



Arquitetura latino-americana no MoMA

Carlos Eduardo Dias Comas*

*Professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenador do PROPARG-UFGRS (2005 a 2008). Coordenar o DOCOMOMO Núcleo-RS (2012-2017). Coordenador geral do DOCOMOMO Brasil (2008-2011). Coordenador do DOCOMOMO Núcleo-RS (2005-2007). Integra o conselho editorial de vários periódicos especializados da

Área. Membro do CICA (Comité Internacional dos Críticos de Arquitetura) da União Internacional de Arquitetos. Doutor em Projet Architectural et Urbain (Université de Paris VIII, 2002), mestre em Planejamento Urbano e mestre em Arquitetura (University of Pennsylvania, 1977), arquiteto (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1966).

Resumo

O artigo descreve pormenorizadamente o caminho de ideação e construção da exposição “Latin America in Construction: Architecture 1955–1980”, MoMA (29 mar.-19 jul., 2015), organizada por Barry Bergdoll (Curador, Departamento de Arquitetura e Design, MoMA), Patricio del Real (Curador Assistente, Departamento de Arquitetura e Design, MoMA), Jorge Francisco Liernur (Professor, Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, Argentina) e Carlos Eduardo Comas (Professor, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil). Contando com a assistência de um comitê consultivo integrado por especialistas de toda a América Latina, a exposição apresentou desenhos, maquetes, fotografias e vídeos da arquitetura moderna produzida na região entre 1955 e 1980.

Palavras-chave: Arquitetura Latinoamericana. Curadoria. Exposição.

Bem-vindo, o convite recebido da arq.urb me permite rememorar seis anos e meio de trabalho como curador convidado de exposição sobre a arquitetura latino-americana realizada pelo MoMA- Museum of Modern Art of New York, uma instituição cujo sentido de oportunidade cultural iguala o seu poder de fogo. No novo século, o Norte voltou a interessar-se pela arquitetura moderna do Sul. Em 2000, o congresso do DOCO-MOMO Internacional em Brasília foi um sucesso, repetido em 2003 com a mostra *Utopie et cruauté: villes et paysages d'Amérique Latine* no CIVA-Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage de Bruxelas, organizada pelo arquiteto Jean-François Lejeune, professor da Universidade de Miami, da qual participei como empresário de material e autor de ensaio no catálogo de mesmo título (Bruxelas: CIVA, 2003). A exposição se repetiu em Miami e ganhou versão em inglês, *Utopia and cruelty: cities and landscapes of Latin America* (New York: Princeton Architectu-

ral Press, 2005), que recebeu em 2005 o Prêmio Julius Posener para o melhor catálogo de exposição do CICA- Comité International de Critiques d'Architecture da UIA.

O MoMA considerou associar-se ao Wolfsonian Museum da Florida International University, que publica excelente revista, o *Journal of Propaganda and Decorative Arts*. Em outubro de 2008, Barry Bergdoll, historiador de arte e professor da Columbia University, então curador-chefe de arquitetura e design do MoMA, Lejeune e Marianne Lamnaca do Wolfsonian organizaram *The modern spirit in Latin America Colloquium*, para o qual eu fui convidado, junto com os arquitetos Jorge Francisco (Pancho) Liernur da Argentina, Silvia Arango da Colômbia, Louise Noelle do México, Enrique Fernández-Shaw da Venezuela e outros. Contudo, as tratativas não prosperaram. O MoMA resolveu seguir sozinho. Barry, Pancho (professor da Universidad Torcuato di Tella) e eu

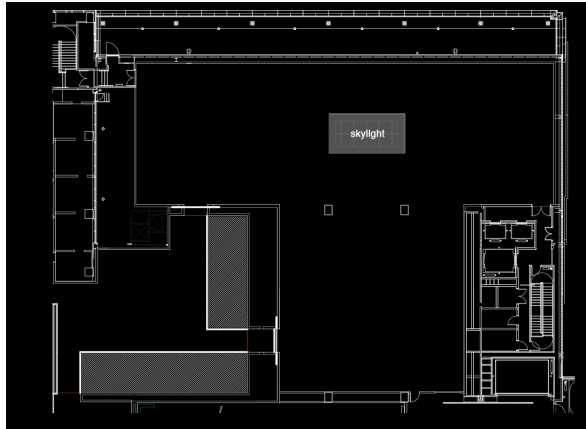


Figura 1. MoMA, planta do 6º andar. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, desenho digital (2013).

(professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) discutimos uma possível exposição em vários encontros nos dois anos subsequentes, no Rio, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires, México e New York. Imaginávamos então cobrir meio século de arquitetura na América Latina, reconhecendo ao mesmo tempo a conveniência da designação geográfica e a diversidade das manifestações arquitetônicas na região dos 1930 aos 1980. Céticos quanto à existência de um “espírito do lugar” comum à arquitetura da região e em consórcio com um “espírito da época” universal, acordamos quanto ao interesse em expor o SESC Pompéia (1977-86) de Lina Bo Bardi.

Por ironia, foi durante outro seminário acadêmico na University of Miami, *Latin American architecture: now and then*, em fevereiro de 2012 que formalizamos o nosso trabalho, e o local do seminário era o auditório Jorge Perez, projeto pós-moderno de Leon Krier. Mas a ocasião teve uma atração extra, a longa visita ao 1111 Lincoln Road de Jacques Herzog e Pierre de Meuron, evidenciando que o interesse do Norte pela arquitetura moderna do Sul não era só de historiadores: o DNA brasileiro foi confirmado pelo proprietário, Robert Bennett. A data de inauguração da exposição se marcou para abril de 2015. Na galeria mais importante de exposições temporárias do MoMA, acima, sexto piso, teríamos à nossa disposição um foyer com dois vazios mais 1200 m² em duas salas separadas por dois pilares, a primeira de 19x19m, e a outra de 16x42m, com uma

grande clarabóia central. (Figura 1) Barry deixou claro que a exposição deveria se fazer primariamente com material de arquivo, incluindo desenhos, fotografias, maquetes, e filmes da época, com o mínimo de material novo: umas poucas maquetes de situação, outras tantas mostrando edifícios em corte, fotografias mostrando a situação atual de alguns edifícios para comparação, a compilação em vídeo daqueles trechos de filme.

