

DAS VANGUARDAS A BRASÍLIA

Cultura Urbana e Arquitetura
na América Latina



Adrián Gorelik

EDITORA
UFMG

© 2005, dos textos em espanhol, Adrián Gorelik
© 2005, da tradução brasileira, Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer
meio sem autorização escrita do Editor

G666d Gorelik, Adrián

Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e
arquitetura na América Latina / Adrián Gorelik;
tradução de Maria Antonieta Pereira. - Belo
Horizonte : Editora UFMG, 2005.

190 p. - Il.(Humanitas)

ISBN: 85-7041-412-9

1. Arquitetura - América Latina I. Título II. Pereira,
Maria Antonieta

CDD: 724.918
CDU: 72.036

Ficha catalográfica elaborada pela CCQC - Central de Controle de Qualidade da
Catalogação da Biblioteca Universitária da UFMG

EDITORAÇÃO DE TEXTO: Ana Maria de Moraes

REVISÃO DE TEXTO E NORMALIZAÇÃO: Maria do Carmo Leite Ribeiro

REVISÃO DE PROVAS: Rodrigo Pires Paula e Vanessa Batista de Oliveira

PROJETO GRÁFICO: Glória Campos - *Mangá*

FORMATAÇÃO: Giane Mendes Figueirêdo

CAPA: Giane Mendes Figueirêdo

PRODUÇÃO GRÁFICA: Warren M. Santos

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 - Ala direita da Biblioteca Central - Térreo

Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte/MG

Tel (31) 3499-4650

Fax (31) 3499-4768

www.editora.ufmg.br

editora@ufmg.br

NOSTALGIA E PLANO
O ESTADO COMO VANGUARDA

Para essa elite o mundo revolucionário não está no futuro, mas no passado. O presente é o caos, a nostalgia é o início da ordem.

Carlos Monsiváis¹

Libertar-se do medo do futuro, fixando esse futuro como presente: o fundamento do intervencionismo keynesiano e o das poéticas da arte moderna é o mesmo.

Manfredo Tafuri²

Nostalgia para ordenar o caos do presente e Plano para neutralizar o medo do futuro: na encruzilhada desses dois impulsos nasce a cultura arquitetônica de vanguarda na década de 1930 na América Latina. Nostalgia e Plano: toda indagação sobre as vanguardas latino-americanas deve encarar o problema de uma cultura arquitetônica cuja configuração moderna reconhece essa origem cruzada, porque ela afeta a própria noção de vanguarda. Já que não se pode pensar essa noção sem ver o modo como a arquitetura, enquanto materialização urbana de seus postulados, a encarna e a ressignifica. A vanguarda arquitetônica não só oferecerá seu Plano ao conjunto da vanguarda, como modo de configurar o ordenado mundo moderno que ela imaginava ou pressupunha, mas também introduzirá, por definição, o ator fundamental da renovação vanguardista na América Latina: o Estado, promotor privilegiado daqueles impulsos contraditórios.

Na década de 1930, a arquitetura encontra-se com o Estado para pôr à prova os postulados de vanguarda elaborados na década anterior e, fazendo-o, começa a completar uma paisagem que no resto das manifestações artísticas ou literárias apenas tinha se esboçado, tensionando nossa concepção da vanguarda latino-americana ao limite de sua reformulação. De fato, como falar de *vanguarda* se a principal tarefa que ela se auto-atribuiu na América Latina foi a de *construção* de uma *tradição*? Essa tarefa começa a se formular nos anos vinte, preparando o terreno para o ator, que rapidamente vai se mostrar em condições de colocá-la em prática, o Estado nacionalista benfeitor que surge da reorganização capitalista pós-crise e que tem continuidade no Estado desenvolvimentista dos anos cinquenta. Assim, por meio da arquitetura, vanguarda e Estado confluem na necessidade de construir uma cultura, uma sociedade e uma economia *nacionais*. De modo que permanece questionado em toda a linha o conjunto de postulados que se associa classicamente à vanguarda: a negatividade, o caráter destrutivo, o combate à instituição, a destruição da tradição, o internacionalismo. Tal é a especificidade com que a experiência da arquitetura ilumina retrospectivamente o conjunto da experiência vanguardista clássica na América Latina.

UMA VANGUARDA ADJETIVADA

Mas se todos esses postulados clássicos permanecem questionados, vale a pena continuar falando de vanguarda na América Latina? A percepção de uma defasagem de origem traduziu-se, na crítica, na necessidade da adjetivação: as vanguardas em nossos países não costumam ser vanguardas simplesmente, mas “vanguardas atenuadas”, “vanguardas reativas”, “vanguardas classicistas”, “vanguardas oficiais”, “vanguardas tropicais”, definições que, em muitos casos, aparecem explicitamente como uma contradição em termos. O último estágio do longo debate sobre o caráter original ou derivativo de nossas produções culturais (estágio que, no Brasil, ganhou forma a partir da aguda formulação de Roberto Schwarz sobre o “lugar” das idéias) entrou, nos anos noventa,

em um estado de aplacamento sem resolução no qual se gerou uma série de cuidados, expressos sob a forma da adjetivação.³ Diferentemente do que sucedia antes que esse último estágio do debate sobre a identidade refinasse nossa percepção da complexidade dos contatos culturais, essa adjetivação agora não se reverte, necessariamente, como um olhar pejorativo ou irônico sobre o substantivo local (muitas vezes, ocorre o contrário). A antes iniludível noção de "influência" passou, pelo menos nos campos historiográficos mais sofisticados, a uma vida melhor. Graças a pesquisas que mostraram a força da circulação das idéias na modernidade, as noções de centro e periferia conjugam-se no plural, deixando para trás o tempo em que, para celebrar ou injuriar as vanguardas, eram tomadas como versões, mais ou menos bem-sucedidas, mais ou menos degradadas, de seus modelos de referência.

Assim, eliminada a noção de influência, eliminada a visão simplista de uma via de mão única entre um modelo central e sua aplicação periférica, o que se generalizou como sentido comum da indagação historiográfica é uma espécie de suspensão do julgamento que, se em uma primeira instância permitiu uma multiplicação de estudos de caso que demonstram tudo o que se pôde começar a ver com novos esquemas conceituais, muito rapidamente começou a mostrar seus limites. Em especial, porque a suspensão do julgamento impediu as pesquisas locais de contribuírem com a renovação conceitual e historiográfica do problema global; ou seja, além de normalizar o que antes se via como degeneração, perdeu-se a possibilidade de colocar em discussão a própria norma sobre a qual esse sistema de valores foi montada. Dessa forma, a adjetivação de nossos casos locais pode ser um elogiável esforço de precisão, mas, ao mesmo tempo, um atalho para evitar a discussão sobre os substantivos e sobre o sistema de valores que os produziu e que, isso é o mais importante, continua, em muitos casos, mantendo gravado, como lateralmente acaba confirmando a própria necessidade da adjetivação.

Porque, ao menos no caso das vanguardas, esse sistema de valores não foi, simplesmente, como pôde parecer no começo do debate pós-modernista, um molde interpretativo

impingido *a posteriori* a um objeto histórico transparente, mas uma parte ativa em sua própria produção. Ao menos no caso das vanguardas, não existe a convicção pós-moderna de que não há cópia porque não há original — essa convicção para a qual tão cedo Silviano Santiago encontrou inspiração em Borges.⁴ A idéia de um conjunto de valores originais, que devia ser estendida e aplicada, foi um componente essencial no desenvolvimento mundial do modernismo, tanto nos exemplos centrais como nos periféricos. E o problema que isso configura para a análise histórico-crítica é duplo, já que chama a atenção para a heterogeneidade conflitiva que se esconde sob a suposta homogeneidade desse universo de valores e, ao mesmo tempo, para a enorme distância que inevitavelmente tomam dele as práticas efetivas da vanguarda, distância, na maior parte das vezes, opaca para seus próprios protagonistas. Ou seja, longe de negar a existência de modelos de referência, ou menos ainda de suspender o julgamento sobre eles, trata-se de tentar agarrar a viscosidade que sua existência programática confere a todo episódio vanguardista, e não apenas a suas manifestações periféricas.

Essa é uma das razões pelas quais ainda hoje é muito complicado apelar para uma definição satisfatória de vanguarda para abordar o estudo histórico de alguns de seus fragmentos; uma dificuldade que recorda a que Proust encontrava em seu trabalho sobre a memória já que, como a alma do escritor, também o conceito de vanguarda deve ser o guia nessa busca e, por outro lado, o próprio território confuso onde se deve buscar. É que as vanguardas foram o resultado combinado de uma produção histórica e de uma restrição crítica e historiográfica. As práticas grupais ou individuais dos artistas, escritores ou arquitetos foram contemporaneamente ressignificadas pelos críticos militantes (muitas vezes os próprios artistas) que se encarregaram de separar cuidadosamente o que era vanguarda do que não o era, produzindo intrincados mapas cujas fronteiras, feitas de prescrições e censuras programáticas, formam um puzzle mutante que reorganiza qualquer definição de vanguarda, cada vez e de modo quase completamente *ad hominem*. E isso continuou funcionando de modo idêntico muito tempo depois de esgotado o episódio, prolongando durante quase todo o século XX

stórico transparente, produção. Ao menos no reação pós-moderna de tal — essa convicção encontrou inspiração valores originais, que componente essencial modernismo, tanto nos s. E o problema que crítica é duplo, já que de conflitiva que se e desse universo de enorme distância que afetivas da vanguarda, ca para seus próprios existência de modelos entender o julgamento viscosidade que sua episódio vanguardista, féricas.

ainda hoje é muito ção satisfatória de co de alguns de seus a que Proust encon- já que, como a alma arda deve ser o guia io território confuso as foram o resultado e de uma restrição upais ou individuais ram contemporanea- tantes (muitas vezes de separar cuidado- o era, produzindo as de prescrições e buzzle mutante que arda, cada vez e de m. E isso continuou o depois de esgotado e todo o século XX

um combate entre histórias oficiais e heresias, típico das formações políticas de esquerda, cujo deslinde deveria preceder qualquer definição.

O que entendemos por vanguarda parece ter sido um conjunto plural de intrincadas tramas em que se cruzam produções estéticas, vidas de artistas, manifestos, programas, posições políticas, valorações críticas, apelos genealógicos ou postulados filosóficos. Muitas vezes encontramos essas tramas funcionando como “formações culturais” mais ou menos homogêneas, de acordo com a categoria de Raymond Williams; mas muitas outras, como agregados heterogêneos de contornos difusos, compartilhando alguns de seus componentes com as formações rivais ou simplesmente diluindo ou contradizendo outros em suas próprias práticas. De nosso ponto de vista, isso permite entender o grau de parcialidade facciosa das próprias definições que essas formações estavam contemporaneamente realizando. Uma parcialidade que se torna muito importante para nosso objeto, porque não se vincula somente às encruzilhadas individuais de tal ou qual artista ou crítico, suas posições políticas, bandeiras estéticas ou produções doutrinárias, mas também a dois fatos: cada disciplina artística propôs limites objetivos às aproximações teórico-críticas que, contudo, pretendiam-se universais (um exemplo óbvio é a marca de afinidade eletiva de Adorno com a música em sua perspectiva geral sobre a arte moderna); e cada artista, crítico ou movimento manteve uma relação diversa com tradições nacionais muito variadas ou com contextos metropolitanos completamente diferentes (as marcas de Paris e Berlim nos respectivos movimentos Dadá são outro exemplo óbvio). Cada definição de vanguarda vem marcada, então, com uma peculiar chave genética que supõe seleções, muitas vezes conscientes e combativas, e, muitas outras, espontâneas e contingentes, completamente modificáveis à luz de novas chaves sobre as quais incorporaram ou omitiram, mas que convém não desprezar como “erro” ou “ideologia”, porque em todos os casos são parte substantiva do objeto e das práticas que tentavam definir.

Vejamos um exemplo que nos introduz mais diretamente à nossa questão e que, por ser mais recente, assume com menos conflitos o papel de teoria: o que restaria da definição

já canônica de vanguarda que Peter Bürger indicou, como o destrutivo por excelência, se a interrogássemos a partir da arquitetura, disciplina cujo sentido só pode se radicar na construção?⁵ Oferecendo uma teoria, Bürger mostra, ao mesmo tempo, a continuidade das batalhas pelo recorte legítimo do conceito (sua polêmica era com a apropriação do conceito pelas *neovanguardas*). O enfoque particular de Bürger nos aspectos antiinstitucionais das vanguardas, por exemplo, explica que ele não dedicou uma só linha de seu livro às vanguardas construtivistas ou neoplasticistas. Mas hoje seria inimaginável não incorporá-las: o problema é sob que forma conceitual.

