

Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# ARQUITECTURA BRASIL

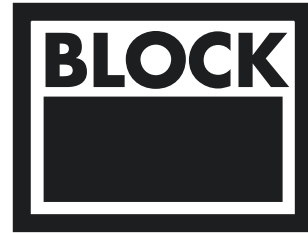
Carlos Ferreira Martins  
Jorge F. Liernur  
Otilia Fiori Arantes  
Fernando Aliata  
Claudia Shmidt  
Adrián Gorelik  
Ana María Rigotti  
Gonzalo Aguilar  
Renato Anelli  
Donatella Calabi  
Nabil Bonduki  
Eduardo Gentile  
Alberto Sato

BRASIL

Número 4,  
diciembre de 1999



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio**

**Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea**



**UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA**

**Universidad Torcuato Di Tella**  
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

**Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**  
Director: Arq. Jorge F. Liernur  
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

## **Block**

### **Director**

Jorge F. Liernur  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

### **Comité de redacción**

Noemí Adaggio  
*Universidad Nacional de Rosario*

Fernando Aliata  
*Universidad Nacional de La Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Anahi Ballent  
*Universidad Nacional de Quilmes*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Alejandro Crispiani  
*Pontificia Universidad Católica*  
*de Chile (Santiago)*

Silvia Dócola  
*Universidad Nacional de Rosario*

Eduardo Gentile  
*Universidad Nacional de La Plata*

Adrián Gorelik  
*Universidad Nacional de Quilmes*

Luis Müller  
*Universidad Nacional del Litoral*

Silvia Pampinella  
*Universidad Nacional de Rosario*

Ana María Rigotti  
*Universidad Nacional de Rosario*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Javier Saez  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Claudia Shmidt  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*

Graciela Silvestri  
*Universidad de Buenos Aires*

### **Editores del número 4**

Carlos A. Ferreira Martins  
Adrián Gorelik  
Jorge F. Liernur

### **Diseño**

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario  
Universidad Torcuato Di Tella  
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires  
Argentina  
Tel. 4784 0080, 4783 8654 (CEAC)  
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

# Indice



Lúcio Costa,  
Plano Piloto de Brasilia,  
1957.

**BLOCK, número 4, diciembre de 1999**

	Introducción	4
	Brasil	6
Carlos A. Ferreira Martins	«Hay algo de irracional...»	8
Jorge Francisco Liernur	« <i>The South American Way</i> »	23
Otilia Beatriz Fiori Arantes	Esquema de Lúcio Costa	42
Fernando Aliata - Claudia Shmidt	Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret	54
Adrián Gorelik	Tentativas de comprender una ciudad moderna	62
Ana María Rigotti	<i>Brazil deceives</i>	78
Gonzalo Aguilar	El laberinto transparente	87
Renato Anelli	Mediterráneo en los trópicos	96
Donatella Calabi	Un arquitecto italiano en San Pablo	104
Nabil Bonduki	Otra mirada sobre la arquitectura brasileña: la producción de vivienda social (1930-1954)	110
Eduardo Gentile	Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño	122
Alberto Sato	Una lectura cómoda	130
Graciela Silvestri Silvia Pampinella	Lecturas	144



## La poesía concreta brasileña en la ciudad

### 1. Un relato de formación

En diciembre de 1956 se realizó, en el Museo de Arte Moderno (MAM) de San Pablo, la *Exposição Nacional de Arte Concreta*. En este evento, participaron artistas plásticos y escultores, y los poetas concretos expusieron sus poemas-carteles posicionándose como grupo de vanguardia<sup>1</sup>. Formaban este grupo los poetas de *Noigandres* (Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos y Ronaldo Azeredo) y los poetas cariocas Ferreira Gullar y Wladimir Dias Pino. A principios de 1957, la exposición se trasladó a Río de Janeiro y fue allí que tuvo sus repercusiones más polémicas. ¿Cómo explicar el surgimiento de un grupo de vanguardia en el seno mismo de un museo? ¿Qué papel desempeñaron los museos en la formación de este grupo y cómo se convirtieron en un agente posible de su propuesta?

Para responder a esta pregunta, hay que detenerse en el San Pablo de fines de la década del cuarenta y en las flamantes instituciones que, en ese contexto, asumieron postulados modernistas. En la historia de la cultura material de la ciudad, la aparición de los nuevos museos impuso un itinerario y un lugar de reunión que identificaba no sólo a intelectuales y artistas ya formados sino que era la puerta de ingreso de aquellos que se incorporaban al campo. El 2 octubre de 1947 se fundó el *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), en un proyecto impulsado por el poderoso empresario periodístico Assis Chateaubriand y el arquitecto italiano Pietro M. Bardí. Un año después, el 15 de julio de 1948, se instaló en el mismo edificio el *Museu de Arte Moderna* (MAM), auspiciado por Francisco Matarazzo Sobrinho, poderoso industrial de la colectividad ítalo-paulista.

Tanto el MASP como el MAM tuvieron, desde sus comienzos, un claro carácter didáctico que trataban de articular con la modernización en curso y un incipiente orgullo nacional que giraba alrededor de las conquistas económico-culturales de la ciudad de San Pablo. Un nuevo medio como la televisión (*TV Tupí*), por ejemplo, que había sido introducido a Brasil por el mismo Assis Chateaubriand, también se sumaba a esta tarea emitiendo programas artísticos. En el MASP, las exposiciones eran muy variadas y excedían las fronteras convencionales de lo artístico ampliándose tanto a objetos cotidianos de la modernidad (la vestimenta) como

a expresiones populares y regionales (el populismo de Assis de Chateaubriand jugó un papel clave en el estilo del flamante museo). Hubo no sólo exposiciones de artistas brasileños del modernismo de los veinte, como Portinari, Tarsila de Amaral y Brecheret, sino también exposiciones sobre la «Historia de la silla» en 1948, el «Arte popular pernambucano» en 1949, y las de Alexander Calder en 1949 y Max Bill en 1951. Según dice P. M. Bardí en *A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso*, «por primera vez se asistió en una Pinacoteca a desfiles de moda»<sup>2</sup>. La apertura del museo, que aprovechó –además– la situación favorable de Brasil en la posguerra para armar una excelente pinacoteca, significó una transformación en las costumbres culturales de la ciudad que se verían acentuadas con la creación del MAM y, a principios de los años cincuenta, con las bienales internacionales de arte que este museo organizó.