Não tínhamos dúvidas quanto ao valor e extensão da qualidade da produção arquitetônica latino-americana no período. Mas as visitas a arquivos feitas até 2012 não tinham sido muito animadoras. Embora não pudessem se considerar exaustivas, estávamos conscientes de embarcar numa aventura. Não se tratava somente encontrar material em quantidade suficiente, mas também de qualidade suficiente para conquistar o público do MoMA, cultivado mas não restrito a arquitetos. Cruzamos os dedos e fomos em frente, com reforços. O arquiteto Patricio del Real foi contratado em julho pelo MoMA como curador assistente; ele tinha acabado de se doutorar em Columbia, defendendo tese intitulada *Building a continent. The idea of Latin American Architecture in the early postwar*. A cineasta Joey Forsythe recebeu o encargo da pesquisa e compilação em vídeo do material fílmico; Joey trabalhara em “Home Delivery”, exposição anterior de Barry no MoMA. O fotógrafo brasileiro Leonardo Finotti embarcou em ensaio cobrindo Argentina, Brasil, Caribe, Chile, Colômbia, México, Peru, Uruguai e Venezuela. Os

diretores de Constructo, ONG parceira do MoMA no programa Young Architects, Jeannette Plaut e Marcelo Sarovic, articularam-se com a Escuela de Arquitectura da Universidad Católica de Chile para a execução das maquetes em corte. A University of Miami se responsabilizou pela execução das maquetes de situação, sob a direção de Lejeune. Em termos práticos, e por razões óbvias, a coordenação de atividades foi dividida em três blocos geográficos: Barry e Patricio responsáveis pelo México, Caribe e Venezuela; Pancho, pelo Cone Sul e Peru; o autor, pelo Brasil. A curadoria, porém, era trabalho de equipe, responsabilidade compartilhada no plano conceitual. Não se exporia documento que ao menos dois curadores não tivessem visto ao vivo e aprovado.

Do ponto de vista do conteúdo, a decisão crucial tomada nesta reunião de 2012 foi de concentrar a exposição no período 1955-80, considerando que o espaço era grande, mas não ilimitado, e o conteúdo das exposições anteriores de arquitetura moderna latino-americana no MoMA. Uma, datada de 1943, tinha foco na arquitetura brasileira, *Brazil Builds: New and Old, 1652-1942*. A outra, *Latin American architecture since 1945*, datada de 1955, cobrindo Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Puerto Rico, Panamá, Peru, Uruguai, Venezuela, era o único antecedente real da nossa exposição no museu: um testemunho crítico pessoal de Henry-Russell Hitchcock com o apoio dos grandes painéis fotográficos de Rosalie McKenna considerando a produção de uma só década, a do

triunfo da arquitetura moderna em toda parte no pós-guerra, e enfatizando rasgos formais comuns de uma arquitetura moderna latino-americana. A exposição de Hitchcock era simpática à arquitetura latino-americana, como o fora *Brazil Builds* em relação à arquitetura brasileira. Hitchcock ignorou o desprezo de Bruno Zevi, promotor da arquitetura orgânica, pela arquitetura moderna brasileira, de raiz corbusiana. Desconsiderou as críticas à mesma feitas em 1953 por Max Bill, recém-nomeado reitor da Hochschule für Gestaltung Ulm, que se dizia herdeira da Bauhaus, e pelo próprio ex-diretor da Bauhaus, Walter Gropius, então decano da Graduate School of Design de Harvard. E tampouco se importou com as críticas à arquitetura moderna mexicana feitas no mesmo ano pela viúva de outro luminar da Bauhaus, Sibyl Moholy-Nagy. Mas a opinião de Hitchcock passou a contar pouco na década de 1960. Na primeira metade dos 1970 se podia aprender de Las Vegas com Robert Venturi e Denise Scott Brown. Mas não de Brasília, demonizada pela crítica de ponta europeia e americana. Na segunda metade dos anos 1970, a mesma crítica decretava a morte da arquitetura moderna e a reabilitação da Beaux-Arts. Quanto à arquitetura latino-americana, era totalmente irrelevante, como se pode ler em Manfredo Tafuri e Francesco dal Co (*Architettura Contemporanea*. Milano: Electa. Milano 1976, traduzido em inglês em 1979), ou Kenneth Frampton (*A critical history of modern architecture*. London: Thames and Hudson, 1980). A exceção confirmando a regra era Luis Barragán, que expôs no MoMA em 1977 e ganhou o Pritzker em 1980.

Assim, nosso período ficou reduzido a um quarto de século, estendendo-se de um momento em que a arquitetura moderna feita na América Latina ainda era referência, apesar de críticas fortes, a um momento em que os novos manuais a condenaram ao esquecimento, apesar de algum elogio isolado. No máximo, expressão regional. Nós não íamos falar de pós-modernismo (e não falamos mesmo), mas tão plausível era 1955 como entrada em cena quanto 1980 como saída de cena: período de reelaboração formal dentro de uma arquitetura moderna hegemônica mas fragmentada pela competição aberta entre grupos distintos, que se estendeu da dissolução dos CIAM (1956) até a Primeira Bienal de Arquitetura de Veneza, triunfo do neo-historicismo com *La presenza del passato* e a *Strada Novissima* de Paolo Portoghesi (1980), passando pela demolição de Pruitt Igoe (1972). Sem rigorismo excessivo, considerando obras em construção após 1955, como a Cidade Universitária de Caracas (1940-60), de Carlos Raul Villanueva, e obras de projeto iniciado antes dos 1980, como o SESC-Pompéia (1976-86) e a Cidade Aberta em Ritoque (1972-xx), da Cooperativa Amereida.

Esse quarto de século foi conturbado. Foi tempo de Guerra Fria persistente e medo da bomba atômica, satélite terrestre (1957) e homem na lua (1969), Glasnost (1956) e instauração da Comunidade Econômica Europeia (1957), escalada da Guerra do Vietnam (1954-75), Revolução Cubana (1959), Aliança para o Progresso e invasão de

Playa Girón (1961), e Crise dos Mísseis em Cuba (1962), Martin Luther King (1968) e Watergate (1974). Não menos importante, foi tempo de desenvolvimentismo, a teoria de Raul Prebisch pautando ações de organismos internacionais como a CEPAL- Comissão Econômica para a América Latina, criada em 1948, antes de se popularizar a ideia de um globo dividido em Três Mundos, verbalizada pelo historiador Alfred Sauvy (1952). E foi tempo de ditaduras na Venezuela (1952-58), Argentina (1955-58, 1966-73, 1976-83), Brasil (1960-1985), Peru (1968-75), Uruguai (1973-85) e Chile (Pinochet, 1973-1990). E mais, tempo de revolução sexual e contracultura, de crescimento econômico, até um milagre por aqui, e logo crise energética (1973), uma crise minimizada no Brasil até 1980 pela substituição de gasolina por álcool (1976), mas que minou por aqui e alhures a confiança no estado poderoso, empreendedor e benevolente, abrindo caminho para as políticas neoliberais de Ronald Reagan (1981-89) e Margaret Thatcher (1979-1990). Nós lembramos que desenvolver, industrializar, modernizar e urbanizar eram sinônimos para Juscelino Kubitschek, o construtor de Brasília (1957-60) ou para Fernando Belaunde, o presidente-arquiteto peruano que patrocinou o projeto PREVI- Proyecto Experimental de Vivienda (1969) em Lima, marco no trato dos problemas de habitação e da urbanização econômica em países subdesenvolvidos, em certo sentido a contrapartida do concurso Peugeot em Buenos Aires (1962) para o que seria então o maior arranha-céu de escritórios do mundo.