AS DIALÉTICAS DA VANGUARDA

Como se tinha observado, o caráter construtivo da arquitetura gera, frente à noção clássica de vanguarda, um deslocamento similar ao que começamos analisando para a experiência latino-americana. Nossa hipótese é que, de fato, ambos os problemas estão conectados e ambos os tipos de "marginalidade" (a da arquitetura frente às artes visuais e à literatura, e a da América Latina dentro da cultura ocidental) são essenciais para renovar também a pergunta sobre os casos centrais, mostrando as diferentes dialéticas da vanguarda.

No caso da arquitetura, essa nova perspectiva é introduzida pela corrente de "crítica à ideologia", como era chamada, no final dos anos sessenta e começo dos setenta, a renovação teórica e historiográfica que teve como protagonistas principais Manfredo Tafuri e o grupo de historiadores de Veneza. À pergunta sobre as relações entre vanguarda e arquitetura, essa crítica deu uma resposta negativa: justamente pelo caráter construtivo da arquitetura, a *arquitetura de vanguarda* não pode existir. Mas longe de descartar o problema a partir dessa resposta, a centralidade da arquitetura propôs em sua análise um núcleo novo em torno do qual se reorganizou a visão da vanguarda. Em primeiro lugar, levaram a pensar a arquitetura por fora da auto-representação heróica dos próprios arquitetos e críticos da arquitetura, que continuavam vendo seu trabalho como uma continuidade do mandato

er indicou, como o
ssemos a partir da
pode se radicar na
Bürger mostra, ao
alhas pelo recorte
m a apropriação do
oque particular de
as vanguardas, por
ma só linha de seu
eoplasticistas. Mas
e o problema é sob

onstrutivo da arqui-
e vanguarda, um
s analisando para
tese é que, de fato,
ambos os tipos de
as artes visuais e à
a cultura ocidental)
unta sobre os casos
as da vanguarda.

ectiva é introduzida
o era chamada, no
tenta, a renovação
agonistas principais
ores de Veneza. À
e arquitetura, essa
mente pelo caráter
de vanguarda não
problema a partir
ara propôs em sua
l se reorganizou a
evaram a pensar a
ação heróica dos
que continuavam
dade do mandato

ideológico de seus antecessores modernistas. A “crítica à ideologia” mostrou as necessárias vinculações da arquitetura com o poder econômico e político e desmistificou o papel contestatário das vanguardas construtivas, trazendo à luz episódios que, justamente por não caberem naquela representação, tinham sido completamente enterrados pela historiografia e pela crítica modernistas: as vanguardas soviéticas e européias, os modernismos não vanguardistas e, em geral, os processos de desenvolvimento do capital e o papel desempenhado em seu interior pelas disciplinas artísticas e arquitetônicas, apontando centralmente para os dois processos “mais avançados”, o da Europa do período de entre-guerras (a socialdemocracia) e o dos Estados Unidos (o “capitalismo real”).⁶ Desse modo, sustentou-se que a única “vanguarda” efetiva no período de entre-guerras tinha sido a vanguarda da reorganização produtiva do grande capital, reorganização que tem lugar na metrópole e para a qual os movimentos artísticos de vanguarda tinham sido, de qualquer forma, funcionais.

Mas, em segundo lugar, essas análises permitiram entender o ciclo que conduziu “da vanguarda à metrópole” como um ciclo unitário, que em seu ponto de chegada “construtivo” submete à prova o conjunto de seus postulados mais “destrutivos”.⁷ Hoje podemos não seguir as motivações e as implicações ideológicas dessa resposta; sobretudo, o teleologismo da “crítica à ideologia”, que lhe permitiu reduzir o universo vanguardista em dois campos, o de quem apontou “adiante”, no desenvolvimento capitalista, as tendências objetivas e concretas, que internalizaram a tecnologia, e o de quem apontou “para trás” as tendências românticas ou expressionistas, que dirigiram um olhar angustiado ao mundo que o capitalismo arrasava. Mas a extraordinária e sempre sofisticada visão dos movimentos artísticos de entre-guerras que esse novo enfoque nos deixou é imprescindível e permite revisar inclusive seu próprio argumento, no ponto específico acerca de haver ou não arquitetura de vanguarda.

Pois o ciclo “da vanguarda à metrópole” mostra o processo que conduz à vanguarda, desde a demolição iconoclasta ensaiada no cabaré à experimentação, na metrópole, da arte como processo organizador da nova sociedade. E se esse

ciclo pode ser lido como completo é porque a vanguarda deve ser reconhecida nele. O amplo espectro de manifestações vanguardistas analisadas *junto* com seus manifestos e seus postulados críticos, desde o surrealismo até o neoplasticismo, desde o expressionismo até a nova objetividade, permite, deste modo, identificar os extremos desses pares opostos como valores soltos, às vezes reunidos em constelações imprevisíveis em um mesmo artista ou em um mesmo movimento ou em uma mesma obra. Ver a passagem do destrutivo ao construtivo afeta toda a idéia da arquitetura, e também permite descobrir nela, travestidas, as estruturas de compreensão e a organização do olhar sobre a realidade da obra de vanguarda; mas, da mesma forma, reverte a interpretação dessa última, densificando seus conteúdos explícitos. Permite entrever uma dupla dialética da vanguarda: a que descreve o ciclo completo da vanguarda à metrópole e a que aparece dentro de cada uma das obras mais densas de artistas e arquitetos: a dialética entre história e projeto, entre a percepção dramática do declive histórico que a modernidade supunha e as tentativas otimistas de sua superação. Mostra que o momento das vanguardas históricas talvez tenha sido de extrema opacidade, mais que de transparência entre meios e fins, o produto impuro de uma encruzilhada: a da maior tensão entre pólos que apenas uma leitura superficial ou interessada pode ver como meramente opostos: crítica social / renovação lingüística; destruição / construção (nova síntese de forma); pessimismo quanto ao progresso / otimismo; revolução social / busca de pacificação pela arte; dissolução da arte na vida / autonomia. Essa foi, finalmente, a restrição historiográfica aplicada ao conceito, a separação desses pólos pela canonização modernista tardia, primeiro, pelo pós-modernismo, depois, em uma polêmica cuja única virtude foi mudar as etiquetas de lugar.

O ciclo "da vanguarda à metrópole" recoloca, assim, a experiência vanguardista em toda a dramaticidade de sua "dialética paralisada", de acordo com a luminosa expressão com que Walter Benjamin designou Baudelaire e Eugene Lunn devolveu a Benjamin.⁸ E, de fato, que é a própria obra de Benjamin, decerto tão influente em Tafuri, senão um exemplo máximo dessas tensões ao mesmo tempo que uma tentativa de explicá-las? Benjamin deixou, sob a forma de epigrama,

um programa completo de pesquisa sobre a dialética da vanguarda: “Compreender juntos Breton e Le Corbusier — ou seja, distender o espírito da França do presente como um arco, com o qual o conhecimento golpeie num instante o coração”, escreveu em uma de suas notas do projeto das “Passagens”.⁹ De Breton a Le Corbusier estende-se a mesma dialética explorada pelos venezianos, da Zürich do Cabaré Voltaire à Frankfurt da administração social democrata; das provocações de Duchamp à Großstadt desqualificada e homogênea de Hilberseimer, essa analogia da cadeia de montagem que não mostra apenas o (indubitável) afã produtivista da vanguarda construtiva, mas o modo com que a metrópole revela à arte de vanguarda que seu único compromisso é o de anunciar e organizar o surgimento de um universo sem valor, descarnado, amoral e elementar, no qual o Homem Novo poderia nascer puro. A mesma dialética que aparece quando se analisam textos do próprio Benjamin, como “Experiência e pobreza” (1933), nos quais a trágica constatação da “pobreza de experiência” da vida moderna não é traduzida em um lamento nostálgico, mas em renúncia ascética. Porque o conflito de Benjamin é o mesmo da vanguarda: encontrar saídas para um presente de homens que já não sabem (que já não podem) narrar, que já não sabem usar suas mãos no trabalho; dar respostas construtivas a uma modernidade com a qual, contudo, liga-os uma relação tormentosa (enquanto “modernidade”, como assinalou Paolo Jedlowski, deve ser lida neles como expressão da autoconsciência da crise da cultura ocidental).¹⁰

A partir disso é que essa revisão da idéia de vanguarda à luz da arquitetura pode traçar suas relações com a experiência latino-americana, ambas conectadas à construtividade. Porque se a arquitetura pode ser pensada como o pólo positivo da dialética produtiva da vanguarda, a América Latina — o Sul — pode ser pensada como um dos principais pólos positivos em sua dialética espacial, um dos lugares privilegiados onde a construção, mais que possível, aparecia como inevitável. Assim, adquire sentido pensar o termo na América Latina, ver quais foram as combinações peculiares daqueles valores soltos em cada experiência local, de acordo com os diferentes processos modernizadores ensejados no continente. O termo vanguarda é pertinente não porque tenha ocorrido o clássico

mal-entendido transculturador, tampouco porque a América Latina ofereça a redenção de “outra” história; mas porque, ao desempenhar um papel ativo no próprio desenvolvimento do episódio global, a experiência da vanguarda latino-americana deve ser incorporada na composição da fotografia de família das vanguardas históricas que, quando completada, poderá ser ressignificada.¹¹

O papel construtivo da América Latina oferece novas chaves a respeito do *iter* alternativamente otimista e angustiado de alguns célebres viajantes europeus que vinham procurando interlocutores locais para executar esse mandato: Wladimiro Acosta, Richard Neutra, Le Corbusier, Hannes Meyer, e tantos outros. Oferece novas chaves, também, sobre o papel que algumas arquiteturas do continente tiveram no próprio relato canônico da *Arquitetura moderna*. Jorge Liernur assinalou o absurdo lógico expresso na qualificação “arquiteturas nacionais” com que os críticos modernistas tentaram dar lugar às poucas grandes novidades do final dos anos trinta, especialmente as arquiteturas brasileira e finlandesa: o “movimento moderno” não podia ignorar o ar novo que essas experiências arquitetônicas ofereciam, mas, ao mesmo tempo, não podia integrá-las sem mais nem menos, já que a ruptura de algumas das premissas estruturantes do “movimento”, que punha em prática essas “arquiteturas nacionais”, punha em risco sua própria identidade universal — ou, pelo menos, “internacional”, de acordo com a famosa expressão do livro de Hitchcock e Johnson.¹²

Como vemos, é no próprio cânone modernista que começam as adjetivações. Nesse contexto prescritivo, o que significa “nacional” — como qualificativo de “modernismo” — senão a abertura de uma caixa de Pandora de definições *ad hoc* incapazes de formar um cânone? Marca de crise, então, mas também de impotência da crítica modernista: agora se pode ver que alguns dos elementos que tornavam difícil a incorporação no cânone de experiências como a brasileira eram os que poderiam ter contribuído para oferecer saídas ao beco em que havia permanecido encerrado o modernismo oficial. A questão da representação, da monumentalidade, da identidade: toda uma agenda de problemas pela qual algumas experiências latino-americanas vinham transitando e que se

colocavam em primeiro plano nos debates internacionais dos anos quarenta e do pós-guerra imediato.

A partir dessa perspectiva ganha uma nova inteligibilidade a preocupação, no limite com a obsessão, pela questão da ordem, manifesta pela primeira geração de arquitetos vanguardistas na América Latina.

