

# Modernismo + Arquitetura = Democracia: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMa

*Modern + Architecture = Democracy: Laundering Dictatorship's*

Patricio del Real\*

\*Patricio del Real é professor de História da Arte e Arquitetura na Harvard School. Ph.D. pela Columbia University e mestre Graduate School of Design de Harvard, foi co-curador do Latin America in Construction: Architecture 1955-1980 (Philip Johnson Exhibition Catalog Award), pdreal@gmail.com / delreal@fas.harvard.edu.

usjt  
arq.urb

número 29 | set - dez de 2020

Recebido: 09/05/2020

Aceito: 20/08/2020

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi29.490>



## Palavras-chave:

Exposições,  
MoMA,  
pós-guerra,  
arquitetura latino-americana,  
Brazil Builds,  
arquitetura moderna,  
Henry-Russell Hitchcock.

## Keywords:

Exhibitions,  
MoMA,  
postwar,  
Latin American architecture,  
Brazil Builds,  
modern architecture,  
Henry-Russell Hitchcock

## Resumo

Como artefatos culturais, as mostras de arquitetura fomentaram imaginários políticos dominantes. Em meados da metade do século 20, o Museu de Arte Moderna de Nova York e seu Departamento de Arquitetura e Design apresentaram a arquitetura moderna como um símbolo de liberdade e democracia sob incentivo governo dos Estados Unidos. A arquitetura moderna na América Latina desempenhou um papel importante nessa visão de mundo. Começando com a exposição *Brazil Builds*, o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) implantou uma forte agenda curatorial para ser palco dessa mensagem, usando suas exposições como armas culturais para gerir ditaduras na região e para explicar ao público americano como a “democracia” funcionava na América Latina.

## Abstract

As cultural artefacts, architectural exhibitions have fostered dominant political imaginaries. In the mid-20<sup>th</sup> Century, New York's Museum of Modern Art and its Department of Architecture and Design presented modern architecture as a symbol of liberty and democracy under the egis of the United States. Modern architecture in Latin America played an important role in this worldview. Starting with the exhibition *Brazil Builds*, MoMA deployed a strong curatorial agenda to stage this message and used its exhibitions as cultural weapons to manage dictatorships in the region and to explain to U.S. audiences how “democracy” worked in Latin America.

## Modernismo + Arquitetura = Democracia: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMa

Um caixote de madeira chegou às galerias, trazido por vários instaladores especializados em lidar com objetos de arte. Todos nós ficamos ali em pé conversando ao redor da caixa quadrada de baixa estatura, esperando ansiosamente para ver o que havia dentro dela. Os instaladores abriram o caixote e lá estava: a maquete do Estádio Mendoza da Argentina (1976-78). Sua estrutura cinza era notável e opaca. A madeira clara do caixote e o isopor protetor branco em torno das bordas internas acentuavam o contraste, sem falar nos holofotes que, de alguma forma, achatavam os relevos e o formato sinuoso dos assentos do estádio. A maquete foi cuidadosamente retirada do caixote e, em uma série de etapas bem coordenadas com a ajuda de uma plataforma pantográfica hidráulica, a maquete foi pendurada na parede de uma galeria. O processo trouxe o modelo à vida, com sombras inconstantes que revelaram o porquê dessa obra de arquitetura ser escolhida como parte da exposição *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (América Latina em Construção: Arquitetura 1955-1980) no Museu de Arte Moderna em 2015.

O estádio é uma grande obra que barganha uma topografia monumental e simbólica em Mendoza, na Argentina. Ele está localizado no Parque General San Martín, um parque urbano do final do século 19 do arquiteto paisagista franco-argentino Carlos Thays que homenageia o libertador da Argentina, José de San Martín, e atende a cidade de Mendoza, um importante centro regional que serve como uma porta de entrada para a monumental cordilheira dos Andes. O complexo esportivo fica em uma depressão natural próxima ao *Cerro de la Gloria* e do monumento ao *Ejército de Los Andes* que homenageia a travessia - uma entre muitas - da cordilheira nas guerras para conquistar a independência em relação à Espanha. O local de um exuberante verde foi carregado de simbolismo "Latin" Americano nacional e transnacional e, em 1978, foi inserido no imaginário esportivo internacional quando o estádio sediou a Copa do Mundo FIFA. A essa altura, já haviam se passado quase dois anos desde o golpe militar que, em 24 de março de 1976, deu início ao que foi oficialmente denominado de *Proceso de Reorganización Nacional* (Processo de Reorganização Nacional).

O Estadio Mendoza está associado a uma ditadura militar que governou a Argen-

tina entre os anos de 1976 e 1983. Este "pecado original" é inevitável e fez surgir uma crítica contundente à exposição do MoMA, causando indignação moral entre várias as vozes. Os sinais do regime ditatorial marcaram muitas das obras apresentadas na exposição *América Latina em Construção*; o que não é um problema de menor importância, pois é mais do que apenas uma "culpa por associação". Como nós, curadores da mostra, administramos esse pecado? Pode a arquitetura como um objeto cultural sobreviver ao terrorismo do estado? Entramos em territórios perigosos. Visitantes com "olhar moral" questionaram a inclusão da maquete do estádio e de outras obras na mostra. Deve a ditadura ou sua mácula na construção de obras significativas ser um critério de seleção pelos curadores?

A indignação moral que surgiu com a maquete do Estádio têm raízes históricas sólidas em exposições que não apenas completamente rejeitaram as práticas antidemocráticas, mas também, e mais importante, chegaram ao ponto de transformar regimes autoritários em democráticos. Houve diversas razões para tais silêncios e manipulações intencionais; todos convergiram na equação: modernismo = democracia, um princípio que sustentou a maioria, senão todas as exposições produzidas pelo Departamento de Arquitetura e Design (A&D) do Museu de Arte Moderna de Nova York. A pioneira exposição *Brazil Builds*, de 1943, é paradigmática desses atos de transubstanciação política. Sem ironia, seu curador, Philip L. Goodwin, e os envolvidos na exposição apresentaram a arquitetura moderna no Brasil como a vanguarda do modernismo internacional<sup>1</sup>:

Outras capitais do mundo estão muito atrás do Rio de Janeiro em termos de projeto arquitetônico. Enquanto o clássico Federal em Washington, a arqueologia da *Royal Academy* em Londres, o clássico Nazista em Munique e o neo-imperial em Moscou ainda triunfam, o Brasil teve a coragem de romper com o conservadorismo seguro e fácil. Seu afastamento destemido da escravidão do tradicionalismo colocou uma profunda carga sob a rotina antiquada do pensamento do governo e libertou o espírito do projeto criativo. As capitais do mundo que precisa-