À medida que a pesquisa em arquivo avançava, e as dúvidas sobre a quantidade e qualidade do material disponível para a exposição se dissipavam, a ideia de desenvolvimento crescia em importância para nós, em um duplo sentido. De um lado, como desenvolvimento econômico da região com o qual sua arquitetura moderna estava comprometida, considerando que a dependência dos países latino-americanos em relação ao mundo desenvolvido não impossibilitava um certo grau de autonomia cultural. De outro, como desenvolvimento da sintaxe e do vocabulário da arquitetura moderna entendida como sistema formal, considerando que a dependência da criação arquitetônica em relação a fatores sociais, econômicos e políticos não é nunca absoluta. Daí surgiu um título provisório, *The poetics of development. Architecture in Latin America, 1955-80*. Não era unanimidade- Pancho o achava muito artístico, e estávamos já em 2013, mas outras decisões tinham prioridade.

Para felicidade nossa, as dúvidas quanto à existência de material de época aproveitável tinham então desaparecido. O problema era agora de excesso e não escassez. A primeiríssima ideia a respeito da exposição considerava um número seleto de obras marcantes amplamente documentadas, organizadas por um número restrito de centros irradiadores. A organização por cidades foi logo descartada. A ideia de uma seleção inclusiva apareceu mais lentamente, e contribuiu para desarmar eventuais conflitos de opinião entre os

curadores. Apostamos então numa exposição panorâmica incluindo projetos e obras, valorizando a quantidade e a qualidade, num total de quinhentos documentos: uma exposição antes sugestiva que exaustiva, enfim, e aí estávamos já na metade de 2014, uma exposição antes exploratória que argumentativa. Ou melhor, o argumento era muito simples, tendo em vista o público estadunidense e europeu, e o público latino-americano demasiado dependente da opinião do público anterior.

De um lado, o objetivo era mostrar que a arquitetura moderna feita na América Latina não é cópia derivativa ou degenerada da arquitetura feita nos centros desenvolvidos, mas um capítulo crucial da história da disciplina: expande suas fronteiras em diversas direções, visando diversidade de expressão dentro de um sistema formal consistente, informado pela lógica da estrutura, da construção, dos materiais e pelo sentimento de suas potencialidades expressivas. De outro, o objetivo era estimular a discussão das relações complexas entre essa arquitetura e o meio físico, político, social e econômico que ela reflete e transforma com visão majoritariamente desenvolvimentista, e escopo majoritariamente dependente da ação do estado.

Mas não queríamos ser didáticos. Queríamos deixar os documentos falarem por si mesmos, reduzindo ao mínimo os textos explicativos; em retrospectiva, talvez pudéssemos ter sido mais explícitos, dada a riqueza e a novidade do material exposto. Confesso que fiquei chateado quan-

do a direção do MoMA vetou o título provisório, porque achou que “development” se confundiria com negócio imobiliário, e quando a alternativa, *Architecture for Progress. Latin America, 1955-80*, apresentada por Pancho, foi vetada pelas alusões políticas. Acatamos a contragosto a sugestão da direção, mas acabamos por achá-la pertinente. *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980* tinha menor carga semântica e condizia com o tom exploratório que a exposição tomara. Como nada se perde, tudo se transforma, usei *The poetics of development* no título do meu ensaio no catálogo, e Pancho usou *Architecture for Progress* no título do seu.

Algumas ideias quanto ao projeto da exposição se delinearam entre janeiro de 2013 e setembro de 2014. Queríamos poder ler as duas galerias como espaços não interrompidos por paredes até o teto, como usual; o foyer teria o texto introdutório em uma de suas paredes, e algum volume construído de forma a organizar claramente os fluxos de entrada e saída de visitantes. Nesse volume se afixaria a caixa do uruguaio Carlos Gomez Gavazzo, com o sugestivo título de *Ecuación del desarrollo* (1960). Barry sugeriu que a primeira galeria, quase quadrada deveria comportar três salas acessadas linearmente e uma saleta independente. A primeira sala abrigaria um prelúdio, recordando eventos e projetos do quarto de século anterior ao período em foco com material essencialmente disponível no MoMA, mais a projeção de vídeo contextualizando a modernização

das capitais latino-americanas. A segunda sala, ainda de transição no que se refere à cronologia, seria dedicada às cidades universitárias, em especial as de México e Caracas, a construção da última se estendendo até o nosso período. A terceira sala, já no período, se dedicaria à Brasília. Com o título sugestivo de “Em casa com os arquitetos”, a saleta mostraria casas de arquitetos para suas próprias famílias ou familiares próximos; combinando documentos de época com recursos digitais para multiplicar o número de casas, aí ficariam os catálogos para manuseio dos visitantes. A galeria retangular maior teria dois setores diferenciados no fim do percurso, um chamado de Exportação, com trabalhos de arquitetos latino-americanos fora de seus países de origem, e outro de Utopia, onde a Cidade Aberta achava o seu lugar.

