

org. abilio guerra

abilio guerra

carlos alberto ferreira martins

carlos eduardo dias comas

claudia shmidt

edson mahfuz

fernando allata

hugo segawa

jorge czajkowski

jorge francisco liernur

margareth da silva pereira

maria beatriz de camargo aranha

nabli bonduki

otília beatriz fiori arantes

paul meus

renato anelli

textos fundamentais

sobre história da arquitetura
moderna brasileira_ parte 2



A reprodução ou duplicação integral ou parcial desta obra sem autorização expressa dos autores, do organizador e dos editores se configura como apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais dos autores.

© Romano Guerra Editora (livro); autores (artigos individuais)
Direitos para esta edição

Romano Guerra Editora

Rua General Jardim 645 conj 31 Vila Buarque 01223-011 São Paulo
SP Brasil

tel: (11) 3255.9535 | 3255.9560

rg@romanoguerra.com.br www.romanoguerra.com.br

Printed in Brazil 2010 Foi feito o depósito legal

T 355g Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna
brasileira : v.2 / organização Abílio Guerra -- São Paulo :
Romano Guerra, 2010.
332 p. (Coleção RG bolso: 2)

ISBN: 978-85-88585-21-8 (Coleção)

ISBN: 978-85-88585-23-2 (volume 2)

1. História da arquitetura - Brasil 2. História do urbanismo -
Brasil I. Guerra, Abílio, org. II. Título III Série

21ª. CDD - 720.981

Serviço de Biblioteca e Informação da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da USP

Para Rino Levi, Oswaldo Bratke, Vilanova Artigas e
Paulo Mendes da Rocha

47. Mindlin já manifestava a oposição entre a evolução da arquitetura e o desenvolvimento conturbado das cidades brasileiras. No caso mais emblemático, Bruand organiza seu livro em três partes, as duas primeiras dedicadas à arquitetura e a terceira ao urbanismo.

48. A expressão me foi sugerida por Stanislaus von Moos, ao não esconder sua surpresa durante um agradável percurso pela arquitetura dos anos 1950 no centro de São Paulo.

artigo 23 Jorge Francisco Ilernur

THE SOUTH AMERICAN WAY.

O MILAGRE BRASILEIRO, OS ESTADOS UNIDOS
E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL – 1939–1943

[1999]

Por que Brasil?

Em 1943, com a publicação do livro *Brazil Builds*, concluiu-se o ciclo de construção do *caso brasileiro* como *topos* fundamental do imaginário da arquitetura do século 20. Ainda que seu processo de formação possa ser datado no começo da segunda metade da década de 1930, o ciclo se desenvolveu entre dois episódios nova-iorquinos, respectivamente em 1939 e 1943: refiro-me à construção do Pavilhão do Brasil na Feira The World of Tomorrow e à exposição *Brazil Builds* no Museu de Arte Moderna (MoMA).¹ Tratarei de demonstrar que, além dos valores arquitetônicos dessas obras, suas condições de sucesso se encontram fora delas: no âmbito da política na virada para a *good neighborhood policy* impulsionada pelo governo de Franklin D. Roosevelt nas vésperas da Segunda Guerra Mundial e no âmbito da história da arquitetura moderna na crise da hegemonia das ideologias funcionalistas.

A pergunta que guia este trabalho é: por que se consagra em 1943 uma “arquitetura moderna brasileira”? Não só porque a adjetivação nacional aparece como uma contradição em seu termo com a vocação até então universalista do substantivo moderno, mas pela exclusão paralela – implícita nessa singular valorização – de outras experiências modernistas hoje

reconhecidas como de não menor interesse, como as da ex-Tchecoslováquia, da Itália ou de Israel.

Brasil – Estados Unidos: uma aliança em todos os planos

Em 10 de novembro de 1937, o governo de Getúlio Vargas inaugurou o Estado Novo, uma nova etapa na organização política do Brasil inspirada nos modelos autoritários europeus. Vale dizer que, embora quase que simultaneamente o governo tenha enfrentado o integralismo e os fascistas e nazis brasileiros, a medida augurava a acentuação da aproximação do país à órbita hegemônica por Hitler e Mussolini. Ou ao menos essa era a impressão que a mudança de rumo causou nos Estados Unidos. Provavelmente para avarer esses temores, em 15 de março de 1938 foi designado chanceler Oswaldo Aranha, ex-embaixador nos Estados Unidos e com fortes simpatias por esse país¹.

Paralelamente, no Departamento de Estado se multiplicavam as medidas de aproximação aos países latino-americanos, nos planos político, econômico e cultural². No marco de uma estratégia de defesa continental era prioritário conseguir que o Brasil voltasse sua política de maneira favorável para os Estados Unidos – não só para proteger suas fontes de matérias-primas, decisivas para a indústria de guerra, mas porque o país possuía a mais extensa linha costeira vizinha à África, e, com seu extenso território desabitado, podia constituir-se uma base ideal de ataque aéreo ao hemisfério norte da América³.

Essas políticas oficiais estimularam simultaneamente outros signos de aproximação no âmbito privado: os relatos de viajantes e as descrições se mul-

tiplicaram⁴, e os meios de informação foram dando cada vez mais espaço aos assuntos das Américas.

O interesse dos Estados Unidos pelos países do sul no campo das artes contemporâneas havia tido suas primeiras expressões com o descobrimento dos *muralistas* mexicanos, especialmente a partir de 1927, e se materializou nas distintas encomendas a Rivera, Siqueiros e Orozco, consagrando-se com a exposição sobre arte mexicana organizada por René d'Hamoncourt no Metropolitan Museum of Art de Nova York em 1930⁵. Ainda que algumas iniciativas fossem espontâneas, uma boa parte das instituições ou pessoas envolvidas nestes processos mantinha vínculos estreitos com o Governo, pelo qual se pode falar de uma complexa operação político-cultural de Estado⁶.

A abertura do MoMA para a arte dos países ao sul do Rio Bravo começou, precisamente, coincidentemente com a passagem da presidência do republicano Edgar Hoover à do democrata Franklin D. Roosevelt, em 1933⁷. Esse interesse se manifestou desde o primeiro número do *Boletim* que o Museu começou a publicar em junho desse ano, cuja capa reproduzia uma imagem de uma deusa maia de Copán, Honduras, exibida como parte da exposição *American Sources of Modern Art*, dedicada à arte das grandes civilizações pré-hispânicas americanas. Com a curadoria do próprio Nelson Rockefeller e de Roberto Montenegro, o Museu apresentou em 1940 uma exposição dedicada a vinte séculos de arte mexicana, e nesse mesmo ano, nos números de agosto e outubro do *Boletim*, publicaram-se trabalhos sobre Orozco e Portinari. Em novembro se organizou um concurso de desenho industrial restringido às "vinte e uma Repúblicas Americanas", cujos ganha-

dores formaram parte da mostra Organic Design, que se inaugurou em 1942. Por sua vez, entre 1941 e 1942, o MoMA enviou três exposições de pintura norte-americana contemporânea a nove países da América Latina e constituiu uma equipe de vinte pessoas para rever, traduzir para o castelhano e o português, rescrever e reeditar escritos e filmes destinados às “repúblicas latinas”.

Que estas iniciativas não eram produto de uma coincidência e sim parte de um plano de construção de uma aliança política ficaria claro no número especial do Boletim de outubro/novembro de 1942, chamado *The Museum and the War*, em que se podia ler um trabalho – “A United Hemisphere” – no qual se reconhecia a necessidade de representar a imagem dos latino-americanos na opinião pública dos Estados Unidos, descobrindo novas qualidades e valores em algumas culturas que até então – e especialmente durante o anterior período republicano – só haviam sido julgadas generalizadamente pela ignorância, pelos preconceitos e pelo desprezo⁸. No sentido inverso, tratava-se também de substituir – pelo menos transitivamente – a imagem do *gringo* prepotente pela de um vizinho solidário e compreensivo⁹.

O cinema de Hollywood foi um dos principais veículos da sùbita paixão pela América Latina¹⁰, e uma das mais eficazes operações neste âmbito foi protagonizada por Walt Disney. É útil lembrar que ela também foi produto de uma atividade promovida e financiada pela OCAI, sob a direção de Nelson Rockefeller e com a assistência do chefe da Seção de Desenhos Animados (Morton Picture Section), John Hay Whitney. O “projeto Disney” da OCAI se concretizou em três viagens que Walt, sua esposa e uma equipe de técnicos fizeram entre 1941 e 1943

para encontrar material apropriado com o qual depois produziram umas duas dúzias de filmes de distintas durações, algumas de entretenimento, como *O quiticho Pateta* (*El Gaucho Goofy*, 1943) ou *Pluto and the Armadillo* (1943), e outras educativas. Mas na realidade o forte resultado da operação foi uma trilogia integrada pelos filmes *Ao sul da fronteira com Disney* (*South of the Border with Disney*, 1942), *Alô amigos* (*Saludos Amigos*, 1943) e o de maior êxito, *Os três cavaleiros* (*The Three Caballeros*, 1945), conhecido no Brasil como *Você já foi à Bahia?*. Nesses filmes se apresentava um grupo de amigos latino-americanos do Pato Donald, integrado por Panchito, o galinho mexicano, e Zé Carioca, o louro brasileiro, a quem acompanhavam com apresentações mais curtas o pingüim Pablo, o *little ganchito*, e um Pateta caracterizado como argentino. Os filmes misturavam registros documentais com desenhos, paisagens e cidades, pessoas e objetos, e suas cenas mostravam um mundo exótico e inquietante, com belas e atraívas mulheres, drogas, bebidas, canções e formosas paisagens naturais e urbanas. Entre elas se destacavam especialmente Acapulco e Rio de Janeiro¹¹.

Os inexplorados recursos estéticos das Américas

Mas seria simplista reduzir a uma pura ação política propagandista o interesse norte-americano pelas expressões artísticas latino-americanas. Depois das primeiras manifestações modernistas que tratavam de introduzir o debate e as práticas das vanguardas artísticas europeias, e especialmente na década posterior à Primeira Guerra Mundial, nos Estados Unidos ocorreu um forte questionamento das ten-

dências culturais inspiradas no que se via como um excesso de racionalismo. O surrealismo, como é sabido, se fez forte especialmente na costa leste, e não somente por meio de ideias, mas também mediante a presença direta do crescente número de artistas e intelectuais que fugiam das perseguições ou do auge dos totalitarismos. Em particular sob a influência do pensamento de Carl Jung ou de críticos como o emigrado russo John D. Graham, jovens artistas como Jackson Pollock, Adolph Gottlieb e Richard Porselle-Dart se convenceram de que a arte europeia carecia de intensidade por não contar com laços profundos com suas raízes. Se a arte moderna norte-americana pretendia ser algo mais que uma débil transposição, devia mergulhar nessas raízes¹².

