

REVISTA ARA Nº7 . VOLUME 7 . PRIMAVERA+VERÃO 2019 • GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP



Cultura e geopolítica: a construção da América Latina a partir do MoMA¹

***Cultura y geopolítica: la construcción de
América Latina desde el MoMA***

***Culture and geopolitics: building Latin
America through MoMA***

Laura Levi Costa Sousa

FAU-USP, São Paulo, Brasil. lauralevi@usp.br

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado em desenvolvimento desde o início de 2019, vinculada ao Programa de Pós-Graduação da FAU-USP. Sob orientação da Profa. Dra. Nilce Cristina Aravecchia, a recebe financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Resumo

Este artigo explora como a política externa norte-americana e os embates específicos do campo cultural se sobrepõem na trajetória de exposições do MoMA, buscando desvelar como os imaginários de arquitetura latino-americana cristalizados na exposição *Latin American Architecture since 1945* (1955) se articulam com os esforços de integração do subcontinente no arcabouço geopolítico da Guerra Fria.

Palavras-Chave: América Latina. Arquitetura. MoMA.

Resumen

Este artículo explora cómo la política exterior de EE. UU. y las disputas específicas del campo cultural se superponen en la trayectoria de exposiciones del MoMA, tratando de desentrañar cómo el imaginario de arquitectura latinoamericana cristalizada en la exposición *Latin American Architecture since 1945* (1955) se articulan con los esfuerzos de integración del subcontinente de la Guerra Fría.

Palavras-Clave: América Latina. Arquitectura. MoMA.

Abstract

This article explores how US foreign policy and cultural field specific clashes overlap in MoMA's exhibition trajectory, seeking to discuss how the Latin American architecture imaginary crystallized in the *Latin American Architecture since 1945* (1955) exposition is articulated with the efforts of latin-american integration into the Cold War geopolitical framework.

Keywords: Latin America. Architecture. MoMA.

AMÉRICA LATINA, UM CONCEITO EM DISPUTA

América Latina desde a constituição dos impérios marítimos ibéricos do século XV se constituiu como uma *id-entidade* (Quijano, 2005, p.107) geocultural projetada a partir e como reflexo do “outro”, que por sua vez se originou a partir de esforços exógenos (sobretudo com a derrocada do antigo sistema colonial) e endógenos, na medida em que desde as independências as nações latino-americanas foram ensaiando diversas iniciativas de integração anticolonial em contraposição às investidas dos Estados Unidos e da Europa no século XIX. América Latina se coloca, portanto, como terreno fértil no qual se articulam diferentes ideias de integração possíveis entre estados nacionais muito diversos do ponto de vista social, econômico, cultural e político, gestadas dentro de cada um dos pontos geográfico-temporais.

A polissemia do conceito se apresenta como fruto de constantes disputas geopolíticas, ideológicas e culturais que vêm sendo tensionadas desde as Grandes Navegações. A impossível tarefa de unificá-lo do ponto de vista linguístico, geográfico ou cultural (Rouquié, 1991, p.21) representa uma contrapartida às inúmeras atribuições identitárias homogêneas àquele vasto território, que quando analisado do ponto de vista endógeno, é naturalmente plural, se compararmos os

países que dela fazem parte, tornando-se inviável olhar para a cidade latino-americana como “realidade natural” (Gorelik, 2005, p.112).

Idealizada em 1823, a Doutrina Monroe representa a primeira iniciativa de proposição de um sistema interamericano a partir dos Estados Unidos, buscando pavimentar uma identidade continental associada à noção de fraternidade entre as repúblicas americanas, ainda que a doutrina acabasse por apontar o caráter de guardião dos Estados Unidos sobre as demais nações (Atique, 2009, p.24). Na convergência da renovação da ideia de integração continental impressa na Política de Boa Vizinhança -idealizada por Franklin Roosevelt em 1933 e catalisada no início da Segunda Guerra Mundial-, com os projetos de modernização dos estados nacionais latino-americanos levados à cabo a partir dos anos 1920, identificamos momento determinante da disputa e consolidação de uma América Latina particular. Contudo, a incorporação de uma nova ordem mundial à época da Guerra Fria salienta novas questões eminentes que transformam a natureza das relações entre Estados Unidos e as repúblicas ao sul: por um lado, o período de recessão econômica instaurado em 1945 motiva esforços emancipatórios em relação aos centros industrializados, por exemplo a criação da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL) em 1948; por outro lado, os Estados Unidos continuam operando estratégias de aproximação com as repúblicas latino-americanas em vista da necessária ampliação da área de influência ideológica norte-americana.

Nascido, portanto, como conceito em disputa entre o panlatinismo francês do XIX, o imperialismo norte-americano impulsionado na Segunda Guerra e o fortalecimento das articulações entre nações que buscam consolidar suas emancipações nacionais, América Latina se consolida como símbolo inventado e disputado pelos seus efeitos legitimadores, que oscilam entre os universos da significação cultural e da esfera política (Al Assal, 2018, s.p.).

Se América Latina desde sempre foi um conceito no qual se articulam disputas e tensões multilaterais, pode-se dizer que movimento análogo ocorre nos campos disciplinares da arte e da arquitetura, nos quais a criação cultural de discursos ao

longo do século XX figuram embate acirrado na busca pela legitimação de versões historiográficas propostas pelos diferentes polos de elaboração. Considerando que o meio cultural conforma parte substancial da política externa norte-americana, na perspectiva de que o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) nasce como braço do Departamento de Estado, engajado desde cedo com as aspirações do governo, este artigo busca em primeiro lugar, discutir como as disputas geopolíticas transnacionais se entrelaçam com a pauta latino-americana na trajetória da agenda cultural do MoMA.

Na perspectiva de que a arquitetura e o urbanismo na América Latina, por sua simbologia e conexões com governos e projetos civilizatórios estatais se relacionam com a invenção ou imaginação de identidades (Al Assal, 2014, p.23), a exposição *Latin American Architecture since 1945*, inaugurada no MoMA em 1955, parece representar um momento emblemático de integração latino-americana. O presente trabalho, que não busca esgotar sua análise, tratará, portanto, de compreender como a diplomacia cultural norte-americana intensificada na Guerra Fria, as aspirações desenvolvimentistas dos estados nacionais no subcontinente e as vontades das elites intelectuais regionais se articulam, se sobrepõem e ecoam nas narrativas culturais agenciadas na exposição.