Pancho propôs um partido rizomatoso, quase um labirinto, com circuitos aleatórios. (Figura 2) Eu pensava em expor as casas de arquitetos no foyer, e em algo mais estruturado para a galeria maior, tendo subjacente a ideia de fazer das quatro funções urbanas da Carta de Atenas a base de referência da montagem: a habitação coletiva em suas distintas formas tomaria a parede do fundo, comprida de 42 m., sem distinguir entre habitação de pobre e de rico, mas respeitando a cronologia, começando em 1955 e fechando em 1980; os lugares de trabalho ocupariam parte da parede comprida oposta, a que fecha a galeria menor; o Parque do Flamengo seria ân-

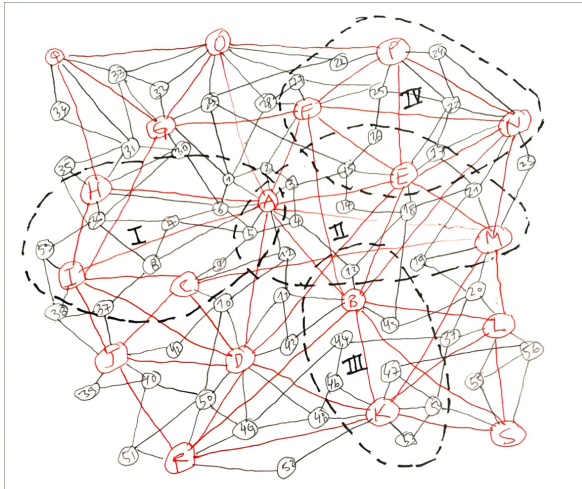


Figura 2. Estudo para o projeto da exposição. Jorge Francisco Liernur. Fonte: arquivo do autor, desenho (2013).

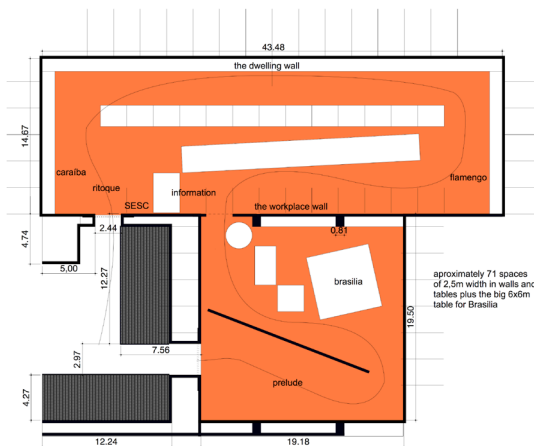


Figura 3. Estudo para o projeto da exposição. Carlos Eduardo Comas. Fonte: arquivo do autor, desenho (2013).

cora na parede transversal vizinha, xxx projetos que envolvessem autopistas, circulação urbana; o centro ocupado com o cultivo do corpo e do espírito, com o SESC Pompéia ao final; a parede transversal perto da saída com a Cidade Nova de Caraíba de Joaquim Guedes (1976-1982) e a Cidade Aberta. (Figura 3) Custou-me um tempo entender que um Espaço de Exportação era uma boa ideia, já que muitos desprezavam a arquitetura moderna na América Latina por considerá-la importação. Outro tanto para aceitar que um Espaço da Utopia (implicando dialeticamente a Distopia) poderia, com alguma latitude, abrigar projetos tão antirretóricos, ou culturalistas, quanto a Cidade Aberta- ou Caraíba, em contraste com as posições progressistas dominantes no período.

Em setembro de 2014 fechamos a relação de todos os documentos que constariam da exposição, o *checklist*, com atraso de um ano. A seleção final, feita em conjunto pelos quatro curadores, considerou relevância e disponibilidade, não representando necessariamente a seleção que cada um faria sozinho. No caso brasileiro, as perdas consensuais a lamentar incluíram a grande maquete de Brasília no Espaço Lucio Costa da Praça dos Três Poderes, que mede 13x13m, e só poderia ser exposta no hall de pé direito triplo do MoMA, abaixo de nosso foyer, com o qual se comunica através dos vazios já mencionados. Infelizmente, o espaço não estava disponível para as datas da exposição. Mais triste, porém, em função de custo de empréstimo só definido em

julho de 2014, foi não termos podido levar a maquete original e fazer fac-símile do corte estrutural do MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy (1953-67), assim como não termos Caraíba na mostra em função da inexistência de documentos adequados, mesmo caso do Conjunto Residencial Cafundá (1977-82) de Sérgio Magalhães e equipe, do Edifício do DNIT (1972-79) de Rodrigo Lefèvre em Brasília, entre outros. Vale lembrar que parte dos esforços da curadoria foi gasto em tarefas logísticas, em função do grande número de instituições e pessoas envolvidas no empréstimo de documentos. Em 2013, o MoMA apresentou *Le Corbusier: an atlas of landscapes* no mesmo local e com o mesmo número de documentos. Mas 95% do material vinha de uma só fonte, a Fondation Le Corbusier. No nosso caso, lidamos no Brasil com quinze fontes em três cidades distintas, a maioria das quais sem experiência anterior de empréstimo similar. Despendemos uma quantidade considerável de tempo para entender e harmonizar entre si as burocracias locais e a burocracia do MoMA.

Em setembro de 2014, recebemos ordem de apertar cintos. O MoMA é rico, mas gasta mais do que recebe, e nem sempre os fundos que arrecada chegam em tempo hábil. Barry teve então a ideia de deixar aparentes, em distintas alturas, os trechos finais dos montantes metálicos das paredes de gesso, reforçando a ideia de construção em curso, como solução de compromis-

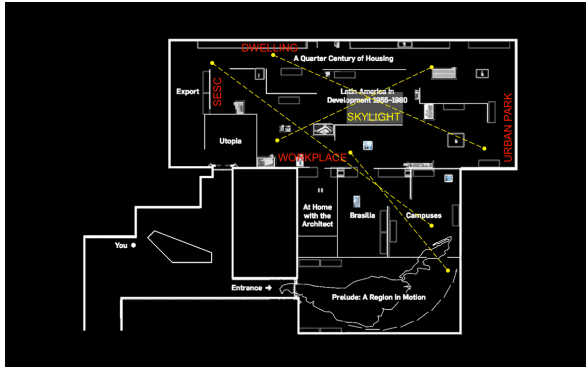


Figura 4. Plano da exposição *Latin America in Construction*, com ênfase nas vistas diagonais e na organização das partições em relação à clarabóia da sala “Latino América em Desenvolvimento”. Carlos Eduardo Comas. Fonte: arquivo do autor, desenho digital (2015).



Figura 5. Foyer, com o modelo “Ecuación del Desarrollo” e Cidade Tietê. Fonte: Thomas Griesel / Arquivo do Museu de Arte Moderna, fotografia (2015).

so que não interromperia de toda a continuidade da grande galeria. A solução final, desenvolvida sob a direção de Barry e Patricio pelos hábeis arquitetos do Department of Exhibition Design and Production do museu, resultou numa síntese bem-sucedida das sugestões anteriores, tendo por expositores paredes, mesas, consolas, monitores e *iPads*. (Figura 4) Algumas fotografias ampliadas eram películas aplicadas à parede, às vezes em painéis de grande dimensão, que chamamos coloquialmente de papel de parede. Os desenhos se expuseram emoldurados, caso as especificações de empréstimo requeressem, ou chapados entre uma superfície opaca imantada em pontos e uma placa de acrílico. As maquetes seccionais, na escala 1:50, se pintaram de cinza chumbo; as de situação, em 1:200, se deixaram na madeira clara.

