

SBN 85-7041-412-9



1788576414120

# DAS VANGUARDAS A BRASÍLIA

Cultura Urbana e Arquitetura  
na América Latina



Adrián Gorelik

uenos Aires, 1920 e 1930;  
éxico, 1930 e 1940; Brasília,  
50 e 1960: três cidades, três  
turas e três momentos na história  
s vanguardas arquitetônicas na  
érica Latina. Este livro propõe-se  
investigar as diferenças e  
melhanças que ressignificam  
ses momentos como uma  
periência única, rompendo com  
idéia de que seriam meras  
manifestações locais da influência  
ropéia. Por meio da análise  
esses traços particulares,  
posiciona-as criticamente na  
tória geral das vanguardas,  
superando e evidenciando seu  
papel ativo no desenvolvimento  
estas.

EDITORA

## 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 Monizêis<sup>1</sup>*

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 Tafuri<sup>2</sup>*

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.<sup>3</sup> 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 contribuirem 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.<sup>4</sup> 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

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 rívais 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 convêm 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?<sup>5</sup> 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. A 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

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").<sup>6</sup> 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".<sup>7</sup> 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 polémica 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 Ijonn. <sup>8</sup> 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".<sup>9</sup> 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).<sup>10</sup>

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 transculturator, 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.<sup>11</sup>

O papel construído 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.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> 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 nascerça", 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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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 energeticamente 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.

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 impulsor 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 *comunidadade 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 nasceram 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 modernos arquitetonicos 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".<sup>16</sup> 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 *battlismo* 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".<sup>17</sup>