O SOFT POWER E AS RELAÇÕES INTERAMERICANAS

Apesar do conceito de *soft power*, definido por Joseph Nye no final da década de 1980 como a habilidade de conquistar o que se quer por intermédio da atração mais do que a coerção ou ajuda econômica ter surgido já no final da Guerra Fria, seria anacrônico pensar a gênese deste aparato no cerne das questões advindas com o fim da Segunda Guerra. Considerando que “as relações entre países cênicos e periféricos, no sistema global surgido da divisão internacional do trabalho, foram desde o começo bem mais complexas do que se depreende da análise econômica convencional” (Furtado, 2013, p.178), e que o Departamento de Estado desejava reestabelecer relações com o sul a partir de abordagens mais brandas do que as experiências anteriores,

nota-se que a cultura e a propaganda assumem papel de destaque nas relações interamericanas. Sendo assim, desde cedo o viés cultural tornou-se um caminho profícuo para a pavimentação de uma unidade continental.

Desde 1939 a América Latina sentia os impactos da guerra do ponto de vista econômico, e esperava-se que tais perturbações produzissem uma desestabilização política que, por sua vez, era temida pelos norte-americanos por fornecer um terreno fértil para a interferência do Eixo. Com a entrada dos EUA na guerra, tornava-se imperioso garantir a adesão das nações latino-americanas à política dos Estados Unidos. Como forma de controlar o comércio no hemisfério, bem como garantir o apoio dos países latino-americanos à causa aliada, os Estados Unidos levam a cabo diversas medidas de injeção de capital na América Latina, o que significou, durante os anos de guerra, a expansão do comércio interamericano, bem como a pavimentação da cooperação técnica e econômica no continente. Contudo, mais do que garantir apoio das ex-colônias por meio de incentivos econômicos, os anos de guerra demandavam a indução da dependência das repúblicas latino-americanas com os Estados Unidos do ponto de vista ideológico. Em grande medida, as relações de importação e exportação entre norte e sul do continente implicavam no consumo dos produtos e da tecnologia norte-americana pelas nações latino-americanas, deste modo implementando o modo de vida e padrão de consumo norte-americanos como modelo a ser seguido. O que conferia uma relação de dependência da periferia exportadora de produtos primários e alimento em relação aos centros industrializados, detentores da inovação tecnológica, que tornar-se-iam seus modelos de consumo, gerando assim um círculo de dependência cultural que acaba por enfatizar o subdesenvolvimento da região.

Se por um lado a convergência ideológica operava por meio das relações comerciais entre Estados Unidos e América Latina, o *soft power* também configurou um caminho de aplicação dos valores norte-americanos como modelo. A vontade de estreitamento de relações com os vizinhos do Sul a partir da diplomacia cultural parece enraizar-se na década de 1930, quando o então presidente Franklin Roosevelt recupera o esforço de integração

interamericana da Doutrina Monroe na implementação a Política de Boa Vizinhança, caracterizada por uma série de iniciativas de cooperação política, econômica e social e incentivos aos intercâmbios e às trocas culturais entre os países do continente americano.

Até 1945, o *soft power* funcionaria a partir de dois movimentos inversos. Por um lado, os Estados Unidos difundiam o *American Way of Life* (Tota, 2014, p.158) e um padrão de consumo próprio dos países centrais industrializados, criando assim um plano de ideologias em relação aos países periféricos. Este modelo atinge os latino-americanos por vias diversas, como os próprios bens de consumo, mas também o cinema, rádio, música, arte, bem como a partir da concessão de bolsas para jovens latino-americanos profissionalizarem-se nos Estados Unidos e educarem-se com base nos modelos técnicos e intelectuais norte-americanos. Por outro lado, os olhos do estrangeiro se voltavam à produção cultural latino-americana, organizando exposições, projetos e eventos de arte, cinema, música, arquitetura, fotografia, etc., nas instituições culturais norte-americanas, nas quais também se elaboravam discursos elogiosos sobre a cultura latino-americana.

O MoMA, desde sua idealização em 1929, mantinha vínculos estreitos com o Governo, apresentando-se como capilaridade direta do Departamento de Estado, num momento em que a expansão da hegemonia norte-americana no “sistema-mundo moderno” (Wallerstein, 1974, p.337) também se fazia do ponto de vista da supremacia cultural. Na perspectiva das constantes alternâncias na hegemonia artística mundial (Cohen, 2013, p.13), o MoMA surgia como proposta de vanguarda, propondo-se como um lugar propício para a superação das tendências acadêmicas (Cota Jr., 2016, p.26) e de divulgação de uma nova visão de arte. Na medida em que os norte-americanos almejavam a posição de árbitros pioneiros do censo da cultura artística internacional, subverter a lógica das vanguardas europeias, que geravam desde os anos 1930 “forte questionamento nas tendências culturais inspiradas no que se via como um excesso de racionalismo” (Liernur, 2010, p.173), significava buscar outras expressões possíveis da modernidade em disputa.

Portanto, seria simplista reduzir a integração da América Latina à agenda cultural do MoMA a uma pura ação propagandística, visto que as disputas específicas do campo artístico também corroboram o interesse dos Estados Unidos pelas expressões latino-americanas.

Ainda cabe dizer, como será explorado mais adiante com maior profundidade, que todos os processos históricos que marcam qualquer encontro entre culturas são tributários de esforços diversos, e nunca resultado de uma atuação unilateral da cultura que, por assim dizer, é mais influente ou hegemônica. Essa lógica acabaria por ignorar qualquer relação de reciprocidade ou adaptação. Os próximos capítulos pretendem explorar como o *soft power* deslanchou como fator fundamental da política externa norte-americana, sem nuançar a perspectiva multilateral dessas circularidades, entendendo o MoMA não somente como palco, mas como agente substancial de proliferação das vontades governamentais.