No foyer, foi num prisma pentagonal que se afixou a *Ecuación del Desarrollo*, ao lado da maquete em bronze do projeto da Cidade do Tietê (1980) de Paulo Mendes da Rocha, cujo propósito era ligar São Paulo ao Prata. (Figura 5) Como alegorias em escola de samba, os dois documentos falavam de desenvolvimento e urbanização, de desbravamento de território e esforço tecnológico. A inclinação da caixa pentagonal apontava para a passarela de entrada entre os vazios do foyer, ressaltando a ponta correspondente à Patagônia no mapa da América do Sul desenhado no chão que se estendia pela Sala do Prelúdio (tratando de uma região em movimento), e terminava na Sala das Cidades Universitárias.

A distinção entre essas duas salas se acentuou com a cor das paredes, pretas na primeira e brancas na segunda. A linearidade dos percursos se manteve. A defasagem entre as divisórias da Sala das Cidades Universitárias e a Sala de Brasília igualmente branca definia uma diagonal com o vão entre as duas galerias; as salas apareciam como dois L imbricados. Os montantes aparentes deixavam entrever a Saleta das Casas de Arquitetos, pintada de amarelo, acessível pela galeria maior.

O Prelúdio evocava as visitas de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright à América do Sul, a Arquitetura Técnica de Juan O’Gorman no México, um hospital uruguaio, a exposição da Casa Modernista de Warchavchik e a conversão de Lucio Costa, o sucesso dos pavilhões latino-americanos na Feira Mundial de Nova York de 1939, *Brazil Builds* (com a maquete do Ministério da Educação em destaque), propostas vanguardistas de Gavazzo e do argentino Amancio Williams, jardins de Luis Barragán e Roberto Burle Marx, *Latin American Architecture since 1945*, e Bienais de Arquitetura de São Paulo no Parque do Ibirapuera. Como foco, Barry concebeu a ideia de sete filmes eventualmente sincronizados mostrando o processo de modernização no entre guerras em sete cidades (Buenos Aires, Montevidéu, São Paulo, Rio de Janeiro, Caracas, Havana, México- resquício de uma primeira ideia de organização da exposição por cidades), projetados em monitores suspensos do teto e dispostos em arco. (Figura 6)



Figure 6. Exhibition entrance. Drawing of Latin America on the floor. Source: Thomas Griesel/The Museum of Modern Art Archives, photography (2015).

O extremo mexicano do mapa da América Latina desenhado no chão adentrava a Sala das Cidades Universitárias, México e Caracas, os campi da Universidad Autónoma de México e da Universidad Central de Venezuela, ressaltando-se a apresentação por primeira vez do anteprojeto de Teodoro González de León (1940). Na Sala de Brasília, destacava-se o relatório de concurso de Lucio Costa (1957), acompanhado de lâminas dos projetos de Vilanova Artigas e Rino Levi. Completando as referências aos mestres precursores, tinha foto de Lucio com Mies van der Rohe sorridente examinando maquete de superquadras. Analisando o Plano Piloto como implantado na inauguração, croquis de aula de Villanueva aludia às trocas entre a Hispano-América e a arquitetura famosa no exterior desde *Brazil Builds*. Tinha mais: plantas das ferragens da laje apoiando as cúpulas do congresso, fotos clássicas da construção das cúpulas por Marcel Gautherot, e maquete de época do Instituto Central de Ciências da UnB (1963-71) construído com elementos pré-fabricados. Assim como maquete do setor monumental já com os anexos dos ministérios. Junto às fotos novas dos palácios por Finotti e a vídeo-montagem de Forsythe, se insinuava uma noção da cidade como artefato em evolução. O vão com a galeria maior emoldurava num lado a foto imensa do Eixo Monumental e no outro a maquete antiga do MASP (1957-68) de Lina Bo Bardi. (Figura 7)

A galeria maior se dividiu em três salas. A primeira era um salão que tinha acesso pela Sala de Brasília



Figure 7. Sala de Brasília. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).

e dava acesso à Saleta das Casas de Arquitetos, tendo por limite maior, ao fundo, a Parede da Habitação proposta antes. Considerando que as Salas das Cidades Universitárias e a de Brasília se poderiam dizer Salas do Desenvolvimento, batizei-o a *posteriori* de Salão do Desenvolvimento. Ele ficava separado, ao longo de tramo transversal extremo à esquerda, do Corredor da Exportação e da Sala da Utopia, de onde se saía para o foyer. A circulação era linear entre o salão, o corredor e a sala, e duas das paredes entre a sala e o salão se estendiam até o teto. A Parede de Habitação era pintada de amarelo, como a Saleta das Casas de Arquiteto. As paredes do salão eram brancas, como a Sala das Cidades Universitárias e a Sala de Brasília.

Temática e cronologia organizavam a setorização do Salão. Como sugeria uma linha do tempo disposta no alto ao longo da Parede de Habitação, à direita de quem entrava na galeria estavam em

regra as realizações mais antigas, e à esquerda - próximas da saída - as mais novas. Num primeiro lançamento, a parede oposta entre as galerias recebeu lugares de trabalho, e a faixa intermediária se destinou a realizações envolvendo o cultivo do corpo e do espírito e a circulação urbana, para usar o jargão do CIAM.

Na sequência, o limite lateral à direita ficou definitivamente vinculado ao Parque do Flamengo do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx (1962-65), incluindo autopistas urbanas, passarelas pedestres e edificações, o MAM-Rio de Reidy assim como as duas contribuições de Lucio, as rampas do Outeiro da Glória (1960-69) e o Monumento a Estácio de Sá (1969-73). O trecho adjacente da parede entre galerias se destinou a projetos em Valparaíso, a proposta da Escuela de Arquitectura da Universidade Católica local para a Avenida del Mar (1969) e a de Francisco Mendes Labbé para o concurso da Escuela Naval (1956-57) em um promontório açoitado pelos ventos. O limite lateral à esquerda recebeu o SESC-Pompéia, afinal uma espécie de parque de bolso coberto com espaços importantes ao ar livre. Reforçando a correspondência entre um limite e outro, divisória perpendicular trazia desenhos da Estação de Transbordos da Lapa (1979-82) em Salvador, de João “Lelé” Figueiras Lima.

