

Título do Simpósio Temático: Coleções de Arquitetura

Título do trabalho: Catálogos de arquitetura, imagem e narrativa

Autor, titulação e instituição: Cláudia Piantá Costa Cabral, Dra., UFRGS

Resumo

Publicações formadoras da historiografia moderna pertencem à tradição da coleção de imagens acompanhada por um ensaio. Esse é o caso de *Latin American Architecture Since 1945*, catálogo da exposição homônima organizada por Henry-Russell Hitchcock para o Museu de Arte Moderna de Nova York, e publicado em 1955. O objetivo desta comunicação será interrogar a condição narrativa própria da coleção de arquitetura, em suas correlações com os métodos da historiografia, com a linguagem e com a formação do conceito de arquitetura moderna, através do estudo do catálogo montado por Hitchcock.

Abstract

Founding works of Latin American modern architectural historiography belong to the tradition of the photographic collection introduced by an essay. This is the case of *Latin American Architecture since 1945*, the published catalogue of the homonymous exhibition organized by Henry-Russell Hitchcock for the Museum of Modern Art of New York in 1955. This communication aims to discuss architectural catalogues own narrative conditions in its relationship to the methods of historiography, with language and the formation of a concept of modern architecture, focusing on the catalogue assembled by Hitchcock in 1955.

Palavras-chave: coleção; narrativa; arquitetura moderna latino-americana

Key words: collection; narrative; Latin-American modern architecture

Catálogo de arquitetura, imagem e narrativa

Cláudia Piantá Costa Cabral

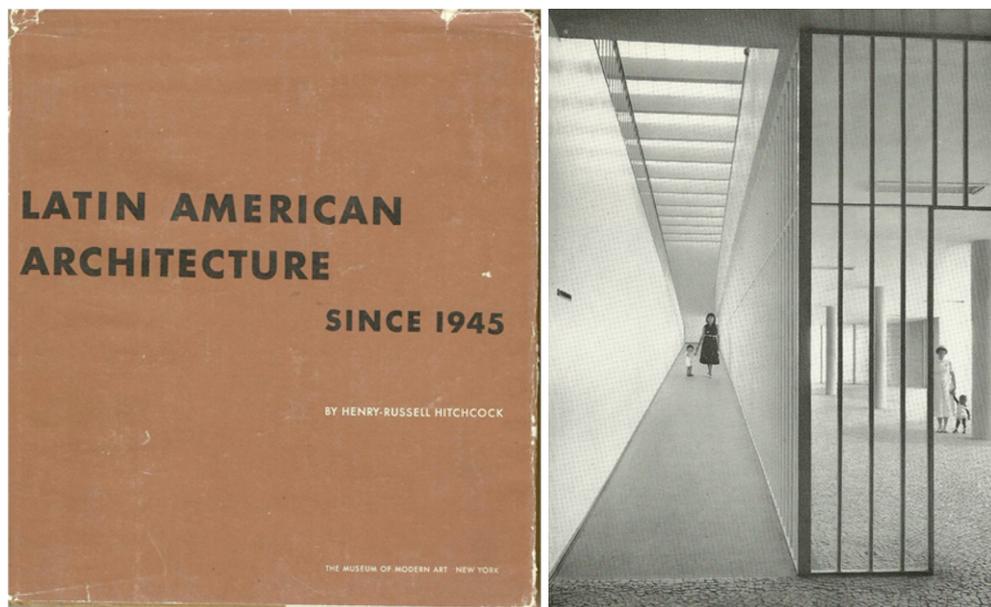


Figura 1. Capa de *Latin American Architecture since 1945*, MoMA, 1955.

Figura 2. Lâmina 9. Jorge Machado Moreira, Instituto de Puericultura, 1953.

Foto: Aertsens Michel.

Catálogos de exposição de arquitetura são produtos bibliográficos onde as imagens costumam ter papel preponderante sobre os textos. Sejam eles destinados ao público em geral, ou ao grupo mais restrito dos especialistas, entram na categoria do álbum fotográfico, da coleção de figuras. Publicações formadoras da historiografia moderna pertencem a essa tradição, da coleção de imagens acompanhada por um ensaio. Esse é o caso de *Latin American Architecture Since 1945*, catálogo da exposição homônima organizada pelo historiador de arquitetura americano Henry-Russel Hitchcock (1903-1987) para ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Publicado em 1955, é hoje amplamente reconhecido como peça fundamental na construção historiográfica da arquitetura moderna latino-americana, ao lado de *Brazil Builds* de Philip Goodwin (1943) ou *Modern Architecture in Brazil* de Henrique Mindlin (1956), e como base ainda relevante para uma historiografia recente (FRASER, 2000; SEGAWA, 2005). O objetivo desta comunicação será interrogar a condição narrativa própria desse tipo de produção, em suas correlações com os métodos da historiografia

e com a formação do conceito de arquitetura moderna, através do estudo da “coleção de arquitetura” montada por Hitchcock em 1955.



Figura 3. Juan O’Gorman, Gustavo Saavedra e Juan Martínez de Velasco, Biblioteca Central, Cidade Universitária da UNAM, México, 1951-1953. Foto da autora em 2010.