Cada homem, cada época tende a obedecer a esta necessidade premente de ordem. Ordem que resulta de um equilíbrio harmônico entre a vida exterior, o espírito e a natureza, a idéia e a forma (...). Cada época busca seu equilíbrio. (...) Nossa época busca realizar esse acordo, esse equilíbrio, busca um classicismo, *seu* classicismo,

escrevia Alberto Prebisch em 1924, selecionando de modo completamente idiossincrático as problemáticas com que introduzia em Buenos Aires a renovação arquitetônica que estava ocorrendo na Europa.¹³ Há que atingir outro equilíbrio, Lucio Costa parece continuar o argumento, alguns anos depois, num texto liminar da vanguarda carioca:

As “revoluções”— como os seus desatinos — são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano já árido a outro, ainda fértil — exatamente como escada que nos interessa, quando cansados, em vista de alcançar o andar onde estão o quarto e a cama. Conquanto o simples fato de subi-la — dois a dois — já possa constituir, àqueles espíritos irrequietos e turbulentos que evocam a si a pitoresca qualidade de “revolucionários de nascença”, o maior — quiçá mesmo o único — prazer, a nós outros, espíritos normais, aos quais o rumoroso sabor da aventura não satisfaz, interessa, exclusivamente, como meio de alcançar outro equilíbrio, conforme com a nova realidade que, inelutável, se impõe.¹⁴

Não se trata nesse caso de moderação, ou pelo menos não apenas disso, mas de uma resposta *de vanguarda* a um problema cultural específico da modernização americana: o classicismo é o recurso da vanguarda frente à necessidade de produzir uma essência da cultura nacional. É a mesma necessidade que as diferentes tentativas de construir uma identidade nacional vinham manifestando em cada país, pelo menos desde o final do século XIX. O que mudou, entretanto,

foi o olhar sobre as fontes de onde extrair essa identidade e legitimá-la: a vanguarda descobre que o território americano é o âmbito de radicação do mais arcaico, mas, por isso mesmo, é o lugar onde o novo pode emergir puro, e que nessa potencialidade construtiva esconde-se a tão ansiada “especificidade” cultural. Nessa dupla cara da identidade, explica-se tanto o recurso à Nostalgia como ao Plano, o modo com que a vanguarda busca potencializar as “vantagens do atraso” com as “vantagens do moderno”, de acordo com a afortunada formulação de Werneck Vianna.¹⁵ E ali se ancora seu caráter anfíbio, logo observado pela crítica literária, a primeira a mostrar que a proposta mais ambiciosa e radical das vanguardas nos anos vinte não havia sido a dissolução da autonomia ou o combate à instituição, mas a construção de uma “língua nacional”. A arquitetura irrompe na década de 1930, quando tal tarefa se estende a outros planos, principalmente aos materiais e territoriais, e quando é adotada energicamente pelo único ator que, assumindo essa necessidade, oferece os instrumentos para pô-la em prática em grande escala: o Estado intervencionista.

DIRIGISMO ESTATAL E ARQUITETURA NA AMÉRICA LATINA

É uma simples evidência histórica que, desde os anos trinta, nos países latino-americanos em que surgiram algumas das principais expressões de modernismo arquitetônico — México e Brasil, especialmente, mas a seu modo também a Argentina —, boa parte das obras mais importantes foram auspiciadas, financiadas ou diretamente empreendidas pelo Estado, o que teve como resultado uma quantidade de realizações impensáveis nos países em que o modernismo arquitetônico tinha se originado, já que neles, mesmo nos casos em que se contou com a ajuda oficial ou com alguns grandes investidores, a escala de intervenção foi sempre menor. Algo da figuração modernista, nas muito diferentes encarnações que teve, parece haver sintonizado com o papel que o Estado tradicionalmente tinha se atribuído, na América Latina — e que define por excelência as vanguardas: o de construtor *ex nihilo* de uma nova sociedade.

xtrair essa identidade e
e o território americano
o, mas, por isso mesmo,
gir puro, e que nessa
a tão ansiada "especifi-
a identidade, explica-se
o Plano, o modo com
as "vantagens do atraso"
cordo com a afortunada
ali se ancora seu caráter
ca literária, a primeira
mbiciosa e radical das
e sido a dissolução da
o, mas a construção de
ompe na década de 1930,
planos, principalmente
é adotada energeticamente
necessidade, oferece os
a grande escala: o Estado

ARQUITETURA

que, desde os anos trinta,
e surgiram algumas das
arquitetônico — México
do também a Argentina
antes foram auspiciadas,
endidas pelo Estado, o
ntidade de realizações
modernismo arquitetônico
mo nos casos em que se
uns grandes investidores,
enor. Algo da figuração
rmações que teve, parece
Estado tradicionalmente
na — e que define por
strutor *ex nihilo* de uma

Isso não pressupõe negar o papel modernizante da edificação privada, de impacto massivo nas grandes cidades; mas a definição simbólica desse modernismo foi desempenhada e resolvida pela arquitetura estatal. E reconhecer no Estado não um cenário eventual, mas o impulsionador privilegiado das propostas arquitetônicas renovadoras desde os anos trinta, modifica nossas imagens sobre o conjunto da produção. A arquitetura foi uma peça importante das que se jogou no novo tabuleiro inaugurado pela crise em 1930, no qual o debate sobre a modernização se incorporava aos termos do dirigismo estatal que foi emergindo como resposta universal; de modo tal que as decisões, as tomadas de posição, as escolhas simbólicas ou técnicas e as políticas concretas do Estado nesses temas se convertem em valiosas pistas para a compreensão dos processos de reestruturação nacional desencadeados a partir dessa década e, vice-versa, para uma redefinição do papel desempenhado pelas arquiteturas modernistas nos processos de modernização.

A centralidade do papel estatal, desmesurada em comparação com as modernizações européia ou norte-americana, era um traço já tradicional: coube aos Estados nacionais latino-americanos sempre se encenarem como vanguarda de um capitalismo lucrativo e pouco trabalhoso e de uma sociedade com reflexos corporativos. A questão da "reforma a partir de cima", característica também em algumas experiências nacionais européias, como a alemã, vai marcar, desde sua origem, a modernidade latino-americana: quase todo o processo de ampliação das fronteiras, das territoriais até as sociais, foi iniciado, consolidado e garantido pelo poder público para além dos limites em que se chegou em cada caso (vinculados, é claro, a cada sociedade peculiar e a cada sistema estatal peculiar). É num dos valores do conceito de vanguarda que adotamos, então, onde aparece a peculiaridade latino-americana (e dentro dela, as diferenças de cada caso nacional). Porque, se o intervencionismo keynesiano consagra o Plano como ideologia da reestruturação pós-crise, o Estado que, mal ou bem, coloca-o em prática na América Latina é muito mais que a *vanguarda do capital*, no sentido em que o propôs a crítica à ideologia: não pode apontar a *recomposição* de um grande capital estruturalmente ausente, como a que os sonhos de organização vanguardista estava *realizando* nos

países europeus. Aqui se tratava ainda de construir no “vazio” as condições sociais, econômicas, culturais e territoriais para tornar possível sua emergência — e a própria representação do “vazio”, tão ativa no imaginário estatal-construtivista latino-americano, seja como obstáculo, seja como veículo da modernização, mostra claramente seu componente vanguardista. Assim como o século XIX foi o da construção das nações e das nacionalidades, é a partir da consagração dos novos papéis públicos na década de 1930, com a reestruturação do sistema econômico internacional, que se inicia a conformação de sistemas econômicos nacionais integrados ao modo capitalista: a intenção de “criar mercado”, conforme vinha propondo desde o primeiro pós-guerra o economista argentino Alejandro Bunge. Os sistemas hídricos, os traçados de caminhos e o desenvolvimento da aviação começaram a assinalar o interesse estatal por desdobrar tramas espaciais mais complexas que as que tinham cumprido seu papel na imposição da ordem e do progresso, procurando unificar os fragmentados territórios nacionais por meio de um mesmo regime de produção não só econômico, mas também social e cultural.

Mas nem as intenções nem os resultados foram lineares. As figuras da Nostalgia e do Plano que as notas de Monsiváis e Tafuri introduzem, ainda num nível metafórico, permitem aproximar-nos de uma avaliação do Estado intervencionista, ao menos a partir de uma perspectiva de sua vinculação pregnante com a arquitetura moderna. Por exemplo, a partir do aparelho estatal do México pós-revolucionário pôde-se estabelecer e tornar produtivo um momento de harmonia do passado, de cujo modelo buscou-se conjurar o caos dessa sociedade que se procurava modernizar; e veremos que, com diferenças, essa busca lá atrás de modelos para a construção de uma *comunidade moderna* — o oxímoro é flagrante — não é privativa do México. Da mesma forma, o novo Estado, que surge da crise de 1930, é o que consagra o Plano como ideologia e como poética de tal modernização, seja quando em alguns casos busque prefigurar uma sociedade liberada, e, em outros, servir a um capitalismo em expansão, ou na maioria das vezes consolidar e fortalecer o *statu quo* tradicional, atualizando-se de acordo com as novas condições do mercado internacional.

Desse modo, a afirmação de que as arquiteturas modernas latino-americanas nascem patrocinadas pelo Estado não remete à ligação tradicional entre arquitetura e política; trata-se de uma vinculação mais ampla em que a arquitetura (como instituição) e o Estado (como agente estrutural da modernização) compartilham interesses e objetivos: os modernismos arquitetônicos foram postulados como instrumentos privilegiados da tarefa estatal por excelência, a representação da modernidade nacional. Isso é o que ofereceram ao Estado, ou isso foi o que o Estado encontrou ou convocou nelas; melhor, esse foi o território comum no qual se construíram mutuamente. Diferentemente dos casos europeus, o modernismo arquitetônico se impõe rapidamente em alguns países latino-americanos, pois consegue acertar na resposta mais eficaz à demanda que Ortega y Gasset formulou em 1930 na Argentina, organizando todo o imaginário estatal-nacionalista: tinha chegado a hora em que os latino-americanos substituíam importações, também na cultura.

Aqui é onde começa a ser produtiva, em suas combinações e dessimetrias, a metáfora da Nostalgia e do Plano. Em primeiro lugar, um Estado-vanguarda da modernização social e econômica, mas caracterizado por sua ambigüidade: “orientado para operar a mudança na ordem burguesa, põe-se a defender valores passados”.¹⁶ Isso tampouco é novo, e explica a paradoxal definição de “reformismo conservador” para as elites estatais de finais do século XIX: o Estado forma-se na onda expansiva que torna inevitáveis os processos de universalização racional dos direitos e os potencializa e cristaliza em novas instituições, mas sua própria constituição é parte da tentativa suprema de reconciliá-los com um punhado de valores da sociedade tradicional, dos quais se considera guardião; é uma nova versão “do impulso e seu freio”, como de modo tão acertado Real de Azúa caracterizou um dos reformismos antecipatórios e emblemáticos (em sua excepcionalidade) da América Latina, o *batllismo* uruguaio. Mas, em segundo lugar, a partir dos anos trinta essa ambigüidade estatal se espelha na de um modernismo pronto a disputar com os setores tradicionalistas o lugar a partir do qual se construiria uma tradição, produzindo essa “paradoxal modernidade [...] de projetar para o futuro o que tencionava resgatar do passado”.¹⁷

Neste ponto do argumento seria conveniente especificar em que termos pode-se unificar, sob a qualificação de “latino-americanos”, a arquitetura, o modernismo, o Estado ou os processos sociais, culturais ou econômicos; em que medida é possível comparar — e extrair conclusões produtivas dessa comparação — processos experimentados por sociedades tão complexas em si e tão diferentes entre si. Não é possível que, ao mesmo tempo em que reclamamos uma total multiplicação da idéia de vanguarda, conformemo-nos com o forçamento da unidade da vastíssima experiência latino-americana. É muito freqüente que muitas análises diluam sob o termo “latino-americano” as especificidades, procurando uma unidade que produz objetos fantasmáticos, que não respondem bem a nenhuma das características que os melhores especialistas nacionais identificam para seus casos, ou que apenas respondem às que o autor melhor conhece, em função das que forçosamente integram-se ao resto numa paisagem homogênea, mas irreconhecível. Isso já foi colocado por Tulio Halperin Donghi, quando recordou a problematidade de uma leitura não só do continente como marco unitário, mas, em alguns casos, da própria nação: na introdução à sua *Historia contemporânea de América Latina*, Halperin remeteu ao título do livro de Simpson, *Muchos Méxicos*, no plural, como exemplo da fragmentação diacrônica e sincrônica — epocal e geográfica, cultural e social — que nos surpreende onde aparentemente há *uma* história.¹⁸

De qualquer forma, como o próprio Halperin demonstra ao escrever definitivamente uma história da América Latina, aumentar os cuidados não significa descartar a empresa. Especialmente no que toca a uma história das arquiteturas modernas nos países latino-americanos, tão desconectadas entre si em seu momento de aparição, tão artificialmente conectadas depois, por meio de uma relação unívoca com o modernismo internacional, tão fragmentadas mais tarde, ainda que respondendo a idênticos esquemas críticos, em cada caso de *adequação/inadequação* a contextos locais ou regionais. Contudo, no caso do modernismo, a perspectiva de conjunto é uma etapa substancial também na apreciação adequada das

especificidades nacionais. Não para detectar processos unívocos, mas para identificar em cada caso as equivalências e as rupturas dos diferentes modernismos com as diferentes modernizações da região; para recuperar, ao mesmo tempo, uma visão unitária com a problemática internacional de entre-guerras, no marco da complexificação das relações centro-periferia e dos processos de transculturação que neles se produziram. Processos que, nos termos de Ángel Rama, supõem uma série complexa de seleções, incorporações e redescobrimientos sobre e a partir das culturas que entram em contato: se na modernidade todas as culturas já estão em contato, trata-se então de identificar e explicar a peculiar forma que esse processo assumiu em cada caso, a razão de cada escolha em sua confrontação com aquelas que demonstraram ser diferentes.¹⁹

Neste livro, reunimos três trabalhos, respectivamente, sobre Argentina, México e Brasil, que se escalonam no tempo para percorrer as décadas que vão da emergência das vanguardas até sua consumação: a realização da cidade mítica na representação cultural da modernidade latino-americana, Brasília. Os três casos se desenvolvem separadamente, mas, tanto no que compartilham como no que os distingue, deveriam poder produzir iluminações cruzadas.