Dada a destinação do trecho extremo da parede entre galerias, os documentos de lugares de trabalho deslizaram ao longo dessa parede e

avançaram pelas divisórias com a Sala da Utopia. Os vãos com a Sala de Brasília e a Saleta das Casas de Arquitetos definiam três trechos, um destinado a edifícios de uso misto no centro urbano ocupando quarteirão inteiro ou constituindo recheio de quarteirão perimetral, os outros recebendo edifícios de escritórios. À direita do vão com a Sala de Brasília, o edifício do Jockey Club Brasileiro (1956-72) flanqueia o Centro Cultural San Martin (1960-70) em Buenos Aires de Mario Roberto Álvarez; naquele Lucio atualizou o quarteirão perimetral com edifícios de escritórios e sede social do clube rodeando garagem de onze andares, tampada por equipamento recreativo e terraços. FIG.11. Precedido por imagens do Helicóide da Rocha Tarpeya (1956-61) em Caracas, de Neuberger, Bornhost e Gutiérrez, outro empreendimento de uso múltiplo constituindo edifício quarteirão, e pelo Mercado de la Merced (1957) na Cidade do México de Enrique del Moral, o estudo para o edifício de escritórios Jaysour (1961-64) na Cidade do México de Augusto H. Álvarez é o destaque no trecho entre os dois vãos, com corte que remete às colunas do Palácio da Alvorada. Logo à direita se dispunham as imagens e maquete de época de vários projetos enviados ao concurso Peugeot (1961), incluindo prismas torcidos estranhamente proféticos dos edifícios icônicos do século XXI. A quina interna com a divisória da Sala da Utopia recebia a maquete seccional do Edifício Celanese (1966-68) do mexicano Ricardo Legorreta, estrutura híbrida de lajes suspensas assegurando o enorme

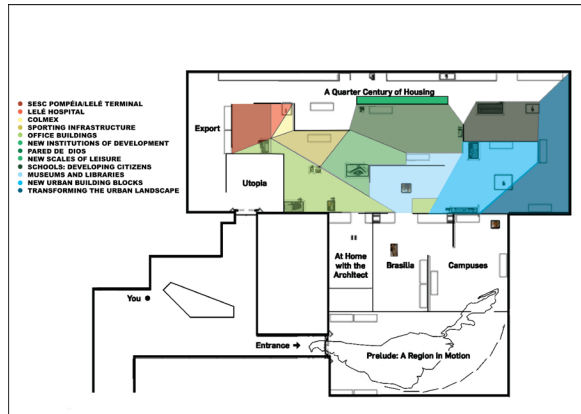


Figura 8. Plano da exposição *Latin America in Construction* com zoneamento de cores. Carlos Eduardo Comas. Fonte: arquivo do autor, desenho digital (2015).

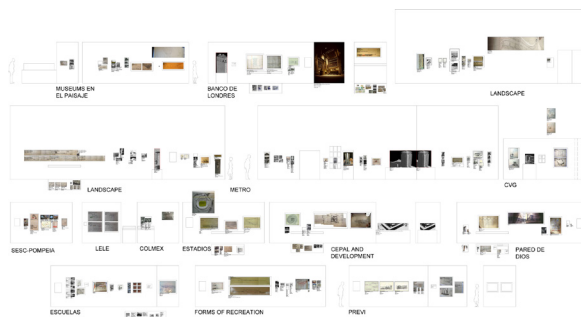


Figura 9. Estudo das elevações das paredes da exposição. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, desenho digital (2015).

balanço sobre o piso térreo. Na quina seguinte, externa, ficava a maquete seccional da sede da Corporación Venezolana Guayana (1967-68), em Ciudad Guayana, de Jesus Tenreiro-Dengwitz, pirâmide escalonada em aço e tijolo proposta como arquitetura tropical. Entre as duas maquetes novas se expunham documentos de edifícios de escritórios na Colômbia, México e Argentina, entre eles o Sena de German Samper (1958-60), o Conurban (1969-73), de Ernesto Katzenstein, e o Las Palmas (1975) de Juan Sordo Madaleno; as maquetes originais dos Seguros Orinoco (1971) e do Banco Metropolitano (1976), em Caracas, de José Miguel Galia se soltavam à frente.

As divisórias internas no Salão do Desenvolvimento se fixaram à volta da claraboia constituindo esquadros, reiterando a ênfase nas vistas em diagonal e permitindo múltiplos circuitos que recuperavam a aleatoriedade de percursos proposta por Pancho. Uma quase-simetria disfarçada e correspondências temáticas organizavam sua setorização, resultando em corredores com bolsões e espaços virtuais de limites esconsos. (Figuras 8 e 9)

Em frente do Parque do Flamengo ficou o Hotel Humboldt (1956) em Caracas, de Tomás Sanabria, no cume de cerro, com o funicular San José e suas estações implantados simultaneamente. Ao lado do Parque, as calçadas de Copacabana (1970) de Burtle Marx vizinhavam com a Praça do Cigarro (1956) de Barragán, atração de seu loteamento residencial Jardines del Pedregal (1945),

já na Parede da Habitação. No bolsão entre essa parede e a do Parque, as atrações eram a maquete seccional da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (1961-69) de Vilanova Artigas e a maquete de implantação da Escuela Nacional de Ballet (1961-65) em Havana de Vittorio Garatti, âncoras do setor de escolas, com documentação gráfica e fotográfica desses e outros projetos nas paredes adjacentes. (Figura 10) Na contrapartida do lado oposto do Salão, à esquerda, estava o Colégio de México (1976), de Teodoro González de León e Abram Zabludovsky, junto ao Hospital de Doenças do Aparelho Locomotor (1976), em Brasília, de Lelé como a Estação de Transbordos vizinha.



Figure 10. Vista da sala "Latino América em Desenvolvimento" com o modelo FAU-USP no primeiro plano à esquerda e a parede sobre "Habitação" à direita. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).

Ao lado das escolas, o ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958-61) de Paulo Mendes da Rocha exemplificava as "novas escalas de lazer", e encavava o centro da Parede de Habitação. Sua con-



Figure 11. Vista da sala “Latino América em Desenvolvimento” com o modelo do MASP no primeiro plano. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).’



