

Arquitetura Moderna Latino-americana: uma ideia construída a partir de Latin American Architecture Since 1945

Laura Levi Costa Sousa

Orientadora: Profa. Dra. Marianna Boghosian Al Assal (Escola da Cidade).

Pesquisa: Iniciação Científica, bolsa FAPESP, Escola da Cidade, 2016-18.

O artigo pretende discutir a construção de um imaginário particular de arquitetura moderna latino-americana a partir da exposição *Latin American Architecture Since 1945* (1955), organizada por Henry-Russell Hitchcock no MoMA de Nova York. Diante da ampla circulação dos discursos ali consagrados e dos efeitos legitimadores dos EUA como centro de elaboração da crítica e teoria cultural no segundo pós-guerra, assume-se que o evento é um dos momentos fundamentais da consolidação de uma narrativa canônica, estratificada na historiografia

quase como axioma. Na perspectiva de que os discursos propostos por Hitchcock não se construíram de forma passiva, mas são fruto de diversas disputas e esforços multilaterais que extrapolam o campo da arquitetura, este artigo discute especificamente o que é consolidado como imagem na exposição e na subsequente publicação, buscando entender a posição da América Latina tanto no âmbito da revisão que a arquitetura moderna sofreria no segundo pós-guerra, bem como no emblemático arcabouço de rearranjos geopolíticos da Guerra Fria.

Palavras-chave: América Latina; arquitetura moderna; historiografia.

Latin American Modern Architecture: an idea developed from "Latin American Architecture Since 1945"

This article seeks to discuss the development of the idea of Latin American modern architecture from the MoMA's exhibition "Latin American Architecture Since 1945" (1955), organized by Henry-Russell Hitchcock in New York. In view of the wide circulation of the consecrated discourses and of the legitimating effects of the USA as the center of elaboration of the critique and cultural theory in the second post-war, it is assumed that the event is one of the fundamental moments of the consolidation of a canonical narrative, stratified in historiography almost as axiom. Under the perspective that the discourses proposed by Hitchcock were not constructed passively, but are the result of various disputes and multilateral efforts that go beyond the field of architecture, this article intends to discuss specifically what was consolidated as an image in the exhibition and subsequent publication, seeking to understand Latin America's position both in the framework of the revision that modern architecture would undergo in the second post-war period, as well as in the emblematic framework of geopolitical rearrangements in the Cold War.

Keywords: Latin America; modern architecture; historiography.

Arquitetura Moderna Latinoamericana: una idea construida a partir de *Latin American Architecture Since 1945*

En el artículo se pretende discutir la construcción de un imaginario particular de arquitectura moderna latinoamericana a partir de la exposición *Latin American Architecture Since 1945* (1955), organizada por Henry-Russell Hitchcock en el Museo de Arte Moderna (MoMA) de Nueva York. En vista de la amplia circulación de los discursos allí consagrados y de los efectos legitimadores de los Estados Unidos como centro de elaboración de la crítica y teoría cultural en la segunda posguerra, se asume que el evento es uno de los momentos fundamentales de la consolidación de una narrativa canónica, estratificada en la historiografía casi como axioma. Bajo la perspectiva de que los discursos propuestos por Hitchcock no se construyeron de forma pasiva, sino que son fruto de diversas disputas y esfuerzos multilaterales que extrapolan el campo de la arquitectura, este artículo pretende discutir específicamente lo que fue consolidado como imagen en la exposición y en la subsiguiente publicación, buscando entender la posición de América Latina tanto en el marco de la revisión que la arquitectura moderna sufriría en la segunda posguerra, así como en el emblemático marco de reajustes geopolíticos en la Guerra Fría.

Palabras clave: Latinoamérica; arquitectura moderna; historiografía.

Em 1955 o Museu de Arte Moderna, Nova York, organizou seu primeiro levantamento de arquitetura moderna na América Latina, intitulado *Latin American Architecture since 1945*. Comissionado pelo Programa Internacional (de Porter McCray) e organizado por Arthur Drexler (Curador de Arquitetura e Design) e pelo historiador da arquitetura Henry-Russell Hitchcock, a exibição tentou trazer diversas práticas arquitetônicas sob a rubrica de dois conceitos unificadores: o do modernismo e o da América Latina (DEL REAL, 2007, p.95, tradução nossa).

Em um quadro de rearranjos geopolíticos e de busca por afirmação de aproximações políticas no pós-segunda guerra, a exposição *Latin American Architecture Since 1945*, sob curadoria de Henry-Russel Hitchcock, foi inaugurada em 1955 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), como programação do 25º aniversário da instituição. Este evento, acompanhado por um livro homônimo, configura-se como objeto central de investigação de nossa pesquisa de iniciação científica¹, que pretende entender e analisar os discursos presentes na publicação de Hitchcock, compreendendo-os como vinculados a um programa de integração continental alavancado com o fim da Segunda Guerra Mundial. Pretendemos também analisar as características gerais e particulares das obras levantadas por ele em sua viagem à América Latina com a finalidade de reunir material para a exposição. Este esforço de investigação busca entender os motivos da escolha de tais obras e como o filtro norte-americano se coloca ao vender a arquitetura latino-americana para o mundo. Com a participação de Arthur Drexler, curador do Departamento de Arquitetura e Design², a exibição foi organizada pelo Programa Internacional do MoMA, criado em 1952 e dirigido por Porter McCray. Como estratégia de afirmar o pioneirismo da instituição no campo da arte moderna³ e disseminar suas produções mundo afora, o Programa Internacional do MoMA tinha o intuito de viabilizar a circulação de exposições por outras instituições artísticas. Entre outubro e novembro de 1954, o Programa fomenta a viagem de Hitchcock à América Latina, que acompanhado da fotógrafa Rosalie Thorne McKenna⁴ —

autora da maior parte das fotografias utilizadas na exposição⁵ — recolhe o material necessário para a consolidação da exposição. A dupla percorreu onze países latino-americanos e, conseqüentemente, somente estes são retratados na exposição e no catálogo. Dentre os países visitados e mencionados no catálogo e na exibição estão: Brasil, México, Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, Peru, Porto Rico — território norte-americano —, República do Panamá, Uruguai e Venezuela.

No dia 16 de outubro de 1954, saem de Nova York e chegam na Cidade do México. Passam brevemente pelo Panamá e voam para a Colômbia. No dia 28, chegam no Peru, onde passam mais tempo do que nos países anteriores. Partem para o Chile depois de sete dias, e logo depois, vão para a Argentina. Fazem uma pequena parada em Montevidéu e voam para o Brasil, onde encontram o "auge da construção que estavam esperando" (QUIZHPE, 2014, p.43, tradução nossa). Depois de doze dias no país, viajam para Venezuela. Realizam uma breve parada em Porto Rico e outra em Cuba, retornando a Nova York no dia seguinte (2014, p.43).

Entre os diversos materiais produzidos para a exposição, foi publicado o catálogo *Latin American Architecture since 1945*, escrito por Henry-Russel Hitchcock. O presente artigo dedica-se à analisar especificamente o que foi consolidado como imagem no catálogo da exposição, e que contribuiu em grande medida para a consolidação de um imaginário particular a respeito da arquitetura moderna latino-americana. Esse imaginário foi construído não somente a partir dos Estados Unidos, mas em função dos diversos intercâmbios culturais realizados para o recolhimento do material necessário para a exposição, da difusão dela em diversos jornais e revistas — tanto latino-americanos quanto estadunidenses — e suas circularidades após sair de Nova York⁶.