O MOMA, A AMÉRICA LATINA E A DIPLOMACIA CULTURAL

À luz deste complexo imbróglio, a consonância entre a agenda cultural do MoMA com as questões advindas tanto do campo das artes quanto geopolítico se mostra muito clara, e a América Latina torna-se ponto focal em ambas as esferas. A recepção da cultura latino-americana no museu se expande e se estrutura com maior consistência sobretudo com a posse da presidência da instituição por Nelson Aldrich Rockefeller em 1939. Em 1941, o *alma mater* do museu seria convidado por Roosevelt para assumir a coordenação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), extensão do governo criada um ano antes sob a premissa da percepção de uma ameaça massiva à segurança nacional norte-americana (Cramer; Prutsch, 2006, p.786).

Em linhas gerais, a OCIAA pretendia preparar e coordenar políticas para estabilizar as economias latino-americanas, assegurar a influência norte-americana na região e combater as incursões do Eixo no hemisfério, agindo a partir de frentes diversas. Neste período, a OCIAA prepararia diversos projetos

culturais de integração continental, construindo e difundido uma imagem culturalmente construída dos bons vizinhos. Apesar da relevância indiscutível das outras áreas de atuação da OCIAA, como rádio, cinema, televisão e economia, nos focaremos especificamente em seus rebatimentos no MoMA, que é objeto central deste artigo.

Em 1942, o Boletim do Museu de Arte Moderna enfatiza que “[...] o Museu levou a cabo múltiplos programas de exposições, concertos, concursos e publicações as quais, acreditamos, ajudaram a estabelecer os fundamentos para o mútuo respeito e entendimento entre as Américas” (MoMA, 1942). As primeiras exposições no MoMA sobre arte e arquitetura modernas latino-americanas coincidem com a posse da presidência por Roosevelt em 1933, quando a necessidade de estabelecer laços de amizade com a América Latina se faz presente na agenda do Governo. A primeira delas foi a exposição *Diego Rivera*, que ocorreu entre 1931 e 1932. Em 1933, o MoMA lança *Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera*, acentuando o grande interesse pela arte moderna mexicana, assim como pelas expressões pré-colombianas. A sobreposição da tradição e modernidade, local e universal como nova perspectiva para a teoria da arte moderna que o MoMA procurava sugerir se fazia notável em *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*, de 1933. Mas as aspirações geopolíticas do MoMA irradiadas na trajetória de posições de arte latino-americanas se mostram notáveis no discurso de abertura da exposição *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), quando Rockefeller, que atuou como seu próprio curador, diria que a exposição deveria contribuir para uma “melhor compreensão” da vida cultural mexicana (Apud Cota Jr., 2015, p.74).

Em 1943, o MoMA inaugura *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. O prefácio do catálogo da exposição redigido por Alfred Barr indica a urgência da irradiação da política de boa vizinhança no escopo da guerra:

Graças à Segunda Guerra Mundial e a certos homens de boa vontade em todo o hemisfério ocidental, estamos deixando de lado os olhos cegos na compreensão cultural que mantiveram os olhos de todas as repúblicas

americanas fixas na Europa, com um ligeiro olhar um para o outro ao longo do último século e meio. No campo da arte estamos começando a olhar um ao outro direto no rosto com interesse e alguma compreensão. Como prova desse progresso, acreditamos que este volume tem certamente um valor, na verdade, um duplo valor. Em primeiro lugar, este é o registro da mais importante coleção de arte contemporânea da América Latina nos Estados Unidos, ou mesmo em todo o mundo (incluindo nas nossas repúblicas irmãs do sul). Em segundo lugar, esta é a primeira publicação em inglês de um estudo sobre as artes pictóricas da América Latina durante os três séculos anteriores, considerados como um todo, e com referências frequentes à nossa própria arte; um objeto tão vasto, tão complexo e tão pouco explorado que esta mostra assume o caráter de um empreendimento pioneiro. (1943, p.3, tradução nossa)

As colocações que abrem a publicação indicam alguns pontos importantes no que concerne à aproximação das “repúblicas irmãs do sul” com os Estados Unidos na chave da cultura durante a Segunda Guerra. Primeiramente, Barr promove o fortalecimento de uma identidade americana quando aponta que as repúblicas parem de olhar para a Europa como modelo, sugerindo de relance a existência da superioridade dos Estados Unidos no continente, apontando assim para uma nova relação de irmandade entre Estados Unidos e América Latina. Tratando-se de uma exposição de arte latino-americana, as palavras do diretor do museu buscam exaltar tal produção, bem como aproximá-la, ainda que do ponto de vista estético, com a arte estadunidense, quando o mesmo afirma que entre as obras adquiridas, frequentemente haviam “claras referências à arte norte-americana” – aqui, sua condição de espelho se coloca de forma clara. Nesse sentido, enquanto um imaginário construído sobre a cultura latino-americana estava sendo formulado e exaltado nas grandes instituições norte-americanas, ao mesmo tempo os Estados Unidos se esforçavam para implementar sua própria produção artística como referencial e modelo. É nesse duplo sentido a OCIAA opera.

Depois do México, o segundo país mais cortejado no MoMA foi o Brasil, que na perspectiva da Guerra, viria a ser o grande aliado norte-americano no continente (Liernur, 2010). Sua presença no MoMA é inaugurada com exposição *Portinari of Brazil*, de 1941, seguida por *Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor* (1943), que antecede *Brazil Builds: Architecture New And Old 1652-1942*,

momento emblemático da relação entre Brasil e Estados Unidos. Organizada por Philip Goodwin em 1943, a exposição marca um momento fundamental de elaboração de uma matriz de leitura que se tornaria recorrente na historiografia, amparada na ideia de que o Brasil havia criado um novo idioma nacional dentro da linguagem universal da arquitetura moderna em disputa. Na iminência de uma narrativa crescente e elogiosa diante da produção brasileira alicerçada à inventividade e peculiaridade engenhosa de alguns poucos mestres canônicos, a exposição consagra a ideia de que a produção brasileira havia constituído uma expressão arquitetônica moderna capaz de dar conta das especificidades locais. Mas para além dos sentidos de *Brazil Builds* no âmbito da revisão da arquitetura moderna e do pioneirismo nova-iorquino na consagração de narrativas, Goodwin não omite as bases políticas que permeavam aquele empreendimento:

O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetos, achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado. (1943, p.7).