<sup>1</sup>No original: Other capitals of the world lag far behind Rio de Janeiro in architectural design. While Federal classic in Washington, Royal Academy archeology in London, Nazi classic in Munich, and neo-imperial in Moscow are still triumphant, Brazil has had the courage to break away from safe and easy conservatism. Its fearless departure from the slavery of traditionalism has put a depth charge under the antiquated routine of governmental thought and has set free the spirit of creative design. The capitals of the world that will need rebuilding after the war can look to no finer models than the modern buildings of the capital city of Brazil.

rão ser reconstruídas após a guerra não podem ter modelos melhores do que os modernos edifícios da capital do Brasil.<sup>2</sup>

Esses laudatórios discursos equiparavam a arquitetura moderna a um governo esclarecido e ajudaram a ocultar o fato de que os Estados Unidos haviam alistado a ditadura de Getúlio Vargas na luta das Nações Unidas contra o fascismo. Isso não passou despercebido; ainda assim, no contexto da Segunda Guerra Mundial, qualquer crítica de base política deveria ser sumariamente rejeitada. Afinal, todos os envolvidos estavam lutando o "bom combate". A luta contra o autoritarismo, no entanto, não se estendeu à América Latina. Era o bastante apenas focar nas construções extraordinária e na explosão da construção motivada pela guerra como um gesto de liberdade criativa que um dia se transformaria em libertação política.

O Moderno não foi o único a limpar a imagem da ditadura Vargas<sup>3</sup>. O museu participava de uma vasta rede transnacional de informações que, sob o pan-americanismo do Gabinete do Coordenador de Assuntos Interamericanos (CIAA doravante) de Nelson Rockefeller, empregava todos os meios possíveis para travar uma "guerra psicológica" nas Américas. A guerra transformou a arquitetura em propaganda. Muitos se preocuparam com esse recém-descoberto campo ativista da cultura da arquitetura. Acusações de propagandas, lançavam dúvidas sobre a fórmula que equiparava o modernismo estético à democracia política. Um leitor atento do catálogo da exposição pode identificar os dois principais fundamentos institucionais que possibilitaram o projeto do MoMA no Brasil: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), a máquina de censura do regime de Vargas. A mostra consolidou a imagem de Gustavo Capanema como um ministro progressista, a serviço da nação e não de um regime autoritário<sup>4</sup>. A imagem de Capanema, junto com o

Diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, acompanhou a imagem dos arquitetos modernos no final do catálogo de Goodwin. Faltou a imagem do ministro da propaganda e simpatizante do fascismo, Lourival Fontes. O regime de Vargas não tinha uma política estilística oficial abrangente e cada ministério avançou com seu próprio imaginário cultural. Mesmo assim, a gestão cultural, especialmente a projeção da imagem do Brasil no exterior, não poderia escapar do poderoso DIP de Lourival Fontes.

A mostra de arquitetura brasileira foi um esforço colaborativo. Isso explica como Goodwin, que não sabia português e cuja viagem "foi feita no calor do momento [...] em parte por uma missão de boa vontade e em parte para investigar a arquitetura moderna avançada", como ele mesmo argumentou, foi capaz de produzir uma mensagem satisfatória e convincente<sup>5</sup>. Concebido para moldar a opinião pública dos EUA, a mostra reverteu a circulação hegemônica de informações e valores culturais, agora fluindo de sul para norte, violando a regra mais importante da CIAA: demonstrar a liderança dos EUA em todos os assuntos. A exposição do MoMA deixou claro que arquitetos dos EUA e do mundo precisam estar atentos ao que está acontecendo no Brasil. "Podemos aprender muito com os arquitetos corajosos do Brasil", argumentou Elizabeth Mock<sup>6</sup>. Isso foi inédito e equivalente à descentralização do modernismo internacional, na época ainda preso às trocas do Atlântico Norte. Há muito a dizer sobre essa exposição inovadora e sua particular síntese de modernidade e tradição como uma imagem da democracia do pós-guerra. É produtivo desemaranhar o nó de cumplicidades ideológicas e revelar como o MoMA não foi o único a remover a imagem do governo autoritário do Brasil. O projeto foi elaborado e concebido como uma parceria público-privada. Embora aprovado pelo Departamento de Estado dos EUA - como todos os projetos deveriam ser - os parceiros do museu eram poucos e seletos. Nem todos - em Washington, D.C. ou no Rio de Janeiro - compartilhavam fé na mensagem estética

<sup>2</sup>Philip Goodwin citado no comunicado à imprensa do MoMA: "O governo brasileiro lidera no hemisfério ocidental em relação ao incentivo à exibição da arquitetura brasileira que é inaugurada no Museu de Arte Moderna", 12 de janeiro de 1943. Exh. 213, Arquivos de Exposições Curatoriais (CUR), Arquivos do Museu de Arte Moderna, Nova York.

<sup>3</sup>Das muitas iniciativas, veja : Antonio Pedro Tota, *O impeliasmo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (São Paulo: Companhia das Letras/Editora Schwarz Ltd., 2000). Darlene Sadler, *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (Austin: University of Texas Press, 2012).

<sup>4</sup>Sobre Capanema como eixo da progressividade e a dinâmica complexa da gestão cultural: Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945* (Durham [N.C.]: Duke University Press, 2001), 79-88.

<sup>5</sup>Philip L. Goodwin, "Modern Architecture in Brazil," em *Studies in Latin American Art; Proceedings of a Conference Held in the Museum of Modern Art, New York, 28-31 May 1945, under the Auspices of the Joint Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the National Research Council and the Social Science Research Council*, ed. Elizabeth Wilder Weismann (Washington, : American Council of Learned Societies, 1949), 89. Sobre Goodwin veja também: Russell Lynes, *Good Old Modern; an Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, [1. ed. (New York, : Atheneum, 1973)], 190-195.