Los criterios del MAM fueron más rigurosos y excluyentes que los del MASP aunque la orientación pedagógica tampoco estuvo excluida: su primer director artístico, Léon Degan dio una serie de conferencias para responder a la pregunta «*O que é arte abstracta?*»<sup>3</sup>. En la Segunda Bienal, Sérgio Millet montó un gran panel didáctico (con programación visual de Di Prete), «una especie de árbol genealógico del arte moderno», según nos informa Vera D’Horta, que sirvió como instrumento pedagógico. Pero si la significación del MAM difería del MASP, era porque llevaba adelante una clara reivindicación y continuidad con lo realizado en la «Semana de Arte Moderna» de 1922. Así, la inauguración estuvo a cargo de un músico de vanguardia (H. J. Koellreutter compuso la «*Fanfarra de inauguração*») y entre los socios fundadores, entre los que se encontraban los intelectuales y artistas más importantes del campo cultural, había varios, como Oswald de Andrade y Tarsila de Amaral, que habían pertenecido a las vanguardias de los años veinte<sup>4</sup>. Sin embargo, los criterios de exposición por los que se guió el MAM estaban más cerca del modernismo de la posguerra que de los movimientos de los años veinte.

Los criterios que predominaban en la organización de las exposiciones eran los del *alto modernismo*. La *homogeneidad*, la *autonomía* y la *evolución* como modos de organizar el archivo, eran la base sobre los que se desarrollaban las políticas de difusión y la propaganda del orgullo urbano (el *pionerismo* paulista es de

larga data). Esta perspectiva se advierte con claridad desde la primera exposición que organiza el MAM en 1949. Su título, «*Do Figurativismo ao Abstracionismo*», diseña un arco temporal *evolutivo* («del... al...») en el que la *abstracción* es considerada el resultado «natural» de la crítica de la representación —iniciada en las vanguardias y en el impresionismo— y de las *figuras* que eran su marca identificatoria más concreta. De este modo, se *autonomiza* la historia del arte (los procesos evolutivos transcurren en su interior y se despliegan según una dialéctica que le es propia) y se impone un criterio de inclusión y exclusión que *homogeneiza* esta historia según sus momentos evolutivos (en esta línea del tiempo, en esta historia acumulativa y sin retrocesos, no se consiente que un pintor recurra al figurativismo en tiempos de abstracción). En sus salas, los espectadores (entre ellos los por entonces jóvenes poetas que formarían el concretismo) pudieron experimentar la transformación de las vanguardias e interiorizar el paradigma modernista. Es que en la formación de aquello que Raymond Williams ha denominado «estructura de sentimiento» de un grupo o de una generación, el museo ha desempeñado un papel muy diferente al que tuvo a principios de siglo<sup>5</sup>. Por eso, si queremos ver la prehistoria del movimiento de poesía concreta no basta dirigirse al legado de las vanguardias históricas, también hay que atender a las formas artísticas en que este legado se manifestaba a fines de los años cuarenta, en San Pablo.

A partir de 1951, un evento de importancia internacional condensó todos estos elementos y acentuó aún más los criterios modernistas que ya se habían impuesto con el Museo de Arte Moderno. En las *Bienales de Arte y Arquitectura de São Paulo*, el *espacio evolutivo* del museo se reforzaba con la *temporalidad* de las exhibiciones periódicas. Estas bienales, con sus amplias retrospectivas en las que se recuperaban movimientos como el futurismo italiano o la *bauhaus*, convirtieron a las prácticas de vanguardia en *archivo* y las pusieron a disposición de los nuevos artistas<sup>6</sup>. Las rasgos de esta experiencia fueron muy variados y a partir de ellos puede articularse la relación entre el movimiento de poesía concreta y el entorno en el que emergió. En primer lugar, en las bienales se presentaba, según el criterio de novedad propio de las vanguardias, lo *último* de la producción artística mundial. En segundo lugar, su ritmo periódico generaba la idea o la sensación de que el arte moderno estaba íntimamente ligado con el progreso o las formas en evolución y de que cada bienal debía diferenciarse de la anterior radicalizando los materiales y los procedimientos. En tercer lugar, San Pablo se convertía por varias semanas en «centro artístico mundial» como lo repiten a menudo los discursos y las presentaciones de las diferentes Bienales. Cuarto: a través de la idea de modernidad de las obras se accedía a un cosmopolitismo más fuerte que los regionalismos

Antônio Maluf,  
afiche 1ª Bienal de  
San Pablo.



que presentaban entonces otras zonas de Brasil. Y quinto: en estas exposiciones predominaban la plástica, la escultura y la arquitectura, lenguajes que los poetas concretos llevaron a sus teorías y a sus poemas<sup>7</sup>.

En este contexto en el que la perspectiva modernista se fue imponiendo como la más adecuada para la realización de un Brasil moderno, se produjeron una serie de eventos de diferente relevancia pero que se vinculaban, de un modo u otro, con la orientación que habían acentuado las bienales. El anuncio de la construcción de una nueva capital que hizo el gobierno desarrollista de Kubitschek en 1956 abrió un espacio de disputa que no le era indiferente a las vanguardias: la construcción de una ciudad desde cero. El triunfo del «plano piloto» de Lúcio Costa convertía al Estado en agente de los criterios modernistas.