A primeira questão que compartilham é, como já assinalamos, a centralidade da relação entre o Estado e a vanguarda arquitetônica. No caso do Brasil e do México, isso se verifica desde muito cedo de modo contundente, a ponto de ser a relação com o Estado o que em cada caso sanciona qual é a arquitetura que emerge como *moderna*, no marco de importantes batalhas pela obtenção desse reconhecimento. Se se pensa nas escolas de Juan O’Gorman, nos hospitais de José Villagrán García ou na Cidade Universitária, no México; ou no Ministério da Educação, no Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York ou no complexo da Pampulha, no Brasil, observa-se, por quantidade, qualidade e capacidade de influência, a importância do encargo público na formação de uma cultura arquitetônica moderna: nesses países, não há dúvida de que a arquitetura moderna é *arquitetura de Estado*. A Argentina, diferentemente, ilustra uma relação peculiar entre Estado e arquitetura, mais comum ao resto dos

países latino-americanos, nos quais a centralidade determinante recentemente assinalada no México e no Brasil vai atingir plenitude a partir de meados dos anos quarenta; contudo, dentro do ecletismo das escolhas figurativas do Estado e da débil relação institucional com a arquitetura, a incidência do processo de reestruturação econômica na Argentina e o papel dirigente que o Estado teve nele permitem ver já na década de trinta instituições de gestão que incitam a elaboração arquitetônica e as necessidades de transformação estrutural que requerem de seus serviços — técnicos, mas sobretudo simbólicos.

Os três casos também podem ser vistos como paralelos, pela incidência, na produção desse território comum entre a arquitetura e o Estado, de certas questões classicamente vinculadas ao processo de superação da crise de 1930: a existência de indústrias de certa complexidade antes de 1930, que favoreceu o impulso para o desenvolvimento da industrialização substitutiva de importações quando os mercados internacionais deixaram de provê-las; a existência de Estados institucional e politicamente estruturados para encarregar-se dos novos rumos que a inserção no mercado mundial tornava indispensáveis. Mas, simultaneamente, o que prima nas dimensões política e social são as diferenças: a nacionalização do petróleo, que mobilizou o México de finais da década de 1930, e o pacto Roca-Runciman, que se constituiu no emblema da “infâmia” com que se estigmatizou a mesma década na Argentina, são, talvez, os pólos políticos mais claros de um arco no qual os países latino-americanos buscaram suas respostas à crise, à procura de uma nova inserção.

Trata-se de respostas diferentes a problemas similares, e nessa margem entre diferença e identidade devem se localizar também as formas mutantes de relação entre a instituição arquitetônica, o campo cultural e cada um dos setores do Estado em cada país. Do ponto de vista das modalidades de relação, poder-se-ia dizer, esquematizando, que os três casos configuram três balizas dentro de um leque de tipologias. No México, já se impõe, desde meados da década de vinte (quando Plutarco Elías Calles antecipa parte da agenda de temas que nos outros países serão implementados nos anos trinta), um dos princípios da arquitetura comprometida, logo estabelecido

pela aliança entre os grupos modernizadores do Estado e os “arquitetos radicais”: o trabalho profissional nos escritórios públicos de gestão com programas avançados gerados pela burocracia estatal, assentando uma tradição de arquitetura pública altamente qualificada que se consolidará nos programas de planificação nacional dos anos quarenta e cinquenta. No Brasil, por seu lado, poder-se-ia identificar a modalidade oposta: se a modernidade começa a ser um símbolo político a partir de seu predomínio como valor público, o Estado fará com que o identifique a uma arquitetura de prestígio, legitimada pelas regras liberais da arte, e que sua escolha se converta a cada vez em um fato transcendente. Trata-se de uma busca de identificação consolidada na modernidade pelo sistema de concursos, mas que, tensionada ao limite no Brasil, produzirá uma ligação íntima entre política e representação, traduzida como uma íntima relação entre governante e arquiteto, quase reconduzida ao tradicional sistema de mecenato: o ministro Capanema e Lucio Costa, e Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer são os casos clássicos que, desde o Ministério da Educação até Pampulha e Brasília, definem um tipo de gestão que concretiza os principais marcos da arquitetura moderna brasileira. O caso da Argentina, ao contrário, é notoriamente diferente na medida em que não se pode realizar um deslinde tão claro entre Estado produtor de arquitetura e Estado comitente. Mas é diverso também porque, se a equação nação/modernidade dava coerência discursiva a arquitetos e comitentes oficiais na rejuvenescida retórica revolucionária do México cardenista tanto como na sinuosa trajetória do varguismo, a produção simbólica com que o Estado argentino formula seu programa modernizador na década de 1930 é tão paradoxal quanto a própria vinculação entre essa modernização e o conservadorismo dos setores que a levam adiante. Nesse caso, veremos desenvolverem-se escritórios de gestão pública com políticas confrontadas e sem profissionais de renome, em uma tarefa sempre repudiada por uma instituição arquitetônica que jamais aceitará como trabalho qualificado aquele que não seja realizado sob a forma liberal, ainda que uma e outra vez os arquitetos demonstrem uma plena coincidência com os objetivos desse Estado no qual aparentam não se reconhecer.

Finalmente, outro aspecto que permitiria um trabalho comparativo produtivo tem a ver com as próprias trajetórias das principais figuras da primeira geração de modernistas, já não só nesses três países. Vários aspectos assinalam que seria possível traçar uma biografia do modernismo na América Latina: em figuras como Lucio Costa, Luis Barragán no México, Eduardo Sacriste na Argentina ou Julio Vilamajó no Uruguai, pode-se observar, contra as diferenças notáveis de respostas arquitetônicas e culturais, uma singular comunidade de problemas que está longe de se ter começado a explorar.²⁰ A maior parte deles começou sua atividade na década de 1920, cultivando variantes do estilo neocolonial, no tom das tintas latino-americanistas do radicalismo juvenil da reforma universitária e do *arielismo*,²¹ o que mostra uma conformação ideológica matricial nas buscas nacionalistas (de passagem, como mostrou Liernur, também convém recordar que o neocolonial é um dos, seguramente o último, intentos modernizadores da Academia).²² Logo tiveram uma primeira etapa de “modernismo radical internacionalista”, mas que rapidamente se embebeu das preocupações classicistas e regionalistas, cuja diferente modulação enumeramos sucintamente, e que lhes permitiu reencontrar-se com aquele substrato ideológico nacionalista a partir da ligação estatal. E ali realizaram diferentes tipos de busca, num movimento que foi muitas vezes intimista (porque se manifestou em programas de moradia individual), antiurbano e de maior risco formal, e que poderia ser pensado como sintoma da necessidade de nova colocação em relação à perda de autonomia produzida pela dependência estreita a respeito de um “projeto nacional”. Os diferentes graus dessa reação geraram um variado arco de posições, em cujos extremos poderiam ser mencionados Costa e Barragán, que encarnaram, além disso, os pontos mais altos de originalidade na arquitetura latino-americana do século XX. O primeiro talvez tenha realizado seus trabalhos mais pessoais e refinados nos anos quarenta — as casas nos arredores do Rio e o hotel de Nova Friburgo —, experimentando com materiais rústicos e composições usadas; mas, ao mesmo tempo, pôde oferecer, poucos anos depois, a condensação mais plena de todo o ciclo estatal-nacional-modernista: o Plano Piloto de Brasília. Barragán, pelo contrário, propôs uma das posições mais distanciadas do horizonte político-estatal

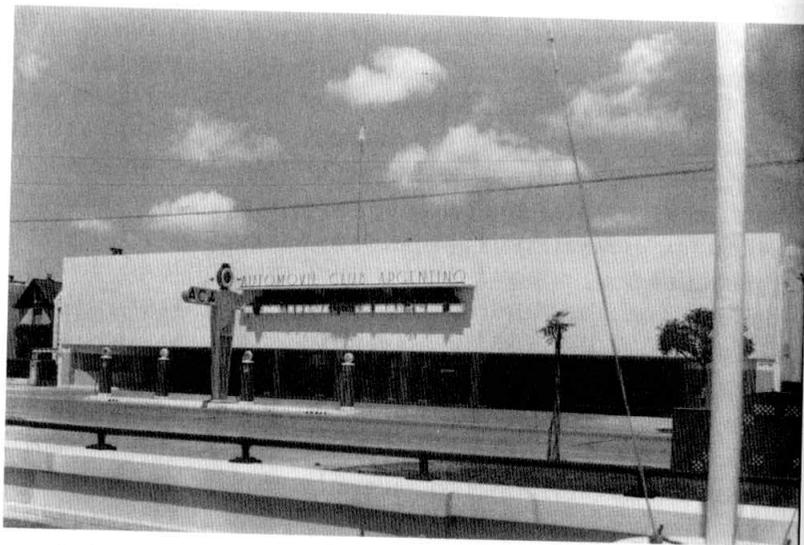
te, portanto, do horizonte dos hábitos profissionais na maior parte da arquitetura mexicana no século XX), tanto em seu papel de construtor privado, como em seu trabalho específico: o delicado controle das escalas e a profusão de lugares íntimos em uma arquitetura claramente antimetropolitana, sua recusa frontal da representação monumental e pública.

TRÊS CASOS

No capítulo que dedicamos à Argentina, será analisada a transição, poder-se-ia dizer, entre as figurações urbanas da vanguarda dos anos vinte e sua reformulação estatal nos anos trinta, mostrando como a tensão entre tradição e modernidade, que nas primeiras mantinha valores reformistas, acaba sendo funcionalizada para resolver os dilemas culturais da “modernização conservadora”. Para tanto, analisamos o caso de Buenos Aires, em que a solução do dilema tradição/modernidade cultivou um imaginário patricio, o do “*criollismo* urbano de vanguarda”, na aguda expressão de Beatriz Sarlo sobre Borges.²³ Contudo, um olhar mais abrangente sobre as políticas estatais nacionais na década de 1930 notaria um duplo movimento, muito aparentado com o que ocorrerá no México cardenista: a primeira metade da década assiste a uma expansão nacional-territorial da modernização, presidida por um imaginário de “urbanização do país”, e até o final da década, como consequência paradoxal daquela mesma expansão (uma expansão que não fez mais do que agravar o despovoamento rural e as fraturas regionais que se propunha combater), produz-se uma inversão das políticas e dos imaginários, agora presididos por um novo clima cultural que enfatiza a necessidade de “ruralização do país”.²⁴

Há um exemplo paradigmático desse itinerário nacional e nacionalista: a empresa estatal petroleira YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), que na década de 1930 leva adiante uma transcendental obra de expansão tecnológico-industrial e delimitação territorial, acompanhando e consolidando a infraestrutura viária construída entre 1933 e 1939 para comunicar todo o país (são os anos em que se constrói o esqueleto rodoviário nacional). Petróleo e rodovias: o mais moderno, obtido das profundidades telúricas da nação e a serviço da

conexão dos âmbitos geográficos mais distantes da pátria. A forte simbologia implicada nessa modernização, somada ao fato de que se recortava explicitamente contra o sistema ferroviário de propriedade britânica (acusado desde finais do século XIX de distorcer em seu proveito o desenvolvimento territorial e econômico argentino), dão a toda operação um alto conteúdo nacionalista. Isso toma forma na arquitetura das estações de serviço e nas instalações produtivas, deslocando todo o vocabulário modernista para a representação de um Estado pujante, vanguarda em tecnologia e, por outro lado, pioneiro no descobrimento de zonas do país e na atenção a elas, até então desprotegidas. Constitui-se, assim, uma cadeia de valores que permanecerão ligados à ação estatal desde os anos trinta: obra pública-modernização-industrialização-soberania nacional. Mas no final da década, a representação tenderá a uma preocupação regionalista do modernismo, manifestada tanto no uso de materiais locais como na adaptação climática ou histórico-cultural. Isso é notório tanto na obra dos funcionários estatais como na de Antonio U. Vilar, um dos principais arquitetos modernistas que realizou toda a obra edilícia do Automóvel Clube Argentino entre 1937 e 1942, em relação direta com as políticas públicas petrolíferas e rodoviárias.