<sup>6</sup>Elizabeth B. Mock, "Building for Tomorrow," *Travel* 81 (1943), 39.

do modernismo. A CIAA financiou apenas o catálogo. Isso destaca os limites percebidos nas exposições e as dúvidas do governo sobre a capacidade e eficácia em transmitir a imagem desejada do Brasil. A exposição, Alfred Barr observou com ironia, era “uma espécie de anúncio magnífico para o livro”<sup>7</sup>. No entanto, seria um erro simplesmente repudiar o *Brazil Builds* como uma ferramenta de propaganda. Essa instrumentalidade redutora mostra um profundo desdém pelo otimismo que ainda - até hoje - ilumina seu cerne e é a razão pela qual sempre voltamos a essa exposição e aos trabalhos nela contidos. Ficamos fascinados e encantados com suas imagens e mensagens; esse eterno retorno sinaliza um projeto inacabado.

O envolvimento do Modernismo com a guerra não era uma agenda oculta. A Segunda Guerra Mundial forneceu a base e o contexto para todas as exposições do museu naquele momento, incluindo o *Brazil Builds*. Não foi o caso da exposição de 1955; *Latin American Architecture since 1945* (Arquitetura Latino Americana desde 1945), que - embora elaborada no contexto da Guerra Fria - apresentava a região como imune à sua política. Existem diferenças significativas entre as duas exposições; no entanto, a mostra *Latin American Architecture* se baseou na exposição de 1943, avançando na equação: modernismo = democracia, agora descaradamente enquadrada na democracia liberal dos EUA. Em 1955, Henry-Russell Hitchcock e Arthur Drexler alistaram a arquitetura em mais uma “boa luta”, uma que ainda não se estendia à América Latina ou ao mundo descolonizado. Operações secretas da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA) no Irã e na Guatemala, apenas para citar dois exemplos do início dos anos 1950 que deixam claro que o “bom combate” tinha se tomado uma “guerra suja”. As exposições foram engajadas nessa guerra suja, pois poderiam ajudar a direcionar o debate público, como sugere a visita planejada de Carlos Castillo Armas da Guatemala e sua esposa Odilia à mostra de arquitetura latino-americana do MoMA. Castillo Armas depôs o presidente democraticamente eleito Jacobo Arbenz com a ajuda da CIA em 1954. O convite do museu fazia parte de um “programa de ação psicológica” bem orquestrado pelo Comitê de Coordenação de Operações (OCB), um comitê do governo dos EUA responsável pelo Poder Executivo que supervisi-

onou todas as operações secretas<sup>8</sup>. O objetivo do “programa ação” da Guatemala era transformar a violação da lei democrática em um ato anticomunista heróico, transformando Castillo Armas em um guerreiro da Guerra Fria. A OCB reuniu uma infinidade de instituições culturais, educacionais e políticas, incluindo as Nações Unidas, em uma teia de mentiras. A visita ao MoMA foi inesperadamente cancelada no último momento devido a uma súbita doença de Castillo Armas. O aparato de fraude, que colocava o ditador como campeão da “dignidade humana”, no entanto, não foi seriamente afetado<sup>9</sup>.

A exposição de 1955 poderia ser usada como uma arma cultural endossada publicamente para explicar como funcionava a “democracia” na América Latina. A motivação da exposição, no entanto, não é totalmente clara. A exposição efetivamente trouxe a arquitetura moderna da região ao público norte-americano, apresentando sua evolução de 1943 a 1955. Como observou Drexler, a mostra foi o segundo estudo do museu, vinculando-o ao *Brazil Builds* e a um projeto que pode ser rastreado desde 1939, quando John McAndrew era curador do departamento de arquitetura do MoMA. No entanto, em 1955, o contexto desse projeto longo e demorado mudou radicalmente. O pan-americanismo cultural estava em declínio, para dizer o mínimo, e a relação do museu com o governo dos EUA estava seriamente deteriorada. Logo em 1946, os ideólogos conservadores já acusaram o MoMA de ser um local de infiltração comunista. A crescente “histeria vermelha” promoveu uma estética tradicionalista baseada em valores antiurbanos e anticosmopolitas, levando prontamente Alfred Barr a ir a público e explicar porque a arte moderna não era “comunista”<sup>10</sup>. A arquitetura não estava sem controvérsias e polêmicas, uma vez que ofereceu bases significativas para o avanço das declarações oficiais sobre a democracia liberal, como deixou claro a exposição “Arquite-

<sup>8</sup>Memorando para o Conselho de Coordenação de Operações, de JW Lydman: EMU. Assunto: Alguns fatores psicológicos na situação da Guatemala, SECRETO, RASCUNHO. 30 de Setembro, 1955. Arquivo 91, Caixa 3, Sub Series 9, Recentemente desclassificado, Série O, Grupo de Registro 4, Nelson A. Rockefeller papéis, Centro de Arquivo Rockefeller, Tarrytown, New York.

<sup>9</sup>“Guatemala Chief Gets Two Degrees,” *The New York Times*, 6 de Novembro 1955. “Text of Address to Un Assembly by Guatemalan President,” *The New York Times*, 4 de Novembro 1955. Edith Evans Asbury, “City Parade Salutes Castillo on His 41st Birthday,” *ibid.*, 5 de Novembro.

<sup>10</sup>George Dondero, “Americans Take Notice—School of Political Action Techniques,” em *92 Congress Record* (79º Congresso, 2ª Sessão, *House of Representatives*, Terça, Junho 11, 1946) (Washington D.C.: 1946)., 6701. Alfred H. Barr, Jr., “Is Modern Art Communist?,” *The New York Times*, Dezembro 14 1952.

<sup>7</sup>Alfred Barr para Philip Goodwin, Outubro 7, 1942. Correspondência, Alfred H. Barr Papers (AHB), mf 2167: 345. Arquivos de Arte Americana (AAA), Washington D.C.

tura para o Departamento de Estado" (promovida pelo A&D<sup>11</sup> entre 6 de outubro e 22 de novembro de 1953). Mas a arquitetura moderna teve críticos ferrenhos no governo dos EUA<sup>12</sup>. Essa exposição, que apresentou uma defesa pública da equação: arquitetura moderna = democracia, ajudou a ocultar a virada conservadora do governo dos EUA que questionava a equação e chegou ao ponto de dismantelar programas de intercâmbio cultural. No contexto desta batalha contínua contra as forças reacionárias - a tal ponto que o próprio presidente Dwight D. Eisenhower foi chamado para defender o trabalho do museu - devemos nos perguntar: por que o departamento de A&D do MoMA apelou para a arquitetura latino-americana nesta época? <sup>13</sup> Ao contrário do *Brazil Builds*, não houve ganho político evidente e direto. Encomendado pelo Programa Internacional do MoMA, a mostra de arquitetura latino-americana surgiu em meio a tensões culturais nos Estados Unidos. Criado em 1952, o Programa Internacional cristalizou a experiência de guerra do museu e possibilitou sua projeção global no pós-guerra. Administrado por Porter McCray, que ganhou experiência na CIAA de Rockefeller, ele foi o desenvolvimento lógico do Departamento de Exposições Circulantes do MoMA, magistralmente dirigido por Elodie Courter desde 1932. O Programa Internacional destacou a gestão privada da cultura que proveu a maioria dos programas culturais nos Estados Unidos; não ausente de alianças obscuras com o governo e vários interesses econômicos, como ficou claro com os estudos sobre a Guerra Fria cultural<sup>14</sup>. O programa de McCray não apenas exportou a cultura dos EUA para o exterior, também importou "declarações" culturais selecionadas, como a arquitetura latino-americana para ser consumida nos EUA.