Enfim, esta longa trajetória de exposições sobre a produção latino-americana sinaliza uma programação concisa elaborada pelo MoMA, que reflete o esforço crescente de enaltecimento da cultura latino-americana e de criação de narrativas sobre suas diversas expressões.

CULTURA E GEOPOLÍTICA NA GUERRA FRIA

O ano de 1945 introduz novos paradigmas à política externa norte-americana. Ao mesmo tempo em que os anos que seguiram o fim da guerra davam continuidade ao fortalecimento da união pan-americana, agora mais do que a necessidade de criação de alianças no escopo da guerra, a relação entre Estados Unidos e América Latina caminha no sentido de expansão da área de influência ideológica norte-americana e combate ao comunismo crescente.

No que concerne especificamente aos debates inerentes à arte moderna do século XX, a busca pela hegemonia norte-americana se dava em grande medida do ponto de vista das incansáveis buscas internacionais por linguagens

verdadeiramente modernas, isso é, que de fato dialogassem com os novos tempos. Estas disputas são intensificadas com o fim da Segunda Guerra, quando o mundo se depara com uma nova ordem mundial, novas perguntas, novos desafios.

Nos anos que sucederam o fim da guerra, a Europa encontrava-se ensimesmada ante a urgência de sua reconstrução, uma vez devastada após os repetidos conflitos, o que possibilitou a gradual afirmação dos Estados Unidos como potência econômica, política e cultural, no âmbito da competição com as capitais artísticas. Nesse sentido, o ano de 1945 marca o momento em que ocorre de fato a transferência da hegemonia da cultura artística de Paris para Nova York, embora devamos considerar que este processo não foi direto e pontual, uma vez que os Estados Unidos vinham alçando posição de destaque no cenário econômico e político desde o século XIX.

O sistema cultural europeu fundamentado na racionalidade, na consciência de suas próprias limitações, acarreta na inevitável crise “das ciências europeias” (Argan, 1992, p.507) pouco antes da Segunda Guerra. 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* tivera predominante vocação universalista, mas com as mudanças das posições em face da nova configuração mundial e ao nacionalismo crescente por consequência das guerras, é incorporada ao moderno uma adjetivação nacional (Liernur, 2010, p.169). A superação dos modelos arquitetônicos pautados até meados dos anos 1930 por uma aspiração universal, muitas vezes homogêneos para qualquer território –como postulavam os membros do CIAM de forma quase dogmática com o *International Style*² –, amplamente debatido ao longo do XX, corresponde

2 O termo *International Style* é cunhado entre o final de 1930 e o início de 1931, antecedendo a exposição *Modern Architecture: International Exhibition* de 1932, a partir de conversas entre Philip Johnson, Henry-Russell Hitchcock e Alfred Barr, e dos seus encontros em viagens à Europa (Bueno, 2005, p.4), onde entram em contato com as discussões em torno dos rumos da arquitetura moderna. Os princípios arquitetônicos pautados no proposto modelo de aspiração universal, defendido por um

ainda aos sentidos inerentes ao campo das artes, relevantes na continuidade da presença latino-americana no MoMA para além de um projeto diplomático.

A fim de garantir sua posição pioneira nesse processo em clara concorrência com os centros culturais europeus, os Estados Unidos reivindicam outros modelos de produção cultural, ainda não oficializados pela crítica internacional – e o que nos interessa especificamente neste trabalho, outras arquiteturas modernas. À luz de sua peculiar formação colonial, à dicotomia entre colônia e metrópole, nacional e estrangeiro, regional e global, seria possível encontrar na América Latina uma linguagem de conceitos, estéticos ou ideais flexíveis e particulares, pensamento que acompanhará os múltiplos debates internacionais sobre a expressão da modernidade.

Contudo, a intensificação da pauta latino-americana no MoMA ao longo da Guerra Fria não diz respeito somente à busca por novas linguagens no âmbito do esgarçamento das vanguardas artísticas e arquitetônicas então correntes. De certa forma, o enaltecimento da cultura latino-americana parece ser inversamente proporcional aos escassos programas econômicos norte-americanos para a região, uma vez que finda a guerra, a injeção de capital é estancada e se inicia um período de expressiva negligência econômica.

No início da Guerra Fria, os Estados Unidos instauram planos de ajuda econômica para diversas parcelas do globo, a fim de fomentar sua urgente reconstrução, com especial atenção ao Plano Marshall na Europa. Nesse processo, a América Latina se vê posta de lado em comparação aos anos da guerra, caracterizados por grandes significativas colaborações monetárias provenientes dos Estados Unidos. Com a economia afetada pela dependência do mercado exterior³, sobretudo europeu, o descontentamento crescente dos diplomatas e industriais latino-americanos ante a política *Europe first*

grupo crescente de arquitetos até meados dos anos 1930, incluíam a eliminação do ornamento, regularidade, equilíbrio, funcionalismo e reprodução. (Cohen, 2013, p.194).

3 Em 1947, o déficit comercial chegava quase a \$1.7 bilhões, o que os países latino-americanos não conseguiriam contornar sem um mercado consumidor europeu, ainda não recuperado, e a inflação crescia exponencialmente. (Rabe, 1978, p.284)

(Rabe, 1978, p.292) derivava do confinamento da América Latina em sua condição subdesenvolvida.

Três anos após a cessão do conflito, a CEPAL, uma comissão regional da ONU sediada em Santiago, é fundada para enfrentar este recesso. Sua principal função era contribuir para o desenvolvimento econômico da América Latina e fomentar uma boa economia entre os países latino-americanos. De acordo com o que viria a ser o pensamento cepalino, a economia mundial se constitui no centro formado por poucas nações capitalistas industrializadas e uma vasta periferia, produtora especializada de produtos primários para exportação (Singer, 1997, p.173). Com a criação de uma “visão latino-americana” (Bethell, 2009, p.97), os integrantes da CEPAL buscaram dar maior ênfase ao modelo de substituição de importações, buscando incentivar a industrialização da América Latina, criando empresas públicas que competiam com as empresas estrangeiras. Em outras palavras, a CEPAL surge como tentativa de superação da condição subdesenvolvida da América Latina, buscando romper com a lógica dicotômica centro-periferia. Para Singer, a Comissão ajudou a oficializar a América Latina do ponto de vista institucional, "como região distinta e com identidade própria no continente americano" (Singer, 1997, p.173), o que representa os esforços endógenos de articulação de uma identidade supranacional a partir de uma condição comum, estruturada no diálogo das elites com os estados nacionais.