En los mismos días en que el gobierno nacional organizaba el concurso para la construcción de la nueva capital, se realizaba la exposición Nacional de Arte Concreto. En los años que continuaron a la exposición, los integrantes del grupo se ocuparían de enlazar ambos eventos como parte de un mismo programa. Brasília, dijo Haroldo de Campos en 1960, «presenta las condiciones para la producción y el consumo del arte verdaderamente contemporáneo»<sup>8</sup>. Y el primer manifiesto colectivo del grupo

se denominó «plano piloto», tomando el título del proyecto que Lúcio Costa presentara al concurso de la NOVACAP (nueva capital)<sup>9</sup>. Cuando en 1957 la *Exposição Nacional de Arte Concreta* se trasladó a Río de Janeiro, se instaló en el edificio del Ministerio de Educación y Cultura, un hito de la arquitectura de vanguardia en Brasil, construido por Lúcio Costa y su equipo con la participación de Le Corbusier. El predio que se eligió en Río de Janeiro devela un aspecto clave acerca de cuál es el espacio de exposición de estos poemas: es un museo o un ministerio pero, sobre todo, es la modernidad misma, representada por este edificio emblemático. Se trataba de establecer una serie diacrónica en el que la evolución modernista tenía algo de fatal y en el que las contradicciones pasaban a un segundo plano en vistas al entusiasmo optimista del que nadie parecía exento.

Por eso, más allá de las pretensiones de los participantes, es necesario prestarle atención a las discrepancias y a las diferencias: el proyecto de Brasilia no puede ser considerado compatible con el proyecto concreto tal como se daba en arquitectura o aun en poesía. Las formas orgánicas de Niemeyer o la recuperación del gesto artesanal en el plano-piloto de Lúcio Costa (hecho a lápiz y a mano alzada) no congeniaban con las búsquedas de los concretos cuyas formas geométricas borraban la individualidad y la expresión, considerados ambos residuos románticos. De todos modos, a los agentes del proceso parece haberles importado menos esto que la proyección *internacional* de la nueva capital (el orgullo del país periférico que toma la delantera) o su significación claramente modernista, más allá de las diferencias programáticas<sup>10</sup>.

## 2. La transparencia deseada

*Todo poema auténtico es una  
aventura –una aventura planificada.  
Décio Pignatari*

En el arco temporal que va de las bienales paulistas a la construcción de Brasilia, surge el movimiento de poesía concreta. Un recorrido a simple vista sugiere que un denso entramado une todas estas expresiones aunque más no sea en el imperativo bastante vago, pero no por eso menos poderoso, de la modernización. No sólo ciertos textos o hechos, como el poema «*O visto e o imaginado*» de Affonso Avila sobre la Pampulha de Oscar Niemeyer o el traslado de algunos integrantes del grupo concretista a la nueva capital, autorizan esta vinculación. Brasilia se convierte en la ciudad deseada, algo así como una proyección depurada de San Pablo, una nueva condición para una nueva poesía<sup>11</sup>.

Para el grupo de poesía concreta, Brasilia es un avance de una narración utópica (el «ejercicio de la imaginación social» en términos de Bronislaw Baczko), la ciudad transparente e ideal que se configura como un lugar posible de enunciación. La *clave utópica* para leer la nueva configuración del mapa brasileño está presente durante toda la década del cincuenta y es expuesta tanto por representantes del modernismo de los años veinte como por los nuevos grupos de vanguardia (en esos años, Oswald de Andrade escribe *A marcha das utopias*: «se denomina Utopía al fenómeno social que hace marchar a la sociedad hacia adelante»)<sup>12</sup>. Pero el lugar que se autoasignan cada uno de los grupos es bastante diferente: mientras Oswald continúa –en una modelación más teoricista– con la figura del *agitador*, para los concretos se trata de una *construcción* en la que le cabe a los intelectuales y artistas el papel de *designers*. Oswald se zambulle en los materiales para sacar de ellos sus componentes progresivos, los concretos tratan de imponerles un ordenamiento que los preceda. ¿Pero cómo entregarse al planeamiento sin que eso signifique una represión de lo existente? ¿Cómo arribar a la transparencia sin eliminar las opacidades que conlleva lo real? Ese parece ser el interrogante más difícil de responder para cualquier propuesta utópica.

La respuesta a estos interrogantes tuvo dos modulaciones básicas y sucesivas: en un primer momento, como lo manifiesta el título de «plano-piloto» dado al manifiesto-síntesis, Brasilia fue un modelo tácito de organización funcional e isomorfismo<sup>13</sup>. Posteriormente, en la fase de la revista *Invenção* (1961-1967), Brasilia representó «un ejemplo de antiprovincialismo de la conciencia tropical. Algo que, para nosotros, responde a la idea de un nacionalismo crítico»<sup>14</sup>. La transición se produce, entonces, de la transparencia modernista al nacionalismo crítico pero, como veremos, se trata de una transición que no destruye los supuestos que articularon la práctica del grupo.

Como todo movimiento de vanguardia, el concretismo no fue una práctica cuyos resultados sólo pudieran contemplarse en los museos o en los espacios de exposición tradicionales. Su pretensión era atravesar toda la cultura y el concepto que utilizaron para ello fue el de *diseño* (y preferentemente el inglés *design*). La homogeneidad no permitía que el estilo modernista conviviera con formas «retrógradas» o «regresivas» (como se las denominó según el criterio evolucionista), se trataba de diseñar la vida cotidiana, de actuar sobre ella, de transformarla. Como señaló James Holston, existe en el «plano piloto» de Brasilia «una tentativa de transformar la sociedad brasileña por medio del urbanismo y del *design arquitectónico*»<sup>15</sup>. Que esto pueda extenderse a la poesía concreta, a su preocupación por la tipografía, los poemas objetos y los poemas-carteles y por integrar la poesía a la vida cotidiana, habla de una estrategia vanguardista de *dislocación* cuya jugada