A exposição *Latin American Architecture since 1945* ficou em cartaz no MoMA do dia 23 de novembro de 1955 a 19 de fevereiro de 1956 e marcou um momento em que os olhos do estrangeiro se voltavam para a América Latina, sobretudo no campo disciplinar da arquitetura. No contexto da Guerra Fria, caracterizada pela disputa por hegemonia política e econômica após o

fim da Segunda Guerra Mundial, "tornava-se imperioso o estreitamento das relações interamericanas, o fortalecimento da união pan-americana no confronto com o assustadoramente crescente esquema bélico-industrial do Eixo (Alemanha, Japão e Itália)" (MOTA, 1995, p.490 apud COTA JR., 2015, p.73). Desta maneira, o governo norte-americano retoma a ideia de integração continental expressa na Doutrina Monroe⁷, proposta em 1823. Esta força de aproximação, conhecida como "Política da Boa Vizinhança"⁸, caracteriza-se por uma série de iniciativas de cooperação política, econômica e social e de incentivos aos intercâmbios e às trocas culturais entre os países do continente. Tal política atuou em grande medida através do campo cultural, e o MOMA funcionava nesse contexto como uma importante ferramenta de aproximação entre as nações. O protagonismo do MOMA decorre de sua idealização como tentativa de abraçar os tempos modernos e propor uma revisão à crítica e à produção da arte; revisão essa apontada como necessária em função das mudanças no cenário mundial decorrentes dos conflitos políticos, bélicos e econômicos entre os estados dominantes, que caracterizaram a primeira metade do século XX, e que resultaram em impactos sobre a cultura (COHEN, 2013, p.13). Ascendia, portanto, uma *fièvre tropical* (LIERNUR, 2004, p.29) proveniente tanto da crise da linguagem do modernismo arquitetônico como de um âmbito político-social mais abrangente. Desta forma, assume-se que o evento da exposição *Latin American Architecture since 1945* foi parte importante e estratégica da política externa norte-americana e da afirmação de sua hegemonia política, econômica e cultural. É nesse sentido que a exposição busca trazer ao panorama artístico e arquitetônico internacional uma nova linguagem possível ao modernismo arquitetônico⁹, celebrando a produção das repúblicas ibero-americanas ao mesmo tempo que propõe essa nova linguagem para a arquitetura moderna, diferente daquela proposta pelas vanguardas europeias.

Já no *release* da exibição eram listadas e explicadas as principais características da arquitetura latino-americana levantadas pelo organizador que eram importantes para balizar a escolha das obras retratadas. Dentre elas estavam: o uso extensivo do

concreto armado para a construção de formas com casca fina, devido à falta de estruturas de madeira ou aço; muitos dispositivos de controle do calor excessivo e dos raios de sol; e maior uso de cores, seja em estuque pintado seja em mosaicos, do que em qualquer outro lugar do mundo (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1955). Para Hitchcock, estas características "sem serem de forma alguma universais"¹⁰ eram ingredientes imprescindíveis para se obter "um certo lirismo"¹¹, aspecto que junto à dramaticidade e à singularidade representam uma atmosfera própria das obras de arquitetura latino-americanas¹². Tais características foram indicadas por Hitchcock nos textos analíticos das obras escolhidas tanto no catálogo quanto na exposição, cujos produtos expositivos foram 52 painéis fotográficos (P&B), 21 painéis com foto e texto, um painel com título e introdução e 49 *stereo-slides* coloridos e tridimensionais. Tanto o catálogo quanto a exposição eram permeados por um tom muito celebrativo e esperançoso a respeito da arquitetura analisada, o que ia de encontro à intenção de apontar a arquitetura latino-americana como uma nova linguagem possível para o modelo universal do modernismo arquitetônico, já muito esgarçado na segunda metade do século XX.

Em linhas gerais, o catálogo e a exposição abrangiam uma grande quantidade de obras latino-americanas que, através do filtro norte-americano aplicado pelas escolhas historiográficas de Hitchcock — considerando a necessidade de estabelecer políticas de aproximação interamericanas naquele dado contexto —, contribuíram para a consolidação de uma ideia culturalmente construída sobre a arquitetura da região. Os painéis expositivos retratavam exatamente as 47 fichas de análise de obras presentes no capítulo *Plates* do catálogo e são utilizadas as mesmas fotos e os mesmos textos descritivos em ambos os meios. Hitchcock adicionou ainda à exposição cinco projetos mencionados no catálogo (em momentos pontuais, fora do capítulo *Plates*) para que recebessem posições de destaque¹³.

O catálogo da exposição se inicia com as palavras de Arthur Drexler, curador do Departamento de Arquitetura e Design, encarregado de redigir o prefácio. Seu texto começa apontando que esta seria a

segunda revisão do MOMA a respeito da arquitetura latino-americana, entendendo que a primeira fora *Brazil Builds – architecture new and old, 1652-1942*¹⁴, em janeiro de 1943. É cabível portanto afirmar que se a construção historiográfica da arquitetura moderna brasileira (de cunho muito positivo) foi inaugurada em *Brazil Builds*¹⁵, este discurso é consolidado e expandido para toda a América Latina em *Latin American Architecture since 1945*. Drexler realizou uma breve retomada da exposição de Goodwin, colocando que esta chamou a atenção dos espectadores devido à marcante vitalidade da arquitetura brasileira, tão diferente da norte-americana e da europeia. A seguir, descreve a importância do Programa Internacional do MOMA na viabilização da viagem de Hitchcock à América Latina para a constituição da exposição. Drexler ainda listou uma série de pessoas às quais desejava agradecer individualmente pelos conselhos e assistências, por terem facilitado a coleta de material para o livro, o que fornece indícios de quem foram os interlocutores responsáveis pela recepção de Hitchcock e McKenna nos países visitados e pela seleção das obras. Estas pessoas foram: Claude Vincent, Lota de Macedo Soares, Henrique Mindlin e Francisco Matarazzo Sobrinho, no Brasil; Richard Loeb, Emilio Duhart e Sergio Larrain, no Chile; Dicken Castro na Colômbia; Max Cetto no México; Paul Linder no Peru; Carlos Raúl Villanueva e Moisés F. Benacerraf na Venezuela; e Jaime Benitez em Porto Rico.

Após os agradecimentos, vem o texto corrido de autoria de Hitchcock, que inicia sua argumentação referindo-se à América Latina como um lugar exuberante, promissor, que muito tinha a contribuir com o modernismo arquitetônico, pois a região se encontrava em plena ebulição populacional, o que motivaria o crescimento econômico e, conseqüentemente, induziria à produção arquitetônica¹⁶. É notável em sua fala que o historiador não considera que a América Latina pertença ao mesmo continente da América do Norte, uma vez que diz que os países “ao sul da fronteira”¹⁷ ocupam “um continente e meio” (HITCHCOCK, 1955, p.11, tradução nossa). Também menciona que a América Latina é caracterizada pelo “isolamento de si

mesma” (HITCHCOCK, 1955, p.11, tradução nossa)¹⁸, termo por ele cunhado para descrever a distância não-geográfica entre os países vizinhos — que para Hitchcock possuíam mais conexões com suas metrópoles do que conexões entre si —, o que gera um contraponto ao seu próprio discurso no decorrer do livro, por meio do qual constrói uma imagem particular da América Latina como um grande grupo homogêneo, mesmo apontando algumas diferenças pontuais entre os países mencionados. A forte conexão das ex-repúblicas ibero-americanas com suas respectivas metrópoles, porém, é um dos argumentos que embasaram o discurso do historiador a respeito da importância da tradição local na produção da arquitetura moderna.

A associação de elementos autóctones com a linguagem universal tanto no campo da arquitetura quanto das artes plásticas já estava consolidada de forma positiva no discurso veiculado pelo MOMA — que se propunha como instituição comprometida com a superação das tendências acadêmicas e com a divulgação da nova visão de arte (COTA JR., 2015, p.66). Com o conceito do moderno em transformação, as vanguardas europeias estavam sofrendo críticas por seu excesso de racionalismo e “carência de intensidade por não contar com laços profundos com suas raízes” (LIERNUR, 2010, p.174). Até o início das discussões que pautavam a importância da relação da produção da arte e da arquitetura com as características específicas da cultura e do clima de cada país, o substantivo “moderno” teve vocação predominantemente universal. Mas com as mudanças das posições frente à nova configuração mundial e o nacionalismo crescente — consequência das guerras — foi incorporada ao moderno uma adjetivação nacional (LIERNUR, 2010, p.169). Em 1955 a questão do amálgama entre tradição e modernidade na arquitetura será consolidada como condição imprescindível para a produção do moderno.

No recorte feito para a exposição aqui analisada, Hitchcock apontou em diversos momentos a relação de elementos de antigas tradições locais (pré-colombianas, indígenas, barrocas ou coloniais) com a linguagem universal do modernismo arquitetônico. Um olhar mais cuidadoso de Hitchcock para esta



FIG. 1:

A primeira foto do canto superior esquerdo retrata a Pirâmide do Sol, Teotihuacán (México). A foto do canto inferior esquerdo mostra o Altar de Machu Picchu (1438-1532). As duas fotos da direita retratam diferentes ângulos dos Frontões da Cidade Universitária do México, por Alberto T. Iraí (1952).

