museu. Sua pretensão é questionar, através da articulação entre crítica histórica e análise arquitetônica uma determinada historiografia da arquitetura moderna brasileira, que não só dá suporte à narrativa do MoMA, como também orienta o próprio ensino de arquitetura no país, em muitos aspectos, ainda preso a essa narrativa.

LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION

Proponho começarmos pela última exposição, realizada em 2015, e trilharmos, a partir dela, o caminho em direção às duas anteriores. Após um hiato de 60 anos o MoMA se debruçou mais uma vez sobre o território Latino Americano e sua arquitetura e, em 29 de março de 2015, abriu as portas da exposição *Latin America in Construction*. A curadoria ficou a cargo do então diretor do Departamento de Arquitetura e Design, Berry Bergdoll, e contou com Patricio Del Real como assistente de curadoria e Carlos Eduardo Comas e Jorge Francisco Liernur como curadores convidados. Diferente das exposições que a antecederam, *Latin America in Construction* se propôs a fazer uma retrospectiva histórica dos vinte e cinco

anos de produção arquitetônica na território latino-americano entre 1955 e 1980 Uma vez que minha proposta é analisar a arquitetura moderna brasileira vou me ater aqui apenas a ela.

O que estava presente na exposição era o cânone da arquitetura produzida no continente. E, em grande medida, a história oficial desta arquitetura sem questionamentos ou maiores elucubrações. Uma história que aparece pacificada ao ser homogeneizada e ao se invisibilizar as diferenças, tensões e contradições dentro do movimento que o museu se propôs a mostrar.

Gostaria de destacar dois sentidos de pacificação bastante presentes na *Latin-America Architecture in Construction*. O primeiro diz respeito a decisões e práticas curatoriais que camuflam e mascaram disputas entre propostas arquitetônicas dentro do movimento moderno brasileiro. É possível observá-lo, por exemplo, a partir da forma como Brasília é abordada pela exposição.

A galeria dedicada a Brasília focava principalmente no Plano Piloto da cidade e sua monumentalidade. Havia também as pranchas de Rino Levi (terceiro colocado no concurso) e Vilanova Artigas (quinto colocado), no entanto, elas não eram devidamente exploradas nem na exposição e nem no catálogo, que sequer lhes fazia menção. Uma das paredes da sala era dedicada unicamente à construção de Brasília com as consagradas fotos de Marcel Gautherot. Estas tinham o intuito de dar concretude à utopia apresentada nas outras paredes, mas não retratavam as condições vividas pelos candangos ou a questão das cidades satélites. O catálogo, por sua vez, focava no Plano Piloto de Lucio Costa sem discutir, de fato, as outras propostas inscritas no concurso, que foram expostas. Tampouco abordava a construção da cidade ou seu crescimento após sua inauguração.

Na escolha da Brasília a ser mostrada, as visões alternativas da cidade, em disputa no concurso para o Plano Piloto, permaneceram na penumbra. Também ficaram relegadas ao esquecimento a realidade de sua construção e as questões que uma cidade moderna projetada numa tábula rasa levanta. É inegável que a Brasília do Plano Piloto de Lucio Costa existe ou ao menos existiu em determinado momento, porém a cidade que vive além do seu desenho não aparece nem na exposição, nem no catálogo que a acompanha.

O segundo sentido de pacificação remete à despolitização de determinados movimentos arquitetônicos. É possível observar esta forma de pacificação, por exemplo, na seção da exposição denominada *Um quarto de século da habitação*, em particular no modo como ela aborda a questão da habitação de interesse social. Esta seção, que cobria uma longa parede amarela ao fundo da galeria, foi organizada de forma cronológica, sob uma linha do tempo desenhada parede em que diversas tipologias foram justapostas sem levar em conta suas particularidades. Esta linha do tempo se propunha, por exemplo, a entender o *Edifício Copan* de Oscar Niemeyer da mesma maneira como entendia o projeto de Lina Bo Bardi para a *Cooperativa de Camurupim*. Conectadas apenas pela a temática habitação coletiva, estas são obras completamente distintas, experiências de dimensões e contextos muito diferentes em que as questões políticas por traz delas foram silenciadas.