1. Antonio U. Vilar. Estação do Automóvel Clube em Olivos, Província de Buenos Aires. Plano ACA-YPF, 1937-1942.

Fotografia: Manuel Gómez Piñeyro. Arquivo: Gómez Piñeyro.

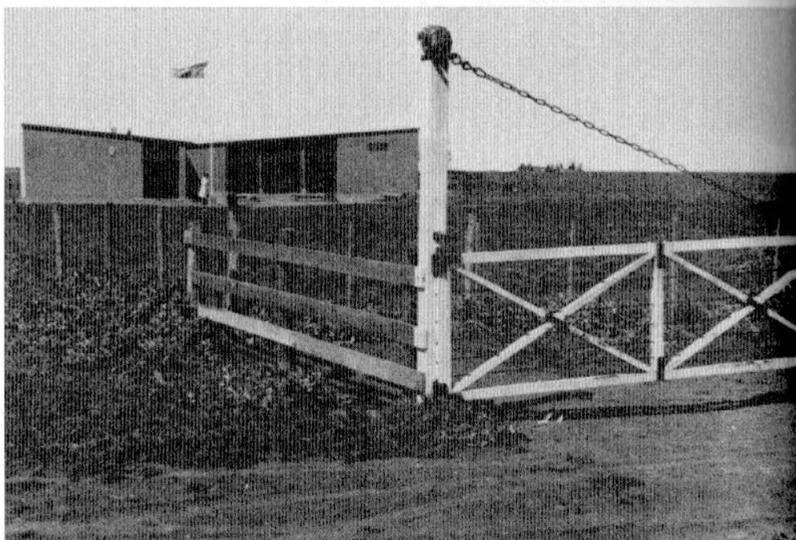


2. Antonio U. Vilar. Variante regionalista da Estação do Automóvel Clube, Santiago del Estero. Plano ACA-YPF, 1937-1942.

Fotografia: Manuel Gómez Piñeyro. Arquivo: Gómez Piñeyro.

Vilar mostra o modo como o avanço estatal sobre o interior se converte em um *Bildungsroman* nacionalista: a crise do campo, a queda do otimismo modernizador e urbano, a queda mais geral do otimismo tecnológico que esses modernistas observavam no modernismo internacional, desde as vésperas da Segunda Guerra Mundial, permitem a Vilar, e junto com ele a uma nova geração de modernistas, identificar em sua viagem ao interior do país não só a “questão nacional” mas também a “questão social”, com a qual a primeira geração de modernistas tinha sido tão negligente na Argentina. E, paradoxalmente, são as políticas territoriais do Estado conservador dos anos trinta as que possibilitam o surgimento desse novo modernismo nacionalista-contestatário. Figuras como as do grupo Austral, formado em 1939, ou como as que protagonizaram esse pólo alternativo de modernização que foi a Escola de Tucumán nos anos quarenta, ou a revista *Tecné*, que começa a sair em 1942, buscaram converter essa nova sensibilidade pela identificação regional e reprodução social da arquitetura modernista, apoiada no incentivo estatal, em um manifesto geracional de um radicalismo político-social

infreqüente no meio vanguardista argentino. Para tanto, priorizaram o tema da crise rural e planejaram sua solução a partir da construção de moradias para “arraigar” a população camponesa; iniciaram a reivindicação cultural das tipologias da arquitetura popular e tradicional das províncias²⁵ como saída para a produção de uma moderna “expressão estética nacional”; deslocaram-se eles mesmos de Buenos Aires para o interior, deslocamento cujo exemplo mais clamoroso foi a experiência de Tucumán.



3. Eduardo Sacriste. Escola rural nº. 187, Sulpacha, Província de Buenos Aires, 1943.

Fonte: *Summa*, n. 1, Buenos Aires, abril de 1963.

O modernismo arquitetônico surge e se desenvolve na Argentina, então, por meio de um pacto implícito, selado pelo Estado, entre o “descobrimto” do interior e do passado como reservatórios de valores que só a modernização poderá garantir e a técnica colocar em contato: é o Estado modernizador o que parece colocar finalmente em marcha o ideal romântico da emergência da nação como comunidade histórico-territorial. O curioso da Argentina é que isso começa a ocorrer, diferentemente do México e do Brasil, antes do surgimento das políticas estatais populistas: a modernização conservadora cultiva um terreno que seria extremamente

fratil quando da chegada do peronismo na segunda metade dos anos quarenta. A outra curiosidade é que, tanto no caso de Buenos Aires como no nacional, a articulação arquitetura / Estado é resolvida em seus momentos simbólicos mais elevados por arquitetos decisivos para a cultura arquitetônica de vanguarda, mas nunca identificados por esta como operadores estatais: Prebisch e Vilar.

No México, os itinerários expressivo e espacial parecem ser similares aos argentinos: da vanguarda urbana da primeira metade da década de 1930 às buscas regionais da segunda metade. Mas o itinerário ideológico aparece invertido: da extrema radicalidade da primeira vanguarda, e da conseqüente fragmentação que produz no campo disciplinar, à homogeneização nacional-modernista-desenvolvimentista que se materializa na “Escola mexicana de arquitetura” nos anos quarenta. No capítulo sobre o México, esse itinerário será visto a partir do peculiar prisma que a presença de Hannes Meyer oferece nesse país desde os finais da década de 1930, as combinações e mal-entendidos que seu cruzamento de diferentes famílias de discursos supõe no espectro cultural mexicano, desde a vanguarda clássica mais radicalizada até o nacionalismo de esquerda, cultivado na experiência soviética. Mas essas combinações e esses mal-entendidos não teriam tido a importância que têm se não se tivesse encontrado o próprio Estado mexicano envolvido neles desde muito antes, incidindo muito diretamente na definição da modernidade arquitetônica. Nesta introdução a respeito do caso mexicano, interessa detemo-nos no período imediatamente anterior, para assinalar que inclusive na versão mais radicalizada que a vanguarda encarna nos primeiros anos trinta, é a relação entre Nostalgia e Plano o que organiza a experiência: de fato, a citação de Monsiváis com que iniciamos este capítulo está dedicada a explicar as tensões intelectuais da Geração de 1915, fundamental na incorporação do radicalismo arquitetônico no Estado *callista*.²⁶

A camada de jovens intelectuais que se conhece como Geração de 1915 é a que se autocolocou a tarefa de construir o México novo, como superação do caos revolucionário que, desde 1910, mantinha o país em um estado de guerra e instabilidade permanentes. De modo que a agenda de temas da

modernização — planificação, industrialização, urbanização — funcionou para eles como uma alternativa à dissolução nacional, para a qual ao mesmo tempo deviam mobilizar todos os mitos fundacionais. Assim, se a geração anterior, a de José Vasconcelos e dos *ateneístas*, havia levantado a mítica bandeira de “transformar educando”, essa nova geração buscará modernizar um mundo social cujo principal mal percebe em sua atávica heterogeneidade. Buscará integrá-lo — anulando suas diferenças — a um México que ela mesma está desenhando: o esforço propagandístico da Geração de 1915 procura demonstrar que tal integração é um salto imprescindível para diante, cujos riscos estão planejados cuidadosamente e cujo êxito reside em que, tornando literal a noção de “revolução”, simplesmente se trata de um salto que leva a se reencontrar as raízes do México puro. A arquitetura aparece nesse ponto como a materialização por excelência dessa dupla garantia, como o símbolo de que a etapa da destruição revolucionária havia terminado e de que o Estado podia tomar a seu encargo a reconstrução da sociedade em uma nova comunidade moderna.

O momento inicial desse encontro costuma ser considerado 1925, quando Guillermo Zárraga — arquiteto de escritórios estatais, docente, deputado e amigo pessoal do presidente Calles — encarrega José Villagrán García de terminar o Instituto de Higiene de Popotla, desencadeando a incorporação fulminante do modernismo arquitetônico como expressão oficial do Estado pós-revolucionário. Ali entram os “jovens radicais”, como Juan O’Gorman, membro da primeira geração de alunos de Villagrán e dos que colaboram com este em Popotla, que logo estabelece, como Diretor de Construções Escolares, uma relação paradigmática com Narciso Bassols — outro membro relevante da Geração de 1915 — durante sua gestão como secretário de Educação Pública (1931-1934), levando adiante um programa de construção de escolas que surpreendeu por sua eficácia e seu extremismo estético-técnico, configurando todo um programa vanguardista arquitetônico e político: os duros debates sobre a educação socialista do período encontravam a mais perfeita ilustração nessa arquitetura que propunha uma nova fundação. Também Álvaro Aburto, dedicado desde 1928 ao estudo da moradia

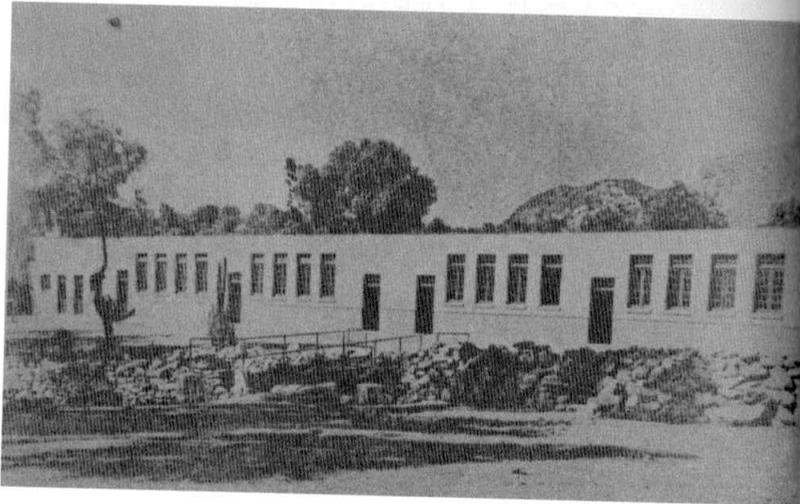
total, e Juan Legarreta, que Zárraga leva à Secretaria de Comunicações e Obras Públicas, impressionado pela moradia experimental que havia realizado como tese em 1930, iniciando uma série de notáveis iniciativas na área de moradia urbana popular, e que em 1933 é nomeado membro do Conselho de Arquitetura do Distrito Federal, gesto que acabaria por enervar o campo arquitetônico, já muito sensibilizado contra todo esse deslocamento de modernismo vanguardista do Estado.



4. José Villagrán García. Sanatório para tuberculosos em Huiplico, 1929.
Fonte: José Villagrán, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1986.

Porque, na verdade, tratava-se de uma aposta revolucionária do Estado. Essa questão está no centro das famosas *Pláticas de Arquitectura*, organizadas pela Sociedade de Arquitetos Mexicanos em 1933, mostrando a reação dos estamentos tradicionais da disciplina arquitetônica frente ao lugar público privilegiado a partir do qual esses jovens radicais legitimavam, construíam e buscavam generalizar seus postulados. Nesse sentido, na maior parte das intervenções das *Pláticas* sobressai, mais ainda do que a recusa do experimentalismo arquitetônico (quem intervém já incorporou variantes do vocabulário modernista em sua arquitetura), uma pugna sobre os limites

da ingerência estatal na vida pública: um debate análogo ao que se produzia contemporaneamente na educação, entre os intelectuais que levantavam as bandeiras da individualidade humanista e os que postulavam a dissolução da figura tradicional do intelectual em uma gestão técnica planejada pelo Estado em função de um diagnóstico “científico” das necessidades sociais; em poucos debates se torna mais clara a utopia refundacional a que leva a visão organicista da sociedade, e seria necessário reavaliar o sentido da já tão banalizada caracterização de “funcionalismo” arquitetônico para compreender quão bem sintoniza com a profunda ambição integracionista oculta nessa visão revolucionária do “corpo social”.