Figura 12. Maquete do columbário do Cemeterio del Norte em primeiro plano. Edifícios de escritórios à esquerda. No centro, na parede de trás, trecho de SESC Pompeia. Concurso PREVI à direita. Fonte: Laura Krebs, fotografia (2015).

trapartida ficava mais à esquerda no lado oposto. Batizada como Sporting infrastructure, continha o Estádio Olímpico de Cartagena (1956) de Samper, o Palácio de Esportes (1968) de Felix Candela, e a maquete original do Estádio de Mendoza (1976) de MSGSSV- Manteola, Sanchez Gomez, Santos, Solsona, Viñoly. (Figura 11) Vizinho ao ginásio, à direita do centro da Parede da Habitação, ficava o bolsão destinado ao Projeto Previ, com material cedido por Peter Land, organizador do concurso, em correspondência com o espaço dedicado ao Concurso Peugeot mais abaixo.

O miolo, sob a clarabóia, correlacionava religião e instituições para o desenvolvimento. (Figura 12) Num dos extremos da que chamamos informalmente de Parede de Deus, paralela à Parede de Habitação, destaque para a Igreja do Cristo Operário (1958-60) de Eladio Dieste, da qual se expõem pranchas de cálculo e maquete original de estudo de forças. Em frente ficava a maquete de situação do Urnário (columbário) do Cemitério do Norte (1960-62) de Nelson Bayardo, surpreendente prefiguração de temas do brutalismo paulista. No outro extremo, na parede perpendicular, a maquete seccional da Capela do Mosteiro Beneditino de Los Domínicos (1963-64) em Santiago de Chile, dos Padres Martin Correa e Gabriel Guarda. Ao lado da igreja chilena ficava a maquete nova do Banco de Londres (1959-66), Mammon ao lado de Deus. Contraposta à essa maquete, à esquerda, e igualmente visível desde o vão de entrada da galeria, surgia a maquete

seccional da CEPAL (1960-66) de Emilio Duhart. Berço do discurso desenvolvimentista, tinha documentação gráfica na parede oposta à Parede de Deus, com dobra junto à maquete. De novo recorrendo à alegoria, o equipamento cultural vinha flanqueado pela agência intergovernamental e pela banca privada.

O trecho extremo direito dessa parede mostrava a Biblioteca Luis Angel Arango (1956-59) em Bogotá, de Esguerra Saézn Urdaneta & Suarez, que integrava o setor à frente de quem entrava na galeria desde a Sala de Brasília, chamado simplesmente de “Museus e bibliotecas.” A maquete do MASP já mencionada era âncora, de novo o equipamento cultural entre a agência intergovernamental e a banca privada. No verso daquela parede e sua dobra se incluem vídeo mostrando a inauguração do museu paulista por Elizabeth II, e um pioneiro desenho de computador da Biblioteca Nacional Argentina construída, de Clorindo Testa, além de desenhos do Museu de Antropologia (1964) Mexicana de Pedro Ramírez Vázquez. Desgarrada, no lado direito do vão de entrada da galeria se afixava a maquete original do projeto de concurso de MSGSSV para a mesma Biblioteca Nacional. Recheando lote de esquina de quarteirão perimetral de uso financeiro, o Banco de Londres tinha a documentação gráfica paralela à dos edifícios quarteirão ou recheio de quarteirão de uso misto no centro urbano; uma maquete de situação aparecia de permeio, a do Centro Administrativo de Santa Rosa (1955-63) do mesmo



Figura 13. Concurso da PREVI e parede da “Habitação”. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).

Testa, notável pela integração entre estrutura e ductos de serviço.

A Saleta das Casas de Arquitetos tinha papel de parede ao fundo, mostrando a casa de Henry Klumb em Puerto Rico, o pátio em frente com cadeiras BKF. Um estrado acolhia uma BKF real e a Puzzle Chair desmontável do chileno Juan Inacio Baixas. Algumas cadeiras Paulistano, de Paulo Mendes da Rocha, para uso do público, mobiliavam a Saleta. Amarela como a Saleta, a Parede de Habitação era o limite de um corredor que se alargava para abrigar o Projeto Previ. (Figura 13) Junto ao teto se dispuseram imagens de projetos paradigmáticos: o Conjunto Habitacional 23 de Enero (1955-57) de Villanueva e a equipe do Banco Obrero; o COPAN (1952-66) de Niemeyer; La Habana del Este Housing (1959-61) de Hugo d’Acosta e equipe; o Conjunto Habitacional Tlatelolco (1960-64) de Mario Pani; o Conjunto Residencial San Felipe (1962-69) em Lima, de Enrique Ciriani, Mario Bernuy, Jacques Crousse, Oswaldo Nunez, Luis Vázquez, Nikita Smirnoff; o Conjunto Habitacional Rioja (1969) em Buenos Aires de MSGSSV; o Bulevar Artigas Housing Complex (1971-74) em Montevidéu de Ramiro Bascans, Tomás Sprechmann, Héctor Viglicca, Arturo Villaamil; o Parque Central Housing Complex (c. 1971) em Caracas de Daniel Fernández-Shaw e Enrique Siso. Abaixo, uma linha do tempo registrava os principais acontecimentos políticos do período na região. Da altura dos olhos para baixo, o vi-

sitante encontrava mais material sobre os projetos mencionados e outros projetos relevantes. Assim, Barragán estava representado por seus projetos imobiliários: Jardines del Pedregal, Las Arboledas (1957-61), Ciudad Satélite (1957). Em Montevidéu, o Edifício Panamericano (1958-64), de Raul Sichero. De Caracas vinham o Edifício Palic (1956) de Federico Guillermo Beckon e o Edifício Altolar (1965) de Jimmy Alcock, em tijolo e concreto. A pele de tijolo à vista distinguia o trio de casas Calderon, Wilkie e Santos (1963) de Fernando Martínez Sanabria, assim como os apartamentos El Polo (1959-62), o conjunto habitacional de San Cristobal (1963) para a Fundación Cristiana e as Torres do Parque (1964-70) de Rogelio Salmona, as últimas ganhando maquete de implantação na metade da parede. O Chile comparecia com o Conjunto Habitacional Salar del Carmen (1960) em Antofagasta, de Mario Rodríguez de Arce; Diego Portales (1955-68) em Santiago, de Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro, e o Edifício Plaza de Armas (1955) de Sergio Larrain. Do Brasil, além do COPAN, fotografias do Conjunto Residencial da Gávea (1952-57) de Reidy. Num monitor central, vídeo registrando o discurso de Jacqueline Kennedy em espanhol quando do lançamento da Aliança para o Progresso (1961).