Estas pacificações tornam-se ainda mais evidentes no catálogo, em especial no apanhado histórico que Comas oferece do movimento moderno no Brasil do final da década de 1920 até os anos oitenta. Ao cobrir o período até a década de 1950, o texto de Comas concentra-se no trabalho desenvolvido pela Escola Carioca, principalmente por Lucio Costa e

Oscar Niemeyer, apesar de Affonso Eduardo Reidy também receber certo destaque. Após uma breve apresentação de Brasília que, assim como na exposição, foca quase exclusivamente no Plano Piloto de Lucio Costa e nas obras de Oscar Niemeyer, sem referência a qualquer tipo de conflito ou questionamento, o texto volta-se para a Escola Paulista. Pouco elaborada, a narrativa desta escola parece ser engolida pela monumentalidade de Brasília e termina centrada principalmente nos trabalhos de Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi e Joaquim Guedes.

É bastante evidente que os arquitetos abordados por Comas são os que tiveram maior notoriedade à época e que, ainda hoje, representam as figuras carimbadas como referências nos cursos de arquitetura. No entanto não será demasiadamente simplório resumir cinquenta anos de história na sua contribuição?

É bem verdade que são exibidas algumas obras que sugerem ou possibilitam uma abordagem um pouco mais ampla da arquitetura moderna brasileira e chegam a entrar em tensão com a narrativa mestra de Comas. Obras como um sistema de casas pré-fabricadas de taipa de Acácio Gil Borsoi, o Plano para Brás de Pina de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, o projeto para Alagados dos irmãos Roberto e o projeto para a cooperativa de Camurupim de Lina Bo Bardi. No entanto, estas obras aparecem de forma desconexa o que acaba diminuído sua potência.

É claro que uma exposição nunca será capaz de narrar a totalidade de um movimento, mas é importante que não crie uma narrativa monolítica, que dê visibilidade para linhas divergentes de desenvolvimento, influência e imaginação arquitetônica.

O processo de pacificação da arquitetura brasileira operado pelo MoMA não se restringe a esta exposição. Remete a um movimento mais amplo presente desde as primeiras exposições do museu que tratam do Brasil. Entendê-lo requer dar um passo para trás e contemplar estas primeiras exposições – *Brazil Builds* (1943) e *Latin America Architecture Since 1945* (1955). Também requer analisar a própria instituição do MoMA. A construção de um imaginário pacificado da arquitetura moderna brasileira realizada pelo MoMA é parte do projeto sobre o qual o museu se ergue e o modo como funciona.

MOMA

Não pretendo aqui entrar em muitos detalhes sobre o MoMA, no entanto algumas questões merecem ser destacadas de modo a ilustrar a lógica segundo a qual o museu opera.

O MoMA foi fundado em 1929, com seis salas alugadas no décimo segundo andar do Edifício Heckscher. A proposta do museu, formulada por Alfred Barr (seu primeiro diretor) era um tanto quanto ambiciosa e incomum para a época: um museu com muitos departamentos, incluindo arquitetura e fotografia, e sem um acervo fixo. A ideia era que as obras expostas eventualmente fossem levadas para uma casa permanente no *Metropolitan Museum*. Deste modo MoMA se manteria sempre atual e atrairia, com mais facilidade, doações de novas obras, incentivadas pela fama do conceituado Metropolitan. No entanto esta proposta não foi adiante e com o tempo o MoMA veio a ter um nome tão forte como o próprio Metropolitan.

Apenas em 1939 o museu se mudou para sua localização atual: prédio projetado por Phillip Goodwin e Edward Durrell Stone que seguia os preceitos do estilo internacional. A organização do acervo no novo prédio seguia uma ordem cronológica e a concepção de evolução de estilos era evidente ao se percorrer o museu. A capa do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* é bastante ilustrativa no que tange a visão de Barr sobre a arte moderna: um fluxograma dos estilos artísticos que sugere uma evolução lógica entre eles. Cada estilo ocupa uma posição, delimitada por uma figura retangular, e não se estende para além dele, sugerindo não haver contradições ou sobreposições entre estilos diferentes.