Fonte: HITCHCOCK, 1955, p.14-15.

característica específica é notável ainda no primeiro capítulo do catálogo, onde as estratégias argumentativas do historiador se manifestam a partir da disposição de fotos de construções pré-colombianas e coloniais latino-americanas (FIG. 1) em paralelo com obras de arquitetura moderna, sobre as quais Hitchcock discorre localizando o diálogo entre os elementos herdados da cultura pré-colombiana e indígena com a linguagem do modernismo universal¹⁹. Hitchcock dispôs na parte superior da página uma fotografia da Pirâmide do Sol, em Teotihuacán, 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, construindo seu discurso a partir da disposição das fotos, o que induz às aproximações formais entre as construções.

Mais para frente, o autor comenta um dos pontos que, para ele, caracterizam a produção arquitetônica latino-americana no período: o uso generalizado do concreto armado resultante da falta de materiais

disponíveis na região²⁰. A habilidade plástica dos arquitetos latino-americanos decorrente do uso de concreto armado e de suas possibilidades formais é exemplificada ao longo do catálogo, sobretudo no capítulo seguinte (*Plates*). Podemos destacar alguns projetos (FIG. 2) em que Hitchcock comenta de forma mais específica a qualidade plástica do concreto com notável exaltação, como, por exemplo, o Estádio Olímpico da Cidade Universitária de Caracas²¹, a Piscina do Departamento de Esportes do Estado de São Paulo²² e o Cabaret Tropicana²³.

Ainda no texto do primeiro capítulo do catálogo, Hitchcock discorre sobre outra característica determinante da arquitetura moderna latino-americana: a preocupação com as condições climáticas tropicais, resultando na presença de dispositivos de controle de calor e dos raios solares, como os *brise-soleils*, elemento que apareceu em grande parte das obras fotografadas. O autor diz que "aqui, encontramos a maior variedade de dispositivos de controle de sol, de *brises-soleils* permanentes de concreto até gelsias móveis de madeira e cobogós cerâmicos e de concreto pré-moldado" (HITCHCOCK, 1955, p.36, tradução nossa), os

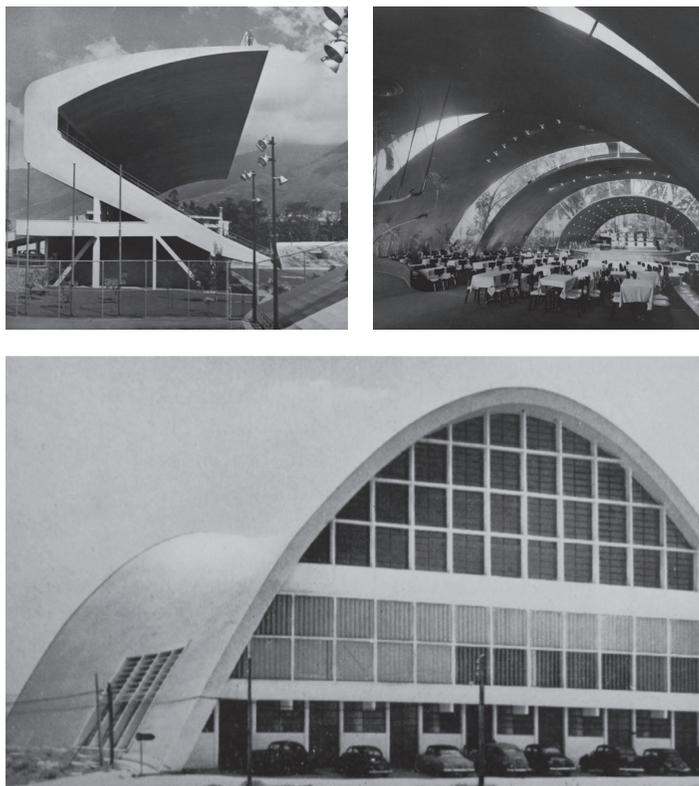


FIG. 2:

Foto do canto superior esquerdo: Estádio Olímpico da Cidade Universitária de Caracas, construído por Carlos Raúl Villanueva (1950 - 1951). Foto do canto superior direito: Piscina do Departamento de Esportes do Estado de São Paulo, construída na cidade de São Paulo por Ícaro de Castro Mello (1952-1953). Foto inferior: Cabaret Tropicana, construído em Havana por Max Borges Jr. (1952).

Fonte: HITCHCOCK, 1955, p.97, 108 e 100.

quais julga promover "fachadas e efeitos plásticos muito característicos" (HITCHCOCK, 1955, p.60, tradução nossa). A presença de dispositivos de controle do sol será enfatizada nas fichas de análise de projetos do capítulo seguinte do livro, no qual Hitchcock evidencia: os cobogós do conjunto habitacional do Pedregulho (Rio de Janeiro), do arquiteto Affonso Reidy²⁴; a variedade de tipos de *brises* do conjunto habitacional do Centro Técnico de Aeronáutica²⁵, de Niemeyer (em São José dos Campos); a qualidade plástica dos dispositivos de controle solar específicos para cada orientação do Banco Boavista²⁶ (Rio de Janeiro), de Oscar Niemeyer e do Edifício Polar²⁷ (Caracas), dos arquitetos Martin Vegas Pacheco e José Miguel Galia; as persianas verticais de madeira dos edifícios Rambla e Guayaqui²⁸ (Montevideú), do arquiteto Raúl Bouret; a "feliz combinação de regularidade e variedade" (HITCHCOCK, 1955, p.154, tradução nossa) das grelhas cerâmicas nos blocos residenciais do Parque Guinle²⁹ (Rio de Janeiro), de Lúcio Costa; as grelhas de concreto da fachada leste da casa do arquiteto Osvaldo Arthur Bratke³⁰, construída pelo próprio arquiteto em São Paulo, entre outros (FIG. 3).

Ainda no primeiro capítulo Hitchcock apresenta outro aspecto fundamental da arquitetura moderna latino-americana: o maior uso de cores vivas e fortes, seja em estuque pintado seja em mosaicos, vidros ou cerâmicas, do que em qualquer outro lugar do mundo (e em geral talvez mais bem-sucedido)³¹. Hitchcock considera que esta característica formal esteja relacionada com a condição de iluminação da América Latina, cujas paredes brancas tendem a causar ofuscamentos (HITCHCOCK, 1955, p.26). Assim como a presença de aspectos tradicionais nas obras de arquitetura moderna — o uso generalizado do concreto armado e a existência de dispositivos de controle solar —, o uso extensivo de cores é assumido por Hitchcock como um dos fatores físicos que definem a consistência geral da arquitetura em questão e a diferenciam da arquitetura estadunidense e europeia³². O autor fez breves comparações sobre o emprego de cores na arquitetura dos países visitados, dizendo, por exemplo, que 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, 1955, p.56, tradução nossa). Hitchcock



FIG. 3:

Foto do canto superior esquerdo: Conjunto habitacional do Pedregulho (1948-1950). Foto do canto superior direito: Conjunto habitacional do Centro Técnico de Aeronáutica (1947-1948). Foto inferior: Casa para Osvaldo Arthur Bratke (1953).

Fonte: HITCHCOCK, 1955, p.128, 140 e 175.

também comentou a preferência carioca por cores mais claras e alegres, assim como a sobriedade das cores da arquitetura paulistana, que segundo o historiador, a tornava "menos especificamente brasileira em sabor" do que a carioca (HITCHCOCK, 1955, p.36, tradução nossa). Ainda sobre esta temática, o organizador da exposição assumia que os "positivos efeitos da cor são pouco favorecidos na Colômbia", que tem no arenito local, de agradáveis cores e granulações, um grande potencial para a produção regional. Para ele, apesar da tradição peruana bicromática e sóbria em cores, as novas construções observadas tendiam a ser coloridas de forma mais elaborada "apesar de aparentemente não existir uma gama específica de tons cromáticos, além de uma preferência geral por tons pálidos e bonitos" (HITCHCOCK, 1955, p.49, tradução nossa). Apesar da cor ser uma característica de importância primária na visão de Hitchcock para a arquitetura moderna latino-americana, no catálogo são utilizadas apenas fotos em preto e branco, assim como nos painéis utilizados na exposição (na exposição, as únicas fotos coloridas foram apresentadas através de slides em *stereo-viewers*).