E onde melhor se demonstrava na América a potência de uma arte que recorria a esses fundamentos se não nos vigorosos movimentos ligados ao muralismo, especialmente no México, mas também no Brasil? Como editorava a *Magazine of Art* em 1939, “embora o Tâmis e o Sena seguissem no mapa de nossa geografia intelectual, há atualmente um ar de venturoso descobrimento que concerne aos inexplorados recursos estéticos das Américas”¹³. A revalorização da arte indígena era também produto da influência de uma nova corrente antropológica liderada por William Ogburn, Margaret Mead e Ruth Benedict. Seus estudos instalaram a ideia de que as sociedades estavam principalmente determinadas por *patterns* culturais, mais que pela herança biológica, as instituições políticas ou as relações econômicas. Em relação à sociedade contemporânea tratava-se, como foi observado por Joseph Cusker, de “buscar na experiência americana modelos a partir dos quais construir uma nova tradição cultural e definir um caráter

distintivo americano. Seus esforços abarcavam a revalorização da literatura americana, o folclore, a arte, a música e a arquitetura”¹⁴.

O muralismo mexicano teve uma grande acolhida nestas circunstâncias, ainda que alguns – como os promotores do Public Works of Art Program (PWAP), impulsionado como parte do New Deal – considerassem como seu aspecto mais valorável o declamado conteúdo social, por assim dizer, sua inspiração nos (e sua denúncia dos) problemas do *ponvo*; outros – como o próprio MoMA – preferiam destacar sua vocação nacionalista.

Nessa segunda linha, que seguiu caracterizando a política do Museu, deve-se inscrever a realização de *Brazil Builds*, em 1943. Com ela se havia identificado em 1940 a exposição unipessoal sobre (ãndido Portinari apresentada em 1940. Frente à incômoda militância comunista e trotskista dos “três grandes”, Portinari reunia em sua pintura o monumentalismo, o nacionalismo e até mesmo o populismo que interessavam aos norte-americanos, mas a sua não era uma expressão de denúncia ou um reclamo de transformação radical, e sim uma celebração da particularidade brasileira, enraizada em seu povo. Por esse motivo, a mostra se realizou sob o título de *Portinari of Brazil*, no qual se somavam as qualidades específicas do artista o papel de uma espécie de embaixador cultural¹⁵. Como diria um de seus críticos: “Diferentemente dos mexicanos, ele não tem nenhuma mensagem didática social para expor. Mas mostra o que observou com simpatia e dignidade, livre de propaganda”¹⁶.

Por outro lado, tanto o “descobrimiento” das expressões mais “genuínas” da arte da América como a busca de valores na arte dos indígenas dos Estados

Unidos estavam ligados a influentes intérpretes em outros âmbitos da cultura norte-americana. Frente à perda de intensidade das vanguardas artísticas europeias durante a década de 1930, mas também como reação à Grande Depressão, uma parte dos intelectuais desse país avançaram no questionamento ao que consideravam como uma desumanização em consequência da sujeição aos ditados da técnica e aos males derivados, como a metropolização e a burocratização. Neste clima de ideias se elaborou o projeto da Feira Mundial de 1939 em Nova York, pensada originalmente como reflexão e experiência de uma comunidade não persuadida pelos dilaceradores móveis do dinheiro e pelo desenvolvimento técnico, mas guiada por um interesse maior pela sociedade e pela cultura⁷.

O Pavilhão do Brasil

Segundo foi descrito em numerosas ocasiões, o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova York de 1939 foi produto de um Concurso Nacional. Duas características são destacáveis do processo em relação com nosso ponto de vista. A primeira é que nas bases se especificava que a forma do pavilhão devia ser acorde com o espírito da exposição, identificado com a ideia do "mundo de amanhã", e "ser capaz de traduzir a expressão do meio brasileiro"⁸. A segunda é que não se construiu o projeto eleito por sua "brasileiridade", de Lúcio Costa, e sim uma nova versão elaborada principalmente por Oscar Niemeyer: o notável é que o projeto original de Niemeyer havia ficado em segundo lugar por priorizar a funcionalidade e a economia do edifício em detrimento de seu caráter nacional.

Uma ulterior mostra da vocação de dar ao Pavilhão a máxima intensidade como representante da articulação Brasil-Estados Unidos se constituiu na presença de seu terceiro autor, Paul Lester Winer. Não só porque Winer tinha vínculos pessoais estreitos com os mais altos níveis do governo (e por sua posterior recepção com honras no Rio de Janeiro)⁹, mas porque tinha sido o projetista de nada menos que o pavilhão norte-americano na Feira Internacional de Paris¹⁰.

Que Brasil se mostraria em Nova York? Um país grande e com numerosos recursos naturais (necessários para os Estados Unidos), mas também um país com vocação modernizadora e forte personalidade própria, independente. O principal traço de diferença que o Pavilhão indicava a seus anfitriões norte-americanos era o da prioridade do sensível sobre o calculado ou o utilitário. Se os Estados Unidos ou os outros países industrializados podiam impressionar os visitantes por sua avançada tecnologia ou por sua capacidade organizativa, o Brasil apresentaria a si mesmo como orgulhoso de possuir um inefável sentido do desfrute sensual da vida¹¹: um gigante amistoso, alegre e vital. Por isso, o Pavilhão exibe por um lado uma ideia da natureza brasileira, próloga em recursos, e por outro um conjunto de atividades de desfrute dos sentidos: o ouvido, a vista, o paladar, o olfato, o tato.

A apresentação da natureza dá prioridade à água, elemento protagonista do jardim, reforçado pelo aquário. Os recursos – madeiras, pedras, metais – são exibidos no primeiro andar, num espaço fechado chamado precisamente "Hall do Bom Vizinho". Em alguns casos, esses elementos se apresentam em estado natural, em outros, trabalhados em for-

mas arbitrárias (a madeira, por exemplo, é exibida em esferas e obeliscos que reproduzem o símbolo da Feira). Um grande desenho nos vitrais reproduz os mapas dos dois Estados superpostos, mostrando suas superfícies equivalentes.

No entanto, a maior parte da superfície está ocupada pelos dispositivos sensuais artificiais: o setor de degustação do café, o restaurante, a sala de baile (circular) e o auditório. É verdade que não se pode deixar de advertir que o Pavilhão se inscrevia na série experimental construída nas exposições que ocorreram ao longo da década e de cujos traços ele se faz eco²², mas a destreza e a elegância com a que os arquitetos resolveram as curvas do perfil externo ou do traçado da planta do mezanino eram de uma qualidade como conjunto nunca antes alcançada. O valor da obra reside em sua capacidade de responder a seu programa político e de amplificar de forma supratativa sua capacidade de ressonância.

Tal como os arquitetos o postularam em sua Memória dirigida ao comissário da exposição, o Pavilhão se distingue por sua leveza e pela delicada harmonia de suas formas, uma qualidade inefável, não contemplada pelas fórmulas funcionalistas que a exposição do MoMA havia se encarregado de canonizar como princípios do *international style*²³. A obra é inquietante porque, embora trabalhe a partir de alguns desses princípios – a planta livre, os pilotis, a estrutura independente, a ausência de decoração, o *courtain wall* –, por outro lado põe em questão a racionalidade que supostamente as inspira. Esta operação de afirmação e negação simultânea pode ser melhor compreendida se comparada com a proposta do Pavilhão da

Finlândia na mesma Feira. Apesar de constituir uma inovadora expressão plástica, os muros ondulados e oblíquos criados por Alvar Aalto constituem uma resposta de base funcionalista (definem um plano elevado de exposição e leitura), especialmente valiosa porque por acréscimo construíram uma metáfora da natureza de seu país e de suas tradições produtivas. Diferentemente, as curvas do Pavilhão do Brasil são absolutamente arbitrárias. É verdade que seu uso está determinado na planta pela forma do terreno, porém uma vez descoberto como tema, sua repetição na totalidade da partitura do pavilhão deixa de se apoiar em razões funcionais, econômicas ou simbólicas, e se exibe como um produto gratuitamente primoroso do talento de seus criadores. E a gratuidade dessa operação, sua vocação de desvio da norma, se faz evidente precisamente porque a norma – os pilotis, a superposição de pedras, etc. – está presente, do mesmo modo que a leveza do pavilhão se lê contra o excesso do vizinho pavilhão francês ou que a graça da curva se percebe com mais força contra um sistema de retas.

Não há dúvidas de que o Pavilhão preenchia amplamente as expectativas políticas de “apresentação em sociedade” do novo aliado, e as expectativas ideológicas dos grupos intelectuais “progressistas” aos quais já aludimos. No entanto, ou justamente por isso mesmo, creio que é possível afirmar que sua popularidade crítica, e especialmente a de sua singularidade, será uma construção historiográfica *a posteriori*, e se produzirá apenas a partir de sua inclusão no operativo de consagração organizado pelo MoMA em 1943. Em 1939 a excepcionalidade da obra não foi advertida nem pelo público nem

pela crítica especializada, para quem o Pavilhão do Brasil ocupou um lugar similar aos de outros países, como Finlândia, Suécia, Argentina e Venezuela⁴¹.

No processo de aproximação entre os Estados Unidos do Norte e os Estados Unidos do Brasil, a construção do edifício na Feira nova-iorquina não foi um acontecimento isolado⁴². Em fevereiro de 1939 firmou-se entre ambos os países um acordo de cooperação, fato decisivo no plano econômico⁴³. Os acordos foram validados por cerimônias diplomáticas de primeiro nível: o próprio chanceler Aranha viajou nessa ocasião aos Estados Unidos, e em 25 de maio chegou ao Rio na nave *USS Nashville* o General George Marshall, recentemente designado Chefe de Estado-Maior, visita que por sua vez foi devolvida nesse mesmo ano pelo chefe da Armada brasileira, Pedro Aurélio Góes Monteiro⁴⁴.

Today, o acontecimento que pôs o Brasil no centro das simpatias populares norte-americanas durante esses meses de 1939, imediatamente anteriores ao início da Guerra foi a apresentação de quem se converteria em uma das mais famosas estrelas da Hollywood dos anos da Guerra, e no ícone por excelência do Brasil: Carmen Miranda. Uma das animadoras de maior êxito das mostras de *brasilianidade* exibidas no pavilhão, Carmen havia nascido portuguesa com o nome de Maria do Carmo Miranda da Cunha, em Várzea da Ovelha, próxima de Porto, em 9 de fevereiro de 1909. Cantava em espetáculos no Rio quando, em princípios de 1939, foi descoberta pelo empresário norte-americano Lee Shubert⁴⁵. Em 4 de maio viajou a Nova York para atuar, ademais de no Pavilhão, em um espetáculo da Broadway, um *pot-pourri* de números internacionais sob o nome de *Ruas de Paris*. A apresentação de

Carmen durante os últimos seis minutos do show cantando "The South American Way" obteve um êxito estrepitoso: Dorothy Kilgallen, do *New York Journal*, classificou-a entre as dez pessoas mais citadas nos jornais desses dias⁴⁶. Depois do êxito dessa temporada, Carmen voltou ao Rio e imediatamente recebeu propostas da Twentieth Century Fox para começar a filmar em Hollywood. Seus principais filmes foram: *South American Way*, em 1940, *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*), com Don Ameche, em 1940, *Aconteceu em Havana* (*Week-end in Havana*), com César Romero, em 1941, e *Minha secretária brasileira* (*Spring in the Rockies*), também com Romero, em 1942⁴⁷.