Na época em que McCray voltou sua atenção para a América Latina, a Venezuela havia se tornado uma "Nova Terra do *Boom Latino*". Nesse país, porém, um dita-

dor também patrocinou a arquitetura moderna. Os leitores da revista *Life*, por exemplo, aprenderam que as empresas, a indústria e o capital dos Estados Unidos foram para o sul como mariposas à luz, mais brilhante e aparentemente eterna riqueza do petróleo do país guardadas pelo homem forte Marcos Pérez Jiménez. "Sob uma regra firme, liberdade para gastar" foi a máxima proclamada pela revista *Life* ao revelar os segredos do sucesso da Venezuela. Hotéis, resorts, apartamentos de luxo e casas de alto padrão, todos em estilo modernista, receberam subvenções. O artigo celebrou o consumismo dos EUA, que ultrapassou a Venezuela; adentrando até mesmo em lugares precários: o que levantou essa questão foi uma foto colorida de página inteira feita por Cornell Cappa mostrando três homens carregando uma TV G.E de última geração na *Planicie rancho* (favela de Caracas). Os EUA estavam adentrando à Venezuela em todos os níveis. Ao mesmo tempo, os leitores com mais críticas sociais não precisavam se preocupar, já que os royalties do petróleo e do ferro forneciam aos venezuelanos mais pobres "um dos programas de obras públicas mais sofisticados da América do Sul" <sup>15</sup>. A revista optou por não ilustrar esses projetos maravilhosos; mas eles encontraram um lar no MoMA.

Obras públicas, que receberam apenas atenção passageira na cobertura da *Life*, podiam ser encontradas na *Latin American Architecture since 1945*. Entre elas estava o gigantesco projeto habitacional chamado Cerro Piloto. Drexler e Hitchcock destacaram este trabalho com uma magnífica vista panorâmica da fotógrafa Rollie McKenna, que ocupou o principal espaço de exposição conhecido como "o Corredor". A habitação pública emergiu como uma preocupação central na América Latina que manifestou, na opinião de Lewis Mumford, uma "consciência social recém-despertada" <sup>16</sup>. Em frente ao Cerro Piloto, e próximo à entrada da exposição, estava uma frotomural igualmente grande da Igreja de São Francisco de Oscar Niemeyer, na Pampulha, Brasil. Ambos os projetos violaram os parâmetros da exposição: o primeiro por não ter sido concluída e o segundo por ter sido concluído em 1944. Tais transgressões curatoriais não eram incomuns e, mais importante, foram as implicações de seu destaque curatorial. Com a Pampulha, a mostra remetia ao *Brasil Builds*, convocando uma obra não incluída em 1943,

<sup>11</sup>Departamento de Arquitetura e Design do MoMA

<sup>12</sup>Jane C. Loeffler, *The Architecture of Diplomacy: Building America's Embassies*, 1ª ed. (New York: Princeton Architectural Press, 1998), Capítulo 5. A exposição de 1953, como sugere o estudo de Loeffler, coincidiu com a primeira onda de críticas, 115-120.

<sup>13</sup>Dwight D. Eisenhower, "Freedom of the Arts," *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 22, no. 1/2 (1954).

<sup>14</sup>Há muitos para listar. O clássico é Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1985). Também Michael Kimmelman, *Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War*, em *The Museum of Modern Art at Mid Century at Home and Abroad, Studies in Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, 1994).

<sup>15</sup>"New Latin Boom Land," *Life*, 13 de Setembro de 1954: 122-33. (Fotos Cornell Cappa)

<sup>16</sup>Lewis Mumford, "The Sky Line: The Drab and the Daring," *The New Yorker*, n. 4 de Fevereiro (1956), 84.

tanto como conclusão quanto como ponto de partida para um novo capítulo da arquitetura moderna da região. Ambas as obras nasceram sob a manifestação da ditadura. Os 48 mega-blocos do projeto habitacional venezuelano pareciam marchar para dentro da galeria, graças aos grandes painéis retangulares que traziam imagens de outras obras latino-americanas. Era como se Drexler tivesse convocado a força desenvolvimentista do projeto habitacional de Caracas, convertendo seu ímpeto burocrático em uma composição abstrata neoplástica, tudo para ser abraçado pelos arcos líricos de Niemeyer. Drexler simplesmente seguiu as diretrizes estéticas do projeto Caracas, estabelecidas por Carlos Raúl Villanueva. Em colaboração com artistas locais e com os arquitetos do Taller del Banco Obrero (TABO, a Autoridade Habitacional do Estado), Villanueva transformou os *super-blocos* habitacionais em uma colossal composição geométrica abstrata, instalando-os na paisagem. A justaposição implícita da obra figurativa de Candido Portinari, presente na fachada de azulejo da igreja, com as policromias abstratas do artista venezuelano Mateo Manaure, levadas pelos conjuntos habitacionais venezuelanos, mapeou o desenvolvimento da síntese das artes na região. Traçou um arco de colaborações explícitas entre artistas e arquitetos renomados – Portinari e Niemeyer – a noção geral de trabalho em equipe, a qual, na maioria dos casos, felizmente dispensou a necessidade de creditar ao artista, especialmente se eles eram locais<sup>17</sup>. No contexto venezuelano, o trabalho estético em equipe adquiriu uma consciência recém-descoberta como um processo mágico que poderia convocar um significado universal para valorizar projetos habitacionais gigantescos com “arte”. Como Hitchcock argumentou, a justaposição de superblocos crus contra a paisagem apareceu como uma esplêndida “interpretação colorida” dos sonhos urbanos do modernismo<sup>18</sup>. Em outras palavras, a evolução da síntese das artes trouxe consigo a promessa da equação do modernismo: arquitetura moderna = democracia. Hoje é difícil encontrar essa promessa, pois as deslumbrantes fotos tridimensionais coloridas da exposição não foram incluídas no catálogo, que apresentava apenas fotos em preto e branco, ao contrário do *Brazil Builds*.