Entretanto, nas fichas analíticas de obras do capítulo seguinte, o autor comenta o emprego de cores de obras específicas. Nesta sessão do catálogo, Hitchcock elogiou a suavidade e riqueza das cores dos mosaicos da Biblioteca Central da Cidade Universitária da Cidade do México³³, executada por Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra e Juan Martínez Velasco; as grelhas coloridas e moduladas (importadas de Valencia, Espanha) da *Escuela de Administración y Comercio* da Universidade do Panamá³⁴, de Guillermo de Roux, René Brenes e Ricardo Bermúdez; os minerais coloridos utilizados na decoração na parte frontal do Estádio Olímpico da Cidade Universitária do México³⁵, dos arquitetos Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro e Jorge Jiménez; as "cores fortes e bem escolhidas" (HITCHCOCK, 1955, p.123, tradução nossa) dos parapeitos das varandas do Centro Urbano Presidente Juárez³⁶ no México, de Mario Pani; o uso de "cores peruanas" (HITCHCOCK, 1955, p.133, tradução nossa) empregadas na *Unidad Vecinal Matute*³⁷ do arquiteto Santiago Agurto Calvo; a continuidade da tradição venezuelana proporcionada pelas cores alegres dos blocos multicelulares do Cerro

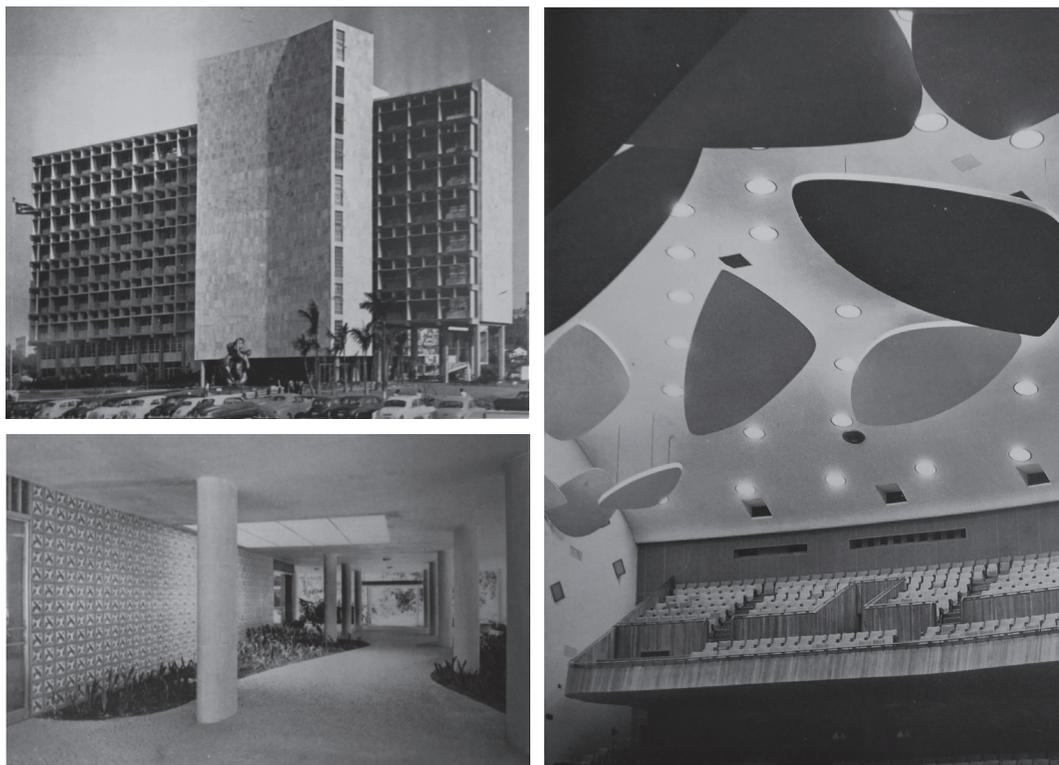


FIG. 4:

Foto do canto superior esquerdo: escultura de bronze na frente do Tribunal de Contas (1952-1954). Foto do canto inferior esquerdo: azulejos no térreo do Edifício Antonio Ceppas (1952). Foto da direita: móveis de Calder para tratamento acústico do auditório da Aula Magna (1952-1953).

Fonte: HITCHCOCK, 1955, p.73, 147 e 79.

Piloto³⁸ em Caracas (dos arquitetos Guido Bermúdez, J. Centellas Brando, José Hoffmann, José Manuel Mijares, J. A. Ruig Madriz, J. Noriega e Carlos Raúl Villanueva), entre outros.

Outra forte característica que permeia o discurso de Hitchcock no que tange a sua argumentação sobre a linguagem da arquitetura moderna latino-americana é a associação dos elementos arquitetônicos com obras de artes plásticas³⁹. Na seleção dos projetos feita pelo organizador da exposição é visível a presença recorrente de murais, azulejos, esculturas e mosaicos em diálogo com os elementos arquitetônicos, relação que Hitchcock não deixava de comentar sempre que possível — o autor também notava sua ausência em diversos projetos⁴⁰. No capítulo seguinte, Hitchcock destacou momentos nos quais a relação da arquitetura com a arte é bem-sucedida (FIG. 4). Ele dedicou uma ficha analítica à Aula Magna e à Praça Coberta da Cidade Universitária de Caracas, na qual destacava os móveis

de Alexander Calder, que funcionam também como tratamento acústico para o auditório⁴¹. O autor também comentou que a grande escultura de bronze do Tribunal de Contas de Havana e o grande mosaico de Amelia Pelaez, "são característicos do uso latino-americano de outras artes para elaborar e dar interesse até para as construções de caráter predominantemente utilitário" (HITCHCOCK, 1955, p.73)⁴². Hitchcock ainda exalta o grande mural de mosaicos dos Laboratórios CIBA, no México, do arquiteto Alejandro Prieto e do engenheiro Félix Candela⁴³; os azulejos do térreo do edifício Antonio Ceppas, construído no Rio de Janeiro pelo arquiteto Jorge Machado Moreira⁴⁴; e o grande móvel de Alexander Calder da Casa para George Hime, construída por Mindlin em Bom Clima em 1950⁴⁵.

No capítulo seguinte do livro, denominado *Plates*, como já introduzido nos parágrafos anteriores, são compreendidas 47 fichas analíticas dedicadas às obras latino-americanas mais significativas da década, segundo o olhar de Hitchcock. A ordem dos projetos segue uma lógica baseada

em suas tipologias: igrejas, edifícios universitários, edifícios esportivos, edifícios industriais, edifícios de escritórios, hotéis, apartamentos e casas unifamiliares. As fichas — que ocupam de duas a quatro páginas (dependendo da relevância da obra) — contam com fotografias e desenhos (croquis, plantas, cortes, implantação ou esquemas) e são acompanhadas de breves linhas analíticas, que são os mesmos textos utilizados nos painéis texto-fotográficos da exposição. Nesta parte do catálogo podemos detectar mais claramente a construção do discurso de Hitchcock a partir da estratégia de enfatizar a recorrência das principais características da arquitetura moderna latino-americana por ele levantadas nos projetos mencionados: o uso do concreto armado como possibilidade plástica, a preocupação com as condições climáticas visível nos dispositivos de controle solar, o uso de cores vivas e fortes, e em um escopo mais abrangente, o diálogo entre elementos herdados da cultura pré-colombiana e indígena com a linguagem do modernismo universal⁴⁶.

O capítulo final, intitulado *Urban Facades*, pode ser entendido como uma das mais significativas estratégias de Hitchcock na consolidação de sua argumentação. Essa seção do catálogo nos permite verificar a tentativa de Hitchcock de abordar a América Latina como um grande grupo homogêneo, o que em grande medida contribuiu para a construção de um imaginário particular não só da arquitetura moderna latino-americana, mas da ideia de América Latina do ponto de vista sociológico. O capítulo compreende três colagens (FIG. 5) de dezesseis edifícios de apartamentos e de escritórios, apresentados a partir de suas fachadas frontais, que Hitchcock julgava dar conta de representar a atmosfera latino-americana⁴⁷, uma vez que as colagens mostram edifícios dos diversos países visitados de forma aleatória e adjacente. Esta estratégia culmina na construção historiográfica de um *ethos* latino-americano, parte importante do discurso do historiador, apesar de explicitar as diferenças na concepção arquitetônica peculiar de cada arquiteto.