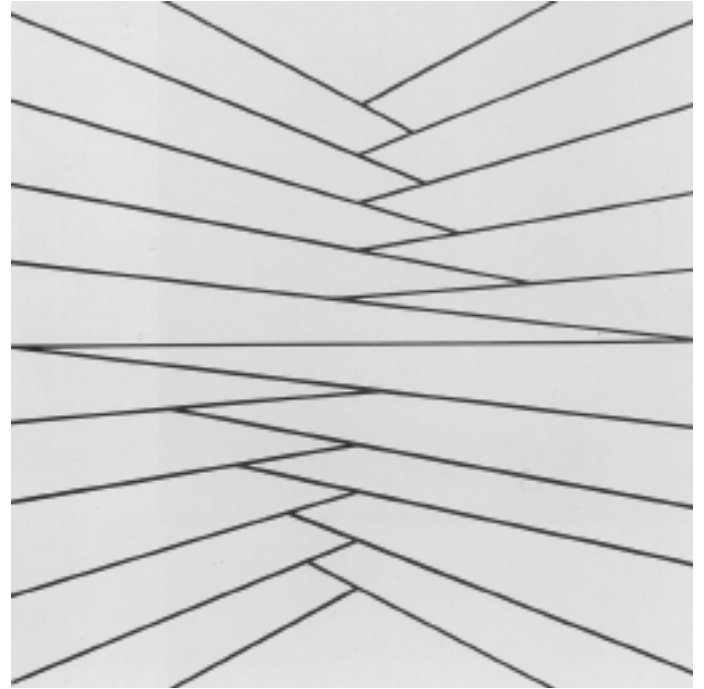
básica consistió en trasladar a la poesía postulados de las artes aplicadas que le son tradicionalmente ajenos.

Las intervenciones más polémicas del grupo no se produjeron en el campo literario y en sus órganos «naturales», sino en una revista de diseño y arquitectura donde publicaron sus primeros manifiestos. En el número veinte de la revista *ad - arquitetura e decoração*<sup>16</sup>, de noviembre-diciembre de 1956 –y a propósito de la Exposición Nacional de Arte Concreta–, los poetas del grupo concreto paulista y Ferreira Gullar publican manifiestos individuales en los que exponen su programa poético (el editorial se titula «*Arte concreta: objeto e objetivo*» y es de Décio Pignatari)<sup>17</sup>. A partir de entonces y hasta el número veinticinco de septiembre-octubre de 1957, los poetas del grupo escribieron en la revista y publicaron poemas y ensayos. Sin embargo, y pese a servir como catálogo de la exposición, la revista *ad - arquitetura e decoração* no fue nunca un órgano del concretismo. Se trataba más bien, de una revista de carácter ecléctico, que durante 1956 y 1957 albergó a muchos de los artistas vinculados al movimiento concreto, principalmente los poetas de *Noigandres* y Waldemar Cordeiro quien, dicho sea de paso, hacía publicidad de su estudio en la revista. En el número siguiente al que llevaba una portada de Hermelindo Fiaminghi y como título «*Exposição Nacional de Arte Concreta*» (nº 20), le sucedió un número que contenía una nota sobre la sección de poesía de la exposición firmada por Antonio Rangel Bandeira. Allí se decía sobre «*ovo novo*» que tiene una «*pobreza plástica de chorar*», que es de un «*primitivismo inconcebível*» y se postula la «*impossibilidade de haver uma poesia concreta, tal como não pode haver uma música silenciosa*». La crítica, que no suscitó ninguna polémica explícita en el seno de la revista, muestra cómo *ad - arquitetura e decoração* fue utilizada por los concretos más como plataforma de lanzamiento que como órgano programático.

Lo decisivo era que la poesía concreta legitimaba así su lenguaje apoyándose en otras artes y valiéndose del lenguaje común y general del *diseño*. La exposición nacional de arte concreta es –según propone Décio Pignatari en la editorial– «otra embestida del arte nuevo, que no sólo propone una nueva concepción de arte, sino igualmente una nueva concepción de organización de la cultura». Y agrega:

«*Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na Hochschule für Gestaltung, em Ulm*<sup>18</sup>.»

La apelación a la tradición de la *Bauhaus* es clara y la dislocación consiste en que se trata de introducir en ella a la poesía. Para



realizar esto, los poetas deben hacer algunas torsiones bastante violentas y postular la utilidad del poema concreto:

«La POESÍA CONCRETA es el lenguaje adecuado a la mente creativa contemporánea; permite la comunicación en su grado + rápido, prefigura para el poema una reintegración en la vida cotidiana semejante a la que BAHAAUS propició en las artes visuales: sea como vehículo de propaganda comercial (diarios, carteles, TV, cine, etc.), sea como objeto de puro goce (funcionando en la arquitectura, por ejemplo), como campo de posibilidades análogo al del objeto plástico substituye lo mágico, lo místico y lo *maudit* por lo ÚTIL<sup>19</sup>.»

En todo caso, el *diseño* proporcionaba, en una lectura simplificada, el *stock* de motivos que distinguían al movimiento: consonancia con el entorno moderno, posibilidad de un lenguaje universal, reflexión sobre la forma y carácter meditado y planificado de la obra frente al caos surrealista y a las efusiones tardo-románticas que todavía predominaban en poesía. Y hacia el futuro, «la obsesión del diseño –en palabras de Leonor Arfuch– como investimento utópico de los objetos»<sup>20</sup>.

Esta línea de la *planificación del diseño* une como el hilo de un collar todos los poemas de los escritores paulistas y sirve como clave de lectura aun en sus últimas producciones. Sin embargo, el modo puro que exhibió a fines de la década del cincuenta (en la



fase que llamaron «matemática»), debió enfrentar una serie de nuevos acontecimientos que resquebrajaban o ponían en cuestión la viabilidad del proyecto modernista tal como se lo imaginaba en ese momento.