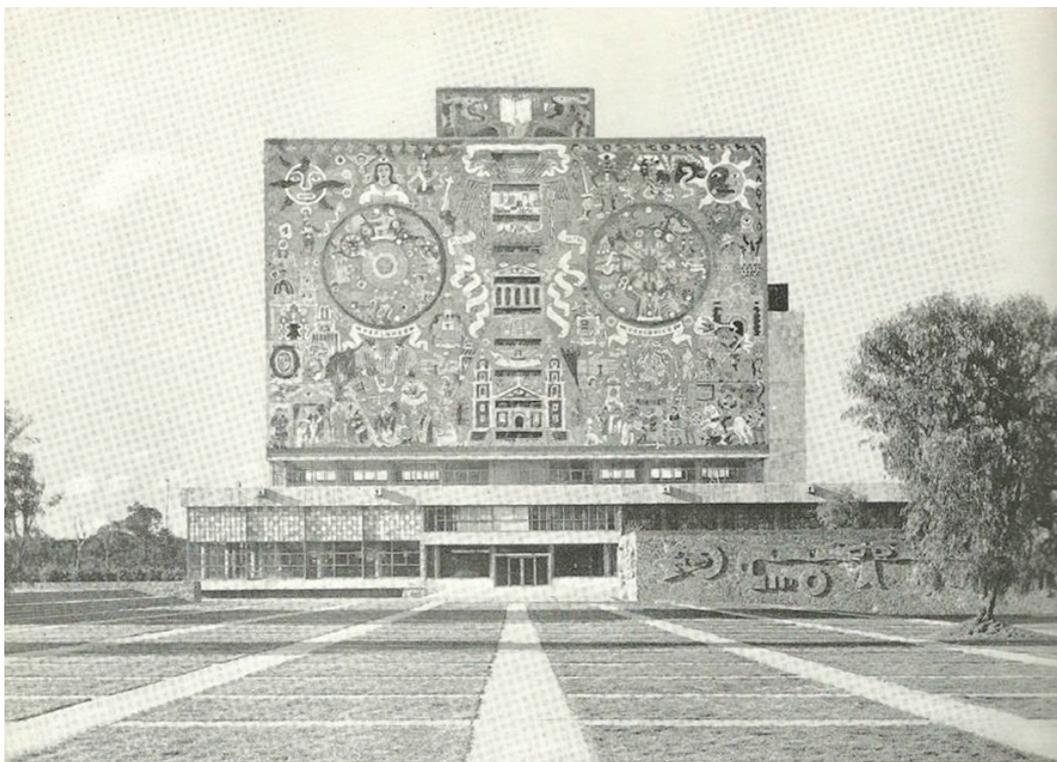


Figura 4. Lâmina 6 – *Latin American Architecture since 1945*, p. 76.

Foto: Rosalie McKenna.

Sobre as coleções de arquitetura: a imagem como presença

O texto introdutório, preparado especialmente por Gustavo Rocha-Peixoto para este simpósio temático sobre coleções de arquitetura, como a costura implícita entre as diferentes abordagens que o tema poderia suscitar, identificava alguns pressupostos para uma aproximação aos catálogos de arquitetura, que merecem ser recuperados. O primeiro deles é evidentemente a definição de que se entende por “coleção”, sendo esse o conceito articulador da sessão: em seu sentido mais abrangente, uma coleção é um conjunto de objetos de natureza similar, ou que mantêm entre si alguma relação. O segundo sentido, derivado deste, é o da coleção como conjunto de objetos notáveis, que por alguma razão merecem destaque; a coleção é, nesse caso, um modo de reconhecer esses objetos como dotados de valor intrínseco, superior à média da categoria geral a que pertencem. E um terceiro sentido, mais restritivo, que também apresenta Rocha-Peixoto, é aquele extraído de Krzysztof Pomian, que define a coleção como um conjunto de objetos preciosos que foram em algum momento subtraídos do “circuito de atividades econômicas”, ou seja, que foram despojados de seus valores originais de situação e uso para permanecer,

temporária ou definitivamente, reunidos em um mesmo lugar, onde serão protegidos, e eventualmente exibidos. O terceiro pressuposto dá margem para o reconhecimento de uma especificidade das coleções de arquitetura, que em geral as diferencia com relação a outras coleções. Ao contrário dos demais objetos, sejam esses de valor artístico, histórico, documental, sociológico, etc., que podem ser retirados de seus contextos originais, reunidos e conservados em acervos, gabinetes e salas de museus, é apenas ocasionalmente, no caso da arquitetura, que aqueles objetos que merecem ser destacados e preservados podem estar concentrados fisicamente em um mesmo lugar (ROCHA-PEIXOTO, 2010).

As coleções particulares de desenhos e figuras que compõem os universos formais próprios de Rossi ou Hejduk, de que se ocupa Lais Bronstein nesse simpósio, certamente são passíveis de compor um acervo análogo ao da coleção artística (BRONSTEIN, 2010). Croquis e projetos de arquitetura podem ser libertados de sua função instrumental, de documentos que trabalham, dirigidos a orientar a construção de edifícios, para permanecer nas paredes de museus. Pode ocorrer também que algumas circunstâncias favoráveis contribuam para a construção *ex-novo* de coleções arquitetônicas relevantes, quando certa quantidade de edifícios notáveis é construída em território comum, formando um conjunto passível de ser reconhecido como patrimônio e, portanto, protegido como conjunto. Por exemplo, *campi* universitários modernos, como a Cidade Universitária de Caracas (1944-1970), de Carlos Raúl Villanueva, ou a Cidade Universitária do México (1947-1952), de Mário Pani, Enrique del Moral e outros, que por certo estão incluídos em *Latin American Architecture since 1945*, podem ser considerados como coleções de arquitetura moderna, vivas e usadas (figuras 3-4). Edifícios, ou protótipos de edifícios, podem ser encomendados especialmente para exposições, como no caso das exposições universais, formando também conjuntos de natureza similar.

Mas na grande maioria das vezes, as obras de arquitetura relevantes, que chegam a obter o reconhecimento disciplinar equivalente à atribuição de valor que toda coleção implica, estão geograficamente dispersas e, como é evidente, presas a seus contextos físicos. Mais que isso, a relação com esses contextos físicos é parte integrante de seu valor, e certamente contará entre as razões pelas quais merecem ser destacadas e preservadas.