No catálogo, o historiador afirmava, numa tentativa de justificar a existência

de uma atmosfera latino-americana, que apesar da ampla dimensão física da América Latina sua variedade climática não é tão discrepante, e que, considerando o grande efeito das condições climáticas na arquitetura, o resultado era uma produção semelhante, dizendo que “existe uma homogeneidade ainda mais notável nos materiais construtivos e métodos em toda a América Latina” (HITCHCOCK, 1955, p.21, tradução nossa). Cabe aqui analisar certos aspectos estratégicos do catálogo para entender algumas das escolhas de Hitchcock como método para construção de seu discurso.

Analisemos como exemplo os dois primeiros projetos explorados por Hitchcock em fichas individuais (FIG. 6): a Igreja de São Francisco de Assis, construída por Oscar Niemeyer na Pampulha, em Belo Horizonte (1943), e a *Iglesia de la Purísima*, construída por Enrique de la Mora y Palomar em Monterrey (1947). A semelhança formal entre as igrejas em questão é clara. E no intuito de construir a narrativa proposta destacando a unidade da arquitetura latino-americana, Hitchcock aproxima fisicamente, em seu catálogo, obras com características semelhantes entre si. No caso das igrejas, a qualidade plástica do concreto é explorada na estrutura, em ambas resolvidas com abóbodas parabólicas, sendo uma delas maior e mais enfática. Também podem ser identificadas como características formais semelhantes entre as obras a planta cruciforme, herdada da tradição da arquitetura eclesial, e a existência de campanários ao lado das entradas.

Outro aspecto importante para a consolidação do imaginário particular do historiador a respeito do recorte regional e cronológico estabelecido, e que não pode deixar de ser mencionado, é a discrepância no número total de obras de cada país citado em seu catálogo. Das 88 obras latino-americanas citadas no catálogo 25% são brasileiras, somando vinte e dois projetos. Em segundo lugar vem o México, com dezessete obras, totalizando aproximadamente 20% da exposição. Os outros 55% das obras apresentadas se dividem entre Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, Peru, Porto Rico, República do Panamá, Uruguai e Venezuela. Brasil e México, além do fato de serem foco de interesse político e econômico dos Estados



FIG. 5:

Da esquerda para a direita: Edifício de Escritórios, J.M. Montoya Valenzuela, Bogotá, Colômbia (1948); Edifício E.M.S.A., Rafael R. Graziani, Luis R. e Luis J. Graziani, Buenos Aires, Argentina (1951); Edifício Colón, Cuellar, Serrano, Gómez y CIA, Bogotá, Colômbia (1952-1953); Edifício de Apartamentos, Jorge Ferrari Hardoy, Buenos Aires, Argentina (1953-1954); Edifício Smidt, Bruno Violi, Bogotá, Colômbia (1951); Edifício c.b.i., Lucjan Korngold, São Paulo, Brasil (1948-1951); Retiro Odontológico, Antonio Quintana Simonetti, Manuel A. Rubio, Augusto Pérez Beato, Havana, Cuba (1953-1954); Edifício Misiones, Gustavo Moreno López, Havana, Cuba (1951-1952); Edifício Nazarenas, Enrique Seoane Ros, Lima, Peru (1952-1954); Edifício Esso, Luis Miguel Morea, Pater y Morea, Buenos Aires, Argentina (1915-1951); Edifício Três Leões, Henrique Ephim Mindlin, São Paulo, Brasil (1951); Edifício Polar, Vegas y Galia, Caracas, Venezuela (1953-1954); Banco Paulista do Comércio, Rino Levi, São Paulo, Brasil (1947-1948); Edifício de Escritórios, Juan Sordo Madaleno, D.F., México (1952-1953); Edifício Radio El Sol, Luis Miro Quesada, Lima, Peru (1953-1954); Edifício de la CIA Suramericana de Seguros, Cuellar, Serrano, Gómez y CIA, Bogotá, Colômbia (1954).

Fonte: HITCHCOCK, 1955, p.192-197.

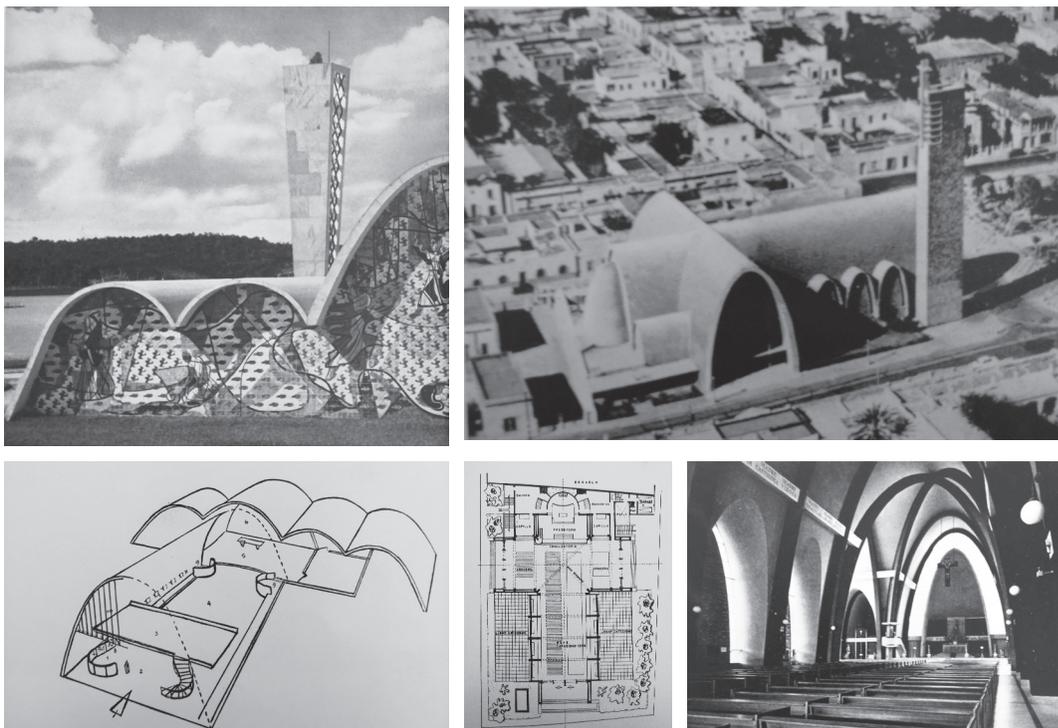


FIG. 6:

No canto superior e inferior esquerdo, encontram-se imagens da Igreja de São Francisco de Assis, construída pelo arquiteto Oscar Niemeyer Soares Filho em Belo Horizonte, no bairro da Pampulha, em Minas Gerais, Brasil (1943), Dispõem-se na fileira da direita, imagens da *Iglesia de la Purísima*, construída por Enrique de la Mora y Palomar em Monterrey, México, em 1947.

Fonte: HITCHCOCK, 1955, p.64-69.

Unidos no pós-guerra, têm destaque decorrente de uma historiografia já em construção, principalmente no caso do Brasil. Desta maneira, conclui-se que a historiografia da arquitetura moderna brasileira, inaugurada em um escopo internacional com a exposição *Brazil Builds*, tem claros efeitos na construção historiográfica da arquitetura moderna latino-americana consolidada em 1955.

Patricio Del Real nota, em sua dissertação, *Building a Continent: The Idea of Latin-American Architecture in the Early Postwar*, que o modernismo brasileiro ofereceu uma nova linguagem à arquitetura moderna, considerando a busca estadunidense por novas linguagens para o modernismo como decorrência da necessidade de se colocarem na posição de pioneiros no campo da crítica de arte e arquitetura — demanda imposta pela estratégia do projeto imperialista norte-americano. A exposição *Brazil Builds*, de 1943, marcou, portanto, um momento de notável revisão do movimento moderno, dado que oferecia reflexões a respeito das tensões entre passado, presente e futuro e

entre tradição e tempos modernos (DEL REAL, 2012, p.13). A partir disso, percebe-se que a construção de uma identidade arquitetônica brasileira desde a exposição de 1943 resultou na homogeneização da imagem da América Latina do ponto de vista historiográfico, uma vez que o sucesso da arquitetura moderna brasileira em escala mundial, devido a sua ampla exposição em jornais e revistas de arquitetura, flertava com a intenção de exprimir uma leitura norte-americana sobre o centro e o sul do continente de maneira muito positiva. Segundo Del Real:

A ambiguidade do modernismo brasileiro ia além da sua capacidade de representar a América Latina. A Escola Modernista carioca, a arquitetura moderna desenvolvida no Rio de Janeiro, postulou uma condição nacional — *brasilidade* — através da habilidade de representar o *ethos* geral da América Latina. (DEL REAL, 2012, p.13, tradução nossa).