A justaposição Pampulha-Caracas foi mediada por várias obras representadas por meio de fotomurais em uma experiência estética e formal entrelaçada que manifestou uma região chamada “América Latina”. Na galeria principal, Drexler organizou um campo de relações formais e ações narrativas, tudo sob um movimento curatorial crítico e abrangente: um teto luminoso. No MoMA, a arquitetura latino-americana apareceu sob a marca registrada do modernismo corporativo dos EUA; como a luz da democracia. Em 1955, poucos críticos optaram por contar a história da ditadura. Até Mumford, que geralmente era receptivo às questões sociais da arquitetura, descartou sumariamente a questão. Sem hesitar, ele comentou sobre a “nova prosperidade econômica” que foi impulsionada pela extração de matérias-primas - petróleo, café e ferro - e havia produzido “edifícios de considerável vigor e inventividade”. Para Aline Saarinen, o “boom fantástico da construção” serviu como o único contexto crítico das “cidades universitárias incrivelmente ambiciosas, centenas de edifícios públicos e projetos habitacionais”<sup>19</sup>. Essa arquitetura evidenciou um desenvolvimento econômico aquecido, que por consequência implicava modernização social. A estética arquitetônica atuava como uma afirmação do desenvolvimento social. Em resumo, a região estava a caminho do esclarecimento político. A exposição de 1955 foi um momento súbito de “decolagem”: um estágio crítico de desenvolvimento na meta da modernidade ocidental, conforme proposto pelo economista norte-americano Walter Whitman Rostow, alguns anos depois, em *The Stages of Economic Growth, a Non-Communist Manifesto*<sup>20</sup>. Se a arquitetura da região exibia maturidade estética, abandonando a tutela cultural europeia, era lógico que a região logo abandonaria a imaturidade política. Assim exigia a economia política da arquitetura moderna. Nem Hitchcock nem Drexler eram ingênuos. A confiança no modernismo não era simplesmente uma questão de estética arquitetônica. A convicção residia na liderança e influência dos EUA na região; brilhantemente incorporada à luz do Corredor. Sob o brilho suave da iluminação corporativa dos EUA, os sinais da ditadura seriam uma coisa do passado, o que era a suave promessa da exposição de 1955.

<sup>17</sup>O trabalho de Manaure creditado como trabalho na *University City*, Henry Russell Hitchcock e Museu de Arte Moderna (New York N.Y.), *Latin American Architecture since 1945* (New York,; Museu de Arte Moderna, 1955), 51.

<sup>18</sup>Henry-Russell Hitchcock e Museu de Arte Moderna Art (New York N.Y.), *Latin American Architecture since 1945* (New York,; Museu de Arte Moderna, 1955), 137.

<sup>19</sup>Mumford., 84. Aline B. Saarinen, “Drama in Building: The Museum of Modern Art Sets Forth Impressive Latin-American Show,” *The New York Times*, Domingo, 27 de Novembro, 1955.

<sup>20</sup>Eu abordo isso em Patricio del Real, “Para Caer En El Olvido: Henry-Russell Hitchcock Y La Arquitectura Latinoamericana,” *Block*, n. 8 (2011).

Hitchcock celebrou a promessa progressista dos negócios da economia dos Estados Unidos na exposição A&D de 1953, *Built in the USA: Postwar Architecture*, a qual serviu como companhia ilusória da exposição *Latin American Architecture since 1945*. Em 1953, Hitchcock voltou-se para “beleza, caráter, graça e elegância” como aspectos chave da arquitetura democrática do pós-guerra. Essas ideias estéticas - que tiveram pouca ou nenhuma presença no funcionalismo ou no Estilo Internacional - encontraram suas aplicações mais completas no modernismo corporativo do pós-guerra com os mecenas que colocaram a “qualidade antes da economia”, tais como a General Motors. Na época, a maior corporação do mundo, a GM contratou Saarinen, Saarinen & Associates para o Centro Técnico em Detroit, Michigan<sup>21</sup>. Lá, Saarinen desenvolveu um dos exemplos mais sofisticados de tetos luminosos rebaixados. Drexler optou por não usar essa técnica em sua exibição de 1953, em vez disso, ele enfatizou a fachada de vidro translúcido do MoMA, do tipo “parede cortina”<sup>22</sup>. A fachada sul de Goodwin e Stone foi um elemento-chave do *Built in the USA*; incorporada como parte da exposição, ela trouxe para o local o debate em desenvolvimento sobre a construção de “paredes cortina” em que as empresas norte-americanas novamente tomaram a dianteira. Drexler desenvolveu o debate no MoMA com exemplos importantes, como Skidmore, Owings e Merrill's Lever House, o que avançou o “valor publicitário da arquitetura espetacular”, sem mencionar o edifício das Nações Unidas, que consagrou Wallace K. Harrison como o renomado arquiteto norte-americano do pós-guerra<sup>23</sup>. Drexler expos as Nações Unidas ao lado da *Lever House* e do *Technical Center* em uma rápida nacionalização que destacou o triunfo da arquitetura corporativa de arquitetos-empresários pragmáticos com *Harrison & Abramowitz*, *Skidmore, Owings e Merrill*, e *Saarinen, Saarinen & Associates*. Com o edifício das Nações Unidas, Harrison se tornou a personificação do caráter nacional do pragmatismo empresarial dos Estados Unidos<sup>24</sup>. O pragmatismo de Harrison estava profunda-

mente ligado às participações imobiliárias de Rockefeller como o *Rockefeller Center*, e, no exterior, mais significativamente na Venezuela e no *Avila Hotel*, que havia sido lançado pela *Compañía de Fomento Venezolano* (Companhia de Desenvolvimento Venezuelana). Essa *holding* de 1939 serviu de gatilho para os futuros projetos de Nelson na América Latina; um campo de aprendizado inicial para a *International Basic Economy Corporation* (IBEC) de 1946, que veio a operar na Venezuela e no Brasil como uma forma de capitalismo missionário esclarecido.