Para completar a relação entre arquitetura e samba, convém recordar um episódio imediatamente posterior: Tal deve ter sido o entusiasmo que a experiência da fusão musical-arquitetônica provocou em Paul Lester Winer, que em pouco tempo decidiu inventar uma nova corrente estética derivada dela: o "funcionalismo rítmico"⁴⁸. Certamente, não se tratava de uma tentativa sistemática de tradução direta de uma arte à outra, e Winer também não deve tê-la levado muito a sério, porque não persistiu muito tempo em sua nova corrente estética. Mas a ideia lhe inspirou ao menos uma casa para uma "conhecida estrela de Hollywood" na Califórnia. Segundo sua descrição, o projeto propõe algo "mais que uma caixa de cimento bem planejada". A construção "deve se ondular e curvar para ser parte do terreno, deve tirar vantagem do sol, das sombras, dos ventos dominantes, e o exterior deve expressar as funções do interior não por meio de simetrias clássicas [...] mas sim por meio do que o senhor Winer chama de *a fachada total*"⁴⁹.

A construção de um livro

Analisemos agora *Brazil Builds*. Não é necessária nenhuma sutileza interpretativa para encontrar as razões que determinaram sua publicação: o Prefácio, página sete, começa indicando que “na primavera de 1942 o Museu de Arte Moderna de Nova York e o Instituto Americano de Arquitetos (AIA) estavam ansiosos por estabelecer estreitas relações com o Brasil, um país que será nosso futuro aliado”.

Em relação ao MoMA, a exposição se inscrevia em pelo menos duas séries. Por um lado, na determinada pela política de aproximação à América Latina; por outro, na que define o lugar da Arquitetura no Museu. Além das mostras que já citamos, devem se agregar à primeira série as exposições *Um hemisfério unido: cartazes*, de 1942, *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, de 1943, e *Modern Cuban Painters*, de 1944.

Quanto à segunda série, que como se sabe teve início em 1932 com a exposição *Modern Architecture; International Exhibition*, a política do Museu parece ter estado dirigida a dar aos Estados Unidos um papel protagonista no debate modernista. Mediante três movimentos: em primeiro lugar, colocando-se como âmbito do censo internacional da arquitetura moderna (disputando esta função com os tradicionais círculos de consagração europeus); em segundo lugar, descobrindo nos Estados Unidos as próprias raízes dessa arquitetura moderna; e, em terceiro lugar, reivindicando “outras” arquiteturas modernas ou, ainda mais, verdadeiramente modernas, periféricas em relação às até então correntes dominantes europeias. Se a exposição e o livro de Hitchcock e Johnson de 1932 foram as peças-chave do primeiro

movimento, o segundo se expressa nas exposições *Early Modern Architecture, Chicago, 1870-1910*, de 1933; *The Architecture of H. H. Richardson and his Times*, de 1936; *A New House by Frank Lloyd Wright on Bear Run, Pennsylvania* de 1938; *Guide to Modern Architecture, Northeast States* de 1940; *Built in USA* de 1944; série que na imediata pós-guerra se completaria com as exposições sobre arquitetura doméstica de 1946, 1949 e 1953. O terceiro movimento pode ser visto nas exposições *Modern Architecture in England*, de 1937; *Alho: Architecture and Furniture*, de 1938, e *Britain at War*, de 1941.

É evidente que a exposição *Brazil Builds* se colocava na interseção de ambas as séries. O evento começou a ser preparado em princípios de 1942 no Gabinete do Coordenador de Assuntos Interamericanos do Departamento de Estado, e as figuras mais relevantes que lhe deram impulso inicial foram Nelson A. Rockefeller, Wallace K. Harrison e René d'Hamoncourt. A responsabilidade da operação ficou nas mãos de Philip L. Goodwin, que também foi o artífice de sua estrutura teórica.

Para compreender a particularidade dessa estrutura, é apropriado tomar como referência a mais destacada publicação anterior realizada nos Estados Unidos em relação à arquitetura moderna na América Latina. Refiro-me a *The New Architecture in México*, organizada pela fotógrafa Esther Born e editada em 1936. O propósito desse livro era demonstrar aos norte-americanos que, graças ao impulso revolucionário, os mexicanos estavam produzindo nesses anos uma arquitetura muito mais avançada, muito mais moderna do que a então feita nos Estados Unidos. Born apresentava um conjunto de edifícios, destacando programas “revolucioná-

rios” como habitações populares, escolas, hospitais e praças, e a figura de arquitetos radicais, como Juan O’Gorman e Juan Legarreta. A seção destinada às obras estava precedida por um capítulo dedicado ao urbanismo, o que reforçava a ideia de que os valores da arquitetura tinham sua base numa sociedade planejada. Para acentuar o efeito de relação entre arquitetura e sociedade “revolucionária”, a autora vinculava e parangonava a arquitetura moderna mexicana à pintura dos “três grandes”, à qual dedicava a segunda metade do volume.

É curioso que o livro que foi por muitos anos uma peça canônica da arquitetura moderna não esteja exclusivamente dedicado à arquitetura moderna. Desde o título, *Brazil Builds. Architecture Now and Old 1652-1942*, se expressa um propósito muito diferente do da publicação dedicada ao México. Para começar, não se limita a anunciar a apresentação de um conjunto de obras recentes em um país, mas indica o próprio país como sujeito construtor. Ainda mais: a primeira e mais destacada porção do título permite pensar metaforicamente no país como sujeito construtor não somente de edifícios, mas de sua história; o que se vê reforçado pelo subtítulo, que alude precisamente a essa história. Como veremos depois analisando em particular seu conteúdo, *Brazil Builds* não fará referência à relação entre transformação da arquitetura e transformação da sociedade — como no caso anteriormente comentado —, e sim à relação por continuidade da arquitetura e da tradição. Mais ainda: à relação entre arquitetura *nova* e tradição *colonial*. Deste modo, o “Brasil construtor” que o livro apresenta ao público norte-americano se separa da imagem de informalidade ou espon-

lunidade *natural* associadas aos estereótipos dos latino-americanos e, em particular, das comunidades das áreas tropicais. Pelo contrário, a imagem do novo aliado aparece deste modo caracterizada como uma sociedade pujante, apoiada e legitimada pelas forças da cultura e do passado.

A estrutura passado/presente não é estranha às características de seu autor, Philip Goodwin. Nascido em 1885, Philip Lippincot Goodwin pertencia a uma família patricia norte-americana³⁴. Colecionador de arte³⁴ e parte dessa elite, Goodwin foi membro do diretório do MoMA e como tal foi designado por Rockefeller e Goodyear para desenhar a sede do Museu³⁵. Suas preferências arquitetônicas até então eram tradicionais, o que se reflete em suas publicações — *Architectural Bird Houses as Made and Carved by the Boys of the Greenwich House*, e especialmente *Workshops. Irish Provincial Architecture as Shown in Various Examples of Town and Country Houses, Shops, and Public Places, Adaptable to American Conditions*³⁶ —, mas também em suas obras prévias — por exemplo, o Essex Building em Hartford — e em suas primeiras propostas para o museu, as que “aderiam a um estilo de arquitetura mais clássico”. Com o objetivo de modernizar o projeto do Museu, Alfred Barr — membro do comitê para a construção e futuro diretor — e Philipp Johnson queriam encomendar o edifício a Mies van der Rohe, porém Goodwin recusou toda possibilidade de incluir um europeu na equipe. Finalmente se designou esse papel a Edward Durrell Stone, conhecido por seu trabalho para a Radio City Music Hall. Como se sabe, o MoMA se instalou em seu novo edifício em 1939³⁷.

A operação de Goodwin resulta então duplamente coerente. Primeiro, porque valorizava uma arquitetura produzida por uma elite de bases sociais similares à sua e orientada a projetos de qualidade monumental, como os que sempre o haviam interessado. Mas, ademais, porque destacava o fato de que essa arquitetura moderna do Brasil não era uma mera translação de fórmulas europeias contemporâneas e sim um produto da fusão de princípios modernos gerais com suas próprias *American Conditions*: história e clima. Se o MoMA era um instrumento fundamental de um programa político-cultural dirigido à construção de uma arte moderna americana, com o propósito de pôr em valor (artístico e de mercado) a produção das vanguardas norte-americanas, desprendendo-as dos centros europeus de consagração, o que se irá procurar no Brasil é um espelho. Com o complemento de que nesse caso se contará, como veremos, com um antecedente histórico que permitirá uma dupla legitimação.

A tradução deste esquema na estrutura do livro é perfeita: o volume ocupa umas duzentas páginas e se divide em três partes. A terceira ocupa aproximadamente a metade e está dedicada a obras e projetos contemporâneos. Orienta páginas da outra metade estão dedicadas à história, e às vinte restantes ao clima. Como é natural, Goodwin realiza numerosos recortes a essa história, e é de interesse tratar de entender suas razões.

O primeiro elemento chamativo é o termo *ad quem* da cota temporal que o livro se impõe: 1652. Em nenhum momento do texto se dá conta dos motivos dessa escolha, e a única obra que se indica como relativa a essa data é o Monastério de São Bento, no Rio. A escolha supõe ao menos duas ex-

clisões importantes. Em primeiro lugar, deixa para trás as "precarías" construções dos indígenas, com tradições que precedem à chegada dos europeus ao continente⁸, mas, também, deixa de fora as construções dos europeus anteriores a essa data: deve-se recordar que a primeira expedição conquistadora, comandada por Pedro Álvares Cabral, pôs o pé em terras brasileiras dia 1º de maio de 1500. 1652 foi o momento de maior intensidade do levantamento dos luso-brasileiros contra a dominação holandesa em Pernambuco. A chegada de uma armada portuguesa completou em 1654 esse levantamento, que tinha contribuído ao amanhecer da consciência a respeito de suas próprias forças por parte das populações dessa origem. Salvo o Monastério de São Bento e as fortificações da Bahia, as ilustrações do livro correspondem em sua maior parte a edifícios do século 18 e da primeira parte do século 19. Com uma distinção: quase todos os primeiros são monumentos eclesiásticos, enquanto que os segundos correspondem, com poucas exceções, a instalações civis.