Procurando fazer um breve apanhado da história institucional e espacial do MoMA, pode-se dizer que o museu começou com uma proposta que parecia ousada em 1929. Um museu com departamentos de fotografia, arquitetura e design, entre outros, não era algo comum na época. No entanto, com o passar dos anos, o MoMA não só cresceu e se projetou no cenário artístico mundial, como passou a se entender como uma corporação, conforme ironizado com precisão pelo arquiteto Rem Koolhaas. Se por um lado o museu se expandiu e prosperou, através de uma série de esforços para atrair novos investimentos, por outro, a necessidade de prestar contas aos investidores terminou funcionando como um freio à veia inovadora inicial, substituindo o risco do novo, pela aposta em soluções já garantidas. Afinal, assumir uma postura questionadora, de modo geral, não garante que ingressos suficientes vão ser vendidos; nem necessariamente atrai os colecionadores milionários que continuarão cedendo obras para o Museu. Isto certamente é irônico, uma vez que o MoMA foi fundado como um gesto de vanguarda para quebrar com as tradições, para ser um espaço de celebração do novo. Um museu que se manteria sempre fresco. Um lugar para exposições ao invés de arquivos.

Quanto ao lugar da arquitetura no museu é importante mencionar a exposição pioneira de 1932 *The International Style*. Tanto o catálogo quanto a exposição buscaram demonstrar uma “homogeneidade” da arquitetura moderna em países com características culturais bastantes distintas e podem ser considerados um marco na historiografia da arquitetura do século XX. Esta vontade de ditar estilos continuou presente em inúmeras das exposições que sucederam a *International Style* no MoMA e pode ser observada, digamos, tanto na exposição *Deconstructivist Architecture* de 1988, quanto na *Brazil Builds* de 1943.

BRAZIL BUILDS

Brazil builds aconteceu em plena segunda guerra mundial e a relação entre o Brasil e os Estados Unidos durante este período foi marcada pela Política de Boa vizinhança de Roosevelt. Esta política consistia numa mudança radical de estratégia com relação à América Latina. “Roosevelt trocou a truculência pela negociação: substituiu o uso recorrente da prática intervencionista no continente por uma retórica de solidariedade – o pan-americanismo” (SHWARCZ; STARLING, 2015, p. 380)

A arquitetura brasileira entra no radar do MoMA com a Feira Mundial de Nova York em 1939. O prédio projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer havia sido um sucesso instantâneo e acabou incentivando o Museu a escolher o Brasil como o local de investigação para a exposição que já pretendia fazer acerca da arquitetura moderna latino-americana.

Assim em setembro de 1942 Phillip Goodwin partiu para o Brasil junto com o fotógrafo G. E. Kidder-Smith. Em terras brasileiras os dois americanos contaram com o suporte de Bernard Rudofsky e do Serviço de Patrimônio designou Lucio Costa e Oscar Niemeyer para acompanhá-los.

No dia 13 de janeiro de 1943 a *Brazil Builds* abriu suas portas. A exposição, apesar de dar ênfase à arquitetura moderna brasileira, também abordava a arquitetura “antiga” do país. A proposta do museu era, de certa forma, mostrar a evolução de um estilo arquitetônico para o outro, e assim fazendo, identificar uma espécie de origem do nosso modernismo. Importante notar que a arquitetura antiga tomada como origem se resumia ao estilo colonial excluindo, por exemplo, a arquitetura eclética.

A questão do antigo e do moderno, da maneira que é tratado pelo MoMA, tem forte ligação com os ideais de Costa. Se por um lado a questão da busca de uma origem dentro da tradição moderna não era nada nova, a escolha por se evidenciar a arquitetura colonial brasileira em detrimento de outros estilos está relacionada com a abordagem de Costa que defendia a continuidade entre as arquiteturas colonial (um momento emblemático da nação) e moderna, baseando-se principalmente nas técnicas construtivas e na austeridade formal de ambas. Este retorno do moderno brasileiro à época colonial se encaixa no discurso de busca de uma identidade nacional. Era preciso encontrar uma origem verdadeiramente brasileira para diferenciar a nossa arquitetura moderna do “estilo internacional” em voga na Europa e Estados Unidos.