Las nuevas condiciones dadas por lo cambios históricos, sociales y políticos (en los que convergen la Revolución Cubana y la radicalización de la política progresista en Brasil) ponen en el centro de la escena cultural nuevos ideologemas en disputa que desplazan (aunque no anulan) a los de «modernización» y «desarrollo»: la «revolución» y el «pueblo» se convirtieron en los nuevos términos sobre los que los diferentes agentes del campo comenzaron a definirse. El primer número de *Invenção* incluye la ponencia «Situación actual de la poesía en Brasil» de Décio Pignatari que, según la interpretación de sus mismos integrantes, marca el inicio de una nueva etapa del movimiento que denominaron «salto participante» (es decir, el pasaje a la poesía política). Pero los criterios modernistas fueron tan persistentes que resulta mucho más adecuada la figura del *viraje* —antes que la de «salto»— para describir este cambio, ya que los integrantes del grupo no cuestionaron sus supuestos sino que más bien se preocuparon por integrar —desde su poética— los cambios del entorno. El ideologema de la *forma* que si al principio había sido definido según criterios autónomos (como «isomorfismo») y después había encontrado una ampliación como *forma mentis* de la sociedad contemporánea, fue considerado, en esta etapa, necesario para dinamizar la articulación entre el proceso revolucionario y la poesía. Los poetas no reescribieron el «plano piloto» ni lo modificaron ni lo sustituyeron por otro texto programático, simplemente, agregaron una «posdata»: *post-scriptum* 1961: «sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario (Maiakóvski)». La posdata, como sabemos, no modifica el contenido de la carta sino que agrega una información adicional que puede llegar a reorientar el material. El ideologema de la «revolución», que sirve para explicar buena parte de las prácticas de los años sesenta, y que no había sido utilizado a lo largo de todo el texto, surge como algo que se puede agregar sin que afecte demasiado al conjunto. Los criterios modernistas de homogeneidad, autonomía y evolución (ahora con el agregado de una «posdata») siguen orientando la relación entre repertorio y archivo aunque el horizonte de sentido epocal desplace —sin suprimir— las figuras de la modernización. Todavía en 1962, Max Bense, publica en la revista *Invenção* un texto sobre Brasilia, ciudad que la nota introductoria interpreta como metáfora del «nacionalismo crítico».

La pregunta que surge aquí es por qué se recurre a la figura del «nacionalismo», ausente hasta ese entonces del léxico concretista. En polémica con el creciente nacionalismo de la izquierda, Brasilia funciona, en esta propuesta, como la conclusión palpable

de un silogismo que había sido expuesto hace tiempo. Sin embargo, la violencia retroactiva está en que el «nacionalismo» jamás había aparecido como un término argumentativo. El dato nuevo que trae Brasilia para los concretos —y que permite disputarle el nacionalismo a la izquierda folklorizante— es la idea-fuerza de una ciudad que se origina en la prolongada tradición modernista de la *tabula rasa* y que, a la vez, concita el apoyo y la participación de buena parte de la sociedad. En un desplazamiento dentro del espacio de su modernismo, lo que Brasilia viene a demostrar es que el «nacionalismo» puede estar anclado en la modernidad dejando en un segundo plano los condicionamientos regionales, tradicionales y hasta históricos<sup>21</sup>.

Esta lectura de la revista *Invenção* según la tradición racionalista en la que el mismo movimiento se había insertado está en consonancia con la sustentada también por teóricos del urbanismo como Thierry Maliniak quien sostuvo que Brasilia significaba el «desafío cartesiano a una geografía de la exuberancia»<sup>22</sup>. Max Bense, el importante crítico alemán de la escuela de Ulm, también invocó al filósofo francés cuando escribió sobre Brasilia en la revista *Invenção*:

«Propuse para la nueva capital en el inmenso altiplano central, porque me parecía significativo, un monumento a Descartes [...] Se entendía esta insinuación de la dióptrica como un motivo simultáneamente concreto y cartesiano que dominó todos los procesos y estructuras de esta fundación de la ciudad y se entendía también que el pensamiento algorítmico cuya generalidad Descartes siempre sustentó, aquí condujo a un lúcido ejemplo de antiprovincialismo de la conciencia tropical<sup>23</sup>.»

Pero esta transparencia racionalista, en su radicalismo, apenas podía tratar dialécticamente o idealmente con una cantidad de «provincialismos» que no eran meras máscaras imaginarias sino incisiones de larga data en la historia social brasileña. Sin embargo, no parece ser este el factor decisivo para la crisis de la figura del *designer* y del racionalismo modernista: la intensa historia del modernismo brasileño que termina dramáticamente en 1964, durante la década del cincuenta había acentuado más el componente evolutivo que los condicionamientos políticos. En el hecho de que el golpe militar del sesenta y cuatro fuera modernizador radica la desorientación de la intelectualidad brasileña y la inviabilidad de un proyecto político-cultural (sea de la izquierda cosmopolita o de la popular) que creía que nadaba con la corriente<sup>24</sup>.

### 3. Poemas en la ciudad

El poema *cidade/city/cité* (1963-1965) de Augusto de Campos es un ejemplo de una ciudad que se ordena rigurosamente según un

plan prefijado. Golpe de dados en el que valen todos los números, el poema potencia la homogeneidad de las reglas y la emergencia de lo azaroso. Las sorpresas de este texto son del mismo tipo de las que nos suceden en el recorrido urbano (imaginado, diagramáticamente, en una línea), con una salvedad: estas sorpresas no sólo existen para el paseante (el lector) sino también para el planificador (el poeta). Este planifica una regla que no excluye lo aleatorio: tomar aquellas palabras terminadas en el sufijo «-cidade» (valiéndose de la homonimia entre «cidade» como sufijo y como «ciudad») que también existan en inglés y francés (la homonimia se produce con «city» y «cité») y colocarlas en orden sucesivo, lineal y alfabético<sup>25</sup>. Así, el poema comienza con «atrocidade/city/cité» y la palabra «voracidad» cierra la línea resignificando todas sus partes. Como no hay sujeto, uno podría atribuirle esta voracidad a la ciudad o al lenguaje mismo. O podría pensar en la *antropofagia* de Oswald de Andrade como configuradora de sentido al final del recorrido. Además de remitir al pensamiento oswaldiano, «cidade/city/cité» todavía imagina la ciudad como orden pese al aparente caos: una simple regla permite develar su construcción. Esta dialéctica entre orden y caos recorre la poesía de Augusto de Campos: el caos está incluido por el azar pero éste, a su vez, está incluido en una combinación que regula sus apariciones. No se puede abolir el azar pero se puede tratar de regular sus apariciones.