Se não interessava aos Estados Unidos estabelecer um plano de ajuda econômica nesse momento, a insatisfação latino-americana neste imbróglio demandava, portanto, de outros aparatos para acalmar os ânimos, reforçar a dependência ideológica e reestabelecer a integração interamericana. Os Estados Unidos, nesta perspectiva, optam por dar continuidade ao projeto de integração, intensificando a aplicação do *soft power* nas relações interamericanas.

Contudo, é importante ter em mente que o enaltecimento da cultura latino-americana nos Estados Unidos não é incentivado somente pelos Estados Unidos. À luz do viés transnacional, conceito desenvolvido por Bárbara

Weinstein em *Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional*, assume-se que da mesma forma que os Estados Unidos recebem a cultura dos países ao sul por motivos diversos, as próprias elites intelectuais latino-americanas, estreitamente vinculadas aos projetos emancipatórios e desenvolvimentistas dos Estados nacionais, desejam inserir-se nas redes profissionais internacionais, participando ativamente da construção dos discursos difundidos pelo centro. Em outras palavras, sabendo que os EUA não operam como único ponto de origem dos esforços de troca no âmbito da cultura moderna, seria insustentável tratar destas dinâmicas interamericanas como uma via de mão única. Esses imaginários coletivos sobre a latinidade concebidos no estrangeiro são, portanto, tributárias de complexa circulação internacional de ideias, na qual diferentes vetores atuam com maior ou menor expressividade.

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

Ao lado de *Brazil Builds* de Philip Goodwin (1943) e *Modern Architecture in Brazil* de Henrique Mindlin (1956), *Latin American Architecture since 1945*, catálogo da exposição homônima organizada em 1955 no MoMA pelo historiador da arquitetura Henry Russell Hitchcock, colocou-se desde sua época como peça fundamental da construção historiográfica da arquitetura moderna na América Latina, reconhecida como base ainda relevante para uma historiografia recente (Fraser, 2000).

Sabendo que os discursos produzidos no MoMA não são elaborações passivas, mas construções culturais resultantes de interesses e vontades diversas, verifica-se que a síntese cultural que Hitchcock apresenta como imaginário sobre a prática arquitetônica dos países *ao sul da fronteira* integra sentidos que oscilam entre o universo do próprio campo disciplinar da arquitetura, no que tange a revisão que o modernismo sofrerá no segundo pós-guerra, e o

complexo arcabouço de rearranjos geopolíticos da Guerra Fria. No intuito de desnovelar a narrativa quase axiomática estratificada sobre a arquitetura moderna na América Latina produzida nas primeiras décadas do segundo pós-guerra, colocaremos os sentidos da exposição em perspectiva histórica, procurando analisar de que maneiras os diferentes esforços multilaterais ecoam nas escolhas da curadoria.

Se por um lado, a exposição corresponde a um projeto político norte-americano de aproximação continental instaurado desde a Segunda Guerra, por outro lado a trama de Hitchcock é indissociável aos debates internacionais do campo disciplinar da arquitetura. Agora considerando incipiente a linguagem do Estilo Internacional que o mesmo Hitchcock defende em 1932 ao lado de Philip Johnson, o curador da exposição de 1955 apontará, na América Latina, “valores intrínsecos” e expressões contribuintes à arquitetura moderna, ainda que dentro de um projeto que aspira à universalidade. Diz ele: “Para o bem ou para o mal, [a arquitetura moderna latino-americana] é internacional em seu futuro” (Hitchcock, 1955, p.61).

Sendo assim, nos parágrafos a seguir revisitaremos esses imaginários, buscando “discutir a dinâmica global da constituição do cânone”, que por sua vez “implica na saudável necessidade de descentralizar os processos de sua elaboração” (Liernur, 2008, p.276). Considerando que os discursos criados e difundidos pela exposição são construções culturais resultantes de disputas multilaterais, circulações de ideias, trocas, adaptações e intercâmbios culturais, seria insustentável dizer que a narrativa elaborada no MoMA é fruto de um processo unívoco encabeçado por um chamado imperialismo cultural norte-americano. Nesse sentido, a formulação e validação daquela visão particular de arquitetura latino-americana não teria os mesmos contornos sem a atuação expressiva de arquitetos e membros das elites intelectuais. Todavia, a atuação desses outros agentes latino-americanos é objeto central da pesquisa de mestrado em desenvolvimento. Sem nuançar a perspectiva ainda embrionária de sua dimensão multilateral, as análises desenvolvidas a seguir procuram iluminar as diferentes facetas da exposição, buscando entender

como os desígnios imperialistas norte-americanos na Guerra Fria e as questões inerentes ao campo da arquitetura se afirmam na consolidação desta versão canônica de arquitetura moderna latino-americana. Mas afinal, quais os aspectos apontados sobre essa arquitetura?⁴

Ao longo do catálogo, Hitchcock aponta características gerais que poderiam ser identificadas em toda produção arquitetônica latino-americana (ou aquela especificamente recolhida para a exposição). A primeira delas, enfatizada exaustivamente nas análises das obras, é o amálgama de elementos da linguagem universal da arquitetura moderna com aspectos da tradição local. Hitchcock aponta sua recorrência, por exemplo, no mural da fachada frontal Biblioteca Central da Universidade da Cidade do México (Juan O’Gorman, 1951-1953), que por sua vez recupera temáticas da trajetória cultural mexicana desde a era pré-hispânica até a modernidade. No âmbito da revisão dos modelos universais de arquitetura, criticadas por seu racionalismo excessivo e carência de intensidade por não contarem com laços profundos com suas raízes, a fusão da tradição com a modernidade na arquitetura latino-americana apresentava-se como grande contribuição dessa produção para os debates arquitetônicos no circuito internacional.