Deste modo, *Brazil Builds* participou fortemente no processo de normatização da relação entre a arquitetura colonial e moderna, entre tradição e progresso. É possível perceber nesse discurso que justapõe o antigo e o novo uma forma de pacificação: cristalizava-se a relação colonial-moderno desconsiderando-se a herança eclética. Vale lembrar que o próprio Lucio Costa bebeu do ecletismo no início de sua carreira, apesar de mais tarde negá-lo.

Em 1943, o crítico Henry-Russell Hitchcock escreveu uma resenha sobre o catálogo da exposição no periódico *The Art Bulletin* em que assumiu uma postura bastante crítica em relação ao argumento da “origem” da arquitetura moderna brasileira no estilo colonial. “A riqueza e solidez da tradição inicial [...] me parecem oferecer menos uma pista para o trabalho atual, que alguns monumentos do século dezenove”. (HITCHCOCK, 1943 p. 389) Hitchcock ressaltou uma conexão que, segundo ele, não foi devidamente abordada na exposição: a dependência da América do Sul da Paris do século XIX. Para ele, a relação entre a arquitetura brasileira e a francesa era tão expressiva que “o Teatro Santa Isabel de Vauthier, em Recife, poderia ter sido construído em qualquer cidade provinciana da França nos anos 1820 ou 1830, ou o Palácio do Itamarat no Rio, de Rebelo, em qualquer um dos novos bairros de Paris”. (HITCHCOCK, 1943, p. 389).

É interessante observar que Hitchcock seguiu o mesmo argumento de “evolução de estilos” utilizado em *Brazil Builds*, mas no lugar de Portugal (arquitetura colonial), elegeu a França como ponto de origem. Com isso ele negou a possibilidade de que as vanguardas no Brasil tivessem conseguido alcançar uma síntese formal entre a tradição (“brasilidade”) e a modernidade, superando a mera emulação das formas corbusianas, como havia sido proposto por Goodwin e pelo próprio Lucio Costa. Sua crítica, neste sentido, ia de encontro ao movimento de busca de um “caráter brasileiro” como elemento constitutivo da nação.

Tendo em vista o momento que a exposição foi montada e o fato de seu catálogo ter sido financiado como war propaganda observa-se em ambos, catálogo e exposição, uma tentativa constante de aproximação dos Estados Unidos ao Brasil, em que se procura vender a ideia de nações iguais. Iguais, mas não tão iguais assim. A superioridade americana aparece, ainda que de forma sutil, no decorrer do catálogo.

O hidroporto, atualmente usado por qualquer avião até que o novo aeroporto esteja concluído, e o hangar n. 1 são modelos na espécie, superiores em desenho aos edifícios dos aeroportos de Nova York e de Washington, embora não sejam em tamanho. (GOODWIN, 1943, p. 93)

Manhattan e Rio de Janeiro têm muita coisa em comum. Ambos contam com uma área central muito limitada, a primeira uma ilha circundada por três rios, a outra uma faixa sinuosa de terreno apertado, de um lado, por grandes montanhas e pela baía e o Atlântico, do outro. (GOODWIN, 1943, p. 95)

Somente em Chicago se fez coisa semelhante, ditada pelas mesmas necessidades de mais e mais largas vias de trânsito. (GOODWIN, 1943, p. 95)

Um isolamento exclusivista foi sempre traço acentuado das famílias latinas. Constitui uma das diferenças constantes e fundamentais entre os Estados Unidos e os países latino-americanos. (GOODWIN, 1943, p. 98)

Esta superioridade se mostra, principalmente, no discurso de que a arquitetura moderna brasileira, apesar de sua alta qualidade, ainda é incipiente, enquanto sua contrapartida estadunidense se encontra completamente desenvolvida – ou seja, os Estados Unidos estariam em um patamar superior ao Brasil. Arelado a isto havia também a sutil afirmativa da superioridade americana, na apresentação do Brasil como um país exótico, ideia que era reforçada através do uso de plantas na exposição.