É fundamental compreender, no entanto, em que medida Hitchcock propunha

generalizações em sua construção historiográfica sobre a ideia de uma arquitetura moderna latino-americana sob um olhar externo, mas construído a partir de múltiplos sentidos. Os argumentos de Hitchcock presentes no catálogo *Latin American Architecture since 1945* estavam afinados com a discussões internacionais — e sobretudo com a posição norte-americana — sobre a arquitetura do momento, e considera-se que sua versão historiográfica da arquitetura moderna latino-americana estava pautada em grande medida no que estava sendo dito em jornais e revistas de arquitetura⁴⁸ a respeito da América Latina no campo disciplinar da arquitetura. Sabe-se ainda que algumas personalidades latino-americanas foram responsáveis por recebê-lo nos países visitados, e presume-se que as sugestões e projetos apresentados por estes arquitetos e empresários em muito contribuíram para a consolidação das ideias expressas no catálogo.

A construção do conceito de América Latina em alguns momentos assume importância fundamental⁴⁹, e o mesmo ocorre no campo da arquitetura. A partir das análises percorridas ao longo deste artigo, visualiza-se que um dos momentos fundamentais da construção do conceito de arquitetura moderna latino-americana é especificamente a exposição *Latin American Architecture since 1945* e seu catálogo, não somente por conta da construção da argumentação de Henry-Russell Hitchcock, mas também em função da importância que a exposição assume e de sua posterior circulação, que a partir de jornais, revistas e de seus próprios eventos expositivos, inaugura um discurso que se consagra e tem desdobramentos posteriores, quiçá até a contemporaneidade.

NOTAS

1. A pesquisa "*Latin American Architecture since 1945*: história e historiografia" foi realizada de 2016 a 2018 na Escola da Cidade, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e orientada pela Profa Dra. Marianna Boghosian Al Assal. A pesquisa citada também contou com um período de Bolsa Estágio em Pesquisa no Exterior em Nova York (também com o financiamento da Fapesp), entre outubro e dezembro de 2017. O principal objetivo desta etapa da pesquisa foi recolher documentos referentes à exposição estudada, disponíveis no acervo documental do MOMA. Estes dois meses de pesquisa no exterior foram orientados pela Prof. Ph.D. Miriam M.

Basilio Gaztambide, professora associada de História da Arte e Estudos Museológicos na New York University (NYU).

2. O Departamento de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque foi inaugurado em 1932 com a exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, acompanhada pelo livro *The International Style*, organizado por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson. Em 1931, o Museu de Arte Moderna de Nova York publica *Built to live in*, um texto explicativo que preconiza a exposição, preparado por Philip Johnson, anunciando que "o Museu de Arte Moderna tem seguido de perto essa atividade internacional na arquitetura. [...] Embora o Museu tenha exposto somente trabalhos de pintura e escultura, este sentiu, desde sua criação, a necessidade de uma exposição abrangente de arquitetura moderna" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1931, n.p., tradução nossa).

3. A preocupação das nações europeias em se reconstruírem, uma vez que haviam sido devastadas pelos repetidos conflitos, foi um dos fatores de maior importância para que os Estados Unidos pudessem gradualmente se impor e competir com as capitais artísticas europeias, na tentativa de se afirmar como potência econômica, política e cultural. Para alcançar a hegemonia da crítica e produção artísticas era necessário contornar as críticas existentes no momento e reestabelecer os conceitos das correntes artísticas modernas europeias, em busca de uma linguagem compatível com os novos tempos.

4. 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 iniciou 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 membro da Sociedade Americana de Revista Fotógrafos, produzindo diversos artigos e fotografias para diversas revistas norte-americanas renomadas. Depois da realização de *Latin American Architecture since 1945*, McKenna publicou diversas obras — *Portrait of Dylan: A Photographer's Memoir* (1982) e *Rollie McKenna: a life in Photography* (1991) — e participou em outras como *The Modern Poets: An American British Anthology* (editado por John Brinnin, em 1963, e por Bill Read, em 1970) e *Harbor Tug* (1975). Rosalie McKenna morreu em Nova York, nos Estados Unidos, em 15 de junho de 2003 com 91 anos de idade (QUIZHPE, 2014, p.15).

5. O catálogo apresenta um total de 140 fotografias tiradas por 32 fotógrafos diferentes. Das 140 fotografias, 52 são de autoria de Rosalie Thorne 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. (QUIZHPE, 2014, p.24-25).

6. Após primeira montagem no MOMA de Nova York, foi criada uma versão reduzida da exposição, a qual circulou entre 1956 e 1961 por dezessete instituições culturais norte-americanas; enquanto a versão original foi exposta em Winnipeg (Canadá) e em três países latino-americanos: México, Cuba e Venezuela.

7. A Doutrina Monroe foi a proposta de um sistema interamericano idealizado, em 1823, pelo presidente James Monroe, que serviu para afastar as potências europeias do continente americano, "assegurando o cumprimento e pagamento das dívidas das repúblicas da América Latina" (DOMINGOS, 2013, p.7).

8. A Política de Boa Vizinhança foi configurada sobretudo a partir de 1933, sob a presidência de Franklin Delano Roosevelt. A política caracteriza-se por uma

série de iniciativas de cooperação política, econômica e social e incentivos aos intercâmbios e às trocas culturais entre os países do continente (LIERNUR, 2010, p.170).

9. A linguagem da arquitetura moderna até o momento tinha seus moldes definidos por uma aspiração universal — o que será explorado pelo próprio MOMA em 1932, como *International Style*, por meio da primeira exposição de arquitetura da instituição, intitulada *Modern Architecture: International Exhibition*, também organizada por Hitchcock — defendida por grupos de arquitetos e pensadores, como o CIAM. A partir da crença em um amálgama entre arte e vida (LIERNUR, 2004, p.18), os participantes do CIAM tentavam chegar a uma expressão coerente da contemporaneidade, de linguagem homogênea, que tomaria proporções mundiais. Também procuravam, através de suas atividades, fazer com que o idioma da arquitetura moderna fosse um só para qualquer território.

10. No original: "*without being by any means universal*" (HITCHCOCK, 1955, p.26).

11. No original: "*a certain lyricism*" (HITCHCOCK, 1955, p.26, tradução nossa).

12. Entende-se esse apontamento não como fato, mas como construção cultural da própria argumentação de Hitchcock.

13. Os projetos mencionados no catálogo fora do capítulo *Plates* e que foram levados para a exposição são: El Panamá Hotel (1950), na Cidade do Panamá, de Edward Stone, citado na página 20 do catálogo (uma foto na página 24); Aeroporto Santos Dumont (1940), no Rio de Janeiro, de Marcelo e Milton Roberto, citado nas páginas 12 e 36 (duas fotos na página 35); Jardim para Mme. Odette Monteiro (sem data), em Petrópolis, de Roberto Burle-Marx (sem citação no catálogo, mas há uma foto na página 33); Milton Guper House (1951-1953), em São Paulo, de Rino Levi e Roberta Cerqueira César (sem citação no catálogo, mas há uma foto na página 59); Casa para Max Cetto (1948), de autoria do próprio arquiteto, na Cidade do México (sem citação no catálogo, mas há uma foto na página 47).

14. A exposição *Brazil Builds — architecture new and old 1652-1942* foi organizada, em 1943, por Philip Goodwin, e contou com a participação do fotógrafo e arquiteto G. E. Kidder Smith. Tanto a exposição quanto seu catálogo foram permeados por um tom elogioso e celebrativo em relação à arquitetura brasileira. Entendemos, considerando o contexto do fim da Segunda Guerra Mundial, que a exposição destacou a arquitetura brasileira com o intuito de inseri-la no universo arquitetônico mundial e apresentá-la ao mundo como uma nova linguagem possível para o modernismo arquitetônico. Na exposição *Brazil Builds*, "a imagem do novo aliado aparece deste modo caracterizada como uma sociedade pujante, apoiada e legitimada pelas forças da cultura e do passado." (LIERNUR, 2010, p.207).

15. Carlos Alberto Martins discorre, em 1999, sobre a projeção internacional da historiografia a respeito da arquitetura brasileira. Ele aponta que "*el trabajo de Goodwin es importante por la proyección internacional que dea a la arquitectura brasileña pero también porque inaugura una matriz de lectura que se tornará recurrente en la historiografía.*" (MARTINS, 1999, p.10 apud COSTA, 2009, p.15).