Goodwin parece reproduzir deste modo a hipótese sustentada pelos modernistas brasileiros – em particular Mário de Andrade e Lúcio Costa – sobre a relação modernidade/hação. Como o advertiu Marcia Sant'Anna: "*Ser moderno* no Brasil equivalla a *ser brasileiro*, e isso significava se inserir em uma tradição que autorizasse e atestasse o caráter nacional da produção artística". Nessa linha, o propósito dos modernistas ligados às políticas do Ministério da Educação de Vargas era "construir" uma arte brasileira, o que supunha impor uma seleção entre a multidão de expressões artísticas que, como não podia ser de outro modo, constituía o patrimônio do Brasil. A mesma autora nos proporciona a chave

para entender a seleção apresentada por Goodwin: "Se tratava de afirmar a arte moderna como nova arte brasileira, herdeira do barroco mineiro – considerado o estilo nacional – e da arquitetura residencial singular e despojada do período colonial"³⁹.

Ao identificar o barroco mineiro como estilo nacional brasileiro, realizava-se antes de tudo uma operação de unificação: existia uma essência, isto é, um único núcleo de sentido, no qual já se havia expressado a "alma" do Brasil. Por isso, para Lúcio Costa, quando se percorrem os monumentos na Bahia, Pernambuco ou em qualquer outro lugar, "as pessoas veem, inclusive sem saber nada de história, só olhando a arquitetura antiga, que o Brasil, apesar da extensão, das diferenças locais e de outras complicações, tinha que ser de todos os modos uma só coisa. Bem ou mal foi modelado de uma só vez, pelo mesmo espírito, e por uma só mão. Torcido, errado, feio, como se queira, mas uma mesma estrutura, uma só peça. Sua velha arquitetura o está dizendo"⁴⁰.

Maracujá e academia

Para as expressões conservadoras mais extremas, essa essência requeria estar ligada a Portugal, porque através de Portugal se unia a Roma, o que não ocorreria se aceitassem como igualmente valiosas a outras componentes culturais do país. Augusto Lima Júnior sustentava que "nosso primeiro século não podia oferecer mais que o rústico primitivo e precário. A escassez de povoados não comportava a existência dessas fricções sociais às que alude o professor Andrés Gimenes Soler, que provoca, pelo contato, a transformação da barbárie em civilização. No século 17 brasileiro, os invasores estrangeiros,

criando esse contato entre os habitantes da nova terra, unindo-os numa ideia comum, obrigando a formação de núcleos básicos de concentração, preparariam o meio próprio para que, no século seguinte, com o aporte violento da emigração, provocado pelo ouro ao longo da costa do Brasil e penetrando em muitos pontos de seu interior, fortes núcleos de civilização que nos deixaram os mais ricos tesouros de arte, ainda não superados pelos séculos que lhe seguiram". Para este autor, retomar esta linha era uma "arma espiritual de combater ao estrangeirismo russo-judeu"⁴¹.

Descrevendo o "povo lusitano" como "rude, franco, temerário, forte", Diego de Vasconcellos podia traçar inclusive uma ponte com a cultura clássica que, em outras tentativas, como a de Anbal Martos – aderindo à hipótese de Atlântida –, era mais difícil de sustentar. Essas características, que Vasconcellos encontrava nas manifestações da cultura portuguesa no Brasil, permitiam-lhe afirmar que "nenhum povo neolatino herdou, como o de Portugal, as qualidades do romano"⁴².

Como é óbvio, a ideia da existência de uma alma unificadora da cultura brasileira se proclamava em oposição a opiniões em direção oposta, como as de Gaston Pompeu Pinheiro ou Cipriano Lemos. Para este último, "o Brasil nunca terá *uma* arquitetura. E muito menos se alicerçará nestes lugares o estilo bastardo e pesado importado pelos colonizadores". É notável que para uma visão extrema e relativamente independente, como a do uruguaio Juan Giurra, não era demasiado complicado *ver* uma multiplicidade de expressões ao longo da história da arquitetura no Brasil. Em seu estudo, Giurra identificava obras de estilo: 1. "clássico herreniano"; 2. barroco; 3. "barroco

190

multo temperado"; 4. certa influência do estilo Luis XVI; 5. neoclássico; e 6. (neo) renascimento italiano³. E efetivamente, nem a arquitetura acadêmica de princípios do século 20, nem a maior parte das expressões classicistas do século 19 formam parte da seção dedicada ao passado no *Brazil Builds*.

Ainda que em alguns aspectos os enfoques evidenciem sua influência, o livro não reproduz exatamente a posição de Lúcio Costa. *Brazil Builds* recolle as linhas dominantes do debate reduzindo suas contradições a uma aparente unidade e constitui um primeiro passo na imposição de uma ideia — o "barroquismo" como particularidade da arquitetura moderna brasileira — que não estava plenamente aceita em 1942.

Não por casualidade a posição de Costa coincide com a da publicação mais recente que vinculava o modernismo com a história: refiro-me a *Espaço, tempo, arquitetura*, de Siegfried Giedion, editada em 1941. Como no caso de Giedion, para Costa se trata de encontrar constantes na história. Foi advertido em várias oportunidades que a sua posição não era de ruptura, ou vanguardista, propugnadora da *tabula rasa* ou de um começo do zero. Pelo contrário, também depois dos ensinamentos de Wölfflin, que Costa conhecia muito bem — provavelmente pela leitura latino-americana de Angel Guido —, tratava-se de encontrar linhas de continuidade com o passado que não necessariamente coincidiam com traços estilísticos. Acontece que Costa tinha de resolver um problema teórico comum a outros arquitetos modernistas latino-americanos de sua geração, admiradores de Le Corbusier. Com uma formação tradicional, Costa não sentia grande apreço pelas posições mais radicais das vanguardas, dissolutivas da própria existência da

arte, tais como se podiam expressar em alguns construtivistas russos ou no grupo ABC. Pelo contrário, a arte tinha para ele uma função específica na sociedade industrial contemporânea, uma função exatamente oposta à revolução: a arte — afirmaria anos mais tarde — é o "complemento lógico para compensar a monotona tensão e a rudeza opressiva do trabalho cotidiano nas indústrias levianas e pesadas, ou nas duras tarefas de demolição e construção, já que ela viria dar expressão às ânsias naturais de fantasia individual e escolha livre, reprimidas devido à regularidade dos restos impostos pelo trabalho mecânico". A reivindicação de um papel plástico específico para a arquitetura localizava Costa na corrente representada por Le Corbusier e oposta à encabeçada pelos alemães da chamada *linha dura* funcionalista. O problema era que o mestre francês fundava sua posição plástica purista articulando a simplicidade da produção industrial e da produção popular com a austeridade da produção clássica. O dilema de Costa era: como basear uma arquitetura nacional e moderna à maneira de Le Corbusier em um passado cuja expressão máxima se identificava com o barroco?

Em 1952, quando o papel de Niemeyer como produtor de formas brasileiras ocupou o centro da narração crítica internacional, Costa tratará de responder explicitamente a essa pergunta integrando os excessos formais barrocos a sua teoria, e o resultado será um alambicado raciocínio de *synthese* publicado como "Considerações sobre a arte contemporânea". Mas nos anos que agora estamos estudando, sua solução consistiu em deixar de lado as obras consagradas, ocupando-se em troca da arquitetura doméstica. A operação exigia uma ruptura com os cânones acadêmicos clássicos que não incluíam

a produção doméstica como parte da arquitetura. Todavia essa ruptura já tinha sido transitada dentro da própria academia por Viollet-Le-Duc e seus seguidores. Com um conteúdo mais claramente ruskiano, também não era estranha a outros intelectuais brasileiros nacionalistas, como Augusto de Lima Júnior, que recordava que “as formas de arte, segundo Ruskin, dependem de um princípio mais fundamental, mais inveterado, mais tenaz que toda a religião, que toda a filosofia: *O espírito nacional e popular, o caráter de raça constituído no curso dos séculos, pela vida em comum sobre um mesmo solo, sob um mesmo clima, com a ajuda dos mesmos recursos*”¹⁴. A continuidade da alma brasileira, difícil de encontrar na arquitetura culta, podia ser encontrada nas habitações, e estava produzida por mão de obra popular. Ali, nas respostas encontradas e continuadas pelos construtores anônimos do povoado, era onde se podia verificar a ininterrupta linha de identidade que conectaria a arquitetura moderna ao eterno e imutável espírito do Brasil.

A referência ao clima e às condições geográficas estrutura a segunda Introdução do livro. O tema se reveste de particular importância porque, como declara o autor, “conhecer [...] especialmente suas soluções para o problema do controle do calor e da luz sobre grandes superfícies exteriores envideadas [...] [foi] o verdadeiramente importante problema cujo estudo instigou nossa expedição”. Por outro lado, são essas soluções as que constituem a “grande contribuição [do Brasil] à arquitetura nova”. Goodwin critica insistentemente a ausência de preocupação ou resoluções específicas para este problema nos Estados Unidos e destaca a originalidade das respostas que encontra no Brasil.

() uso de distintos sistemas de proteção solar frente em alguns casos à tradição histórica, e em outros, à inventiva de seus criadores. Embora se acredite que “já em 1933, Le Corbusier recomendava o uso de brises móveis, externos em seu projeto não executado para Barcelona”, também se destaca que “foi no Brasil onde primeiro se pôs em prática essa teoria”.

Efetivamente, o tema tinha em alguns casos um desenvolvimento notável, mas nem caracterizava a totalidade da produção, nem se tratava de uma preocupação exclusiva do Brasil.

() uso de telas, planos e diafragmas era habitual nas arquiteturas de verão europeias na década de 1930, e muito frequente especialmente na Itália. Quanto às primeiras, a principal linha de busca e experimentação de soluções foram as arquiteturas helioterapêuticas. A solução de brises foi só um dos muitos ensaiados por Le Corbusier; o outro – definido por grandes planos horizontais – foi aplicado pela primeira vez no projeto da Vila de Carrago e, a partir da Casa Curutchet em La Plata, nas sucessivas construções da Índia. De distintos modos, esta solução se empregou em experiências tão diversas como as de Gabriel Gourevkian em Israel, Rudolf Schindler na Califórnia e Vladimiro Acosta na Argentina, que a desenvolveu de maneira sistemática como *Sistema Helios*, sobre o qual publicou um livro em 1936.