A variedade de dispositivos de controle de raios solares também é uma das qualidades frisada em grande parte das obras analisadas na publicação. Assume-se que a exaltação dos *brises-soleils*, artifício criado por Le Corbusier, representa a fusão dos elementos da arquitetura universal com a adequação da prática arquitetônica às condições climáticas locais.

A presença de cores fortes configura-se como outra característica plástico-formal que a América Latina propõe como inovação para a arquitetura moderna. Para Hitchcock, as cores provocavam efeitos visuais “exóticos”, além de que sua ocorrência estaria relacionada com as condições de iluminação da região, cujas paredes brancas tenderiam a causar ofuscamentos.

⁴ O artigo *O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações*, de minha autoria, publicado no Archidaily Brasil, analisa mais profundamente a arquitetura presente no catálogo.

Outra forte característica que permeia sua argumentação é a associação dos elementos arquitetônicos com obras de artes plásticas, o que denota o esforço de identificar consonâncias com os circuitos internacionais que debatiam a questão da síntese das artes desde os anos 1930. A Cidade Universitária de Caracas, cujos pavilhões foram projetados por Carlos Raúl Villanueva, apresenta-se como exemplo emblemático dessa articulação. No caso, esculturas e painéis de artistas estrangeiros pontuam os diversos prédios da universidade caraquenha, atuando em alguns momentos como elementos funcionais dos pavilhões, como os móveis projetados por Alexander Calder, que funcionam como tratamento acústico para a Aula Magna.

As curvas e possibilidades plásticas do concreto também são exaustivamente comentadas nos diversos projetos presentes no catálogo, o que se articularia diretamente com o “certo lirismo” próprio do “temperamento ibérico” (Hitchcock, 1955, p.26). No catálogo, o tom elogioso em relação ao concreto armado como material que possibilita a liberdade e inventividade dos arquitetos, definitivamente se ancora no sucesso internacional de Niemeyer, consagrado alguns anos mais cedo.

A brasilidade da América Latina

Toda exposição é permeada por escolhas curatoriais, que por sua vez refletem no material e projeto expográfico. Em *Latin American Architecture since 1945*, bem como no catálogo homônimo, os apagamentos, protagonismos e ausências ficam claros no recorte selecionado para a mostra: apenas 11 países latino-americanos estão ali presentes. Equador, Paraguai, Bolívia, Guatemala, Nicarágua, Haiti, entre outros, estão entre os países excluídos do levantamento. Essas exclusões parecem ter sentidos tanto na esfera geopolítica, pois estas repúblicas estavam entre aquelas de menor interesse para a política externa norte-americana; quanto na esfera arquitetônica, já que o campo disciplinar da arquitetura no “modelo latino-americano” internacionalmente consagrado ainda não havia sido identificado pela crítica internacional.

Ainda, um quarto das obras retratadas no catálogo são de arquitetos brasileiros. Com isso, depreende-se que o evidente protagonismo da produção brasileira (Figura 1) na exposição de 1955 não se deu pelo simples acaso, e a *brasilidade*, condição nacional postulada com o êxito da arquitetura carioca mais cedo consagrada, acaba gerando, para o estrangeiro, a habilidade de representar um *ethos* geral latino-americano (Del Real, 2012, p.13).

À luz dessas colocações, verifica-se que as características da arquitetura latino-americana identificadas por Hitchcock derivam daquele modelo que a narrativa elaborada por Goodwin em *Brasil Builds* (1943) havia logrado ao imaginário da arquitetura brasileira. Se a exposição de 1943 inaugura a projeção internacional da arquitetura brasileira (Martins, 2010, p.137), a exposição de 1955 recupera a matriz de leitura que se tornaria recorrente a partir de 1943, que reverbera nas escolhas das obras e na argumentação de Hitchcock, isto é, na conciliação da liberdade formal com o racionalismo da arquitetura universal, na inventividade local, na convivência com a tradição, e sua adequação ao contexto local –ainda que o curador tenha desenvolvido continuidades ao discurso acoplado à arquitetura carioca. No entanto, esta questão será tema para um próximo artigo.

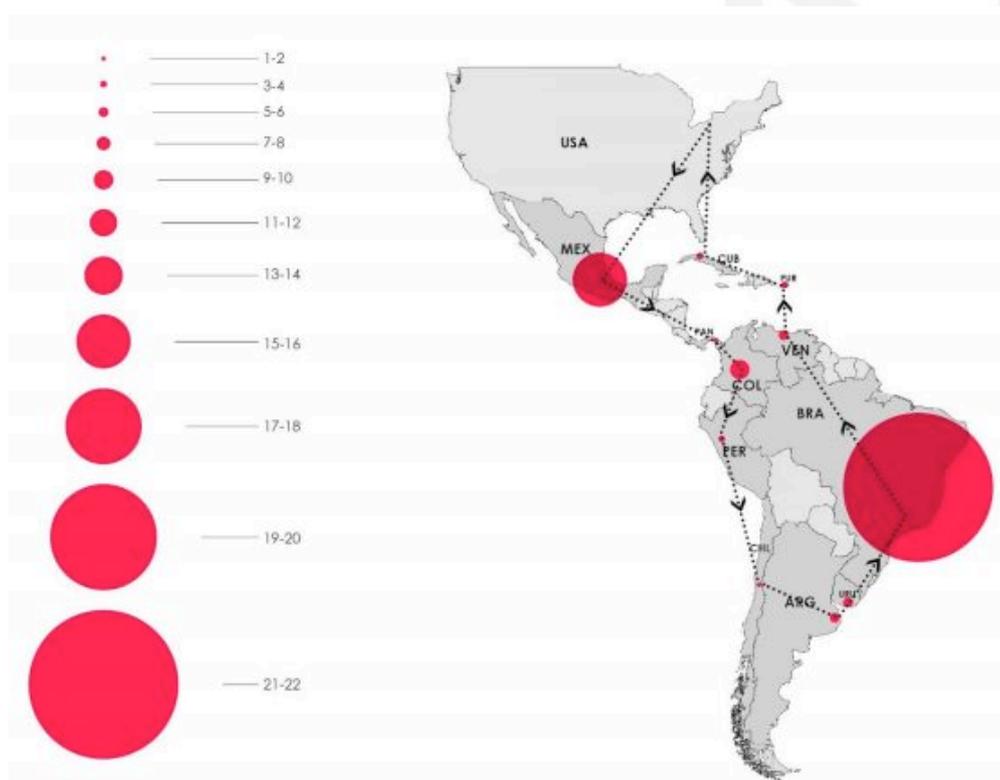


Figura 1: No mapa, as marcações em vermelho representam o número absoluto de obras referente a cada país mencionado na exposição. Ainda, a imagem destaca o itinerário da viagem de Hitchcock à América Latina em 1954.
Fonte: Produção da autora.