Em 1953, Drexler encheu a galeria do MoMA com a luz do inverno ao demolir a parede falsa que cobria os painéis Thermolux da fachada voltada para o sul de Goodwin e Stone e permitiu a entrada de luz natural<sup>25</sup>. Dois anos depois, ele construiu um teto luminoso para cobrir as claraboias da galeria de esculturas do terceiro andar do MoMA e, assim, iluminar a arquitetura da América Latina. Sob a luz branda do teto iluminado de Drexler de 1955, o campo de ações narrativas estava claro. Em termos gerais, não havia necessidade de falar em ditadura porque a região estava sob a tutela dos Estados Unidos e suas corporações esclarecidas. Poucos fora ou dentro da região optaram por destacar o vínculo claramente visível e conhecido entre arquitetura e ditadura que a exposição tacitamente validou. Hitchcock geralmente poupava seus amigos latino-americanos do constrangimento de levantar o véu formal que escondia suas colaborações com “regimes” questionáveis. Em uma palestra na *Royal Society of Arts* de Londres, no entanto, ele o fez de forma incomum, concentrando-se na “famosa Cidade Universitária no México”, um monumento ao presidente Alemán. “O que quer que se diga dos regimes característicos da América Latina, não há dúvida de que os presidentes-ditadores em geral viram na arquitetura, como os soberanos do passado europeu, um meio de engrandecimento pessoal”, Hitchcock declarou. A política autoritária afetou todas as obras públicas. “No México, os conjuntos habitacionais mais impressionantes são para funcionários do governo e, em outros lugares, temo que geralmente são os membros do partido do governo que alojados primeiro”<sup>26</sup>. Monu-

<sup>21</sup>Henry Russell Hitchcock, Arthur Drexler, e Museu de Arte Moderna (New York N.Y.), *Built in USA: Post-War Architecture* (New York,: Distribuído por Simon & Schuster, 1952),. 16.

<sup>22</sup>NT: o termo parede cortina se refere às fachadas não estruturais, que cobrem integralmente ou parcialmente a estrutura dos edifícios, sendo preenchidas por vidro ou outro tipo de placa.

<sup>23</sup>Sobre Harrison: Victoria Newhouse, *Wallace K. Harrison* (New York: Rizzoli, 1989).

<sup>24</sup>Charles L. Davis II, *Building Character: The Racial Politics of Modern Architecture Style* (Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2019),. 231. Davis discorre sobre essa nacionalização da ONU por meio das representações de Harrison do projeto com coloquialismos EUA-América, 229.

<sup>25</sup>As paredes falsas teriam que ser reconstruídas após a mostra, pois a luz natural se mostrou muito intensa para obras de arte. Na fachada de vidro do MoMA: Lynes., 195. Problemas com os painéis Thermolux do MoMA despertaram o interesse de Goodwin em soluções brasileiras e sua viagem de 1942 ao país. Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil* (New York: E&FN Spon, 2000),. 115.

<sup>26</sup>Henry Russel Hitchcock, Jr., “Latin-American Architecture,” *Journal of the Royal Society of Arts*, Março de 1956, 344-46.

mentalidade e autoritarismo, com um lado de corrupção, sustentaram esses habitados projetos. “Nenhum ditador está feliz a menos que seu nome tenha sido incluído em uma vasta universidade ou uma série de conjuntos habitacionais aos quais seu nome pode ser atribuído”. Hitchcock afirmou; “então há na vasta imaturidade social desses países, condições mais propícias para elaborar expressões arquitetônicas do que em um Estado burocratizado”<sup>27</sup>.

Essas observações políticas cruas eram raras em Hitchcock. Seus comentários acenavam para as condições sócio-políticas reais, bem como para graves problemas estruturais nos governos da região. Mas transformadas por meio de pinceladas rápidas, esquemáticas e superficiais para adicionar um tom realista à sua conferência, essas aberturas efetivamente apoiaram estereótipos arraigados que viam a região como se fosse povoada por *caudillos*. Em Londres, Hitchcock efetivamente avançou a comum imagem hegemônica da região resumida na equação: América Latina = ditadura. Ele reconheceu que os distúrbios políticos recorrentes da região afetavam “a consciência da maioria das pessoas”; que os surtos de mudanças de regime político da região não foram sem relevância para a arquitetura. No entanto, ele disse ao seu público em Londres, “ao considerar a arquitetura latino-americana, podemos propriamente ignorar o contexto político e seus resultados sociais, embora reconhecendo que as situações locais permitem e encorajam certos tipos de realizações e desencorajam outras”<sup>28</sup>. O governo de Juan Perón, por exemplo, não foi “propício para uma atividade viva de arquitetura”. Com ele afastado, “é de se esperar que a Argentina voltasse a ocupar seu lugar de direito” na região<sup>29</sup>. Hitchcock palestrou em março de 1956, seis meses após a queda de Perón devido ao golpe civil-militar, eufemisticamente chamado de Revolución Libertadora (Revolução Libertadora), que deu início a instauração de políticas desenvolvimentistas e do “Plano de Restablecimiento Económico” de Raúl Prebisch<sup>30</sup>. Os comentários de Hitchcock pareciam especificamente direcionados

<sup>27</sup>Henry Russell Hitchcock, “Homem do Ano (Henry-Russell Hitchcock entrevista por Sam Lambert),” *Architect's Journal* 123, no. 3177 (1956)., 82.

<sup>28</sup>Hitchcock, “Latin-American Architecture,” 344-46.

<sup>29</sup>Henry Russel Hitchcock, Jr., “Latin-American Architecture,” *Journal of the Royal Society of Arts*, no. Março (1956). 344-45.

<sup>30</sup>Paúl Prebisch, *Moneda Sana o Inflación Incontenible. Plan de Restablecimiento Económico*. (Buenos Aires: Secretaría de la Presidencia de la Nación, 1956). Também: Celia Szusterman, *Frontizi and the Politics of Developmentalism in Argentina* (London: Palgrave Macmillan, 1993).

ao seu público britânico e à longa e conturbada história entre a Inglaterra e a Argentina. No entanto, não produziu nenhuma resposta eficaz e duradoura. A política poderia, de fato, ser chamada para atrair o interesse do público e tais exemplos adicionaram uma ínfima variação aos ataques de Hitchcock à arquitetura oficial do México e seu nacionalismo bombástico - como quando ele comparou o Ministério das Comunicações e Obras Públicas de Carlos Lazo com o famoso Ministro da Educação do Rio de Janeiro. Os “barulhentos mosaicos externos” do primeiro não se comparam aos azulejos “refinados” do segundo<sup>31</sup>. Hitchcock sempre teve o cuidado de parar antes de uma “crítica étnica” da arquitetura mexicana. A estética ajudou a velar um discurso racializado na superfície de suas referências públicas à “imaturidade” da região; em cartas particulares, como quando Colin Rowe perguntou a Hitchcock por que ele havia mudado de ideia sobre viajar para lugares onde “*beer* se chama *cerveza*”<sup>32</sup>. Tudo isso quer dizer que comentários que direcionaram os interesses da audiência para situações locais específicas na Argentina ou no México, como no caso da palestra de Hitchcock em Londres, apoiaram a equação: América Latina = ditadura e, ao mesmo tempo, e talvez mais importante, desviaram a atenção do exemplo da notória arquitetura moderna sob o signo da ditadura: a Venezuela. Quase todos permaneceram calados sobre o assunto Marcos Pérez Jiménez.