Frente a un «poema» como *cidade*, el lector necesita asumir una actitud productiva, y ya no contemplativa, para buscar las claves de comprensión del poema. Laberinto de una sola línea, como la Alphaville que construyó Godard en esos años según el modelo borgiano de «La muerte y la brújula», la experiencia de lo informe y caótico forma parte de la lectura del poema aunque, después de descifrarlo, se acceda a *otra* experiencia. Una vez develada la técnica y el principio de composición, el lector se encuentra ante una serie de palabras amontonadas y encadenadas arbitrariamente (la ciudad como acumulación de experiencias contradictorias: «*feliferofuga*»)<sup>26</sup>. Sin embargo, la arbitrariedad y la interpretación no se oponen sino que, por el contrario, caminan juntas. La *troca* (trueque) a la que invita el poema desde el principio (por el contacto de dos palabras: *atrocidade* y *caducidade*) podría pensarse desde la *organicidad* que está en el centro del poema acompañada por *multipli* y *periodi* que remiten a los dos conjuntos de sentido dominantes del poema: la relación entre las partes y el tiempo.

El poema no tiene referencias directas de la ciudad: ninguno de sus objetos o de sus signos aparecen en ella (aunque la disposición recuerda al conjunto de edificios en una vista a distancia)<sup>27</sup>. Sí aparece como totalidad, como suma que excede a las partes que se organizan de los modos más diversos (*dupli*, *multipli*, *simpli* son como los acentos del poema). Hay un borramiento de los límites

y una sugerencia –no sólo mediante la técnica– que el espacio urbano de superposición y convivencia es sumamente fluctuante: *elasticidade*, *plasticidade*, *voracidade*. Las palabras se suceden transitoriamente y se mezclan; la experiencia que el poema condensa en una sola palabra se convierte en un laberinto para los ojos o los oídos del lector. Sólo el análisis y la descomposición de las partes (el lector *también* se convierte en un técnico o *designer*) permiten *detener* esa experiencia que retorna con *velocidade* una vez realizado el desmontaje: *cadu*, *fuga*, *histori*, *periodi*. La transitoriedad, que era el punto de partida, es también uno de los sentidos que se adquiere a través de su descomposición analítica.

El descubrimiento del secreto de la planificación es el lugar (imaginario) en el que se encuentran el artista y el consumidor. Una «unidad armónica» como quería Max Bill. Un mundo orgánico en el que la estructura le otorga sentido a sus partes. Este ideal de orden y funcionalidad (típicamente moderno) es lo *isomórfico* por excelencia en el concretismo. La «*velocidad*» funciona, aquí, como un dato semántico y a la vez como el elemento dinámico formal de la lectura. Pero en un nivel más amplio, la planificación organizada (que encuentra su paroxismo en Brasilia) vincula los poemas, la imagen urbana y el orden social en el que el concretismo está empeñado. Esta unidad integral de la forma comienza a resquebrajarse en un proceso que no tiene una sola causa ni una fecha precisa (aunque 1964 parezca marcar el umbral de referencia más seguro). Confluyen en esta transformación, la explosión de los medios, la crisis política y la frustración del proyecto modernizador desarrollista. A mediados de la década, este isomorfismo fue cediendo a formas más caóticas en las que el desorden no era excluido a priori (aunque siempre pesase más el momento constructivo).

A partir de estos cambios, la poesía concreta ya no tuvo una imagen urbana tan pura y comenzó a incluir una visión más caótica y más cercana a la de Oswald. La realidad contaminada y babélica explota *en* los poemas dejando atrás las pretensiones de una composición matemática y de una planificación determinante en todos sus pasos. Es justamente hacia esa época que Haroldo de Campos publica sus ensayos más importantes sobre Oswald de Andrade («*Lirismo e participação*» es de 1963 y «*Estilística Miramarina*» es de 1964) y que Augusto recupera esta imagen de Babel en el catálogo de sus *popcretos*:

«OJO POR OJO: o a ojos vistos. o, de nuevo, «questo visible parlare» (Dante). o «ver con ojos libres» (oswald). videograma pop. revistas revistas. stars, starlets, políticos, poetas, una pantera negra, pignatari (décio), el uirapuru, pelé, sousândrade, aves, faroles, la máquina de lavar, señales de tránsito. ojos. metamorfosis. bocas. la boca (diente por diente) de BB. una babel del ojo. haroldo bautizó: BABOEIL.

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipubliarapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade  
city  
cité

En este pasaje, los poetas concretos abandonan el funcionalismo de repliegue de la primera etapa, demasiado apegado a criterios incontaminados por el entorno (el elitismo de posguerra todavía persiste en algunas de sus posturas). En la década el sesenta, las conquistas formales de la poesía concreta deberán ser probadas en su relación con el entorno, en su capacidad de intervenir en los babélicos discursos y prácticas heterogéneas de la ciudad.