Há aí uma pacificação no sentido de dominação do desconhecido com vistas a anular qualquer possível ameaça à própria hegemonia americana

Dentre as obras escolhidas para compor a exposição fica bastante clara a predileção pela Escola Carioca que, nesta época, era a mais divulgada no Brasil. A Escola, cuja liderança intelectual recaía sobre Lucio Costa e liderança formal sobre Niemeyer, dominou o catálogo de *Brazil Builds*: 29 obras das 39 apresentadas são de arquitetos entendidos como membros desta escola. No entanto, é importante ressaltar que sua produção, como não poderia ser muito diferente, estava longe de ser homogênea.

Todavia, como se pode perceber, *Brazil Builds* não foi a única e tampouco a primeira leitura a tomar a Escola Carioca como o grande, e de certa forma único, exemplar da arquitetura moderna brasileira neste período. Este é um preconceito que parte, em grande medida, dos próprios arquitetos e críticos brasileiros e que está também presente na Introdução à Arquitetura Brasileira do catálogo de *Latin America in Construction*, elaborada por Comas.

Bem, se o próprio Lucio Costa afirma que: “Escola carioca? É o Oscar Niemeyer, só isso” e “arquitetura que ocorreu nesse período é fruto do surto de criatividade do Oscar”. É claro que em *Brazil Builds*, Niemeyer não passou despercebido. O que transparece, a partir das obras escolhidas para representar a arquitetura moderna brasileira, é, em primeiro lugar, a

ideia do grande arquiteto capaz de sozinho representar este “novo estilo”, que por sua vez se baseia em uma visão pacificada do moderno. Pacificado no sentido de que não há conflitos ou contestações dentro do próprio estilo.

Apesar da predileção evidente pela Escola Carioca e pela genialidade de Oscar Niemeyer a exposição não se limitou a eles. Ainda que em menor quantidade, também foram apresentados obras e arquitetos que não se encaixavam na linguagem proposta por esta “vertente” da arquitetura moderna brasileira. Tratam-se principalmente das obras de Gregori Warchavchik e de algumas das construções feitas por arquitetos atuantes na região Nordeste.

Entre as obras realizadas no Nordeste que não se encaixam na linguagem da Escola Carioca, vale ressaltar o *Sanatório de Tuberculosos Santa Terezinha* em Salvador e a *Escola Normal* (atual ICEIA) também em Salvador. Ambas têm como principal fonte de referência não o modernismo de um Le Corbusier, mas a Bauhaus, vínculo que não é reconhecido na narrativa unitária do *Brazil Builds* e que aponta para outra linha de força na formação da arquitetura moderna brasileira. No entanto, esta outra linha, dentro do próprio cânone brasileiro, acaba sendo silenciada no momento que ambas as obras aparecem de forma tímida e um tanto desconectadas da narrativa proposta pelo catálogo. As obras estão incluídas na narrativa, mas sem qualquer abertura para que sejam entendidas no contexto mais amplo da arquitetura brasileira – um procedimento muito similar ao que se deu com a produção de habitação social na exposição de 2015.

Fica evidente a partir desta abordagem às obras que divergem do “estilo propriamente brasileiro” construído por Goodwin e das próprias lacunas na exposição, uma vontade de pacificação do movimento moderno brasileiro. Pacificar aqui no sentido de camuflar ou mascarar divergências e disputas entre propostas arquitetônicas dentro do próprio movimento moderno. Através da construção de uma narrativa monolítica *Brazil Builds* acaba invisibilizando outras linhas de formação, tanto o que diz respeito ao passado quanto ao presente-futuro. Neste sentido a exposição fala da história, mas oculta a própria historicidade da sua seleção. Esta invisibilização, no entanto, não está presente apenas no discurso produzido pelo MoMA. Ocorre dentro da própria historiografia da arquitetura do país. É incontornável lidar com a construção do discurso oficial sobre a arquitetura moderna no Brasil que está apoiado na teorização de Lucio Costa; não se questiona com isso sua importância para a historiografia da arquitetura brasileira, mas sua contribuição precisa ser devidamente contextualizada e posta em diálogo com outras abordagens à história da produção arquitetônica no país.