Em 1955, duas equações operavam no MoMA: arquitetura moderna = democracia e América Latina = ditadura. A solução de Hitchcock foi desconsiderar o segundo, não porque a política não interferisse na arquitetura, mas porque a influência dos EUA na região seria necessariamente um paliativo em relação à ditadura. Portanto, não era que a arquitetura moderna realmente ou necessariamente fosse sinônimo de democracia, mas sim que a arquitetura moderna, comandada pela liderança política dos EUA, mais o *know-how* das empresas, resultaria em democracia na região e no mundo. A benevolência da liderança dos Estados Unidos se manifestou de diferentes maneiras e emergiu com particular sagacidade em suas escolas de arquitetura que deu aos “latino-americanos um treinamento tão amplo

<sup>31</sup>Hitchcock. 350.

<sup>32</sup>Colin Rowe para Henry-Russell Hitchcock, 29 de Dezembro, 1954. Correspondência R, 1954, caixa 7, Hitchcock Papers, AAA. Eu tratei disso em: Patricio del Real, “*Un Gusto Por La Cerveza: El Descubrimiento De Henry-Russell Hitchcock De La Arquitectura Latinoamericana / a Taste for Cerveza: Henry-Russell Hitchcock's Discovery of Latin American Architecture*,” *Trace*, n. 7 (2013).

que poderia ser facilmente aplicado em condições locais muito diferentes", argumentou Hitchcock<sup>33</sup>. No entanto, a medida final da influência dos Estados Unidos ocorreria no próprio conceito de arquitetura e na produção de obras em grande escala; em suma, o futuro da região repousava sobre a questão da monumentalidade na arquitetura. Na América Latina, a arquitetura "ainda é muito uma arte", destacou Hitchcock. As "autoridades públicas" recorreram a ela "como a principal expressão de ambição cultural". Isso ficou claro em projetos de habitação e cidades universitárias que mostraram "as aspirações sociológicas e culturais dos vários presidentes e seus regimes", bem como os "elevados padrões de gosto oficial". As cidades universitárias da Cidade do México e Caracas, bem como do Rio de Janeiro, foram exemplos importantes. Essa forma de "ambição cultural" administrada pelo governo com "a determinação de alcançar resultados monumentais" estava presente "em quase todos os países latino-americanos". A monumentalidade era o sinal de um traço de característico latino-americano, e Hitchcock achou essa unidade para criar obras monumentais "contraproducente". Esses projetos envergonharam as obras dos EUA, "mesmo que nos lembremos do Campus Wright na Flórida", Hitchcock maldosamente comentou. Mesmo assim, observou ele, construções frequentemente ficavam atrasadas e propostas mais modestas atenderiam melhor ao ensino superior na região. Nem todas as obras públicas expressam grandes ambições culturais. Em sua maior parte, os edifícios públicos, como hospitais e escolas, eram surpreendentemente contemporâneos em design, embora raramente "notavelmente excelentes"<sup>34</sup>.

A "imaturidade social" dos países latino-americanos, argumentou Hitchcock em Londres, grantiu a produção arquitetônica de obras monumentais. Os governos autoritários foram mais contundentes do que o "estado burocratizado" europeu democrático ao solicitar essas obras, que ele via principalmente como expressões de ambições pessoais de ditadores ou presidentes. Em suma, obras monumentais, como grandes projetos habitacionais e cidades universitárias, eram sinais de uma profunda falha de caráter latino-americana. Esses revelaram desejos autoritá-

rios, independentemente de terem sido produzidos sob ditaduras ou não. Com isso, Hitchcock expressou a profunda preocupação e desconfiança do período com a monumentalidade, e sorratamente reiterou a tese fundamental de Mumford, de 1937: "se é um monumento, não pode ser moderno, e se é moderno, não pode ser um monumento"<sup>35</sup>. A imaturidade social dos governos latino-americanos trouxe um atraso temporal que relembrou o passado imediato da Segunda Guerra Mundial e trouxe dúvidas sobre o futuro da região. Esse atraso temporal foi demonstrado, na caracterização de Hitchcock da arquitetura na região, como sendo "ainda muito arte". Obras públicas monumentais revelaram a má gestão das energias vitais da produção arquitetônica do pós-guerra e a necessidade do "bom e velho" know-how empresarial norte-americano. Essas obras "ficaram para trás" e mais importante - ele implicitamente comentou - que concentraram todas as energias criativas em obras excessivamente ambiciosas, deixando o resto da esfera pública com obras modernas, mas não excepcionais - não dignas de serem exibidas.

A Ditadura marcou presença *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Ao contrário de 1943 e 1955, em 2015, os visitantes confrontaram uma linha temporal monumental que carregava a difícil história de golpes militares, guerras sujas, medidas econômicas violentas e intervenções dos EUA. Esta parede monumental, pintada de amarelo, atravessava toda galeria principal, como o teto luminoso de Drexler e Hitchcock atravessa seu "Corredor". Mas, ao contrário da luz difusa de 1955, a parede amarela brilhante destacou-se para contar verdades históricas. Os visitantes puderam ler a história política da região enquanto contemplavam as obras de arquitetura. A exposição tornou a ditadura presente, mas não foi sobre regimes de governo repressivos, já que se recusou efetivamente a usar a equação América Latina = ditadura. Tal atitude homogeneizaria a região e efetivamente apagaria as condições da prática arquitetônica sob esses regimes, que, como observa Graciela Silvertri, desdobram dualismos abrangentes que postulam "los que se fueron contra los que se quedaron" ("aqueles que foram contra aqueles que ficaram")<sup>36</sup>. O Estádio Mendoza de Manteola, Sánchez Gómez, San-

<sup>33</sup>Hitchcock e Museu de arte Moderna (New York N.Y.), 21.