A introdução descreve ademais distintos aspectos da arquitetura moderna no Brasil, desde as influências internacionais até os materiais, os programas, as formas de vida e o desenvolvimento urbano, e em todos os casos põe em relevo os aspectos singulares que reforçam a singularidade da produção analisada. Destaca especialmente o uso de azulejos decorados,

os pátios interiores das habitações, a vegetação que define os jardins, a intervenção do Estado e a pujança do desenvolvimento urbano — especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro —, colocando-o em plano de semelhança com Manhattan, Chicago, Houston e Detroit.

Diferentemente das ilustrações do texto histórico, ordenadas segundo um critério geográfico, as do texto moderno seguem uma ordem temática. Usando-as como fortes fundamentos, a sequência se abre e se fecha com os dois projetos emblemáticos e consagrados: o Ministério da Educação e Saúde, e o Pavilhão de Nova York.

Muitos no Brasil devem ter se surpreendido com o fato de a seleção deixar de fora numerosos projetos e obras de grande importância. Para começar as do próprio Lúcio Costa, de quem, ainda que descartando sua produção neocolonial, podia ter se mostrado ao menos o conjunto de habitações obreiras de Gamboa (1933) ou a casa Schwartz. Mas, além disso, ficava de fora quase toda a produção de Gregori Warchavchick, que para todos era um indiscutível pioneiro da arquitetura moderna em São Paulo, de quem se publicavam apenas duas imagens — uma delas neocolonial. Nem uma menção a Flávio de Carvalho; nem a Luiz Nunes, autor do tanque de água de Olinda publicado na página 158, eliminado junto com o resto de sua obra no Recife; nem a obras como o asilo de Afonso Reidy no Rio, ou todas as escolas construídas por Anísio Teixeira também no Rio. Sem estes exemplos modernos, muitos deles anteriores à série de edifícios mostrada no livro, e havendo excluído todas as arquiteturas das primeiras décadas do século, de caráter industrial ou de um vocabulário intermedi-

ário identificado com frequência com o art déco, os *modern buildings* que o livro apresentava pareciam ter surgido bruscamente, sem transição alguma, de uma fusão entre princípios internacionais e a "alma local" finalmente recuperada.

Ainda assim, ao observar o conjunto dos trabalhos surpreende sua falta de homogeneidade. No que toca a sua qualidade e criatividade, podem-se reconhecer três grupos. Um grupo está integrado por edifícios de escassa importância ou de uma qualidade mediana que não justificaria sua inclusão num livro ou numa exposição. Nenhum traço particular identifica estes exemplos como representativos típicos da cultura local.

Um segundo grupo — integrado por trabalhos de Minullin, Vital Brasil, irmãos Roberto, Corrêa Lima, Levi e Rudofsky⁷⁵ — é formado por edifícios ou projetos de boa qualidade, ainda que também nesse caso seja difícil identificar traços de *brasilianidade*, porque neles não se repetem nem os brises (ainda mais, é chamativa sua ausência no caso da Estação de Hidroaviões de Corrêa Lima, no Rio), nem o biomorfismo, nem as decorações com azulejos, nem as telhas portuguesas.

Integram o terceiro grupo os edifícios projetados por Oscar Niemeyer. Todas as características citadas estão presentes neste caso, com qualidade excepcional. Não é este o lugar para analisar essas obras com detalhe, mas é importante situar em que radica essa excepcionalidade. Ao meu modo de ver, esta arquitetura de Niemeyer tem antes de tudo a vocação de provocação. Não se trata de uma reprodução elegante de métodos de projeto ou estilemas em circulação, como ocorre com os casos do segundo grupo; e também não é a sua uma arquitetura revolucionária, que

busca fazer-se de desentendida com as referências conhecidas. Como os adolescentes, Niemeyer explora os limites das leis que aprendeu.

Assim, examina a zona fronteira entre modernidade e tradição, ou entre ética e estética, por meio de suas experiências tectônicas ou decorativas. A coexistência de todas essas experiências em uma mesma linha criativa é o que surpreende.

196

Buscas de relação com a tradição estavam já em ação no debate internacional desde os primórdios mesmos dos modernismos. E não só por parte de Le Corbusier, ou de italianos como Paganò, ou do regionalismo suíço (o edifício de Muenlisville de Hannes Meyer é de 1938); basta recordar inclusive as preocupações de Adolf Loos neste sentido. A decoraçãõ aplicada – os azulejos – havia sido sugerida por Le Corbusier para o projeto do Ministério da Educaçãõ, e no período que estudamos estava sendo considerada como um *problema* em casos como o do edifício Shell, de J. J. P. Oud (1939-42) ou do projeto para o Palácio do Congresso em Zurich (1930-39), de Haefeli, Moser e Steiger. Já vimos também que muitos dos temas que caracterizam as obras da Pampulla eram comuns nas arquiteturas de recreaçãõ na década de 1930. Por sua vez, o biomorfismo já tinha entãõ expoentes de altíssima qualidade em figuras como Duicker ou Lubetkin. Da obra de Niemeyer publicada em *Brazil Builds* pode-se dizer entãõ que estava destinada a chamar poderosamente a atençãõ internacional por três motivos: primeiro porque estava entre os melhores e mais inovadores exemplos da arquitetura moderna; segundo porque condensava vários, contraditórios e igualmente consistentes, impulsos de renovaçãõ em um único universo criativo (o que colocava em

crise o embasamento ético desses impulsos, deixando-os num espaço puramente estético); e terceiro porque era duplamente surpreendente por provir de um país periférico e mestiço, em uma época de vigência de ideologias racistas na Europa e nos Estados Unidos.

Reconhecer o valor excepcional individual da obra de Oscar Niemeyer permite advertir o caráter artificial da realizaçãõ do MoMA, pela qual se fazia extensiva essa excepcionalidade individual no conjunto de uma produçãõ "nacional".

197

Um êxito mundial

Como no caso de Carmen com a Fox, o êxito da operaçãõ foi completo. Em 3 de julho de 1943, Elizabeth Wilder resenhava deste modo a publicaçãõ: "(...) fato de que este seja o primeiro livro publicado em nossa história comum de trezentos anos para dar uma ideia aos norte-americanos sobre a arquitetura do Brasil bastaria por si só para fazê-lo valioso. Mas aqui há uma evidência tangível de que existem outras Américas merecedoras de nosso interesse. As tabelas de estatísticas, as anedotas de viagens e as opiniões dos filósofos estãõ muito bem; mas aqui você pode vê-los com seus próprios olhos."⁴⁶

Desde entãõ o reconhecimento se estendeu em números especiais dedicados ao "fenômeno Brasil" por numerosas publicações, como *The Studio* (outubro de 1943), *The Architectural Review* (março de 1944), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (setembro de 1947 e agosto de 1952), *The Architectural Forum* (novembro de 1947) e muitas outras. Como se pode ver, Londres foi uma das primeiras sedes em que o discurso político criado pelo Departamento de

Estado e pelo MoMA foi entendido perfeitamente. A exposição *Brazil Builds* foi montada na capital britânica enquanto a cidade ainda era sacudida pelos bombardeios alemães. Na apresentação de *The Architectural Review* podia-se ler: "Não ficam dúvidas sobre o que esta guerra vai provar, em palavras do senhor Churchill, uma comoção, iniciando entre outras novas ordens uma reacomodação do Balanço de Poder: Uma das novas forças com as que se terá de contar podia ser a terceira maior entidade política do hemisfério ocidental, com mais de quarenta milhões de habitantes, e três milhões de milhas quadradas de território, Brasil, um país tão grande como os Estados Unidos"⁷.

Tacitamente censurada no *Brazil Builds*, a arquitetura dos séculos 18 e 19 era explicitamente mencionada como um obstáculo na publicação inglesa. Segundo ela, era um verdadeiro milagre que desse passado não tivessem emergido "os mais espantosos horrores" e sim a "sã" e "moderna" arquitetura que apresentavam.

O Brasil, como o México, aparecia como fonte do novo com especiais valores. A Europa – Europa continental, particularmente – se apresentava ao olhar britânico como fonte de destruição, dor e catástrofe. Fora dali se podiam buscar novas forças nos aliados, Estados Unidos e Rússia, porém era especialmente na América Latina, em sua condição de "Europa em outro solo e outro clima", onde paradoxalmente essas forças permitiriam "procurar o futuro mais além da Europa". Por acréscimo, México e Brasil representavam forças "misteriosas" "porque são tão ricos e sujeitos a especulação que podemos pensar neles sempre, sem chegar nunca ao final de suas possibilidades, passadas e futuras"⁸.

Nesse contexto de ideias, a originalidade e a ruptura da recente arquitetura com seus antecedentes imediatos era entendida e apresentada como um desses mistérios tão admirados e necessários para descobrir para descobrir e orientar as novas esperanças do pós-guerra.

A valorização internacional de obras apresentadas no *Brazil Builds* recebeu um ulterior impulso a partir de sua articulação com o debate sobre a "Nova monumentalidade". Como se sabe, em 1943 José Luís Sert, Fernand Léger e Siegfried Giedion – que nesse momento residiam em Nova York – receberam simultaneamente a proposta de publicar um artigo na nova revista do grupo American Abstract Artists. Nessa ocasião decidiram elaborar juntos o manifesto que se chamou "Nove pontos para uma nova monumentalidade", o qual se conheceria muito mais tarde, depois do fracasso daquela empresa editorial. Sert e Giedion publicaram de todo modo os respectivos artigos sobre o tema em 1944, como parte de um livro editado por Paul Zucker e intitulado *New Architecture and City Planning*.

É provável que Sert tenha conhecido Winier em Paris em 1937, já que nessa ocasião, enquanto o segundo se ocupava do pavilhão norte-americano, o primeiro fazia o espanhol. Sert havia chegado a Nova York em 1939 e, impossibilitado de voltar ao seu país devido ao triunfo do franquismo, de 1941 a 1943 trabalhou em projetos para estruturas pré-fabricadas para a War Production Board, nos quais também trabalhava Winier⁹. Em 1943 ambos criaram a oficina Town and City Planning, vinculada à encomenda, em maio desse mesmo ano, de uma cidade pelo governo de Vargas, a Cidade dos Motores. Winier fora convidado em 1942 como professor vi-

sitante na Universidade do Brasil, o que constituía um novo movimento de articulação cultural/política entre os governos de ambos os países, sucedido no momento da entrada do Brasil na guerra.

Esta não era a única relação direta do grupo dos "Nove pontos..." com o Brasil. Ainda que com muito distintas características, também se devem ter em conta os vínculos que Lèger tinha com o Brasil por intermédio de uma de suas discípulas. Tarsila do Amaral, uma das figuras mais importantes das artes plásticas no Brasil, protagonista junto com Oswald de Andrade dos movimentos culturais de renovação, havia estudado com Lèger na década anterior, e o seu havia sido um dos núcleos mais concorridos por artistas e intelectuais modernistas em Paris⁹⁶.