O catálogo ilustrado é uma coleção no sentido restrito; *Latin American Architecture since 1945* refere-se a uma exposição, que desejou inserir no ambiente

do museu determinadas obras de arquitetura; precisou separá-las, para tanto, do conjunto geral dos edifícios. Mas refere-se à outra “coleção” que está dispersa no espaço, inserida no “circuito das atividades econômicas”, exposta e não exposta. Na grande maioria das vezes, a coleção de arquitetura tem uma espécie de dupla existência, co-dependente. Aquela dos edifícios em sua condição real de inserção no mundo – na cidade ou na natureza -, sem a qual não haveria o que colecionar; e aquela que corresponde à organização desses edifícios em alguma forma indireta de leitura - os inventários, os catálogos de exposição, os guias, etc. -, que é precisamente o que permite enxergá-los como coleção: conjuntos sistematizados de objetos legitimados como relevantes por alguma instância disciplinar ou social.

É nesse sentido que podemos dizer que coleções de arquitetura são coleções peculiares, existindo através de algo que as representa. O catálogo de arquitetura é geralmente uma coleção de fotografias; os processos de recorte, sistematização e posterior reorganização num conjunto dotado de um sentido passível de ser compartilhado, que correspondem ao ato de colecionar, no caso da arquitetura, são geralmente dependentes da imagem fotográfica.

Catálogos de arquitetura nos moldes de *Latin American Architecture since 1945* chegam até nós como coleções de fotografias.¹ Recorrendo ao sentido atribuído por Roland Barthes à imagem fotográfica em *A Câmara Clara*, as obras de arquitetura seriam os “referentes” das fotografias do catálogo; e as fotografias, “os envelopes transparentes e leves” (BARTHES, 2009, p. 13) que pelas obras testemunham, ou que ao menos, testemunham por elas em algum momento de seu passado.

“Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão colados um ao outro, membro a membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses casais de peixes (creio que os tubarões, segundo diz Michelet) que navegam juntos, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objetos folheados, onde não é possível

¹ Não é casual que o estudo de fotógrafos de arquitetura esteja constituindo-se em campo de investigação. Ver por exemplo: os estudos de Anat Fabel sobre o fotógrafo Peter Scheier (FABEL, 2007), que contribui para *Latin American Architecture since 1945* com três fotografias; o texto de Sonia Maria Milani Gouveia também sobre Peter Scheier (GOUVEIA, 2008); o trabalho de Patricia Mendez sobre a fotografia de arquitetura moderna no Uruguai (MENDEZ, 2007), entre outros.

separar duas folhas sem as destruir; o vidro e a paisagem, e, porque não, o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto – dualidades que é possível conceber mas não perceber (eu não sabia ainda que dessa teimosia do referente em estar sempre presente iria surgir a essência que eu procurava).” (BARTHES, 2009, p. 14)

A “Referência”, segundo Barthes, é a ordem fundadora da fotografia; ela aponta “o que esteve lá” e cria a “dupla posição conjunta, de realidade e de passado” (BARTHES, 2009, p. 87). Ao contrário de outros comentaristas da imagem fotográfica, com essa interpretação, Barthes afasta-se daquelas posições que se fixam na relatividade semântica da fotografia (não existe “real”), e na idéia de imagem como simulacro, fabricação. Para Barthes, toda fotografia é um certificado de presença. Diante dela, o observador reconhece a ausência do objeto, mas “também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objeto existiu realmente e esteve lá”, onde ele o vê (BARTHES, 2009, p. 126). E quando Barthes compara a fotografia, imagem imóvel, com o cinema, imagem em movimento, ele irá explicar que a diferença não está apenas em que as personagens, ou coisas, que a fotografia representa não se mexem, mas sim que elas “não saem de lá: estão anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas” em uma coleção (BARTHES, 2009, p. 65). Com base nessa argumentação, esse artigo não pretende, portanto, enveredar pelo caminho das críticas que se dedicam a denunciar uma distância irremediável entre as imagens e os objetos que representam. Reconhece, na coleção de imagens fotográficas, legitimidade para falar de seus referentes arquitetônicos reais.

Sobre a coleção de Hitchcock: como fixar as borboletas

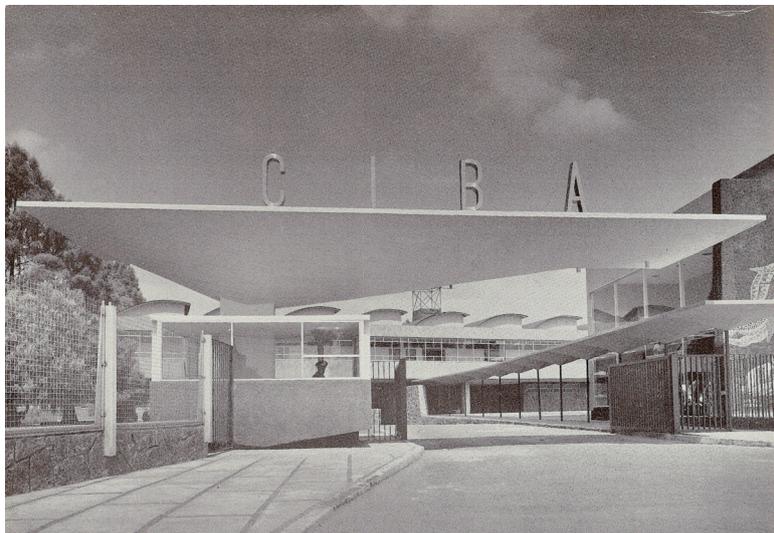


Figura 5. Lâmina 16 – Alejandro Prieto, Félix Candela, Laboratórios CIBA, México, 1953-1954