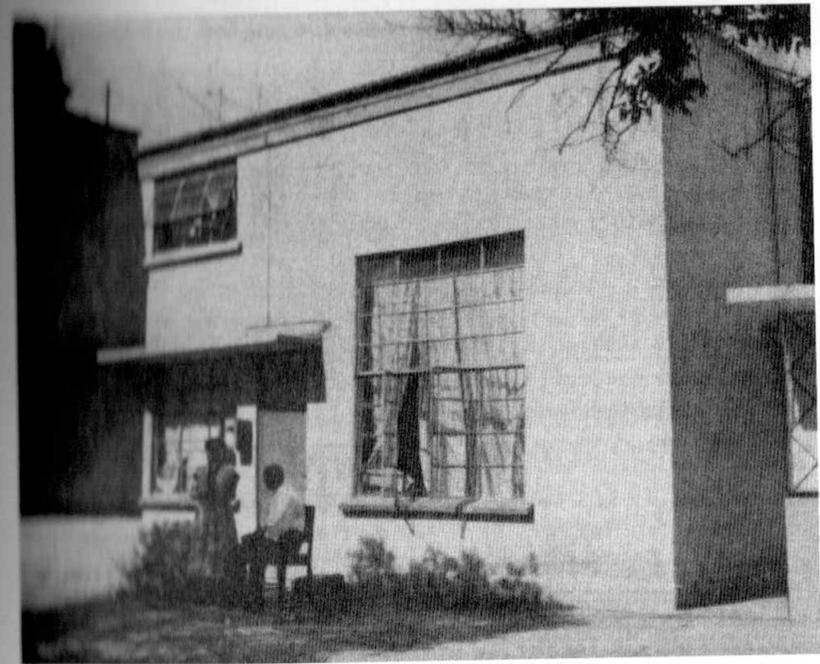


5. Juan O’Gorman. Escola primária em Cuauhtepc, DF, 1932.

Fonte: *El Arquitecto*, México, novembro-dezembro de 1933.

Na esteira dessas buscas, a figura dos “jovens funcionalistas” conseguiu combinar radicalidade técnica, compromisso político e participação ativa no Estado de um modo que não se fará em nenhum outro país latino-americano: identificando-se com a utopia construtiva do Estado *callista*, tornou-se capaz de interpelar, a partir disso, o conjunto da sociedade, obrigando a uma re colocação geral e demonstrando que o modernismo, como ideologia, podia ser capaz no México de antecipar e construir a imagem e os modos da modernização em níveis

diffícil de se obter nos próprios lugares de origem do vanguardismo arquitetônico.



6. Juan Legarreta. Casa popular na cidade do México, 1932.

Fonte: *Arquitectura México*, n. 83, setembro de 1963.

Veremos que, na segunda metade da década, com o novo clima cultural e político gerado a partir da subida de Lázaro Cárdenas à presidência, os motivos e as figuras com os quais se busca essa integração do novo México terão mudado radicalmente num “movimento regionalista”, mas isso não será mais que uma potencialização extrema e simultânea da Nostalgia e do Plano; é aí, então, que a experiência de Hannes Meyer começa a ter importância, não porque tinha sido determinante no México, mas porque emblematiza a busca de compromisso entre planejamento e regionalismo e, sobretudo, porque mostra a lógica vanguardista daquele movimento: a lógica de submeter as convicções técnicas às necessidades do Estado, de pensar a cultura como política cultural.

E mais, toda a reorganização do campo cultural da arquitetura a partir de 1938 será produzida sob os alinhamentos das

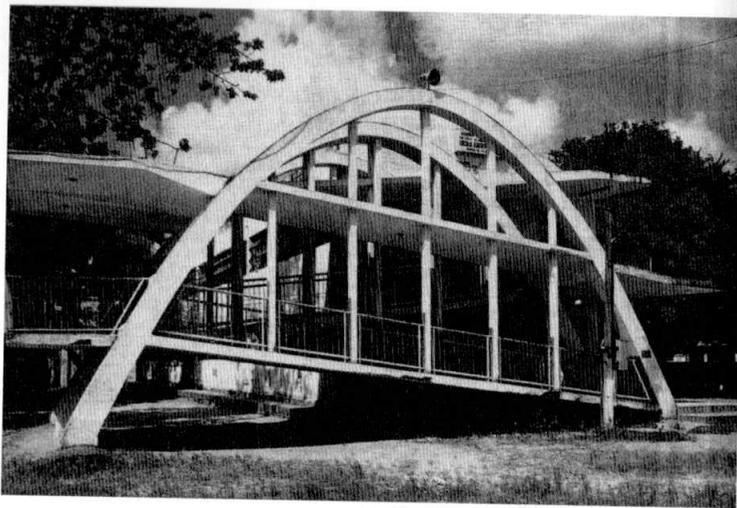
necessidades estatais, quando o Planejamento se converte no âmbito flexível de inserção de posições ideológicas e disciplinares contrapostas, capaz de suturar as profundas excisões que vinham percorrendo a disciplina e a sociedade há décadas. O trabalho conjunto nos programas estatais de figuras provenientes das posições até então mais discordantes, como Mario Pani e Enrique Yáñez, mas sobretudo o tipo de arquitetura resultante — por exemplo, nos programas nacionais de escolas ou hospitais no começo da década seguinte —, fala às claras dessa integração do campo disciplinar, a partir da qual as famosas polêmicas sobre a “integração das artes” dos anos quarenta e cinquenta adquire outro significado. E a própria “escola mexicana de arquitetura”, que pode aparecer como condensação de todo o ciclo do modernismo estatal emblematizado, teórica e praticamente, na arquitetura de Villagrán García, também fala disso.

No caso brasileiro, finalmente, interessa sublinhar um processo-chave para interpretar corretamente o episódio que desenvolvemos no capítulo dedicado a Brasília: o papel estatal na legitimação da “Escola carioca” de arquitetura como emblema do Brasil moderno e modernista. Nos anos cinquenta, surgiu, no Brasil, uma discussão sobre a origem do modernismo arquitetônico que se tornou clássica (no sentido em que se chamam “clássicos” os embates entre velhos rivais no esporte) entre os defensores do início paulista, com a precoce obra de Gregori Warchawchik, Flávio de Carvalho e Rino Levi, e os defensores do início carioca, com a obra de Lucio Costa. Sabe-se que Costa foi interventor na Escola de Arquitetura em 1930 e depois organizou a equipe que projetaria o Ministério da Educação em 1935. Este duplo começo carioca tem um sentido preciso na visão do próprio Costa: o “fracasso” de sua intervenção na Escola (durou apenas poucos meses por causa do “contragolpe” tradicionalista) encontraria seu “desquite” cinco anos depois na realização do Ministério, o que lhe permite datar dali o triunfo da arquitetura moderna no Brasil.²⁷ No capítulo sobre Brasília, desenvolve-se a análise da discussão gerada pela hipótese do início paulista (proposta pelo crítico Geraldo Ferraz), mas aqui interessa assinalar que, além dos limites historiográficos da versão de Costa, poder-se-ia encontrar algo de essencial em sua representação.

Porque, efetivamente, é com a construção do Ministério que o modernismo “triumfa”. E é interessante analisar a figura do próprio Costa para entender, em princípio, o tipo de “derrota” que os setores tradicionalistas sofreram, aqueles que na batalha da Escola surgiram encarnados no movimento neocolonial ao qual Costa havia, até há pouco tempo, pertencido.

Desmentindo as acusações de seus ex-companheiros de percurso, Costa escapa do tipo de polarização tão habitual nas polêmicas mexicanas. Toda a preocupação cultural de Costa se resume na pergunta sobre a melhor forma de chegar a uma expressão verdadeira e eficazmente nacional. De modo que a nova arquitetura se converte, por meio da vocação costiana do “equilíbrio”, em um ponto de chegada que supera todas as buscas anteriores, as das vanguardas e as do neocolonial, ambas representativas, para Costa, de realidades *parciais* do Brasil que agora se deseja uno, materializando na arquitetura uma velha aspiração dos intelectuais recém-compartilhada, a partir de 1930, pelo Estado: a construção da identidade nacional capaz de romper com o particularismo dos poderes regionais da República Velha. O que, por outro lado, potencia aquela aspiração e lhe dá sustentação, mostrando, como diz Carlos Martins, a viabilidade operativa de uma vocação demiúrgica: “a convicção de que o novo tipo de governo central e autoritário é a via de construção da nacionalidade”.²⁸

Essas polêmicas serão definitivamente resolvidas com a construção do Ministério, quando o modernismo demonstrou mais capacidade que o neocolonial para construir os cadinhos simbólicos do novo Brasil. Mas o que torna realmente verdadeira a apreciação de Costa sobre a origem do modernismo brasileiro não é esse triunfo, a parte mais óbvia de sua afirmação, mas o fato de que essa peculiar síntese equilibrada que eles alcançam com o Ministério consegue se impor também a outras manifestações muito diferentes do modernismo e não apenas às de São Paulo. Algumas experiências, como a atividade de Luiz Nunes na Direção de Arquitetura do Governo de Pernambuco, ou a das equipes técnicas da Prefeitura do Distrito Federal nos anos “vermelhos” da gestão do prefeito Pedro Ernesto, mostram que com o Ministério também se encerrou um período de intensa experimentação vanguardista. Talvez Geraldo Ferraz tivesse razão quanto à arquitetura de vanguarda, mas o que nasce no Rio com o Ministério é outra coisa.



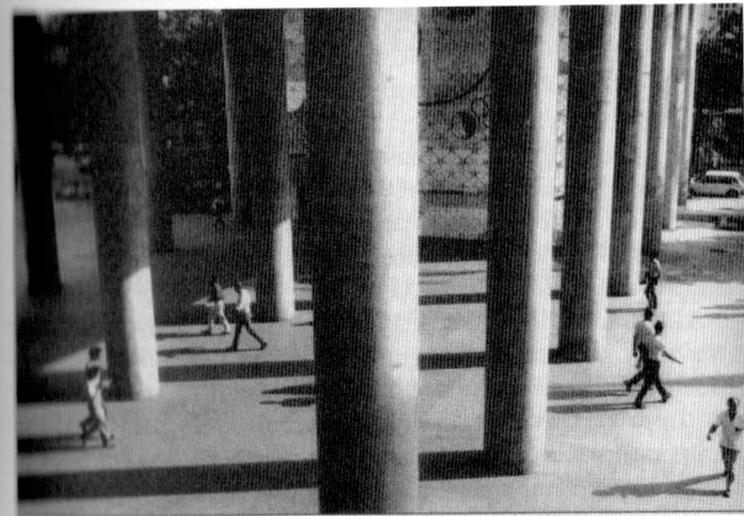
7. Luiz Nunes. Escola Alberto Torres, Recife, 1935.

Fotografia: G. Gomes da Silva. Fonte: Ramón Gutiérrez (Coord.). *Arquitectura latinoamericana del siglo XX*. CEDODAL-Jaca Book-Lunberg, Madri, 1998.