A exposição foi um sucesso e não só pôs a arquitetura brasileira no panorama internacional como vendeu uma imagem do Brasil como território fértil para arquitetos. A reportagem da *Life Magazine* de outubro de 1942 ilustra perfeitamente isto no seu título “Modern Brazil: New streamlined building make it a bright paradise for young architects”. Este território fértil se baseava na noção da intensa e rápida modernização que o Brasil estava vivenciando, conforme apresentado pela exposição do MoMA.

O MoMA apresentava o Brasil como país exótico, mas em processo de rápida e intensa modernização. Ao mesmo tempo em que retratava a nossa diferença ou distância com relação ao padrão estadunidense, oferecia parâmetros para entender, ou melhor enquadrar, essa diferença. Está presente nesse discurso uma estratégia de pacificação que chamei de

dominação do desconhecido. Acima notei seu papel político no contexto das relações Estados Unidos-Brasil: servia para afirmação da superioridade americana. Aqui vale notar ainda outro sentido desse modo de pacificação: antes desconhecido, o Brasil aparecia pelas lentes do MoMA como território pronto para ser ocupado e colonizado.

No Brasil, um dos principais efeitos da exposição, no entanto, foi o de legitimar a arquitetura moderna.. Se durante as décadas de 30/40 os jovens arquitetos brasileiros adeptos do novo estilo ainda enfrentavam resistência, após o *Brazil Builds* a arquitetura moderna, tal qual apresentada pelo MoMA, se instalou definitivamente no país. Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os Brasileiros. Porque ele virá, já veio regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que-me-ufanismo idiota, ou num jeca-tatuísmo conformista e apodrecente. (ANDRADE *apud* XAVIER, 1987, p. 180)

É importante perceber que a exposição *Brazil Builds*, devido à sua repercussão, ajudou a consolidar um determinado imaginário acerca da arquitetura moderna brasileira, o que se deu, em parte, pela influência do MoMA no cenário internacional.

LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION

Os anos seguintes ao fim da Segunda Guerra sepultaram impérios, redesenharam o mapa-múndi e criaram um novo enredo para orientar as relações políticas mundiais – a Guerra Fria. Esta configuração política fez com que a América Latina, durante o período que se sucedeu à exposição *Brazil Builds*, fosse palco de relações comerciais e culturais do confronto pós-guerra.

Durante esse período o interesse pela arquitetura brasileira não era exclusivo do MoMA. A *Architectural Forum* publicou ensaios sobre o Brasil em 1946 e em 1947. A *L'Architecture d'Aujourd'hui* estampou o Brasil em sua capa em 1947 e 1952. A esta maior exposição da produção brasileira em periódicos estrangeiros, sucedeu também uma visibilidade ainda maior à obra de Niemeyer.

Em 1950, no entanto, começaram a surgir críticas à arquitetura brasileira que tinham como foco sua falta de cunho social. São críticas que têm como tema a despolitização da arquitetura feita no país.

Entre os críticos destacaram-se Max Bill e Giulio Carlo Argan. Bill, cuja posição foi amplamente divulgada no Brasil, criticou duramente o trabalho de Niemeyer e a pouca expressão brasileira em obras de cunho social, com exceção feita ao projeto habitacional de Pedregulho de Affonso Eduardo Reidy. Argan, por sua vez, foi mais ameno nas críticas, mas, assim como Bill, ressaltou a ausência de uma preocupação social como o grande problema da

arquitetura brasileira. No entanto, diferente de Bill, em seus comentários voltou-se mais às questões urbanas que à arquitetura em si.