En esta etapa, la poesía de los concretos *retorna* imaginariamente a San Pablo y no lo hace sólo en la forma de textos; diversas *prácticas* ponen estos textos en relación con las formas urbanas a través de nuevos modos de exposición de la obra. Carteles, proyecciones en láser, uso de teletipo (justamente para el poema «*cidade*»), neón, presentaciones escénicas, video-clips: la parafernalia tecnológica expresa el eterno maridaje entre los poetas paulistas y las postulados residuales del modernismo. En 1982, el poema «Quasar» es presentado en un panel luminoso en Anhangabaú (San Pablo), en 1985 se proyecta el poema «Código» en la muestra «Skyart» (mensajes vía satélite para EE.UU.) realizada en la Universidad de San Pablo y en 1991, se exponen poemas-láser en la avenida Paulista: «risco», «rever», «tygre de Blake» y «*cidade/city/cité*». La poesía interviene en la ciudad: ya no registra el paisaje sino que también *es* el paisaje. En el archivo de imágenes de San Pablo, la poesía concreta ocupa un lugar como marca cultural de lo urbano. Este devenir-poema de la ciudad o devenir-ciudad del poema no hace más que evidenciar una inscripción que está en el origen de la poesía concreta: su presuposición con la dinámica urbana paulista.

El trabajo con la forma urbana, entonces, no tiene un carácter temático o representativo, no se ubica fuera de la ciudad sino que interviene en su entramado simbólico y material. Al cumplirse los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad, la Municipalidad colocó afiches en grandes carteles que escondían la ciudad. Muchos de ellos reproducían poemas y entre ellos, poesías concretas de Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos como si su poesía ya fuera parte inextricable de la ciudad. Para ese mismo evento, se eligió «Sampa» del bahiano Caetano Veloso como canción que representaba a la ciudad. En esta canción popular y masiva, la poesía concreta se superpone con el espacio urbano:

*Eu nada entendi*  
*Da dura poesia concreta de tuas esquinas*

[Yo nada entendí  
De la dura poesía concreta de tus esquinas]

«Sampa» reconstruye la percepción que tiene un «provinciano» cuando llega a la gran ciudad y cómo, poco a poco, comienza a entender sus códigos y sus modos sin dejar de ser nunca un bahiano. El concretismo no aparece allí ni como un procedimiento determinado ni como una práctica, es un atributo de la ciudad (de sus «esquinas» que recuerdan a la forma reticular de sus poemas).

*Da feia fumaça que sobe*  
*Apagando as estrelas*  
*Eu vejo surgir teus poetas*  
*De campos e espaços*

[De los feos humos que suben  
Apagando las estrellas  
Yo veo surgir tus poetas  
De campos y espacios]<sup>28</sup>

Entre la «fea» realidad industrial del trabajo y el cielo como texto (el poema, como decía Valéry, asume la potencia del cielo estrellado), surgen los poetas paulistas quienes diseñaron en sus obras un espacio urbano en tensión con las urbes existentes. Después de la intervención vanguardista, la poesía no sólo habla de la ciudad, también forma parte de ella.