Independentemente da renda da população alvo dos empreendimentos lembrados na metade direita da Parede de Habitação, a abordagem era em princípio totalizadora, e na medida do pos-

sível, visava a completude, com a separação marcada entre a moradia e seus complementos correspondendo a fontes de financiamento separadas, e nem sempre igualmente efetivas. Na metade esquerda, na direção da saída, a exemplificação registra o aparecimento do incrementalismo como alternativa, frequentemente implicando o aperfeiçoamento de técnicas de construção tradicionais, e a valorização de soluções de baixa altura e alta densidade utilizando padrões tradicionais de subdivisão territorial. O projeto pioneiro é La Fragua (1958-61) do colombiano Samper, autoconstrução dirigida com esforço próprio e ajuda mútua. O Módulo de Habitação em Amianto (1964-68) de Hugo d'Acosta e Mercedes Alvarez, o Multiflex housing system (1965-70) de Fernando Salinas mostravam o interesse cubano em alternativas aos sistemas pesados de pré-fabricação e a Experimental sliding framework (1967) de Antonio Quintana

Taipa, em Cajueiro Seco, distrito de Recife (1963), de Acacio Gil Borsoi, era tão notável pela pré-fabricação dos painéis de barro armado quanto pela trama xadrez. Experiência pioneira de requalificação de favela pela modificação de seu sistema viário com permanência e participação dos moradores no redesenho de suas moradias, foi Brás de Pina (1969), Rio de Janeiro, dirigida por Carlos Nelson Ferreira dos Santos; o material exposto incluía plantas de casas desenhadas pelos próprios moradores. O projeto para o concurso de requalificação da área de Alagados

(1973), em Salvador da Bahia, de Mauricio Roberto e Associados, marcava a oficialização no Brasil do incrementalismo como política pública alternativa. Ao lado, o projeto de Lina Bo Bardi para realocação da comunidade operária sergipana de Capumirim (1975), por causa das inundações planejadas para construção de barragens hidroelétricas no rio São Francisco.

A separação do Corredor de Exportação se acentuava pela sua posição e a configuração retangular retomando a linearidade do percurso. Numa parede se colocaram os Pavilhões em certame internacionais, como os do Brasil na XIII Trienal de Milão (1964), de Lucio Costa, e na Feira Mundial em Osaka (1970), de Paulo Mendes da Rocha; o do México na XIV Trienal (1968), de Eduardo Terrazas; na Expo 1967 em Montreal, o da Venezuela, de Villanueva, e o de Cuba, de Vittorio Garatti. Na parede em frente destacavam-se o Colégio Paraguay-Brasil (1962-66) em Assunção, de Reidy, o Parque del Este (1956-61) em Caracas, de Burle Marx. Um monitor passava vídeos mostrando as Aula Casa Rural pré-fabricada mexicana (1958) de Pedro Ramírez Vázquez, vendida para dezessete países, incluindo Itália e Iugoslávia na Turquia. Numa quina externa, a maquete de época do Partido Comunista Francês (1965-80), de Oscar Niemeyer, participava ao mesmo tempo do Corredor da Exportação e da Sala da Utopia- ou Distopia. Pintada de preto, como o Prelúdio, incluía L'Unitor (1981), do uruguaio



Figura 14. Maquete do projeto do edifício do Partido Comunista Francês, entre o corredor e a sala da “Utopia”. Fonte: Rafael Saldanha Duarte, fotografia (2015).

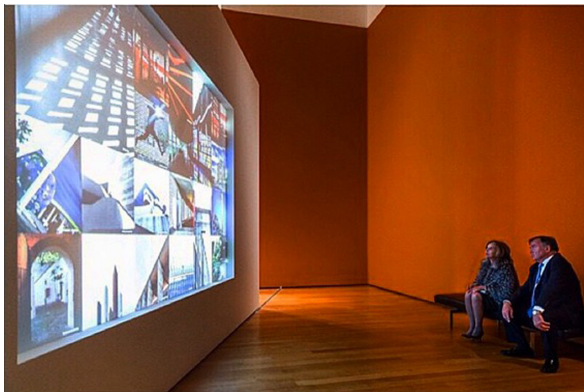


Figura 15. A caixa com fotos do projeto #ArchiMoMA no Instagram. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, fotografia (2015).

Justino Serralta, o Cemitério da Cidade Aberta (1976), de Juan Inacio Baixas, os Transformadores de Cuerpos (1966) dos argentinos Marta Minujin e Mario Gandelsonas, e as fotocollagens inquietantes de Jorge Rigamonti, com ar de ficção científica, como Caracas Transfer Node 2 (1966-76). O tom era sombrio, noturno, como no Prelúdio, mas enquanto este apontava para o amanhecer com os seus sete monitores, a Sala da Utopia sugeria fim de festa. (Figura 14) De volta ao foyer, porém, as paredes terracota enquadravam, no volume triangular, a exposição mutável de milhares de fotos atuais de alguns dos edifícios em exposição, fruto de acordo entre a Instagram e o MoMA, ideia de Barry, consumado *showman*. (Figura 15)

O catálogo complementou a exposição, elaborado durante 2014 para poder ser lançado na inauguração. Compreende quatro partes. Um ensaio fotográfico de Finotti precede três longos ensaios panorâmicos dos curadores, abordando todo o período. Em “Learning from Latin America”, Barry situa nossa exposição no contexto das exposições do MoMA sobre a região. Em “Architecture for Progress”, Pancho considera a produção arquitetônica do período à luz das distintas posições políticas possíveis. Em “The poetics of development. Notes on two Brazilian schools”, eu falo das contribuições brasileiras ao desenvolvimento do sistema formal da arquitetura moderna no período, e das relações nesse sentido entre São Paulo, Rio e

Brasília. Diferente da exposição, onde a organização do material não é geográfica, e ambição de converter-se em obra de referência, a seção seguinte do catálogo divide-se por países, reproduzindo documentos de época junto a pequenos históricos de mesmo tamanho, encomendados a estudiosos reconhecidos de cada país. Note-se que os edifícios citados em texto e/ou imagem nos ensaios e nos históricos não coincidem necessariamente com aqueles presentes na exposição. O catálogo se remata com um ensaio sobre a bibliografia em inglês sobre a arquitetura moderna na América Latina por Patricio, seguido de pequenos textos comentando a bibliografia específica por país acompanhada de uma seleção de vinte títulos básicos igualmente por país. A bibliografia expandida e uma antologia de textos traduzidos para o inglês de arquitetos latino-americanos ficaram em projeto. A exposição foi acolhida positivamente por jornais e periódicos como The Guardian, The New York Times, The Los Angeles Times, Architectural Record, The Architectural Review, Summa+, Arquine, The Wall Street Journal, Domus, Cuban Art News, the Architect Magazine, JSAH e JAE, e o catálogo recebeu o Philip Johnson Award 2017 da SAH para o melhor catálogo de exposição do biênio 2015-2017.