16. "A América Latina se estende por um continente e meio. Comparável em área com toda a Europa e a América do Norte Anglo-Saxã juntas, ela não é, claramente, tão densamente povoada, uma vez que possui áreas muito grandes de montanhas altas, desertos e florestas. O Brasil, maior que todos os Estados Unidos, tem apenas 45 milhões de habitantes. Mas 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, 1955, p.11).

17. No original: "*South of the border*". Esta expressão foi retirada de uma carta de Henry-Russell Hitchcock para Colin Rowe, referindo-se às repúblicas latino-americanas, na qual o primeiro pede sugestões sobre "o que e quem ele deveria ver". (Hitchcock Papers, Box 6, Correspondence R, 1954, AAA apud DEL REAL, 2012, p.306, tradução nossa).

18. No original: "*Until well into the twentieth century one of the principal characteristics of Latin America was its remoteness, not only from the rest of the Western world but, if the phrase may be pardoned, remoteness from itself.*" (HITCHCOCK, 1955, p.11).

19. Entre alguns princípios defendidos pelas instituições da época que debatiam uma linguagem arquitetônica de aspiração universal estão: a eliminação do ornamento, regularidade, equilíbrio, funcionalismo e reprodução. (COHEN, 2013, p.194).

20. "Há ainda uma homogeneidade mais notável nos materiais de construção e métodos em geral na América Latina, melhor explicados pelo que é quase completamente, ou de forma geral, escasso: excluindo uma pequena região no México, a América Latina não produz aço estrutural, e é incapaz, ou pelo menos inclinado, de importar." (HITCHCOCK, 1955, p.21).

21. Sobre o Estádio Olímpico construído por Carlos Raúl Villanueva em Caracas, Hitchcock analisa que "este estádio na Cidade Universitária de Caracas é característico da América Latina, com sua arquibancada coberta por uma audaciosa marquise de concreto em concha" (HITCHCOCK, 1955, p.94, tradução nossa).

22. Sobre a piscina construída pelo arquiteto Ícaro de Castro Mello, Hitchcock comenta que "as curvas oblíquas características da arquitetura moderna brasileira, que às vezes podem ser gratuitas, como na igreja de Niemeyer, aqui possuem justificativa estrutural e uma esplêndida escala" (HITCHCOCK, 1955, p.100, tradução nossa).

23. Sobre o Cabaret Tropicana, construído em 1952, em Havana, pelo arquiteto Max Borges Jr., Hitchcock comenta que "a casa noturna cubana exhibe o uso de suas abóbodas de forma muito mais melodramática do que em construções industriais mexicanas e colombianas, quase competindo em escala com os estádios latino-americanos" (HITCHCOCK, 1955, p.109, tradução nossa).

24. A respeito da lâmina habitacional no Pedregulho, Hitchcock afirma que "as grelhas cerâmicas e outros dispositivos de proteção solar dão uma escala delicada para os blocos residenciais" (HITCHCOCK, 1955, p.27, tradução nossa).

25. Hitchcock argumenta, sobre os conjuntos habitacionais do Centro Técnico de Aeronáutica de São José dos Campos, que "os dispositivos de controle solar são dos mais simples, ainda que suas características variadas deem interesse para os grupos [de casas]" (HITCHCOCK, 1955, p.140, tradução nossa).

26. "Nesta casa bancária, Niemeyer variou seus dispositivos de controle solar de acordo com a orientação e ainda manteve uma escala consistente e interesse plástico por toda parte". (HITCHCOCK, 1955, p.111, tradução nossa). Mindlin, em seu livro "Arquitetura moderna no Brasil", também exalta esta característica no Banco Boavista: "Os traços mais característicos do interior da parte inferior do prédio são o pórtico frontal (imposta pelo código municipal para essa zona, que exige a construção, nos dois lados da avenida, de calçadas para pedestres cobertas por marquises na frente dos edifícios) e o tratamento vigoroso da parede sinuosa, em tijolos de vidro, ao longo das fachadas oeste e sul." (MINDLIN, 1999, p.227).

27. "Nos chassiss, vidro, uma faixa contínua de persianas e painéis sanduíche (madeira compensada por dentro e alumínio por fora) se combinam em diferentes proporções nos quatro lados, de acordo com a incidência do sol". (HITCHCOCK, 1955, p.115, tradução nossa).

28. Hitchcock comenta que "os terraços em balanço e

brises verticais de madeira envernizada providenciam o controle do sol na direção do mar". (HITCHCOCK, 1955, p.150, tradução nossa).

29. O autor considera que "utilizando diferentes tipos de dispositivos de controle do sol — tanto gelosias verticais quanto grelhas cerâmicas para proporcionar uma feliz combinação de regularidade e variedade — Costa expressou com clareza incomum no exterior a individualidade das unidades de habitações internas" (HITCHCOCK, 1955, p.154, tradução nossa).

30. Hitchcock afirma que "as grelhas de concreto na fachada oeste promovem proteção contra ladrões, assim como promovem um controle efetivo do sol" (HITCHCOCK, 1955, p.174, tradução nossa).

31. "*Color, generally paint over stucco but increasingly mosaic of glass, or tile, is more widely used than anywhere else in the world, and on the whole perhaps more successfully*". (HITCHCOCK, 1955, p.60).

32. "Os diversos dispositivos herdados ou desenvolvidos recentemente para controlar o calor excessivo e os raios solares, o considerável uso de cores [...] estão entre os fatores físicos que dão à arquitetura latino-americana sua consistência geral de caráter e que a diferenciam da arquitetura dos Estados Unidos ou da Europa, tanto quanto a escassez geral de aço e madeira para uso estrutural e a falta de tijolos satisfatórios e cerâmica estrutural". (HITCHCOCK, 1955, p.26, tradução nossa).

33. O autor considera que "as cores dos mosaicos, executados com protuberâncias ásperas dos minerais naturais mais do que com as peças de vidro, são notavelmente delicadas e ricas" (HITCHCOCK, 1955, p.77, tradução nossa).

34. "As gelosias de mogno natural, os tijolos marrons cuidadosamente selecionados em dois tons e os azulejos importados de Valencia, na Espanha, corajosamente coloridos e padronizados, promovem considerável interesse nos detalhes, apesar de que alguns dos elementos formais mais marcantes sejam emprestados da Escola Carioca". (HITCHCOCK, 1955, p.82, tradução nossa).

35. "Como O'Gorman, Diego Rivera utilizou diversos minerais coloridos na decoração figurativa da parte frontal, uma composição em cujos elementos existem sentimentos indígenas são muito fortes.". (HITCHCOCK, 1955, p.91, tradução nossa).

36. "Ainda mais efetivos são os parapeitos dos balcões de cores sólidas em alguns dos blocos altos, as cores fortes sendo bem escolhidas para irem com o tijolo marrom.". (HITCHCOCK, 1955, p.123, tradução nossa).

37. "As superfícies de concreto são pintadas em cores características do Peru, leves e alegres, sob o céu cinzento e contra as montanhas 'cinza lamacento.'. (HITCHCOCK, 1955, p.133, tradução nossa).

38. "A construção é bastante bruta, mas a standardização permitiu a produção serial dos blocos, e as cores felizmente dão continuidade a uma tradição venezuelana.". (HITCHCOCK, 1955, p.137, tradução nossa).

39. "A 'síntese das artes' foi debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM, e nos congressos da União Internacional dos Arquitetos (UIA). Na França, o assunto foi proposto por Le Corbusier e um grupo de artistas e arquitetos próximos a ele, tais como o pintor Fernand Léger e André Bloc, editor da revista *Architecture d'Aujourd'hui*, publicação que se tornou um dos principais veículos de divulgação dos debates sobre o tema. Léger, um entusiasta da relação entre arte e arquitetura, propunha o colorismo de murais como forma de tornar a arte acessível a um público mais amplo. Em 1933, ele apresentou o texto "A parede, o arquiteto, o pintor" no IV CIAM — o encontro que deu origem à Carta de Atenas. Durante a guerra, quando os CIAM foram interrompidos, o centro das discussões se deslocou para os Estados Unidos, onde Giedion, Sert e Léger formularam os "Nove pontos sobre a monumentalidade", no qual argumentam que a nova monumentalidade seria possível por meio da colaboração entre arquitetos, pintores,

paisagistas, urbanistas e escultores. No pós-guerra, com a retomada dos CIAM, em 1947, o assunto esteve na pauta de todos os encontros. Em 1951, na França, o arquiteto André Bloc, articulou também a criação do *Groupe Espace*, com o objetivo de fomentar o trabalho integrado de artistas e arquitetos. No mesmo ano, a Trienal de Milão foi dedicada a este tema. Em 1953, no Congresso da UIA realizado em Lisboa, os arquitetos afirmaram também a importância desse tipo de colaboração.". (ESPADA, 2011, p.178). Com base nestes dados, e em outras reflexões que não serão abordadas neste artigo, considera-se que a síntese das artes aparece na argumentação e na seleção de Hitchcock em grande medida pôr o assunto estar em pauta na crítica internacional da arquitetura moderna na época (ESPADA, 2011; PEDROSA, 1981).