<sup>34</sup>Ibid., 29.; A referência de Hitchcock a Wright opera em diversos registros: destaca as origens da ideia de campus universitários nos Estados Unidos; justapõe uma instituição educacional privada: Florida Southern College com instituições públicas e ressalta os fundamentos desatualizados de obras monumentais referindo-se a "o maior arquiteto do século 19", como Philip Johnson chamou Wright.

<sup>35</sup>Lewis Mumford, "The Death of the Monument," in *Circle: International Survey of Constructive Art*, ed. Naum Gabo (London: Faber and Faber, 1937), 264.

<sup>36</sup>Graciela Silvertri, "Apariencia y verdad: Reflexicones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producida durante la dictadura militar en Argentina," *Block 7, Argentina 01+*, 2010, 38.

tos, Solsona, Viñoly (MSGSSV) nos convidou a entrar em uma importante tradição arquitetônica de integração de obras monumentais na paisagem. Isso não negou que a promessa comunitária do Estádio foi administrada pelo regime militar como um projeto autoritário nacionalista. Mas não nos esqueçamos de que essa marca nacionalista fez parte da Copa do Mundo da Argentina e que esse projeto estava voltado ao governo de Juan Domingo Perón e Isabel (María Estela) Martínez de Perón. Ambos os governos coincidiram no uso e na necessidade de espetáculos de massa para expressar seu poder. A exposição *Latin America in Construction* nos convidou a revisitar a arquitetura de um período difícil. Este não foi um convite para escapar da história, mas para retornar a ela por meio da arquitetura.

## Referências

Barr, Alfred H., Jr. "Is Modern Art Communistic?" *The New York Times*, 14 de Dezembro de 1952, SM22.

Davis II, Charles L. *Building Character: The Racial Politics of Modern Architecture Style*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2019.

del Real, Patricio. "Para Caer En El Olvido: Henry-Russell Hitchcock Y La Arquitectura Latinoamericana." *Block*, n. 8 (2011): 48-57.

———. "Un Gusto Por La Cerveza: El Descubrimiento De Henry-Russell Hitchcock De La Arquitectura Latinoamericana / a Taste for Cerveza: Henry-Russell Hitchcock's Discovery of Latin American Architecture." *Trace*, n. 7 (2013): 60-67.

Dondero, George. "Americans Take Notice—School of Political Action Techniques." Cap. Parte 5 In *92 Congress Record (79th Congress 2nd Session, House of Representatives, Tuesday, June 11, 1946)*, 6699-702. Washington D.C., 1946.

Eisenhower, Dwight D. "Freedom of the Arts." *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 22, n. 1/2 (1954): 3.

Goodwin, Philip L. "Modern Architecture in Brazil." In *Studies in Latin American Art; Proceedings of a Conference Held in the Museum of Modern Art, New York, 28-31*

*May 1945, under the Auspices of the Joint Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies, the National Research Council and the Social Science Research Council*, edited by Elizabeth Wilder Weismann, 89-95. Washington,: American Council of Learned Societies, 1949.

Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1985.

Hitchcock, Henry Russel, Jr. "Latin-American Architecture." *Journal of the Royal Society of Arts*, no. March (1956): 344-56.

Hitchcock, Henry Russell. "Men of the Year (Henry-Russell Hitchcock Interview by Sam Lambert)." *Architect's Journal* 123, n. 3177 (Janeiro 19 1956): 82-84.

Hitchcock, Henry Russell, Arthur Drexler, and Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Built in USA: Post-War Architecture*. New York,: Distributed by Simon & Schuster, 1952.

Hitchcock, Henry Russell, and Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Latin American Architecture since 1945*. New York,: Museum of Modern Art, 1955.

Hitchcock, Henry-Russell, and Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Latin American Architecture since 1945*. New York,: Museum of Modern Art, 1955.

Kimmelman, Michael. "Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War." In *The Museum of Modern Art at Mid Century at Home and Abroad. Studies in Modern Art*, 38-55. New York: Museum of Modern Art, 1994.

Lynes, Russell. *Good Old Modern; an Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. [1 ed. New York,: Atheneum, 1973.

Mock, Elizabeth B. "Building for Tomorrow." *Travel* 81 (June 1943): 26-30; 32.

Mumford, Lewis. "The Death of the Monument." In *Circle: International Survey of Constructive Art*, editado por Naum Gabo. London: Faber and Faber, 1937.

———. "The Sky Line: The Drab and the Daring." *The New Yorker*, n. 4 de Fevereiro (1956): 82-86.

Newhouse, Victoria. *Wallace K. Harrison*. New York: Rizzoli, 1989.

---

Também em: Graciela Silvestri, *Ars Publica: Ensayos De Crítica De La Arquitectura, La Ciudad Y El Paisaje* (Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2011).

Quezado Deckker, Zilah. *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. New York: E&FN Spon, 2000.

Reich, Cary. *The Life of Nelson A. Rockefeller: Worlds to Conquer, 1908-1958*. 1 ed. New York: Doubleday, 1996.

Rivas, Darlene. *Missionary Capitalist: Nelson Rockefeller in Venezuela*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2002.

Saarinen, Aline B. "Drama in Building: The Museum of Modern Art Sets Forth Impressive Latin-American Show." *The New York Times*, Domingo, 27 de Novembro, 1955, x12.

Sadlier, Darlene. *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012.

Silvestri, Graciela. *Ars Publica: Ensayos De Crítica De La Arquitectura, La Ciudad Y El Paisaje*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2011.

Williams, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2001.

## Imagens



**Figura 1.** Modelo do Estúdio Mendoza sendo pendurado por *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Foto do autor.



**Figura 2.** Vista da instalação *Brazil Builds* no Museu de Arte Moderna, New York (Jan. 13-Feb. 28, 1943). Foto de Soichi Sunami.



**Figura 3.** Vista da instalação *Latin American Architecture since 1945* no Museu de Arte Moderna, New York (Nov. 23, 1955-Feb. 19, 1956). Foto de Ben Schnall.



**Figura 4.** Vista da instalação *Built in the USA: Postwar Architecture* no Museu de Arte Moderna, New York (Jan. 20 - Março ,15, 1953). Foto de David E. Scherman.



**Figura 5.** Vista da instalação *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* no Museu de Arte Moderna, New York (Março. 29 – Julho. 19, 2015). Foto de Thomas Griesel. ©2015 The Museum of Modern Art.