A partir do evidente reflexo das formulações de Goodwin na publicação de Hitchcock, é notável que o modernismo brasileiro, ancorado sobretudo ao sucesso individual de Niemeyer, tratou de amparar as escolhas da curadoria na exposição de 1955 e de caracterizar, com a consolidação da narrativa ali proposta, a produção latino-americana em sua totalidade, mesmo que paradoxalmente Hitchcock aponte diferenças formais entre os países visitados. Dessa forma, o catálogo resulta em um discurso ambíguo, que reconhece individualidades ao mesmo tempo em que as deposita em uma condição unificada.

Fachadas urbanas

Tomando o catálogo como *coleção*, condição explorada por Cláudia Cabral em seu artigo *Catálogos de arquitetura, imagem e narrativa*, sua dimensão narrativa reside tanto no discurso textual quanto no ordenamento e

tratamento das imagens ali reunidas, estas detentoras de potencial discursivo – e se foram reunidas, há de haver algo em comum entre elas, condição básica da própria ideia de coleção. Mas se por um lado o levantamento de Hitchcock se coloca como revisão à fórmula do estilo internacional já superado pela crítica internacional, “a narrativa reafirma uma noção de modernidade comum, existindo por trás das particularidades nacionais, uma das bandeiras de 1932” (2010, p.14). O catálogo, portanto, evoca certo paradoxo. Ao mesmo tempo que América Latina surge como revisão do projeto moderno universal, a arquitetura das diversas repúblicas latino-americanas compartilham de um fundo regional comum.

A partir da identificação de categoriais gerais próprias da arquitetura resultante de seu levantamento, o historiador aponta a existência de uma consistência geral daquele “continente e meio” (Hitchcock, 1955, p.11). O esforço de agrupamento do grande bloco latino-americano em um imaginário uniforme atinge seu ápice em *Fachadas Urbanas*, subcapítulo final da publicação.

Fachadas Urbanas compreende 3 colagens de 16 edifícios de apartamentos e de escritórios, localizados em cidades distintas (Bogotá, Buenos Aires, São Paulo, Havana, Lima, Caracas e Cidade do México), apresentados a partir de suas fachadas frontais, negando sua totalidade e contexto, o que sugeria a composição de uma “cidade latino-americana análoga” (Cabral, 2010, p.21), que viria a legitimar a homogeneização quase agressiva inerente ao discurso de Hitchcock, que tendia a nuançar ou reduzir a diversidade de manifestações arquitetônicas latino-americanas. Entre a disposição adjacente das fotografias, seu tratamento em P&B, a seleção de edifícios capturados a partir do mesmo ângulo de visão e o próprio discurso textual, *Fachadas Urbanas* reforça e intensifica aquilo que Hitchcock busca sintetizar ao longo de todo o catálogo: a homogeneidade (por ele identificada) da arquitetura latino-americana resulta da atmosfera geral compartilhada pelas nações existentes naquele vasto território.

Ao subtrair estas arquiteturas de seus contextos locais e reordená-las em “ruas latino-americanas” que mesclam trechos urbanos de diferentes cidades – propondo um verdadeiro pastiche como atmosfera geral das nações ao sul da fronteira–, o curador da exposição sistematiza um “conjunto dotado de um sentido passível de ser compartilhado” (Cabral, 2010, p.6).

A montagem de uma cidade latino-americana fictícia, porém possível (em sua acepção), que existe e que não existe, corrobora a própria narrativa do curador, que busca ao longo de sua publicação delinear e explicar o “boom”⁵ (MoMA, 1955, p.1) da arquitetura e o urbanismo na América Latina no segundo pós-guerra. A exposição foi encomendada em vista desse fenômeno caracterizado aos olhos do estrangeiro pela repentina ebulição da arquitetura latino-americana que “excede em quantidade e qualidade a arquitetura produzida na Europa no pós-guerra”, e rivaliza com a melhor arquitetura produzida nos Estados Unidos (Hitchcock, 1955, p.62). Com isso, firmam-se três *id-entidades*: Europa, Estados Unidos e América Latina - esta última, como visto, representada sobretudo pelo imaginário brasileiro tecido dentro do museu a partir da genealogia das exposições ali organizadas, condição que reverbera e se acentua no catálogo de Hitchcock.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que explorar os aspectos formais da arquitetura presente na exposição de 1955 a que aqui se pretendeu explorar, este artigo se debruçou na tarefa de compreender que os agenciamentos historiográficos elaborados no MoMA fazem parte de uma trajetória complexa de relações dialéticas entre política e cultura. Se o MoMA é idealizado como capilaridade do governo

⁵ Aquele “boom” apontado pelo MoMA dizia respeito à repentina ebulição de construções modernas na América Latina que se faziam significativas tanto na ótica do estrangeiro quanto nos próprios âmbitos nacionais e regionais, sobretudo desde a década de 1930. Este “boom” para o qual os membros do Museu olhavam estaria vinculado ao que Walt Whitman Rostow, teórico do desenvolvimentismo, qualifica como *take-off* das economias daqueles países que, no segundo pós-guerra, mostravam acentuado crescimento industrial e demográfico nas áreas urbanas, como México e Brasil. Ver Almandoz (2009).

norte-americano, e o meio cultural se coloca como pilar fundamental das relações itneramericanas, a trajetória das exposições ali organizadas e os discursos elaborados sobre seus objetos dialogam diretamente com as diversas conjunturas geopolíticas.