Foto: Guillermo Zamora

Como é sabido, *Latin American Architecture since 1945* corresponde à segunda exposição comissionada pelo MoMA sobre arquitetura latino-americana. A primeira havia sido *Brazil Builds* em 1939, coordenada por Philip Goodwin e com fotografias de G.E. Kidder Smith, que cobria apenas a arquitetura brasileira. Através do Department of Architecture and Design, coordenado por Arthur Drexler, e no marco do International Exhibition Program, o museu designou Hitchcock para visitar onze países latino-americanos, acompanhado da fotógrafa Rosalie Thorne McKenna, a fim de reunir o material para uma exposição sobre a arquitetura latino-americana na última década, a realizar-se no ano de 1955. As razões da encomenda, apresentadas por Drexler no prefácio, e sintetizadas na contracapa, tinham que ver com o que então se percebia, desde a América do Norte, como um *boom* de arquitetura moderna latino-americana entre 1945-1955: a arquitetura latino-americana “excede em quantidade e qualidade a arquitetura produzida na Europa de pós-guerra”, e “rivaliza com a melhor arquitetura produzida nos Estados Unidos”.

Hitchcock, entretanto, organizou outras exposições para o MoMA, entre as quais a célebre *The International Style since 1922*, em colaboração com Philip Johnson, em 1932. A exposição enfatizava o trabalho de quatro arquitetos europeus - Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, J.J.P. Oud - e seis arquitetos que atuavam nos Estados Unidos - Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Raymond Hood,

George Howe e William Lescaze, Monroe e Irvin Bowman. Compreendia ainda uma sessão intitulada “Extent of Modern Architecture”, na qual apresentava obras de 40 arquitetos em 15 países (HITCHCOCK, 1951, p. 89). A publicação subsequente desse material incluiu 133 lâminas correspondentes a obras de mais de 60 arquitetos, em 15 países: Finlândia, Suécia, Alemanha, Holanda, Estados Unidos, França, Tchecoslováquia, Inglaterra, Itália, Suíça, Bélgica, Espanha, Áustria, Japão, Rússia, acompanhada de um longo ensaio preparado por Hitchcock e Johnson.

O qualificativo “internacional” podia ser justificado por esse escopo, mas isso era apenas uma parte do argumento. Contrariamente à tradição das exposições internacionais de arquitetura da época, da World’s Columbian Exposition de Chicago em 1893 a exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925, nas quais reinava a diversidade estilística (MUÑOZ, 1983, p. 14), o recorte de Hitchcock e Johnson produzia uma coleção homogênea. As imagens fotográficas correspondiam a uma série de edifícios que, como mínimo, observavam certo vocabulário comum, identificado com as descobertas técnicas e formais de uma nova arquitetura que começava a ser praticada durante a década de vinte, e que tinha que ver antes com uma idéia universal de modernidade vinculada à época da máquina, que com as particularidades nacionais ou programáticas. No ensaio, Hitchcock e Johnson estabeleciam o marco de referência para tal recorte, ou seja, a explicitação da “relação que esses objetos mantêm entre si” (um dos requisitos da coleção), ou o ponto de vista desde o qual se justificam as escolhas e as correspondentes exclusões. Mas eles foram mais além. Em 1932, Hitchcock e Johnson usaram a coleção para estabelecer um cânon. Em oposição aos múltiplos *revivals* do século XIX, identificam um único “sistema disciplinar, suficientemente preciso para fazer do estilo contemporâneo uma realidade, e suficientemente elástico para permitir interpretações individuais e um desenvolvimento geral” (HITCHCOCK; JOHNSON, 1983, p. 32); a idéia de estilo, como problema típico do século XIX, se refaz segundo uma nova “disciplina geral de estrutura e de desenho nos termos de sua época”.

“Existe, em primeiro lugar, uma nova concepção da arquitetura como volume mais que como massa. Em segundo lugar, a regularidade substitui a simetria axial como meio fundamental para ordenar o desenho. Estes dois princípios, unidos a um terceiro que prescreve a decoração aplicada arbitrária, são os que caracterizam a produção do estilo internacional.” (HITCHCOCK; JOHNSON, 1983, p. 32)

Como dizia Barthes, não pode haver imagem fotográfica “sem alguma coisa ou alguém”, e é esta “fatalidade”, o que arrasta a fotografia para a “desordem imensa dos objetos” (BARTHES, 2009, p. 14). Formar uma coleção significa organizar um recorte; apontar, nessa desordem imensa dos objetos, aqueles que interessam, e não outros. Quando Hitchcock e Johnson foram atrás das borboletas para sua coleção, sabiam de que tipo elas deveriam ser, do tipo que confirma o cânon que queriam demonstrar. “O estilo internacional já existe no momento presente”, afirmam, não é algo com que talvez nos deparemos no futuro; “a arquitetura sempre é um conjunto de monumentos reais, não um corpo teórico impreciso” (HITCHCOCK; JOHNSON, 1983, p. 33).

A questão é que em 1955, Hitchcock já não parece estar tão convencido da validade deste cânon.² O texto preparado para *Latin American Architecture since 1945* retoma observações que Hitchcock havia formulado em 1951, nas páginas da revista americana *Architectural Record*, em seu artigo “The International Style Twenty Years After”, onde a proposição de 1932 aparece revisada nos seguintes termos:

“Um quarto de século depois que a Bauhaus de Gropius em Dessau e o Pavilhão de L’Esprit Nouveau de Le Corbusier na Exposição de Artes Decorativas de 1925 em Paris tornaram evidente que existia algo como um programa concertado para uma nova arquitetura, de nenhuma maneira é necessário concluir que o “Estilo Internacional” (o qual eles e outros arquitetos europeus estavam amadurecendo) deve ser ainda considerado o único padrão ou programa adequado para a arquitetura moderna.” (HITCHCOCK, 1951, p. 89)

Não era da validade da arquitetura moderna de que Hitchcock já não estava convencido, nem da idéia de estilo como disciplina de desenho (apesar das críticas que a noção sofreu, inclusive por parte dos praticantes do chamado estilo internacional),³ mas da capacidade do cânon de 1932 para explicar os seus

² Para um relato completo das sucessivas revisões a que tanto Hitchcock e Johnson submetem a noção de estilo internacional ver o prólogo de María Teresa Muñoz à edição espanhola de *The International Style: Architecture since 1922* (MUÑOZ, 1983, pp. 9-26).