Por sua vez, Giedion se tinha feito responsável pela cátedra Charles Elhot Norton da Escola de Design da Universidade de Harvard durante 1938-39, de maneira que se encontrava nessa zona dos Estados Unidos na época da Feira Internacional, onde se construiu a obra de Costa e Niemeyer. Seu papel foi decisivo na incorporação do "mitage" brasileiro ao debate internacional. Seu alarme ante a perda de iniciativa dos arquitetos modernistas havia começado a crescer em mediados da década de 1930, ao advertir que na Holanda, um dos centros modernistas mais ativos, os arquitetos tendiam a recuperar preocupações de ordem "artística" que ele acreditava superada nas fases anteriores da discussão. A visita aos Estados Unidos lhe permitiu conhecer pessoalmente a obra de Frank Lloyd Wright, e Giedion foi particularmente impactado pelo edifício da Johnson Wax. Nas conversas com Lèger e Sert a necessidade de construir uma teoria que recuperasse as valências "expressivas" da arquitetura

na se viu estimulada pelas experiências que ambos incorporavam nesta direção. Lèger insistia há muito tempo na necessidade de construir uma espécie de arte total, inclusive de dimensão urbana, tal como já havia expressado em *A cidade*, uma obra de 1919; Sert, por sua vez, havia experimentado com Calder e Picasso a articulação em grande escala entre pintura, escultura e arquitetura no seu Pavilhão espanhol na Exposição de Paris de 1937. "O povo – se postulava no Manifesto – quer edifícios que representem sua vida social e comunitária para ter mais que uma satisfação funcional. As pessoas querem que suas aspirações de monumentalidade, alegria, orgulho e excitação sejam satisfeitas." Uma arquitetura "monumental" moderna não existiria repetindo os atributos herdados diretamente da tradição acadêmica, mas se poderia constituir em função de seu programa e articulando em torno de si o conjunto das artes.

Não é necessário estender-se demasiado ao destacar que esses atributos estavam presentes em algumas das obras apresentadas no *Brazil Builds*, e que desta maneira a "arquitetura brasileira" aparecia como uma encarnação perfeita do urgente programa para a reconstrução do pós-guerra nos termos propugnados por Giedion. Com um acréscimo: o de especial interesse do crítico suíço pelas construções de linhas sinuosas. Já recordamos que em *Espaço, tempo, arquitetura* se suscitava que acima das expressões estilísticas havia constantes de busca ao longo do tempo. Uma destas constantes, que se advertiam nos *crecents* de Bath ou na arquitetura barroca, era a dos muros curvos; e precisamente este será o traço que, a partir de *Brazil Builds*, não só será destacado como o mais característico

da "arquitetura brasileira", como também adotado e teorizado pelo próprio Niemeyer como princípio de sua produção.

Uma das poucas intervenções em que se descreveu claramente a operação do MoMA – especialmente valiosa por seu conteúdo, mas também por provir do próprio interior do processo que viemos revisando – foi a de Bernard Rudofsky. Deve-se recordar, em primeiro lugar, que se tratava de um dos arquitetos publicados como protagonistas do *Brazil Builds*. As surpresas começam ao advertir que não era brasileiro. O fato seria de pouca importância se simplesmente, assim como outras figuras que o livro indica como representantes locais, tais como Gregori Warchavchick, Rudofsky, não tivesse nascido no Brasil. Ainda que o dado pudesse debilitar a interpretação "essencialista" baseada nas "misteriosas" forças locais, resistiria à interpretação positivista de uma adequação ao *milieu* local. Todavia Rudofsky só havia permanecido em São Paulo pouco menos de dois anos – 1938 e 1939 – e no momento da realização da Exposição do MoMA se encontrava nos Estados Unidos. As duas casas que o livro publica estavam no Brasil, mas distavam de ser "brasileiras". Se alguma filiação local podiam reconhecer, seria da Itália, onde Rudofsky transcorreu a década de 1930 até que as políticas antissemitas acentuadas a partir de 1936 e 1937 o expulsassem. Seu interesse pelas estruturas tradicionais de pátio, pelas formas simples e pelos dispositivos de adequação ao clima não era de cunho tropical e sim mediterrâneo, e constituía uma das linhas de busca da "italianidade" promovidas pelo próprio regime "mussoliniano". O futuro autor de *Arquitetura sem arquitetos* tinha seus próprios motivos para aderir a essas buscas, uma vez

que, tendo se graduado em Viena e Berlim, nutria desde sua tese de doutorado um profundo interesse pelas construções dos povoados primitivos²¹.

Selecionado em 1939 pelo MoMA como um dos ganhadores da competição panamericana de desenho industrial, Rudofsky viajou aos Estados Unidos, onde residiu desde então. Por esse motivo, não só estava em Nova York no momento do projeto e da realização de *Brazil Builds*, como foi um de seus promotores.

A intervenção a que fazemos referência foi preterida como uma conferência que pronunciou no Museu de Artes de Boston nesses dias, a convite do museu Fogg. Dela nos interessam em particular três conceitos. O primeiro é a extensa descrição das circunstâncias que facilitaram a produção das obras apresentadas na exposição. Para isso Rudofsky não apela à existência de nenhuma "misteriosa" força local, nem à criatividade dos arquitetos; a única essência na qual parece acreditar seria a de um espírito latino frente ao espírito anglo-saxão. Pelo contrário, os fatores que fazem a produção de um corpo de obras de qualidade seriam totalmente concretos. Ele menciona ao menos seis: a qualidade da mão de obra, a ousada abertura dos arquitetos às experiências internacionais, o trabalho em grupos, a inexistência de especialidades, a inexistência de empresas de projeto e o papel do Estado. Toda a descrição aparece como uma contrafigura do campo profissional nos Estados Unidos. Com um evidente paradoxo: a qualidade das obras que se apresentam está na relação inversa ao grau de desenvolvimento do país. Certamente, o que Rudofsky propõe não é uma crítica a esse subdesenvolvimento e sim o contrário. Para ele, "os países cálidos favorecem uma

vida simples, um fato que dá lugar à errônea ideia de que neles se tem necessariamente um *standard* mais baixo de vida³². Em continuidade com os precoces interesses que o levaram à elaboração de sua tese de doutorado, Rudofsky postula que a industrialização e a modernização trazem atreladas a debilitação dos recursos criativos. Para ele, a alta qualidade da arquitetura que se exhibe na mostra não apenas não é produto das energias modernizadoras, como também não é produto das essências nacionais ou de indivíduos especialmente dotados. “A criatividade”, diz, “não se ensina nas escolas, nem é a vida moderna a que estimula a imaginação. O Brasil extrai seus estímulos do que nós chamamos de maneira incorreta de aspectos primitivos da vida.”

Os “aspectos primitivos”, o que em termos mais gerais o autor associa a uma atitude não comercializada ante a vida, não se localizam exclusivamente no Brasil, mas são comuns a toda porção latina da América ou, mais ainda, à órbita latina, mediterrânea, do Ocidente. Nisso se baseiam os outros dois conceitos que nos parecem destacáveis de seu discurso. Um deles é a ideia de que foi a Itália, e não a França ou os países anglo-saxões, o modelo (e não necessariamente a influência) que pesou com mais força sobre o Brasil. A arquitetura moderna italiana é extremamente valiosa precisamente porque, segundo Rudofsky, na Itália ocorreram fatores similares de subdesenvolvimento relativo – ou relativo “primitivismo” –, nos quais também é similar a vocação intervencionista do Estado. Se a valorização da arquitetura italiana pode parecer surpreendente ao público norte-americano é porque “muito pouco se sabe sobre isto neste país, por razões que não tem nada a ver com a arquitetura.”

É, é por essas mesmas razões externas que entre muitos outros países se destacam nos Estados Unidos as obras apresentadas na exposição *Brazil Builds*. “Deve-se dizer entre parênteses e com o risco de parecer óbvio”, aclara Rudofsky, “que o caso brasileiro não é isolado, mas a continuação de uma evolução da arquitetura que existe na Escandinávia, na Europa Central e nos países do Mediterrâneo. O recente descobrimento do Brasil resulta de uma feliz coincidência de um conjunto de fatores alheios à arquitetura. Só a presente Guerra tornou os norte-americanos conscientes da necessidade de alimentar seu interesse por seus vizinhos. Um país como a Argentina, que, além de vender carne, tem atualmente uma vida musical notável, é para os norte-americanos tão remoto como Atlântida. Se por algum motivo a Argentina chegasse a abandonar sua neutralidade seria imediatamente apta para o intercâmbio cultural”.

A operação do *bono vizinho* não se limitou à triunfante exposição que acabamos de descrever. Outro de seus protagonistas foi Richard Neutra, que em princípios dos anos 1940 realizou um plano de construções em Porto Rico, lugar que se devia preservar como posição vigilante no acesso ao Caribe dos submarinos da frota alemã. Em 1945, Neutra viajou a vários países latino-americanos, também patrocinado pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos.

Ao menos outras duas iniciativas culturais devem ser agregadas: uma é a consagração do interesse pela história da arquitetura na América Latina em 1947, com a edição de um número especial – o primeiro impresso não artesanal – do *Journal of the Society of Architectural Historians*. A outra é a edição, em 1946,

do primeiro estudo sobre as cidades latino-americanas, a cargo de Francis Volloch, também patrocinado oficialmente pelo governo norte-americano.

Conclusões

Tratei de mostrar, em síntese, não só ou não tanto que o *topos* da "arquitetura brasileira" foi construído entre 1939 e 1943, mas que a imagem dessa arquitetura "brasileira" estava associada em sua maior parte ao *extraordinário* talento individual de Oscar Niemeyer.

Por esse motivo, o que viria depois devia ter inevitavelmente a marca da *maneira*, e por esse mesmo motivo não podia apresentar, em longo prazo, nenhuma continuidade, mas frustração. Como a identificação da totalidade da arquitetura no Brasil com a arquitetura de Niemeyer era artificial, seria necessário forçar a realidade para processá-la nesse lado uma grande quantidade de fermentos, ideias e experiências de enorme valor – inclusive as do próprio Costa –, as quais, por terem surgido sem ter de suportar o peso da *construção monumental* instalada pela operação do MoMA, seguramente teriam podido florescer em tantas novas e múltiplas propostas como as que ao longo de sua complexa e rica história, e como não podia deixar de ser, havia produzido até então o Brasil real.

Mas cabe também uma última observação que pertence ao conjunto da arquitetura na América Latina. Na apreciação internacional instalada a partir da operação do MoMA, a "arquitetura brasileira" foi sempre considerada um milagre. O que significa isso? Muito simples: quem iria supor que, em um

multicontinente atravessado pelo primitivismo, pelo "olhar curantismo ibérico", pela falta de industrialização e pela mestiçagem se poderia produzir tamanha anomalia de qualidade? A resposta estava confinada na pergunta: necessariamente só podia se tratar de um "milagre", ou seja, de um fato contrário à natureza das coisas. Apesar dos textos de Giedion e Hitchcock tratando de desenhar um fundo regional no "território brasileiro", este finalmente ficou situado como uma exceção. Vale a pena ter em conta que aceitar essa condição excepcional significa, simultaneamente, aceitar para o resto da produção moderna brasileira e latino-americana a *regra* da intranscendência e da mediocridade.