É dentro deste contexto que *Latin America Architecture Since 1945* está inserida. A intenção era que a exposição fosse uma segunda pesquisa do museu acerca da arquitetura latino-americana (a primeira sendo *Brazil Builds*). O que se pretendia era caracterizar as questões fundamentais desta arquitetura de forma a torná-la mais palatável e compreensiva ao público americano. É possível, com isso, traçar um paralelo com o que foi feito em *Brazil Builds*, no sentido de um esforço para tornar o desconhecido conhecido, como forma de eliminar ameaças à hegemonia americana.

Montada por Arthur Drexler, com 47 obras e 56 arquitetos selecionados por Hitchcock, em 1955, *Latin America Architecture Since 1945* foi a primeira exposição em que o MoMA buscou entender a arquitetura latino-americana como um todo e de certa forma foi a exposição que abriu caminho para *Latin America in Construction*.

Para representar o Brasil foram apresentados 14 edifícios e 9 arquitetos. A predominância do Rio de Janeiro no catálogo é clara, seja no local de procedência das obras expostas, seja na procedência de quem assina sua autoria. Fora do Rio apareceram obras localizadas em São Paulo e em Minas Gerais. Hitchcock também apontou no catálogo para o surgimento de uma escola paulista caracterizada como “menos especificamente brasileira em sabor que aquela do Rio e mais sóbria no design e na cor”. Apesar do aparecimento da escola paulista, a predominância da escola carioca foi, assim como em *Brazil Builds*, bastante clara. Mais uma vez a maioria dos projetos era de autoria de Oscar Niemeyer, afinal, para Hitchcock, Niemeyer estava para arquitetura brasileira assim como Villa-Lobos estava para a música clássica.

A superioridade norte-americana frente à arquitetura da América Latina foi também colocada nesta exposição. Assim como em *Brazil Builds*, foi afirmada na caracterização da América Latina como um lugar remoto e no discurso de que apesar da alta qualidade da sua arquitetura moderna, esta continuava insipiente. Ou seja, tanto a *Latin America Since 1945* como a *Brazil Builds* tiveram o intuito de aproximar os EUA dos países latino-americanos segundo o lema “países iguais, mas não tão iguais assim”. Assim como em *Brazil Builds* é possível notar em *Latin America Architecture Since 1945* uma pacificação no sentido de tornar o desconhecido conhecido como forma de eliminar ameaças a hegemonia americana.

Bastante significativo no que toca a recepção americana da exposição foi o artigo de Lewis Mumford publicado em sua coluna *Skyline* na revista *The New Yorker* em 1956. Apesar de enaltecer a arquitetura latino-americana, Mumford não foi tão receptivo à exposição. Sua crítica concentrou-se principalmente nas fotografias expostas que tratavam “os edifícios como entidades abstratas sem qualquer indicação de orientação ou contexto”. Conforme argumentou, a imagem descontextualizada dos prédios privava a exposição de seu valor educacional e, além disso, não possibilitava “uma visada mais abrangente e penetrante da arquitetura em si, mesmo considerada como uma pura experiência estética” (MUMFORD, 1956, p. 4).

Os comentários de Mumford devem ser entendidas no contexto de um movimento crítico, na história e teoria da arquitetura, que não se refere apenas à arquitetura brasileira ou até mesmo latino-americana. Vem em um esteio mais amplo, que Kenneth Frampton viria a

chamar de “regionalismo crítico”, Cristián Fernández Cox de “modernidade apropriada” e que o conjunto da obra de Marina Waisman traz como um projeto crítico de divergência.

Vale notar que se a arquitetura produzida no território latino-americano era bastante desconhecida em 1943, este não era mais o caso em 1955. Pautadas no conhecimento do que havia e estava sendo produzido na região, as críticas à exposição de 1955 foram muito mais duras do que aquelas feitas à exposição de 1943. No caso da recepção brasileira, cabe notar que, se em 1943, *Brazil Builds*, de certa forma, fez parte de um esforço maior de apresentar a produção nacional aos próprios brasileiros, em 1955 esta produção já era bastante reconhecida no país, tornando-se nítido para o público especializado que a pesquisa de Hitchcock havia sido incapaz de resumir a produção arquitetônica moderna feita na região. Pode-se mesmo dizer que o fracasso da *Latin America Architecture Since 1945* evidenciou que a ideia de resumir em um modelo único a produção arquitetônica de um período como pretendeu o MoMA em várias ocasiões é uma saída insustentável.