³ “Em geral, tem sido o conceito de “estilo” em si mesmo, em tanto que implicando restrição ou disciplina atendendo a regras estabelecidas *a priori*, que tem se mostrado de difícil aceitação para os arquitetos, como diferentes de críticos e escritores. A introdução ao livro de 1932 era então dedicada a defender “A Idéia de Estilo”, e essa defesa é hoje ainda relevante – mesmo que sua validade seja, também, passível de ser debatida” (HITCHCOCK, 1951, p. 90). Penso que a idéia de estilo proposta por Hitchcock e Johnson em 1932 pode ser vista de mais de uma maneira. A questão do estilo é um problema típico do século XIX, e uma primeira leitura poderia ser considerar o “estilo internacional” como uma

desenvolvimentos, a sua vigência e a sua vitalidade em toda a sua complexidade e variedade real. E a coleção latino-americana, nesse caso, possuía as borboletas exatas para comprovar esse ponto.

Hitchcock escreve em *Latin American Architecture since 1945*:

“[A arquitetura na América Latina] ainda pertence, se não ao “Estilo Internacional”, conceito agora de algum modo demasiado estreito para a arquitetura moderna, tal como essa tem se desenvolvido nos últimos trinta anos, à corrente internacional que tem fluído cada vez mais forte e amplamente desde 1920.” (HITCHCOCK, 1955, p. 60)

Se as imagens de 1932 confirmavam o cânon, as imagens de 1955, embora compartilhando ainda daquela “disciplina geral de estrutura e desenho” (HITCHCOCK; JOHNSON, 1983, p. 30), exibem elementos possivelmente antes inadmissíveis. O exemplo mais direto é a Cidade Universitária do México, várias vezes referida no catálogo de 1955, que não pode ser considerada como conjunto de edifícios onde a decoração aplicada foi prescrita. Ao contrário, a Biblioteca Central (1951-1953), de Juan O’Gorman, Gustavo Saavedra e Juan Martínez de Velasco (figuras 3 e 4), exhibe o que se pode chamar de fachada ilustrada, coberta pelo gigantesco mosaico figurativo de autoria do próprio O’Gorman, arquiteto e pintor, faceando um dos principais espaços abertos do campus (HITCHCOCK, 1955, p. 76). O Estádio Olímpico (1951-1952), de Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas e Jorge Bravo, mostra à cidade uma fachada regrada por uma simetria axial, sublinhada pela decoração figurativa de Diego Rivera sobre o pórtico de acesso (HITCHCOCK, 1955, p. 91).

resposta a esse debate, em cujos termos, a arquitetura moderna seria o “novo estilo dominante”. A outra maneira, que me parece mais justa para com a contribuição de Hitchcock e Johnson, é a de que esse cânon, mesmo tendo em vista sua insuficiência, incluía uma perspectiva de refazer a própria noção de estilo, que não corresponderia mais a uma “vestimenta”, mas a “uma disciplina geral de estrutura e desenho”, escapando, assim, dos limites do debate do século XIX.



Figura 6. Lâmina 11 – Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas, Jorge Bravo, Estádio Olímpico, Cidade Universitária, México, 1951-1952.

Foto: Rosalie McKenna

Latin American Architecture since 1945 compreende 47 lâminas dedicadas a obras de arquitetura moderna distribuídas entre 11 países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Porto Rico, Panamá, Uruguai e Venezuela. Essas obras estão documentadas por imagens fotográficas e desenhos - que podem ser plantas, cortes, implantação ou esquemas, em diferentes escalas -⁴, acompanhados de breves linhas explicativas. Após a série de lâminas, se insere um complemento final, intitulado “Fachadas Urbanas”, que se compõe de 16 edifícios de apartamentos ou escritórios, apresentados apenas através das fotografias de suas fachadas frontais. Rosalie McKenna é quem contribui com o maior número de fotografias, mas ainda assim, estas perfazem menos da metade do total; diversos outros fotógrafos, entre os quais se encontram nomes como Marcel Gautherot, Peter Scheier, G. E. Kidder Smith, Ezra Stoller, Walter Reuter, concorreram para o acervo fotográfico.

Considerando o catálogo em sua totalidade, o número de arquitetos participantes supera os sessenta. Isso quer dizer que a coleção incorpora as obras canônicas, de figuras do calibre de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa no Brasil, Carlos Raúl Villanueva na Venezuela, Mário Pani e Luis Barragán no México, Antonio Bonet e Raúl Sichero no Uruguai, o próprio Le Corbusier com a Casa Curuchet na Argentina, mas não se detém nesses exemplos já consagrados. A seleção de Hitchcock se

⁴ Apenas a lâmina de número 20, correspondente ao Edifício Valenzuela, de Ricardo de Robina e Jaime Ortiz Monasterio (México, D.F.), não inclui desenhos além das fotografias.