Como vimos, um dos momentos fundamentais da construção de uma ideia específica de arquitetura latino-americana é *Latin American Architecture since 1945*, que por sua vez é idealizada no contexto das disputas ideológicas da Guerra Fria. A exposição constrói e consagra um “modelo” de arquitetura latino-americana, estratificado como aforisma na historiografia moderna, definido a partir de dois vetores principais: por um lado, a articulação das ambições estatais em produzir modernidades nacionais com as burguesias intelectuais (Gorelik, 2005, p.10), da qual os arquitetos fazem parte; e por outro lado, o esforço norte-americano em impulsionar a aproximação interamericana e pavimentar um campo de influência ideológica a partir da dependência intelectual. O arranjo destas vontades parece ser o ponto seminal do que viria a ser o imaginário não somente de arquitetura latino-americana, mas da própria noção de América Latina. Em outras palavras, a exposição se insere em um momento determinante de construção de imaginários, e nela podemos identificar a produção de formas culturais na arquitetura e nos discursos construídos sobre ela, que sugerem notáveis controvérsias. Por um lado, as cidades na América Latina nas décadas de 1950 e 1960 são “produto de sua condição de fronteira, entre o desejo de construções culturais e econômicas mais autônomas” (Aravecchia-Botas, no prelo). Por outro lado, a cidade latino-americana se produz a partir de sua relação com a potência à qual estiveram submetidas.

Os discursos disseminados a partir da exposição acabam por definir imaginários que extrapolam o campo disciplinar da arquitetura e tocam âmbitos de maior amplitude. Desta forma, se a América Latina é uma categoria construída pelas diversas aspirações transnacionais, é possível dizer que a exposição assume papel decisivo não somente na construção e difusão internacional de um imaginário específico sobre a arquitetura moderna da região, mas pavimenta, a

partir do campo arquitetônico, uma identidade supranacional que terá desdobramentos posteriores, quiçá até a contemporaneidade.

Bibliografia citada

- Al Assal, Marianna R. B. A invenção de uma arquitetura moderna latino-americana. Resumo expandido enviado para o II CACAL – Seminário do Grupo de Pesquisa Cultura, Arquitetura e Cidade na América Latina. Belo Horizonte; 2018.
- _____. Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930 [tese]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 2014.
- Argan, Giulio Carlo. A crise da arte como ciência europeia. In: Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Companhia das Letras; 1992.
- Atique, Fernando. Arquitetando a “Boa Vizinhaça”: A sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945. São Paulo: Ponte Editoras; 2010.
- Barr, Alfred H. Foreword. In: MoMA. The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art. New York: MoMA; 1943.
- Bethell, Leslie. História da América Latina, vol. 6: A América Latina após 1930: economia e sociedade. São Paulo: EDUSP; 2009.
- Cabral, Cláudia Piantá Costa. Catálogos de arquitetura, imagem e narrativa. Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo; 2010.
- Cohen, Jean-Luis. O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial. São Paulo: Cosac & Naify Edições; 2013.
- Cota Jr., Eustáquio O. A formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943) [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; 2016.
- _____. Um “empreendimento pioneiro”: o catálogo da Coleção Latino-Americana do MoMA (1931-1943). Assis: Faces da História. 2015, jan.-jun., n.1; p.63-79.
- Cramer, Gisela; Prutsch, Ursula. Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940–1946) and Record Group. Hispanic American Historical Review; 2006, jan., n. 4, p.785-806.

- Del Real, Patricio. Building a Continent: MoMA's Latin American Architecture since 1945 Exhibition. *Journal of Latin American Cultural Studies*; 2007, mar., n.1, p.95-110.
- _____. Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar [requisito parcial para doutorado]. Nova York: Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University; 2012.
- Fraser, Valerie. Building the New World. *Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*. Londres, New York: Vers; 2000.
- Furtado, Celso. *Essencial*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras; 2013.
- Goodwin, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old: 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art; 1943.
- Gorelik, Adrián. A produção da "cidade latino-americana". *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*; 2005a, n. 1, p.111-133.
- _____. *Das Vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005b.
- Hitchcock, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. Nova York: The Museum of Modern Art; 1955.
- Liernur, Jorge Francisco. Es el punto de vista, estúpido!. In: *Arquitectura en teoría. Escritos 1986-2010*. Buenos Aires: Nobuko; 2008.
- _____. The South American Way: o milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial - 1939-1943. In: *Guerra Guerra (org.). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2*. São Paulo: Romano Guerra; 2010.
- _____. Vanguardistas versus expertos. *Block – revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*. Buenos Aires; 2004, n. 06, p.18-39.
- Martins, Carlos A. F. 'Hay algo de irracional...': Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña' (1999). In: *Guerra, Abílio (org.), Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2*. São Paulo: Romano Guerra; 2010.
- Mix, Miguel Rojas. *Los cien nombres de América*. Barcelona: Editorial Lumen; 1991.
- MoMA. A United Hemisphere. *The Bulletin of the Museum of Modern Art (The Museum and the War)*; 1942, n.1, s.p.

Mota, Carlos Guilherme. Cultura e Política da Boa Vizinhança: dois artistas norte americanos no Brasil. In: Coggiola, Osvaldo (org.). Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP; 1995.

Nye, Joseph S. Soft Power: the Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs; 2004.

Quijano, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgard Lander (org.). Colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO; 2005.

Rabe, Stephen G. The Elusive Conference: United States' Economic Relations with Latin America, 1945-1952. Diplomatic History, jul. n.3; 1978, p.279-294.

Singer, Paul. América del Sur: de la geografía a la historia. In: Gonzales, H; Schmidt, H. Democracia para una nueva sociedade (modelo para armar). Caracas: Nueva Sociedad; 1997.

Tota, Antonio Pedro. O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras; 2000.

_____. Os americanos. São Paulo: Contexto; 2014.

Wallerstein, Immanuel. O sistema mundial moderno, vol. I: A agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI. Porto: Ed. Afrontamentos; 1974.