Mais incluso que os paulistas dos anos vinte, Luiz Nunes realiza em Recife, entre 1934 e 1937, a experiência brasileira mais comparável à da vanguarda radical, no sentido que podemos ver mais generalizado no México. Sua gestão tenta combinar a reforma social e o impulso estatal à industrialização numa arquitetura que se encarrega não apenas dos aspectos técnicos, mas também da formação e organização dos recursos humanos. Está claro que a figura do arquiteto como organizador social foi uma das derivações políticas mais fortes da vanguarda radical cada vez que assumiu papéis de administração estatal, como se observa nas experiências paradigmáticas da gestão de Ernst May, em Frankfurt, e Martin Wagner, em Berlim; e está claro também que o modelo de reforma da Escola empreendido por Costa estava muito distante dessa figura.²⁹ Da mesma forma, Nunes enfatiza a formação de equipes de projeto nas quais a individualidade devia tender à dissolução, no contexto da aspiração à *obra total*: figuras-chave do modernismo brasileiro, como Roberto Burle Marx, Emiliano Di Cavalcanti ou Joaquim Cardoso iniciam em Recife, convocados por Nunes, uma tarefa de integração de suas disciplinas com a arquitetura que seria mais tarde um distintivo da arquitetura brasileira.³⁰

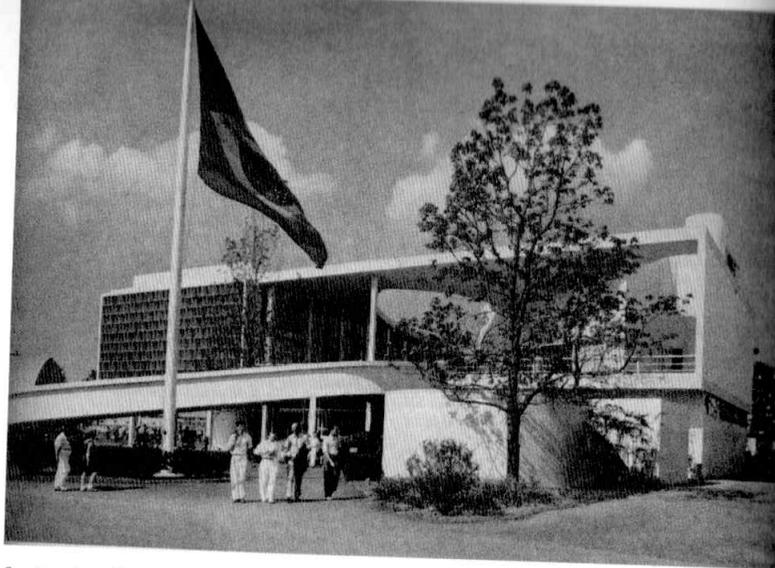
Mas tanto a experiência de Nunes quanto a de Affonso Reidy, à frente da Direção de Engenharia da Prefeitura do Rio nesses

primeiros anos da década, mostram também que a síntese introduzida pela experiência de construção do Ministério não foi produzida como uma violência externa (política ou institucional) à evolução do campo arquitetônico. É notável a influência das buscas precoces de Costa (como o conjunto de Monlevade) nos últimos trabalhos de Nunes (como o Leprosário de Mirocira), assim como não se pode desprezar a participação destacada de Reidy na equipe de projeto do Ministério, de modo que se pode pensar que a passagem de um momento a outro significou, no campo arquitetônico, mais que uma ruptura, uma reorientação em que tomaram parte ativa seus membros mais destacados. E na qual a forte atração de uma personalidade harmonizadora como a de Costa, somada à galvanização que produziu a presença de Le Corbusier no Rio, deve ter tido um papel determinante. Assim, o Ministério pode ser pensado como um divisor de águas, não por seu caráter *iniciador*, mas por seu papel na cristalização de um modelo vitorioso: a *Nova Arquitetura* para um *Estado Novo*. A implementação do Estado Novo, que na dimensão política foi vivido como repressão à experimentação social e cultural, possibilitou a passagem da arquitetura moderna brasileira de sua *infância* para sua *maturidade*.



8. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos. Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1936.

Fotografia: Julieta Sobral. Fonte: Jogo de postais do Cinquentenário do Palácio Gustavo Capanema, MEC, Rio de Janeiro, 1995.



9. Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener. Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, 1939.

Fonte: Henrique E. Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*. Reinhold, Nova Iorque, 1956.

Na origem dessa *Nova Arquitetura* se encontram várias conquistas paradoxais que dão uma marca original à arquitetura moderna brasileira e que permitem entender boa parte de seus desenvolvimentos posteriores; não me refiro aqui aos desenvolvimentos posteriores da múltipla arquitetura realmente existente no Brasil, mas ao fato de que a Arquitetura Moderna Brasileira foi um fenômeno nacional e internacional, pelo menos até Brasília.³¹ A primeira conquista paradoxal é que uma das intervenções mais diretas na América Latina de um mestre europeu como Le Corbusier resultou no manifesto nacionalista mais bem-sucedido do continente e na formação de uma das escolas mais originais da arquitetura moderna. A segunda conquista é que os arquitetos brasileiros conseguiram isso à força de inverter o lugar-comum com que a crítica militante canonizou o racionalismo europeu: se, para essa crítica, a arquitetura moderna era igual à democracia e seu fracasso acompanhava os totalitarismos que tinham precisado identificar-se com as arquiteturas do passado, no Brasil, pelo contrário, a arquitetura moderna teve a capacidade de simbolizar um Estado autoritário com uma eficácia que superou todo o historicismo.

Invenção de uma origem mítica para inserir o presente e o futuro num destino harmônico; construção do Plano como símbolo no qual harmonizar os conflitos entre técnica e região, entre repetição e forma; imposição do equilíbrio como recurso simbólico para dotar a modernização de cadinhos nacionais. Traços diferenciados de processos muito diferenciados que, contudo, não podem ocultar ligações íntimas: a tentativa de tornar *orgânica* a modernização empreendida pelos diferentes Estados. Orgânica, no triplo sentido que o objetivo de integração nacional requer, compartilhado plenamente a partir dos anos trinta: integração cultural, social e territorial.

As situações e tradições peculiares construíram em cada caso perfis diferentes de relação entre arquitetura moderna e Estado: o arquiteto como intelectual orgânico, na Argentina; como gestor técnico comprometido, no México; como artista construtor de símbolos políticos, no Brasil. Mas em todos os casos verifica-se a lógica que define a vanguarda na América Latina: a vontade de construção *ex novo*. Isso é o que daria à arquitetura um papel tão central na história da América Latina; como bem mostrou José Luis Romero há tempos, a história cultural latino-americana é uma história de cidades: a América Latina explica-se nessa vontade de construção de uma nova realidade, diferente da existente (histórica ou natural).³² A ambição mais profunda da arquitetura moderna ratifica não só a visão da cidade americana como produto genuíno da modernidade, mas sobretudo como máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la. Porque na América Latina a cidade, como conceito, foi pensada como o instrumento para se chegar a outra sociedade, precisamente a uma sociedade moderna. O que significa, é claro, que neste continente a modernidade foi um caminho para se chegar ao desenvolvimento, não sua consequência: a modernidade impôs-se como parte de uma política deliberada para conduzir ao desenvolvimento, e nessa política a cidade foi um objeto privilegiado. Essa constante cultural é a que dá sentido à arquitetura de vanguarda e, por outro lado, a que se explica nela. Trata-se da materialização de uma vontade ideológica sob formas arquitetônicas de grande capacidade de simbolização. Daí que, no ponto de chegada e consumação desse

longo ciclo latino-americano construtivo, o desenvolvimento dos anos cinquenta e sessenta, o arquiteto como figura e a planificação como tópico tenham-se convertido em núcleos-chave do pensamento e do imaginário social, em cristalizações da teoria da modernização.

Podemos voltar, então, às perguntas sobre o sentido da vanguarda na América Latina. É notório que, desde o México até a Argentina, percorre-se um caminho de progressivo distanciamento das imagens clássicas da vanguarda, desde o radicalismo social e técnico ao elitismo e à sobriedade expressiva. Mas, se aplicamos o critério da construtividade é possível fazer outra leitura, em que as noções de vanguarda — o Estado como vanguarda, movimentos de vanguarda na arquitetura — começam a se cruzar e produzem efeitos variados: enquanto na Argentina o papel modernizador do Estado atribui componentes vanguardistas a uma arquitetura que por si mesma não o era, no México e no Brasil, o Estado coopta e homogeneiza, de diferentes maneiras, as vanguardas existentes, fazendo-as se chocarem e interpenetrarem suas lógicas. Se retomarmos a idéia da dialética da vanguarda — a visão da vanguarda como uma tensão entre pólos opostos —, a principal peculiaridade das vanguardas na América Latina, em qualquer caso — e a partir disso, elas teriam que ser avaliadas — é que, desde o início, elas se desenvolveram a partir do pólo construtivo. Também as vanguardas artísticas e literárias se propuseram como construtoras da identidade nacional: com isso a experiência da arquitetura as ilumina duplamente. Que acontece, então, com uma experiência vanguardista em que um dos pólos está completamente ausente? Que acontece, por acréscimo, quando quem encabeça a *construção* na qual a arquitetura se alinha é um Estado cuja ação se dirige, principalmente, no sentido de sustentar e fortalecer o *statu quo*? Creio que a resposta poderia ser encontrada em dois níveis inter-relacionados: o das temporalidades diferenciais da vanguarda e o da entidade política da função vanguardista.

Numa tentativa muito sugestiva de situar geográfica e historicamente o fenômeno das vanguardas estéticas, Perry Anderson descreveu o cruzamento de temporalidades no qual o modernismo europeu se tornou possível: “Entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda

indeterminado e um futuro político ainda imprevisível.”³³ Respondendo num mesmo gesto à canonização modernista e à revisão pós-moderna, Anderson apresenta de modo enriquecedor a noção de tempo histórico no modo capitalista de Marx: define “uma temporalidade complexa e *diferencial*, em que os episódios ou épocas [são] descontínuos entre si e heterogêneos em si”.

Dentre os ensaístas latino-americanos que encontraram estímulo nessa interpretação, Néstor García Canclini definiu as diferentes temporalidades e as contradições próprias de seu cruzamento em nossos âmbitos como a *heterogeneidade multitemporal* da cultura moderna.³⁴ Esse é um bom ponto de partida; como bem mostra o próprio Canclini em seu trabalho, não tanto para encontrar uma constante, mas para tentar uma aproximação mais específica de nossa incumbência; em nosso caso, para tornar a situar um momento particular: o do surgimento e desenvolvimento das vanguardas latino-americanas a partir de uma encruzilhada própria de temporalidades. Porque Anderson se desvia de sua própria premissa no momento em que tenta encontrar uma “heterogeneidade constante”: poucas páginas depois de desenvolver sua feliz figura do cruzamento de temporalidades que deu lugar à vanguarda europeia no entre-guerras, ele acredita ver uma *idêntica* encruzilhada temporal deslocada hoje no “Terceiro Mundo”. Não é esse o lugar para se discutir as implicações tranquilizadoras dessa crença, a da vitalidade cultural especial na América Latina, que entusiasmou o radicalismo europeu durante a década de 1970; mas sim para revisar a própria idéia de *deslocamento*. Uma figura de conhecimento como a que propõe Anderson, produtiva quando aplicada de modo circunstanciado, não se converte em “teoria” só por ser levada a passear por diferentes momentos históricos e latitudes: dever-se-ia tentar encontrar a própria heterogeneidade diferencial de cada caso.

A partir desse ponto de vista, poder-se-ia dizer que o ciclo vanguardista na América Latina supôs uma combinação diferente e contemporânea daquela que se produzia na Europa: entre um passado imaginável e um futuro disponível. Não se podia propor a *tabula rasa* porque o problema local por excelência era a *tabula rasa*: na América Latina não havia

um passado clássico sólido para se aproveitar e reciclar, mas um “vazio” a preencher, o que explica o salto sem mediações por cima da história até os mitos de origem, para se inventar um passado comum para uma comunidade nacional que necessitava dele para se formar. Poder-se-ia dizer que o “estilo moderno” se impôs no México, no Brasil e na Argentina porque demonstrou ser capaz de disputar a autoridade para representar essa comunidade nacional, mais que a eficácia para adequar-se à transformação técnica; ou melhor, porque prometia fundir essa comunidade nacional em um cadinho mítico da época da técnica.

E assim como o vazio de passado convocava à sua reapropriação, a inevitabilidade do futuro destinava a essa tarefa: se Brecht tinha podido dizer, no gesto vanguardista por excelência, “o que vier extinguirá seu passado”, para as vanguardas locais, estava claro que aquilo que viesse do futuro teria como um de seus papéis principais construir seu próprio passado, o terreno que teria dado sentido a seu surgimento e, junto com ele, o papel de toda a cultura. Não ocorreu aqui a ambição revolucionária confiada na potencialidade futura de um sujeito social — a classe operária —, mas a certeza de colocar-se a serviço da ambição construtiva do Estado, o ator que assegurava o êxito da empresa, que afastava do futuro qualquer dúvida. Enquanto essa certeza esteve viva, o campo arquitetônico pôde cerrar fileiras e homogeneizar-se harmonizando seus conflitos internos em torno dela. Isso mostra o papel multifacético que o Estado teve para a vanguarda latino-americana, seu caráter anfíbio em relação aos principais conflitos da vanguarda europeia: o Estado latino-americano desempenhou todos os papéis em que se fragmentava o imaginário vanguardista europeu, fazendo as vezes de financista iluminado e de ator histórico privilegiado, encarregando-se das obras e satisfazendo amplamente a representação sobre o sujeito — nacional, mais que social — a que elas se destinavam.