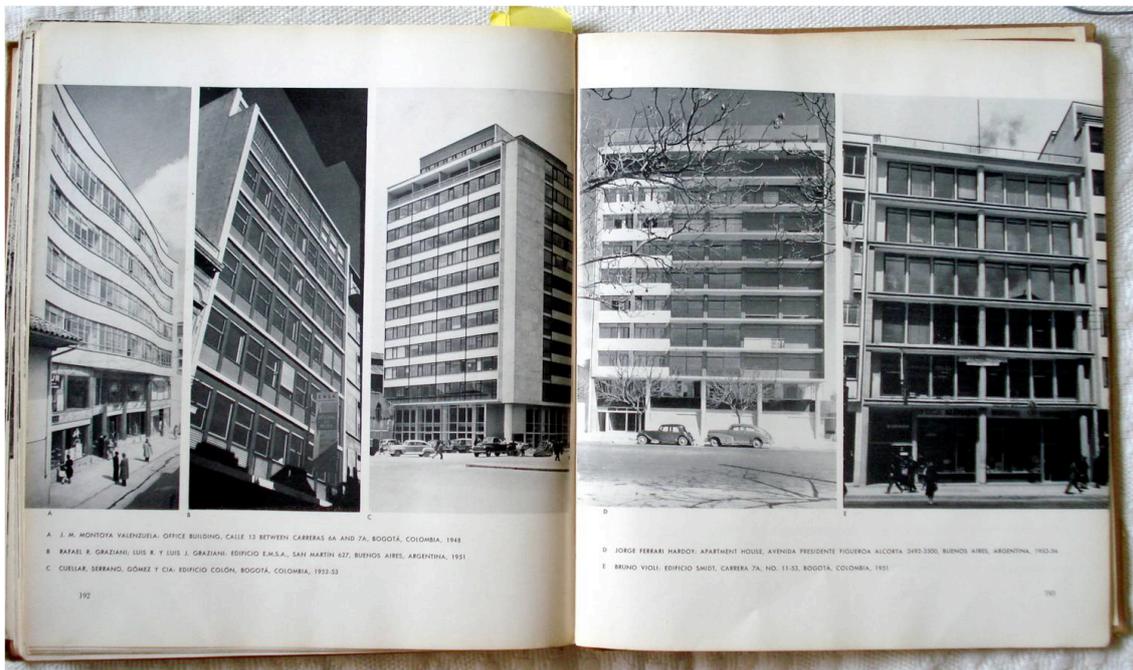
caracteriza por abranger um vasto número de autores ainda não reconhecidos internacionalmente, contribuindo para ampliar a visibilidade da arquitetura latino-americana, tendo em vista o anteriormente publicado. A extensão é notável, e repassando o conjunto das imagens fotográficas, ele é suficiente para confirmar a relação entre “qualidade e quantidade”, que é um dos aspectos sobre os quais Hitchcock insiste (HITCHCOCK, 1955, p. 11).

É claro que muito restaria por dizer sobre o conteúdo de cada uma dessas lâminas em separado – sobre aquilo que cada uma delas mostra -, mas aqui cabe deixar de lado esse aspecto, e insistir no modo como estas se organizam entre si, enquanto peças da coleção. Em outras palavras, interessa destacar certo conteúdo narrativo, que não está limitado ao ensaio que acompanha o catálogo, mas que depende, em igual ou maior medida, do caráter de álbum fotográfico da coleção. Em seu estudo sobre a imagem, Jacques Aumont explica como a diferença entre “mostrar e narrar” fala também de dois níveis potenciais de narratividade ligados às imagens: o primeiro está vinculado à imagem em si mesma e ao seu conteúdo intrínseco, o segundo se insere precisamente na seqüência de imagens, ou na maneira como elas estão ordenadas entre si. A narrativa, para Aumont, se inscreve menos no tempo que na ordem (AUMONT, p. 245-246). Tomando o catálogo como coleção, a sua dimensão narrativa reside também na seqüência, na posição em que suas peças estão fixadas, umas com relação às outras.

Nesse sentido, a narrativa elaborada não está organizada nem cronológica nem geograficamente; não há uma divisão por países ou por arquitetos (o prefácio reconhece que existem figuras que se sobressaem, mas a exposição quer mostrar também o que não é excepcional). Na verdade não há qualquer marcação em apartados estanques, há um movimento contínuo de uma imagem a outra, que é pautado apenas por implicações de programa. A coleção inicia pela capela da Pampulha, seguida de outras igrejas de Enrique de la Mora no México e Henry Klumb no Panamá (lâminas 1-3); passa às grandes infra-estruturas urbanas e equipamentos, onde se destacam as cidades universitárias de Caracas, México e Rio de Janeiro (lâminas 4-15); inclui um par de edifícios de trabalho, os laboratórios CIBA de Prieto e Candela no México e a fábrica de chicletes Clark’s de Francisco Pizano na Colômbia (lâminas 16-17), e um clube noturno de Max Borges em Cuba (lâmina 18). Os exemplos que seguem são edifícios de escritórios urbanos (lâminas 19-21), hospital (lâmina 22), e programas habitacionais (hotel, lâmina 23; edifícios de apartamentos e

conjuntos habitacionais, lâminas 24-35; casas, lâminas 36-47). Com esse movimento, conduzido pelo programa, Hitchcock deixa em segundo plano o dado nacional, ou a valorização autoral. Se há mestres como Vilamajó, Pani, Niemeyer ou Costa, cuja maturidade e capacidade para gerar escolas em seus respectivos contextos são reconhecidas no ensaio (HITCHCOCK, 1955, p. 17), o fato é que na organização da coleção o trato das obras é equivalente.

Independentemente de quais tenham sido as intenções de Hitchcock, o movimento da narrativa, que organiza a coleção por programas – ou se poderia dizer por funções – em sua maior parte reformulados à escala de novas demandas provocadas pelos processos de modernização a que estão submetidas essas sociedades, acentua rasgos homogêneos de uma realidade continental, em termos de causas e motivações. A coleção se converte também na narrativa de sociedades pujantes, em que a arquitetura foi chamada à tarefa de reconstrução de sua realidade física. E esse escopo de tarefas urgentes e gigantescas, se não todas novas, ao menos empreendidas numa escala inaugural – “a nova arquitetura” da América Latina que “pertence especificamente à era do avião” (HITCHCOCK, 1955, p. 11) -, parece estar provocando respostas suficientemente diversas como para contestar as críticas a uma arquitetura moderna onde, supostamente, tudo era igual, da fábrica à casa. Mas, se por um lado, certas peças da coleção obrigam a reconsiderar a fórmula do estilo internacional, declarada curta perante as ampliações, pelo visto possíveis, de repertórios e estratégias, por outro, a narrativa reafirma a noção de uma modernidade comum, existindo por trás das particularidades nacionais, uma das bandeiras de 1932.