40. Na quinta ficha analítica do capítulo *Plates*, Hitchcock comenta sobre a Embaixada Americana em Havana: "Nenhuma escultura ou mosaico são utilizados aqui, e as superfícies de travertino, embora seja bonito, não possuem o sabor local do calcário do Tribunal [referência ao Tribunal de Contas, construído entre 1952 e 1954 em Havana pelo arquiteto Aquiles Capablanca y Graupera]" (HITCHCOCK, 1955, p.74, tradução nossa). Na ficha 10, referente ao Curso Preparatório da Cidade Universitária de Bogotá (construído pelo escritório Cuellar, Serrano, Gómez y Cia, LTDA., entre 1951 e 1952), Hitchcock diz que "sem revestimentos de mosaicos ou azulejos, Serrano utilizou um vocabulário quase industrial de concreto aparente e alvenaria de tijolos para um efeito excelente, embora seja quase não-monumental.". (HITCHCOCK, 1955, p.89, tradução nossa).

41. "O teto do auditório foi um trabalho que associou o especialista acústico Robert Newman, o escultor Alexander Calder e o próprio arquiteto, 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, tradução nossa). Ainda segundo Hitchcock, "as obras de arte, como as esculturas de Arp e de outros artistas, assim como as telas de mosaicos de Léger e de outros venezuelanos, fazem da Praça Coberta um museu contemporâneo fechado e aberto ao mesmo tempo" (HITCHCOCK, 1955, p.78, tradução nossa).

42. "A estátua de bronze, inferior a Premeteu de Lipchitz no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, mas melhor dimensionada, e o mosaico realizado por Amelia Felaez, são elementos característicos do uso latino-americano de outras artes para elaborar edifícios, até mesmo aqueles de caráter predominantemente utilitário.". (HITCHCOCK, 1955, p.73, tradução nossa).

43. "O grande mural em mosaico, com materiais coloridos, é tão pretensioso quanto aquele da Cidade Universitária [referência à Biblioteca Central da Cidade Universitária do México]". (HITCHCOCK, 1955, p.104, tradução nossa).

44. "No nível do olhar dos pedestres no térreo, azulejos desenhados no escritório do próprio arquiteto fornecem uma escala delicada de detalhes". (HITCHCOCK, 1955, p.147, tradução nossa).

45. "Oposto à entrada, um grande móbile de Calder anima o poço aberto entre a sala de estar e a sala de jantar". (HITCHCOCK, 1955, p.173, tradução nossa).

46. Entre alguns princípios defendidos pelas instituições da época que debatiam uma linguagem arquitetônica de aspiração universal estão: a eliminação do ornamento, a regularidade, o equilíbrio, o funcionalismo e a reprodução (COHEN, 2013, p.194).

47. Argumento explicitado pelo seguinte trecho: "A impressionante atmosfera da maioria das cidades latino-americanas contemporâneas se dá sobretudo devido à presença de um grande número de novos prédios de escritórios, e em alguns casos, de blocos de apartamentos, crescendo sobre as estruturas urbanas geralmente baixas de períodos anteriores" (HITCHCOCK, 1955, p.191, tradução nossa).

48. Vale ressaltar, portanto, que a historiografia da

arquitetura moderna brasileira é construída em via de mão dupla, pois da mesma forma que foi necessário recolher material para a exposição através de viagens ao país e conversar com arquitetos locais, a difusão internacional desta arquitetura durante os anos 1940 e 1950 se fazia também por artigos inseridos em revistas especializadas como *The Architectural Review*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *The Architectural Forum* e *Casabella*. (TINEM, 2006). A posterior circulação da exposição e a repercussão na mídia após amostra, em 1955, também contribuem para a consolidação dos ideais expressos no catálogo.

49. Historiadores pensaram a construção do conceito de América Latina em diversos momentos, entre os quais: Farret e Pinto (2011, p.30-42); Lara (2012, s.p.); Prado (2001, p.127-149) e Gorelik (2005, p.111-133).

REFERÊNCIAS

- CÉZARES, Gerardo. Clásicos de Arquitectura: Biblioteca Central, Ciudad Universitaria / Juan O' Gorman. *Archdaily*, 11 jul. 2016. Disponível em: <www.archdaily.mx/mx/791017/clasicos-de-arquitectura-biblioteca-central-ciudad-universitaria-juan-ogorman>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COSTA, Eduardo Augusto. **"Brazil Builds" e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira**. 2009. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2009.
- COTA JÚNIOR, Eustáquio Ornelas. Um "empreendimento pioneiro": o catálogo da Coleção Latino-Americana do MOMA (1931-1943). *Faces da História*, Assis, v.2, n.1, p.63-79, 2015.
- DEL REAL, Patrício. Building a Continent: MOMA's *Latin American Architecture since 1945* Exhibition. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Londres: Travesia, v.16, n.01, p.95-110, 2007.
- _____. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. Requisitor parcial para doutorado — Columbia University. Nova York, 2012. Disponível em: <www.academia.edu/2113780/Building_a_Continent_The_Idea_of_Latin_American_Architecture_in_the_Early_Postwar>. Acesso em: 25 out. 2017.
- DEPARTMENT OF CIRCULATION EXHIBITIONS RECORDS, Série II: Exhibitions, 1931-1990 (subsérie 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; II.1.69.2.
- DEPARTMENT OF PUBLIC INFORMATION RECORDS, Série II (subséries - II.A: 1929-1960s; e II.B:1915-1997):II.A.13 e II.B.113; microfímes: [mf 20; 444-452]; [mf 39; 321 e 637] e [mf 2; 6 e 491].
- 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: <database.jornaldefesa.pt/politicas_externas/eua/JDR1%20074%20280913%20america%20latina.pdf>. Acesso em: 25 out. 2017.
- ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e Sombra**: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. 2011. Tese (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. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.12, n.23, p.30-42, 2011.
- FUNDACIÓN UNAM. Qué significa el mural del Estadio Olímpico. México, 01 set. 2015. Disponível em: <www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/que-significa-el-mural-del-estadio-olimpico/>.
- GORELIK, Adrián. A produção da "cidade latino-americana". *Tempo Social*, São Paulo, v.17, n.1, p.111-133, 2005.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American Architecture since 1945**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1955.
- INTERNATIONAL COUNCIL AND INTERNATIONAL PROGRAM RECORDS, Série I, (subséries - I.A: ICE-Exhibition Files 1953-2003; I.B: SP-ICEExhibition 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.
- LARA, Fernando Luiz. Cartografias imprecisas: Mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina. *Vitruvius*, São Paulo: Arqtextos, ano 13, n.150.02, [s.p.], 2012.
- LIERNUR, Jorge Francisco. The South American Way: o milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial — 1939-1943. In: GUERRA, Abílio. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, parte 2**. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p.169-217.
- _____. Vanguardistas versus expertos. **Block — revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio**, Buenos Aires: Ceac-UTDT, n.06, p.18-39, 2004.
- MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano; Iphan, 1999.
- PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. *Revista de História*, São Paulo, Departamento de História-FFLCH/USP, n.145, p.127-149, 2001.
- QUIZHPE, Iván Andrés. **Latin American Architecture Since 1945**: La mirada de Rollie McKenna. Dissertação (Mestrado) — Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2014.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. Built to live in Nova York: The Museum of Modern Art, 1931.
- _____. Museum of Modern Art Architectural Exhibition. Nova York: The Museum of Modern Art, 1931, p.1-4.
- TINEM, Nelci. **Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto**. *Vitruvius*, São Paulo: Arqtextos, ano 6, n.072.02, [s.p.], 2006.
- UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SOBRE A AUTORA

Mestranda da FAU-USP e arquiteta e urbanista graduada pela Escola da Cidade em 2018.
laurelevi@uol.com.br