PARA NÃO SAIR PELA LOJINHA

Em primeiro lugar é preciso ressaltar que não busco aqui fazer uma conclusão *stricto sensu* e sim evidenciar as questões que emergiram a partir dos fragmentos apresentados. Conforme procurei mostrar, são várias as estratégias de pacificação utilizadas pelo MoMA, e elas foram distintas em cada exposição estudada, variando de acordo com as questões políticas de cada momento histórico, com o momento que o próprio museu estava vivendo, com a rede de pessoas envolvidas e sobretudo com o debate sobre arquitetura que estava sendo desenvolvido no país. A partir da montagem elaborada algumas estratégias de pacificação emergiram. Gostaria de destacar quatro delas:

A principal pacificação, presente em todas as exposições, diz respeito a decisões e práticas curatoriais que camuflaram e mascaram os conflitos e disputas entre propostas arquitetônicas dentro do movimento moderno brasileiro.

A ideia de “estilo brasileiro” presente em *Brazil Builds* e em *Latin America Architecture Since 1945* remete também a outra estratégia de pacificação. Uma pacificação no sentido de dominação do desconhecido, de dar nome ao que ainda porventura não tenha, anulando qualquer possível ameaça à própria hegemonia de quem nomeia, neste caso a hegemonia americana. Esta ideia de dominação do desconhecido se mostra presente também no discurso de países iguais, mas não tão iguais assim, que circunda ambas as exposições.

Uma terceira estratégia de pacificação também merece destaque: pacificação como despolitização de determinados movimentos arquitetônicos. É possível observar esta determinada forma de pacificação principalmente em *Latin America in Construction* em que os projetos, principalmente de cunho social, que não se inseriam na narrativa monolítica proposta, apareceram desvinculados de um contexto político, econômico e social de forma a diminuir sua potência frente a “história oficial” contada.

Por último, é importante ressaltar a pacificação que se dá ao se cristalizar a relação colonial/moderno desconsiderando a herança neoclássica, como foi feito por Goodwin em *Brazil Builds*. Conforme já ressaltai, esta pacificação não parte unicamente do MoMA, apesar do museu ajudar difundi-la.

A montagem elaborada nos permite concluir que se por um lado o MoMA construiu uma narrativa pacificada da arquitetura moderna brasileira, por outro, ele não pode ser entendido como o único ator de destra construção.

BIBLIOGRAFIA:

GOODWIN, Philip Lippincott. **Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942.** New York: The Museum of Modern Art, 1943.

HITCHCOCK, Henry-Russell. Review: Brazil Builds Architecture New and Old, 1642-1942 by Philip Goodwin; G. E. Kidder Smith, **The Art Bulletin** 25, no. 4, 1943

_____. **Latin America Architecture Since 1945.** New York: The Museum of Modern Art, 1955.

JACQUES, Paola Berenstein. **Montagem Urbana: Uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo.** In: BRITTO, Fabiana Dultra ; JACQUES, Paola Berenstein ; DRUMMOND, Washigton (Org.) Experiências metodológicas para a compreensão d complexidade da cidade contemporânea. Tomo IV: Memória, narração e historia. Salvador: EDUFBA, 2015

LIFE MEGAZINE. Modern Brazil: New streamlined buildngs make if a bright Paradise for Young architects. Outubro, 1942

MARQUEZ, ESTAÇÃO Largo 13, Escola Carioca. **Revista AU (arquitetura e Urbanismo).** São Paulo: Editora Pini, v. 16. 1998

MUMFORD, Lewis. The Sky Line: The Drab and the Daring, **The New Yorker**, no. February 4 1956.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XAVIER, Alberto (org). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração.** São Paulo, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1987.