Por fim, nessa confiança enraíza-se a entidade política vanguardista da arquitetura em seu ciclo modernista. Com ou sem a mediação da revolução, a vanguarda local cumpre o primeiro encargo do momento vanguardista construtivo: a perda de autonomia (não apenas a *demanda* da perda de

autonomia, como comprovaram os arquitetos europeus que foram à União Soviética em 1930). Ao se propor intervir na construção de uma nova sociedade, a vanguarda submete os rumos e a decisão sobre as prioridades dessa tarefa às necessidades políticas do Estado. Convém sublinhar: nessa submissão repousa o papel político da vanguarda. Daí que, com tantos anos de antecedência, as vanguardas latino-americanas resolveram tão satisfatoriamente o problema da *representação*, que no modernismo internacional levaria a uma de suas principais crises internas. A diferença entre nossas arquiteturas de vanguarda e as das vanguardas históricas europeias é de conteúdo, mas não de estrutura de funcionamento: aqui, a épica não foi provida pela idéia da revolução social, mas sim pela idéia da construção nacional. E a arquitetura modernista tornou-se vanguarda porque se adequou estruturalmente aos objetivos político-ideológicos do Estado — porque os compartilhou —, e exatamente porque foi vanguarda pôde também ser propriamente *nacional*. O modernismo “internacional” gerou, sob a mão do Estado, o verdadeiro — e talvez o único — momento de *arquitetura nacional* na América Latina.

NOTAS

- ¹ Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In: AAVV. *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 1976. v. 4.
- ² Para una crítica a la ideología arquitectónica. In: CACCIARI, M.; DAL CO, F.; TAFURI, M. *De la vanguardia a la metrópoli*. Barcelona: Gili, 1972.
- ³ SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP 3, 1973.
- ⁴ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ⁵ Cf. BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. (Frankfurt, 1974). Essa foi uma advertência sagaz feita por Helio Piñón na introdução que escreveu para a edição castelhana.
- ⁶ Verificar, especialmente, os manifestos liminares de todo o projeto crítico de Veneza: os textos de Tafuri de 1968, *Teorie e storia della architettura* (Bari, Laterza) e 1969, “Per una critica alla ideologia architettonica”, publicado na revista *Contropiano* e depois ampliado em 1973 como

Progetto e utopia. Verificar também a obra que de algum modo encerra esse projeto nos anos oitenta: do mesmo Tafuri. *La sfera e il labirinto*. Turin: Einaudi, 1987.

- ⁷ *De la vanguardia a la metrópoli* foi o título acertado dado à publicação em castelhano de três textos fundamentais daquela produção crítica: o citado artigo de Tafuri, o de Massimo Cacciari sobre as vinculações entre o pensamento negativo e a metrópole, e o de Francesco Dal Co sobre as vanguardas soviéticas, editado por Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- ⁸ Cf. LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. (Berkeley, 1982). Lunn discute interpretações tradicionais que tinham lido a ambigüidade de Benjamin como um rosto de Jano ou como uma simples justaposição de motivos ideológicos: trata-se de fato de uma ambivalência radical frente à condição moderna (uma “ambivalência estudada”) que produz uma mesclagem explosiva e deixa as opções como alternativas abertas de um dilema.
- ⁹ Ver *Parigi, capitale del XIX secolo; I “passages” di Parigi*. Turin: Einaudi, 1986. p. 595. (Tradução italiana supervisionada por Giorgio Agamben, da edição alemã *Das Passagen Werk*, realizada por Rolf Tiedemann, Frankfurt, 1982).
- ¹⁰ JEDLOWSKI, Paolo. “Introduzione” a Georg Simmel. *La metropoli e la vita dello spirito* (1903). Roma: Armando Editore, 1995. Desenvolvemos a análise nesse sentido, sobre Benjamin e sua influência sobre a historiografia da arquitetura no texto “Las metrópolis de Benjamin”, de Anahi Ballent, Adrián Gorelik e Graciela Silvestri. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 45, abr. 1993.
- ¹¹ Vale a pena esclarecer que não creio que essa atitude possa ser replicada em qualquer dimensão cultural, como uma resposta essencialista na qual a experiência latino-americana sempre iluminaria produtivamente a experiência global. Creio que isso é assim nesse caso pela importância e pela originalidade da experiência vanguardista latino-americana julgada dentro de parâmetros universais (os que ela se propunha a si mesma, por outro lado: nos temas da vanguarda moderna não há relativismo que valha).
- ¹² Ver LIERNUR, Jorge F. The South American Way. *Block. Revista de Cultura de la Arquitectura, La Ciudad y el Territorio*, Buenos Aires, n. 4, CEAC, 1999. Refiro-me à fórmula “International Style”, utilizada em 1932 por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson para intitular a mostra com que o Museu de Arte Moderna de Nova York apresentou nos Estados Unidos a arquitetura moderna européia, e que se converteu quase imediatamente em sua denominação. Ver *The International Style: Architecture since 1922*. Nova York: MOMA, 1932.
- ¹³ PREBISCH, Alberto. Revista *Martín Fierro*, n. 5-6, 15 mayo/15 jun. 1924, reproduzida na *Revista Martín Fierro 1924-1927*, p. 35. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995. Edición facsimilar.
- ¹⁴ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura (1930), republicado em *Lucio Costa: Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. p. 20.
- ¹⁵ WERNECK VIANNA, Luiz. Ventajas de lo moderno, ventajas del atraso. In: AROCENA, F.; DE LEÓN, E. *El complejo de Próspero*. Montevideo: Vintén, 1993.
- ¹⁶ BRITO, Ronaldo. O trauma do moderno, citado por MARTINS, Carlos A. F. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. *Modernidade, Estado, tradição. Oculum*, Campinas, n. 2, FAU-PUCAMP, set. 1992.
- ¹⁷ HONOH, Tulio Halperin. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza, 1986. (No prólogo é feita a observação citando o livro de Simpson.)
- ¹⁸ RAMA, Angel. *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Alianza/ século XXI, 1982. Sobre a necessidade de compreender em sua especificidade os diferentes modos de modernização capitalista na América Latina, ver BRUNNER, José Joaquín. *Los debates sobre la modernidad y el futuro de América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO, 1986.
- ¹⁹ Em GORELIK, A. ¿Cien años de soledad? Identidad y modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana, *Arq* 15, PUCCH, Santiago de Chile, ago. 1990, há um primeiro bosquejo dessa análise, realizado então para criticar o entusiasmo de uma nova crítica “militante”, que na década de 1980 pretendeu encontrar nesses arquitetos o emblema da constituição de uma “modernidade apropriada”, surpreendida por um nacionalismo por ela descoberto com a mesma ingenuidade com que até então vinha criticando seu “internacionalismo”.
- ²⁰ *Arielismo* é o nome de uma corrente cultural e ideológica que surgiu na América Hispânica, a partir do livro *Ariel* (1900), do escritor uruguaio José Enrique Rodó, em que eram utilizados os personagens de *A tempestade*, de Shakespeare, para confrontar a cultura hispano-americana e a norte-americana. Se a primeira era representada por meio da figura de Ariel, puro espírito, traçando em termos idealistas a conexão com a Europa latina, a segunda era representada por meio da figura de Calibã, pura matéria. O apelo idealista de Rodó aos jovens hispano-americanos teve amplo efeito e constituiu uma das influências destacadas no movimento da reforma universitária. (N.T.)
- ²¹ Ver LIERNUR, Jorge F. ¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura cholla? Notas sobre las representaciones “neocoloniales” de la arquitectura producida durante la dominación española en América. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, Buenos Aires, n. 27-28, FADU-UBA, 1992.
- ²² Barlo introduziu essa definição no final dos anos setenta em seus artigos da revista *Punto de Vista*, desenvolvendo-a depois em seu livro *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- ²³ Isso foi por nós desenvolvido em BALLENTI, Anahí; GORELIK, Adrián. País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. In: CATTARUZZA, A. (diretor do tomo). *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001. tomo VII.
- ²⁴ Na Argentina, a palavra “província” designa cada Estado da Federação. (N.T.)

BUENOS AIRES

A VANGUARDA DA ORDEM, 1920 E 1930

O carro tardio [na avenida] é perpetuamente distanciado, mas essa mesma postergação lhe dá vitória, como se a celeridade alheia fosse uma urgência apavorada de escravo, e a própria demora, inteira possessão do tempo, quase de eternidade.

Jorge Luis Borges¹

Talvez algum dia [...] quase tudo o que hoje se chama progresso será visto como proliferação morbosa, neoplasma. Voltar-se-á à simplicidade. A própria lentidão recobrará seu valor. Haverá trens para ricos obrigados a andar muito devagar. Aqueles que não puderem pagar esse luxo viverão protestando. Os pobres serão forçados a viajar a velocidades infames.

Enrique Larreta²

No período de entre-guerras, Buenos Aires, uma metrópole em contínuo processo de expansão social e urbana desde 1870, assiste a uma modernização dentro da modernização.³ São os anos em que se obtém o perfil definitivo da “cidade moderna”, num processo que ocupa dois tempos: na década de 1920, se define, no contexto de um denso combate cultural, o sentido ideológico e estético da identidade urbana; na década de 1930, no âmbito de políticas estatais ativas, essa identidade se cristaliza na “cidade branca” da arquitetura de vanguarda.

À primeira vista, poder-se-ia pensar que se tratava de um percurso semelhante àquele naturalizado pelo relato das vanguardas clássicas européias: uma primeira etapa de combate institucional, de destruição dos esclerosados padrões

²⁶ Muito se escreveu sobre a Geração de 1915. Podem ser encontradas hipóteses muito sugestivas no artigo, citado, de Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. In: KRAUZE, Enrique. *Caudillos culturales de la revolución mexicana*. México: SEP, 1985; GONZÁLEZ, Luis. *Los artifices del cardenismo. Historia de la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 14, 1979. Sobre a relação da Geração de 1915 com o modernismo arquitetônico, ver Carlos González Lobo, “Arquitectura en México durante la cuarta década: el maximato, el cardenismo”, em *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX: 1900-1980*, v. 2. Cuadernos de Arquitectura e Conservación del Patrimonio Artístico, SEP/INBA, México, n. 22-23, 1982.

A expressão *Estado callista* refere-se ao Estado mexicano sob o governo do Presidente Calles e, mais genericamente, à conformação do Estado que Calles produziu e que sobreviveu a ele durante todo o período denominado “Maximato”. A presidência de Plutarco Elías Calles estende-se de 1924 a 1928, e o “Maximato” fica entre 1928 e 1934, quando Cárdenas assume a presidência. Resultado do vazio de poder criado pela morte, em 1928, do General Álvaro Obregón (aliado de Calles e líder da maior parte das forças revolucionárias), tanto como da consolidação do Partido Nacional Revolucionário (criação de Calles e antecedente direto do PRI), esse período se chama “Maximato” porque os presidentes que se sucedem são impostos pelo (e continuam respondendo ao) próprio Calles, o “Chefe Máximo”. (N.T.)

²⁷ Cf. COSTA, Lucio. Em curvas e retas. *Arquitetura e Urbanismo*, 16, mar. 1988. Entrevista de José Wolf e Livia Álvares Pedreira.

²⁸ MARTINS, Carlos Alberto. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. *Modernidade, Estado, tradição. Oculum*, 2.

²⁹ A isso se referia Costa, entre outras coisas, quando dizia que não teria sido “uma reforma a la Bauhaus”, ver “Em curvas e retas”.

³⁰ Sobre a experiência de Nunes, ver CARDOSO, Joaquim. Dois movimentos na arquitetura brasileira. *Módulo*, v. 2, n. 4, mar. 1956; também o número dedicado pela revista *Arquitetura* em julho de 1963 e ALCÂNTARA, Antonio Pedro de. Luis Nunes, uma arquitetura a serviço da sociedade. *Arquitetura Revista*, FAU-UFRJ, n.2, 1985.

³¹ A idéia de um “fenômeno Brasil”, entre os anos trinta e os cinquenta, foi o *leitmotiv* do número especial da revista *Block* que Jorge Liernur, Carlos Martins e Adrián Gorelik editaram em parceria. Cf. *Block*, Buenos Aires, n. 4, UTDT, 1999.

³² Ver ROMERO, José Luis. *América Latina, las ciudades e las ideas*. Buenos Aires: Siglo XI, 1976.

³³ ANDERSON, Perry. *Modernidad y revolución. Debats*. Valencia, n. 9, set. 1984; artigo que debate o livro de BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

³⁴ Ver *Culturas híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1989.