Figuras 7. “Urban façades”, pp. 192-193.

É com relação ao apartado final, a seqüência de 16 edifícios exibidos lado a lado, apenas através das fotografias de suas fachadas frontais, que se pode tornar ainda mais clara a dimensão narrativa da coleção. As “Fachadas Urbanas” - título que provavelmente soaria mal em 1932 - correspondem a uma cidade latino-americana que existe, e não existe. Os edifícios obviamente existem, mas a cidade moderna que sugerem é em parte construída pela narrativa; somente no espaço manipulado da coleção é que arquiteturas subtraídas de seus contextos originais podem ser reordenadas em ruas latino-americanas que combinam um pedaço de Lima com uma esquina no Rio de Janeiro, afirmando a idéia de “*common front*” defendida por Hitchcock (HITCHCOCK, 1955, p. 61). Valem todas as acepções: frente comum de batalha para a arquitetura moderna, fachada corrente para a cidade moderna. Entretanto, ao colocar essas figuras lado a lado, montando ruas inexistentes mas possíveis, de uma cidade latino-americana em parte fictícia, em parte real, a narrativa comunica a imagem de uma modernidade para a qual Europa, nesse momento, provavelmente não tenha qualquer equivalente, a despeito de que a “disciplina de estrutura e desenho” de que estamos falando tenha ali amadurecido por primeira vez. Não é na experiência da Siedlungen, que Hitchcock e Johnson detalhadamente descrevem no livro de 1932, que estava prefigurada essa cidade.

Sobre a historiografia latino-americana: uma visão retrospectiva

Diversos autores coincidem em apontar o incremento nos estudos sobre a América Latina a partir da década de oitenta, tanto pelo surgimento de diversos trabalhos monográficos como pela atividade continuada de órgãos articuladores como os Seminários de Arquitetura Latinoamericana (SAL) e, mais recentemente, os seminários Docomomo (ARANGO, 2005, p. 2; COMAS, 2002, p. 20; SEGAWA, 2005, p.7, p. 50).

Mesmo perspectivas extra-continentais reconhecem tal situação. É o caso de *Building the new world: Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960*, onde Valerie Fraser destaca os avanços no conhecimento do tema por parte de investigadores latino-americanos. Apesar disso, ela chama atenção para uma certa “miopia recente” da crítica internacional com relação à arquitetura moderna latino-americana, observada a partir dos anos setenta, em comparação como o protagonismo adquirido entre as décadas de quarenta e cinquenta (FRASER, 2000, p. 3). Se a impressão de Fraser procede, qual a explicação? *Latin American Architecture since 1945*, ao lado de *Brazil Builds* ou *Modern Architecture in Brazil*, hoje clássicos, correspondem por um lado ao projeto político norte-americano para o continente, dentro da lógica da bi-polaridade que prevalece desde a segunda guerra. Mas, desde o ponto de vista da crítica, refletem o interesse pelo desdobramento de um projeto moderno que aspira à universalidade. Ao mesmo tempo em que Hitchcock se dispõe a revisar o próprio conceito de estilo internacional proposto em 1932, que agora lhe parece de algum modo estreito para a arquitetura moderna, tal como se desenvolveu nos últimos trinta anos, não tem dúvidas em afirmar, no mesmo parágrafo, que essa arquitetura ainda pertence à corrente internacional de arquitetura moderna que floresce a partir dos vinte A arquitetura moderna na América Latina possui “valores intrínsecos”, diz Hitchcock, evidentes pela observação dos exemplos, mas, “para bem ou para mal, é internacional no seu futuro” (HITCHCOCK, 1955, p. 61).

Esse é ainda o caso de *New Directions in Latin American Architecture*, de Francisco Bullrich (BULLRICH,1969), que segue na mesma linha de interesse na arquitetura latino-americana enquanto contribuição à arquitetura moderna. A questão que se coloca é o quanto dessa perda de protagonismo a partir dos anos setenta se deve a um descrédito mais geral da própria arquitetura moderna, e sua aspiração a uma certa universalidade. Não são as palavras arquitetura nem América Latina que

desaparecem dos títulos das obras gerais publicadas posteriormente, é a palavra moderno que parece perder peso. O estudo sobre o Brasil de Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, rejeita expressamente o uso do termo “arquitetura moderna” para “designar a arquitetura contemporânea”, e minimiza a questão da delimitação cronológica (BRUAND, 1981, p. 8); Damián Bayón e Paolo Gasparini oferecem um quadro abrangente de arquitetura moderna através da seleção de obras, mas sob o título *Panorâmica de la Arquitectura Latino-Americana* (BAYÓN; GASPARINI, 1977), sem especificativo.