Notas

1. Cf. McCANN, Frank D. *The Brazilian American Alliance, 1947-1945*. Princeton, Princeton University Press, 1973; HILTON, Stanley E. *Brazil and the Great Powers, 1930-1939: the Politics of Ingle Rindley*. Austin, University of Texas, 1975.

2. Em maio do mesmo ano, Roosevelt ordenou a criação de um conjunto comitê interdepartamental para estudar e promover as relações com estes países. Em julho foi aprovada a criação da Divisão para as Relações Culturais (DCR), da qual no mesmo ano derivaram uma série de medidas, como a criação de programas de rádio de onda curta em espanhol e português, o início da instalação da National Broadcasting Company e do Columbia Broadcasting System no Brasil e a inauguração de viagens regulares da Moore McCormack Lines com subsídio governamental. Cf. WOOD, Bryce. *The Making of the Coal Neighbor Policy*. Nova York, Columbia University Press, 1961.

3. Em um dos numerosos folhetos de propaganda editados pela Oficina de Assuntos Interamericanos de Washington durante a guerra se podia ler claramente: "Durante meses, enquanto Ducler estava governado por Vichy, esse fato estratégico era uma

fonte potencial de preocupações. Agora aquele tumor brasileiro se converteu no ponto mais importante neste hemisfério para a guerra desde um ponto de vista agressivo". *Brazil, Introduction to a Neighbor*. The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, Commerce Department Building, Washington DC.

4. Por exemplo: MCNAIRN, Stuart. *Why South America*. Londres, Marshall, Morgan & Scott, 1936; FREE-MAN, Lewis. *Discovering South America*. Nova York, Dodd, Mead & Co., 1937; CLARK, Sidney. *The East Coast of South America*. Nova York, 1940; GRISWOLD, Lawrence. *The other South America*. Nova York, 1941; CROW, Carl. *Meet the South Americans*. Harper & Brothers, Nova York, 1941. Sobre o Brasil, entre outros: HAGER, Alice Rogers. *Brazil: Giant to the South*. Nova York, Macmillan, 1945; KIPLING, Rudyard. *Brazilian Sketches*. Nova York, Doubleday, 1940; ZMEIG, Stefan. *Brazil, Land of the Future*. Nova York, The Viking Press, 1941; HUNNICUTT, Benjamin Harris. *Brazil Looks Forward*. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1945; COOKE, Morris Lewellyn. *Brazil on the March: a Study in International Cooperation. Reflections on the Report of the American Technical Mission to Brazil*. Nova York/Londres, Whittlessey House, McGraw-hill Book Company, Inc., 1944.

5. Sobre as relações entre as artes no norte e no sul da América, ver CANCEL, Luis R. (org.). *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. Nova York, Abrams, 1988.
6. Por exemplo, no diretório do MoMA, uma das entidades mais ativas nessa direção, podiam-se encontrar várias das pessoas que simultaneamente atuavam no Departamento de Estado. Para começar o *alma mater* do Museu, Nelson Rockefeller, que era o Chefe do Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos (OCAD). E ainda John E. Abbott, Vice-Presidente Executivo do MoMA, e Monroe Wheeler, Diretor do Departamento de Exposições do MoMA, ambos membros da OCAD às ordens de Rockefeller; e Stephen Clark, Diretor do Conselho de Administração (Board of Trustees) do MoMA, e membro do Comité Assessor de Arte da DRC.

9. Cf. a numerosa literatura sobre o tema: GELLMAN, Irwin. *The Good Neighbor Diplomacy: United States Policies in Latin America, 1933-1945*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, ou diretamente envolvido: HERRING, Hubert Clinton. *Good Neighbors: Argentina, Brazil, Chile & Seventeen other Countries*. New Haven, Yale University Press, 1941.

10. "Um as repúblicas do norte e do sul da América contra nosso inimigo comum", há-se no artigo citado, "é um problema nacional urgente no qual o Museu se submergiu de maneira profunda. [...] Muito antes que nós ou nossos aliados latino-americanos declarassem a guerra, o Museu levou a cabo múltiplos programas de exposições, concertos, concursos e publicações as quais, arreliamos, ajudaram a estabelecer os fundamentos para o mútuo respeito e entendimento entre as Américas". *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. Volume 10, n. 1, Nova York, MoMA, out./nov. 1942.

9. Franklin D. Roosevelt o propunha nestes termos: "Começo a visualizar uma atitude totalmente nova para as outras Repúblicas Americanas, baseada num sincero e honesto desejo, primeiro, de remover de suas mentes todo medo de uma agressão norte-americana – territorial ou financeira – e, segundo, de introduzi-las numa amável associação na qual nenhuma República teria vantagens indevidas". Apud WOOD, Bryce. Op. cit.

10. Com os mercados europeus enclausurados pela guerra, os primeiros anos de 1940 foram a era do descobrimento de stars latinas como Dolores del Río, Lupe Vélez, César Romero, Desi Arnaz e Carmen Miranda, a quem regressaremos mais adiante, e nos mesmos anos *Volando para o Rio de Janeiro* (*Flying Down to Rio*), ou *Servantia tropical* (*Down Argentine Way*) ou *Aconteceram na Ilavuna* (*A Weekend in Havana*). A elas seguiram: *Se eu fosse feliz*. (*If I'm lucky*, 1946); *Copacabana* (1947); *O príncipe encantado* (*A Date with Judy*, 1948); *Romance caríoca* (*Nancy Goes to Rio*, 1950) e *Morrendo de medo* (*Scared Stiff*, 1953). Cf. BURTON, Julianne. "Don Juanito) Duck and the Imperial-patriarchal Unconscious: Disney Studios, the Good Neighbor Policy, and

the Packaging of Latin America". In PARKER, A.; RUSSO, M.; SOMMER, D.; YAEGER, P. (org.), *Nationalisms and Sexualities*, Nova York, Routledge, 1992.

11. As cenas foram construídas em Hollywood como um verdadeiro bricabrague dos sons, coisas, imagens e seres *truly exotic* colecionados e – salvo os últimos – traduzidos materialmente a Los Angeles pela Disney e sua equipe. *Idem*, *ibidem*.

12. Cf. RUSHING, W. Jackson. *Native American Art and the New York Avant Garde*. Austin, University of Texas Press, 1995.

13. WHITTING, JR., F. A. *The New World Is Still New*. Apud RUSHING, W. Jackson. *Op. cit.*

14. CUSKER, Joseph. *Dawn of a New Day: The World of Tomorrow, Science, Culture, and Community at the New York World's Fair*. Nova York, Queens Museum/New York University Press, 1980.

15. Cf. SMITH, Robert C. *The Art of Cândido Portinari. The Bulletin of the Museum of Modern Art*. Volume 7, n. 6, Nova York, MoMA, out. 1940.

16. KENT, Roger. Apud COCKCROFT, Eva. *The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970*. In CANCEL, Luis R. (org.). *Op. cit.*

17. Efetivamente, embora o projeto tenha começado como a iniciativa de um grupo de comerciantes e terminado nas mãos de industriais e políticos, a Feira teve seu principal impulso depois de um jantar ocorrido em dezembro de 1935 no New York Civic Club. Dessa reunião participaram Michael Meredith, os arquitetos Harvey Wiley Corbett e Walter Dorwin Teague, o planejador urbano Henry Wright, o designer industrial Tom Woodner-Silverman e o crítico Lewis Mumford. Esse grupo gerou a ideia de que a futura Feira não devia mostrar, como suas antecessoras, os triunfos da Técnica e sim a integração desta com a Arte, sob um claro domínio de ideais humanistas. A cargo do plano foram designados Dorwin Teague e Robert Kohr, ex-presidente da AIA e fundador, com Mumford, da Regional Planning Association of America. A Feira deveria servir "para demonstrar a inter-relação entre tecnologia e sociedade, e o

potencial para futuras mudanças planejadas". Tratava-se de "conferir com a análise do papel da máquina e, em particular, com respeito às ideias de atraso cultural e caráter nacional". CUSKER, Joseph P. *Op. cit.*

18. HIRUAND, Yves. *L'architecture contemporaine au Brésil*. Tese de doutoramento. Lille, Universidade de Paris IV 1971, 1973.

19. Cf. a conferência pronunciada a pretexto de sua apresentação nessa cidade: "Uma nova era cultural para as Américas. Paul Lester Wiener no Rio". Rio de Janeiro, Instituto Brasil-Estados Unidos, c. 1942.

20. Por meio de seu sogro Henry Morgenthau Jr., Secretário do Tesouro da presidência Roosevelt, Wiener estabeleceu as estreitas relações com o Departamento de Estado que facilitaram a encomenda do pavilhão em Paris e os laços que mais tarde dariam origem a numerosos planos para cidades latino-americanas projetadas em sociedade com José Luis Sert. O Pavilhão dos Estados Unidos na Feira de Paris teve um papel insignificante e não só por sua arquitetura. Atrás mais tarde seu autor se queixaria de que "frente à magnificência propagandista dos pavilhões dos países "totalitários", "como potência de primeiro nível, a América não podia apresentar um edifício pequeno, mas como nação não euclávidos preparados para uma propaganda política deste tipo. Nosso Congresso aprovou somente uma soma mínima para a participação americana, enquanto que Alemanha, Rússia e Itália puluram cada uma dez vezes essa soma, deixando-nos somente a alternativa de competir na proporção a um décimo do custo". WILLNER, Paul Lester. *Future World's Fair*. In ZUCKER, Paul (ed.). *New Architecture and City Planning. A Symposium*. Nova York, Philosophical Library, 1944.

21. A surpreendente relação modernismo/sensualidade deu um nada. Na edição da *Architectural Forum* dedicada ao Brasil destacando o desenvolvimento de sua arquitetura, em novembro de 1947, o comentarista acrescentava: "Para os norte-americanos, submergidos na sua riqueza tecnológica, este fenômeno é especialmente chamativo. Como pode ser que

um país *atrasado* possa produzir de repente uma arquitetura tão vibrante e atualizada?”.