É significativo que Roberto Segre, na coletânea *Latin America in its Architecture*, inicie justamente citando o Hitchcock de 1955, mas para estabelecer uma distância crítica, confrontando as ambições modernas de reconstrução da sociedade às circunstâncias reais de acirramento das contradições sociais (SEGRE, 1975, p. 12). As décadas que seguem alavancaram um conjunto de temas de fundo social, centrados na questão de uma perseguida identidade latino-americana, em geral de sentido crítico com respeito à faceta universalizante da arquitetura moderna. Segawa assinala a relação entre esse ideário e os Seminários de Arquitectura Latinoamericana (SAL), celebrados por arquitetos, historiadores e críticos latino-americanos desde meados dos anos oitenta, onde se maneжaram questões como dependência, marginalização, oposição entre centro e periferia (SEGAWA, 2005, p. 50). Essa linha de investigação, apesar de haver ampliado a consciência da realidade latino-americana e criado redes de relação, estava mais interessada na América como alteridade com relação à Europa, e tende a favorecer antes a revalorização do regional e do vernáculo que a reconsideração histórica e formal da arquitetura moderna. Exemplos nessa direção podem ser encontrados na obra de Ramón Gutiérrez (GUTIERREZ, 1989) ou mesmo no mais recente *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*, compilação de ensaios organizada por Antonio Toca (TOCA, 1990). Embora muitos destes ensaios apresentem retrospectos de grande interesse sobre a modernidade na América Latina, o que se propõe como tema articulador é, ainda, a questão da identidade, seja como possibilidade de *articulação entre* a arquitetura dos países latino-americanos (no sentido de perguntar pela existência ou não de uma arquitetura latino-americana com características próprias e comuns a esses países), seja como afirmação de uma *diferença para com* a Europa dos colonizadores ou o Norte dos imperialistas. A dependência cultural é o pano de

fundo para o argumento; a visão crítica é aquela capaz de denunciar a “implantação de valores e modelos culturalmente alheios”.

Outra perspectiva é a que pode ser encontrada na obra quase simultânea a de Toca: *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*, organizada por Fernando Pérez Oyarzún (PÉREZ OYARZÚN, 1991). As duas obras podem ser comparadas do ponto de vista do método – uma panorâmica, outra monográfica -, mas também em seu conteúdo. Nesta última, o eixo articulador é em última análise alguma coisa que liga América ao que não é América: ao tratar das relações de Le Corbusier com o sub-continente, tanto pessoais como projetuais, através da análise dos planos que desenhou para diversas cidades sul-americanas, a obra endereça como questão ainda pendente a difusão das idéias corbusianas, “seu desenvolvimento e sua transformação” na América do Sul. Embora escrito desde o ponto de vista americano, e estabelecendo relações entre contextos distintos dentro do continente (Colômbia, Brasil, Argentina), o fio condutor se desloca da idéia de identidade como conceito articulador para a idéia de *modernidade* como uma experiência comum.

Pois é precisamente esse sentido, o da modernidade como uma experiência compartilhada, que merece ser recuperado e destacado no catálogo de Hitchcock. A história não se faz sem atos de linguagem, explica Koselleck. Os acontecimentos históricos, as experiências passadas, não se reduzem a sua articulação lingüística; implicam, como é evidente, uma série de fatores que nada tem a ver com a linguagem, mas necessitam da mediação da linguagem para terem lugar, e para serem transmitidos. Embora nunca coincidam inteiramente, os acontecimentos e as estruturas lingüísticas que os descrevem permanecem, segundo Koselleck, sempre entrelaçados. É a dimensão narrativa do catálogo de figuras que Hitchcock armou em 1955 que permite integrá-lo a uma construção histórica da arquitetura moderna latino-americana. É através dessa narrativa, ordenada através das imagens fotográficas, que confere a necessária unidade, passível de ser historiada, ao marco continental do território que percorre.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
ARANGO, Silvia. “Historiografia Latinoamericana reciente”. XI SAL, Seminário de Arquitectura Latinoamericana, México, Oaxtepec, Morelos, 2005.
BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Notas sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 1980.
BAYÓN, Damian; GASPARIANI, Paolo. *Panorámica de la Arquitectura Latino-Americana*. Barcelona: Editorial Blume, UNESCO, 1977.

- BRONSTEIN, Lais; PASSARO, Andres. “Rua de mão dupla: leituras berlinenses de John Hejduk e Daniel Libeskind. Porto Alegre, *Arqtexto*, n. 13, 2009, pp. 98-121.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BULLRICH, Francisco. *New Directions in Latin American Architecture*. Londres: Studio Vista, 1969.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões brasileiras*. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir de obras e projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Tese de doutorado. Universidade de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis, 2002.
- FALBEL, Anat. Peter Scheier. “A modern photographer and the idea of the city”. *DOCOMOMO Journal*, n. 37, Setembro, 2007, pp. 12-19.
- FRASER, Valerie. *Building the New World*. Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960. Londres, New York: Verso, 2000.
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura Latino-Americana*. Textos para reflexão e polêmica. São Paulo: Nobel, 1989.
- HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. [1932] *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Madrid: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984. (Reedição em espanhol do original de 1932: *The International Style: Architecture since 1922*)
- HITCHCOCK, Henry-Russell. “The International Style Twenty Years After”, *Architectural Record*, Agosto 1951, pp 89-97.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.
- GOUVEIA, Sonia Maria Milani. “A fotografia de arquitetura de Peter Scheier em três publicações”. *Pós*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. FAUUSP, n. 24, São Paulo, Dezembro 2008.
- MENDEZ, Patricia. “A fotografia na arquitetura moderna”. *Arquitextos*, São Paulo, n. 086.02 Julho 2007.
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>
- MUÑOZ, María Teresa. Prólogo. In: Henry-Russell Hitchcock; Philip Hohnson, *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Madrid: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984, pp. 9-26.
- PÉREZ-OYARZÚN, Fernando (org.), *Le Corbusier y Sudamérica*. Viajes y proyectos. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991.
- ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. “Coleções de arquitetura”. Texto preparatório ao Simpósio Temático do I ENANPARQ, 2010.
- SEGAWA, Hugo. *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- SEGRE, Roberto. “The Territorial and Urban Condition of Latin American Architecture”. In: Roberto Segre; Fernando Kusnetzoff, eds., *Latin America in its Architecture*. New York, Londres: Holmes & Meier Publishers, 1981. (Primeira edição: *América Latina en su Arquitectura*, UNESCO, 1975).
- TOCA, Antonio Toca (ed.), *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*, México: Gustavo Gili, 1990.