22. O princípio da década foi celebrado com a Feira Internacional de Copenhague, que foi desenhada por Gunnar Asplund e serviu como referência para as que se seguiram, as quais não conseguiram superar sua elevada qualidade arquitetônica. Em 1934 ocorreu a Feira do Levante, em Tel Aviv, em 1935 a de Bruxelas, em 1936 a de Glasgow e em 1937 a de Paris. Ao longo destas experiências se podem registrar uma série de motivos recorrentes, como os restaurantes de amplas superfícies envidraçadas, os pilotis, as marquises ondulantes, as grandes rampas, as *loggias*, as helicoidais, os espaços de dupla ou tripla altura, ou as salas de baile de planta circular. No caso de Paris, 1937, é necessário para nosso argumento observar a qualidade do Pavilhão japonês, projetado por Sakakura, que, com a elegante articulação de suas galerias elevadas com a rampa de acesso e com o *treillage* que atua como protetor solar em um dos lados, constitui o modelo mais próximo da posterior construção brasileira.

23. COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

24. Em sua nota *Remembering of Fair Past*, por exemplo, Robert Rosenblum – que era uma criança nesse momento – certamente recorda a Pheersbore, o Futurama e o Trylon – os grandes edifícios centrais –, e também alguns pavilhões particulares, como o Dream of Venus (de Dalí), o Hall of Pharmacy ou o Hall of Medicine, e entre os nacionais menciona os de Iraque, Polônia e Venezuela, referindo-se em particular à “emoção do pavilhão finlandês, cujos muros fluidos de madeira ondulada [...] me produziram o mesmo prazer da forma livre que havia encontrado a primeira vez que espiet quadros de Miró em Manhattan”. Do edifício que nos ocupa, no entanto, não faz menção. E mais: segundo uma enquête de Gallup publicada em maio de 1939, “os visitantes da Feira gostam dos seguintes lugares de exibição: General Motors, o Centro Temático (*Democracity*), o da American Telephone and Telegraph,

Paul Motor Company, o pavilhão Soviético, o pavilhão Britânico e o Mostra dos Transportes Ferroviários”. ROSENBLUM, Robert. *Remembering of Fair Past*. In ROSENBLUM, Robert (org.), *Remembering the Future: The New York Worlds Fair from 1939 to 1964*. Nova York, Rizzoli, 1989.

45. () Brasil também esteve presente esse mesmo ano na Exposição de São Francisco, com um pavilhão vagamente moderno e *monumentalista*.

46. Por este acordo, “o Export-Import Bank aceitava estender créditos para financiar compas nos Estados Unidos e emprestar ao Brasil US\$ 19.200.000 para cancelar seus atrasos. A administração prometia enviar técnicos para ajudar a desenvolver as condições do Brasil para exportar materiais como borracha, manjucas, ferro, níquel, cromo, quinina, óleos vegetais e frutas tropicais, e a solicitar ao Congresso a aprovação de um empréstimo de US\$ 50.000.000 em ouro para capitalizar – e criar – o Banco Central do Brasil. O Banco também abria uma linha de crédito para estimular a importação de produtos brasileiros”. McCANN, Frank D. Op. cit.

47. Na *Life*, uma das revistas mais populares e influentes dos Estados Unidos, publicaram-se artigos sobre o Brasil em numerosas oportunidades durante o mesmo ano. As seguintes afirmações, publicadas em maio, descrevem o tom desses artigos: “Venire todas as grandes nações do mundo, o Brasil é provávelmente o melhor amigo dos Estados Unidos e, no entanto, o interesse norte-americano no Brasil é quase nulo. [...] Dado que o Brasil está abaixo do Equador, seu sul é frio e industrial e seu norte árido. Seu Richmond é o Rio de Janeiro, sua Nova York é São Paulo. [...] O governo de Vargas quer modernizar o Brasil e deseja receber ajuda estrangeira. Os Estados Unidos, a Alemanha e a França Bretanha estão sustentando uma amarga guerra comercial por essa grande terra de oportunidades”. A versão em espanhol de *Selecciones del Reader's Digest* empregou temas brasileiros em suas capas de dezembro de 1945 e fevereiro de 1953. Mais valiosa em relação ao nosso tema são a de setembro de 1946, dedicada

ao Ministério da Educação, e a de fevereiro de 1950, dedicada ao Yacht Club da Pampulha.

28. Cf. CARDOSO JR., Abel. *Carmen Miranda, a cantora do Brasil*. São Paulo, edição particular do autor, 1978.

29. Não era a primeira vez que se tentava uma operação similar: durante o ano anterior, Laura Suárez havia cantado na NBC, chegando inclusive a ser recebida por Roosevelt na Casa Branca. De maneira que já desde sua viagem Carmen era consciente das grandes possibilidades que podiam lhe ser oferecidas nos Estados Unidos. Na ocasião de sua partida, declarou: "Essa será a primeira chance importante para o samba. Por isso vou empregar todos os meus esforços para que tudo se cumpra, para que a música popular do Brasil conquiste a América do Norte, o que abriria o caminho para sua consagração em todo o mundo [...] Vou transformar a temperatura brasileira no gosto daquela boa gente [...] Nos meus números não falarei nada: canela, pimenta, dendê, cominho. Vou levar vatapá, caruru, mungunzá, balangandás, atacajé... e baianas. Idem, ibidem, 30. São vários os motivos que determinaram o êxito do *canôter* construído por Carmen. Recentemente começavam a se rodar filmes coloridos, e a technicolor era uma técnica rudimentar que devia empregar cores nítidas e sem matizes, o que facilitavam as combinações de vestidos, flores e frutas que davam o clima *tropical*. Todavia ademais, a figura de Carmen era de uma sexualidade ambígua. O fato de que ela aparecesse vestida dos pés à cabeça (especialmente esta última, coberta por turbantes e com o acerto-cimo de todo tipo de extravagantes adornos fiuais) e com o busto coberto por adereços e colares constituía uma perfeita adaptação ao severo moralismo que levava as autoridades de Nova York a enclausurar espetáculos mais atrevidos. Como observou Eduardo Gausel: "Nestes tempos de nudismo é de se notar que Carmen Miranda não se desprende de nenhuma peça de seu vestuário e que sua inciação se reduz a um ligeiro movimento de cadeiras: se deve registrar também que a única parte visível de seu corpo são as duas ou três polegadas de cintura que separam a saia da blusa". Idem, ibidem.

40. Um jornalista da *Interiors* o apresentava deste modo: "Paul Farrow Winer é conhecido pelo grande número de norte-americanos que visitaram a Faria de 1939-40 como o criador do Pavilhão Brasileiro, uma das exposições mais populares do setor das artes estrangeiras. O edifício erguido pelo senhor Winer em Paris representa um tipo de modernismo que ele já não ignorava. O pavilhão do Brasil representa o tipo de arquitetura moderna à que agora dedica toda sua atenção. Pensou inclusive num nome para ela: o funcionalismo rítmico. Deus sabe bem que o edifício do Brasil foi suficientemente rítmico. Toda a noite pulsava com sambas e cifras e as vozes sibilantes dos cantores brasileiros, mas esse não é o tipo de ritmo do qual o senhor Winer nos fala". *Rhythmic Functionalism. Interiors*. Volume 101, n. 4, Nova York, ago. 1941.

41. A associação entre a "arquitetura brasileira" e a figura de Carmen Miranda parece ter sido habitual. Também é proposta, por exemplo, por Sacheverell Sitwell em "The Brazilian Myth", um dos artigos que compõe o número especial do *The Architectural Review* dedicado ao Brasil, em março de 1944. O artigo conecta a arquitetura com as cidades mais coloridas, Havana e Salvador, e depois afirma: "Quando aplaudimos Carmen Miranda, um dos poucos artistas dos filmes, é a Bahia o que nos orlamos".

42. Como tal, havia tido uma educação tradicional e classicista, ministrada na Universidade de Yale, onde obteve seu bacharelado em 1927, depois na Universidade de Columbia, onde estudou entre 1928 e 1931, e por último em Paris, onde residiu entre 1934 e 1935.

43. Cf. BARR JR., Alfred H. Two Exhibitions: Works of Art: Given or Promised: the Philip L. Goodwin Collection. In *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. Volume 26, n. 1, Nova York, MoMA, 1958.

44. Cf. Comentários sobre a exposição "A Modern Museum: The 1939 Goodwin/Stone Building", ocorrida em Nova York, em 1989, *Van Interior Design*. Volume 60, n. 10, Nova York, jul. 1989.

36. Também GOODWIN, Philip L. *French Architecture as a Source Material*. Nova York, Ludowici-Celadon Co., 1931.
37. Cf. MARQUIS, Alice Goldfarb; BARR JR, Alfred H. *Missionary for the Modern*. Chicago, Contemporary Books, 1989.
38. A busca de uma base indígena brasileira para um novo estilo artístico e arquitetônico era uma das correntes em discussão e caracterizou o projeto ganhador do concurso para o Ministério da Educação, de Archimedes Memória. Cf. CAVALLCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro, Taurus, 1995. Sobre o debate sobre as relações entre modernismo e construções rurais precárias, ver LIMA, José Tavares Correia. O popular na cultura, a arquitetura brasileira e a história: Gilberto Freyre, os mocambos, os modernistas e os primeiros anos do Iphan. In CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). Op. cit.
40. Cf. COSTA, Lúcio. Op. cit.
41. LIMA JR., Augusto de. *A capitania das Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1943.
42. VASCONCELLOS, Diego de. *A arte em Ouro Preto*. Ouro Preto, Edições da Academia Mineira, 1934.
43. GIURIA, Juan. *La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil*. Montevideo, Editorial El Siglo Ilustrado, 1937.
44. LIMA JR., Augusto de. Op. cit.
45. As casas projetadas por Rudofsky têm seus antecedentes em obras anteriores, realizadas junto a Luigi Cosenza na Itália, tais como a Villa Oro.
46. WILDER, Elizabeth. Brazil Builds. *Nation*, 3 jul. 1943. Apud JAMES, Merrice M.; BROWN, Dorothy (eds.). *The Book Review Digest. 39th Annual Communication*, Nova York, mar. 1943.

47. Introdução ao número de março de 1944 da revista londrina *The Architectural Review*.

48. SILWELL, Sacheverell. The Brazilian Style. *The Architectural Review*, Londres, mar. 1944.

49. Sobre as relações de Sert, Leger e Giedion e as ideias da nova monumentalidade, ver OCKMAN, Joan. Los anos de la guerra: Nueva York, nueva monumentalidad. In *Sert, Arquitecte a Nova York* (catálogo). Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 1997.

50. Sobre a atividade de Sert com relação à América Latina, ver no mesmo volume: MUMFORD, Eric. Los Ciam y Latinoamérica.

51. Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975.

52. Cf. SCOTT, Felicity. Architecture without Architects. By Howard Rudofsky. *Harvard Architectural Magazine*, outono 1998.

53. RUDOLFSKY, Bernard. On Architecture and Architects. *New World Points*, n. 4, East Stroudsburg, Pennsylvania, abr. 1943.