## Notas

1. Los carteles de la exposición fueron realizados por el artista plástico Fiaminghi. Los artistas plásticos y escultores que participaron fueron: Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João S. Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício N. Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luís Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lothar Charoux, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Casimiro Fejer, Franz J. Weissmann.
2. *A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso* (prólogo de P. M. Bardi), Banco Safra, Brasil, 1982, p. 9. También consulté el libro *Historia do Masp* de P. M. Bardi.
3. Tomo este dato y la mayoría de los que vienen a continuación de *Mam, Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Texto de Vera D'Horta, DBA Artes Gráficas, 1995. Vera D'Horta señala, además, la «vocación diáctica y documental» del museo (p. 25) y su «verdadera misión didáctica a través de una enseñanza activa y una exégesis continua. Busca al pueblo», p. 25.
4. Entre los sesenta y ocho socios fundadores del MAM que firmaron el acta del 15 de julio de 1948 en el Tabelionato Nobre están Anita Malfatti, Antonio Candido, Tarsila de Amaral, Francisco Matarazzo Sobrinho, Gregori Warchavchik, João Baptista Vilanova Artigas, Lourival Gomes Machado, Oswald de Andrade, Roberto Cerqueira César, Sérgio Millet, Víctor Brecheret, entre otros. La Cinemateca (fundada en 1941 por Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado como *Clube de Cinema*) pasó al MAM.
5. Los integrantes del grupo de poesía concreta nacieron en San Pablo. Décio Pignatari (1927), de origen más humilde que los Campos, nació en el Estado –no en la ciudad– aunque se trasladó a San Pablo para estudiar derecho. Haroldo de Campos (1929) y Augusto de Campos (1931) vivieron siempre en el barrio de Perdizes (un barrio de clase media acomodada). En el momento de la creación del MAM, tenían todos ellos alrededor de veinte años. En la atenta lectura que Augusto de Campos hizo de este texto, me señaló: «El MASP funcionó, hasta 1968, en el edificio de los Diarios Asociados en la calle 7 de abril, nº 230. En el mismo edificio, a partir de 1949, se estableció el MAM [...] Recuerdo que frecuentábamos los dos museos de la calle 7 de abril y especialmente la Cinemateca Brasileña (filmoteca del MAM), donde vimos grandes retrospectivas de los filmes de vanguardia: Eisenstein, Dziga Vertov, el cine expresionista alemán, el surrealista de Artaud y Buñuel, las aventuras abstractas de Fischinger y de otros, más jóvenes, como Norman McLaren, toda una enciclopedia del cine experimental». Para el concepto de Raymond Williams ver «Estructuras del sentir» en *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980, pp. 150-158.
6. Las Bienales de San Pablo de la década del cincuenta fueron la mejor escuela para el conocimiento de las vanguardias. Pueden consultarse los catálogos de la *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951)* (San Pablo, MAM, 1951) y *II Bienal do Museu de Arte Moderna (Edições Americanas de arte e arquitetura, San Pablo, 1953)* en la biblioteca del CEB (Esmeralda y Paraguay).
7. Por una razón de espacio, sólo menciono el hecho de que la Bienal no funcionaba como algo homogéneo y monolítico sino que hubo discrepancias tanto en el terreno artístico (como el hecho de que el premio nacional de la Segunda Bienal fuera compartido por Emilio di Cavalcanti, un representante de la vanguardia consagrada –ahora volcado a la pintura social– y por un «precursor» de las vanguardias constructivas como Volpi) como en el político-cultural. En «*Poesía concreta: pequena marcação*» de Décio Pignatari, éste crítica al director del MAM (Sérgio Millet) y a las bienales. Y sostiene: «los millones del Estado no pueden estar al servicio de la desastrosa política cultural del señor Francisco Matarazzo y de la obediencia de sus comandados del MAM». Este artículo fue publicado en la revista *ad - arquitetura e decoração* nº 22 y el trecho citado no fue recogido en la *Teoria da poesia concreta*. Y en una editorial de la misma revista (nº 25, septiembre-octubre de 1957) hace una reseña de la bienal bastante crítica pese a reconocer que ésta establece, en la difusión de obras nuevas, «la condición básica de la cultura visual».
8. *Teoria da Poesia Concreta*, San Pablo, Duas Cidades, 1975, p. 151. En entrevistas realizadas recientemente, Haroldo de Campos reconoció explícitamente las vinculaciones con Brasil: «El movimiento de poesía concreta [...] nació en un contexto preciso [...] el programa abierto por el período de libertades democráticas que caracterizó al gobierno de Juscelino Kubitschek, un liberal progresista que tenía su artista predilecto en el arquitecto comunista Oscar Niemeyer, creador de Brasilia, verdadera «metáfora epistemológica» de aquel período» («Haroldo de Campos: "La experiencia de concreción"» en *Diario de poesia* nº 39, primavera de 1996).
9. Si bien el título «plano piloto» no es exclusivo del proyecto de Costa y es de uso habitual en los concursos de arquitectura y urbanismo, en el momento de la publicación del manifiesto, esta vinculación fue explicitada por los escritores en diversos artículos y entrevistas.
10. Debo estas observaciones a Adrián Gorelik, conversación personal, 1998. También me ha sido muy útil su ensayo «Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia», incluido en *Arte e Historia e identidade em América (Visões comparativas)*, tomo II, UNAM, México, 1994, pp. 655-670.
11. Sin embargo, en el momento en que el Estado decidió legitimar, con la construcción de Brasilia, el proyecto modernista: el diseño, el urbanismo, la escultura y la arquitectura son protagonistas, mientras las artes plásticas y, en mayor medida, la poesía participan con sus formas más tradicionales. Para la fundación simbólica y literal de Brasilia, el Estado optó por una poesía épica y narrativa. La poesía de inauguración de Brasilia fue compuesta por Guilherme de Almeida, un poeta de la generación modernista del veintidós pero que, para esa época, hacía una poesía bastante convencional. Cf. James Holston: *A cidade modernista. Uma crítica de Brasilia e sua utopia*, Companhia das Letras, San Pablo, 1993, p. 79. Guilherme de Almeida fue también el encargado de pronunciar el discurso de inauguración del *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), el 2 de octubre de 1947.
12. «*A marcha das utopias*», fue editado póstumamente en 1966 y fue recopilado en las *Obras completas* en el tomo titulado *A utopia antropofágica*, Globo/Secretaria de Cultura, San Pablo, 1990. El fragmento citado pertenece a la p. 205 y la traducción me pertenece. Afirmaciones similares sobre la utopía pueden encontrarse en diversos textos de Oswald de esos años, sobre todo en su tesis *La crisis de la filosofía mesiánica*.
13. «Al conflicto fondo-y-forma en busca de identificación lo llamamos isomorfismo. Paralelamente al isomorfismo fondo-forma se desenvuelve el isomorfismo espacio-tiempo, que genera el movimiento» («plano-piloto para poesía concreta», *Teoria da poesia concreta*, cit. p. 157).
14. «Editorial» del nº 2 de la revista *Invenção (Revista de arte de vanguarda)*, 2º trimestre de 1962, p. 2. El editorial hace referencia a un artículo de Max Bense sobre la capital de Brasil.
15. James Holston: *A cidade modernista. Uma crítica de Brasilia e sua utopia* cit. p. 86.
16. El director de la revista era Expedito Godoy Castro y el equipo estaba formado por Icaro de Castro Mello, Corrêa Gonçalves y Eduardo Corona (quien era el que más contactos tenía con los artistas concretos). El primer número de la revista *ad - arquitetura e decoração*, que salió a la calle en agosto de 1953, contiene, en su editorial, un dibujo de Le Corbusier para Chandigarh y artículos sobre Di Cavalcanti, Portinari, Burle Marx, Niemeyer.
17. El cuarto manifiesto pertenece a Ferreira Gullar y se titula «*teoria e pratica da poesia*». Debido a los enfrentamientos que se dieron en el seno del grupo de poetas que organizaron la «*Exposição Nacional de Arte Concreta*» (Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Wladimir Dias Pino y Ferreira Gullar), el manifiesto de Gullar no aparece en la antología canónica *Teoria da poesia concreta* de 1965. En 1957, este último firma un manifiesto junto a Oliveira Bastos y Reinaldo Jardim (por entonces, director del «Suplemento Dominal» del *Jornal do Brasil*) en el que se autodenominan «neoconcretistas» criticando la «fase matemática» del grupo paulista. Posteriormente, en los años sesenta, Gullar tuvo muchísima relevancia como ideólogo y poeta de los CPC (Centro Populares de Cultura) y el populismo de izquierda.
18. Décio Pignatari en «*Arte concreta: objeto e objetivo*» en *ad - arte e arquitetura*, noviembre-diciembre de 1956, nº 20. Republicado en *Teoria da poesia concreta*, op. cit., pp. 39-40. De los tres poetas del grupo, fue Décio Pignatari quien desarrolló más extensamente esta aplicación del *design* a la producción poética.
19. «Ojo por ojo a ojo desnudo», publicado en la revista *ad - arquitetura e decoração*, noviembre de 1956, nº 20. Reimpreso en *Teoria da Poesia Concreta*, cit.
20. «El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos» en Leonor Arfuch, Norberto Chaves y María Ledesma: *Diseño y comunicación (Teoría y enfoques críticos)*, Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 198.
21. Por supuesto que esta interpretación debe dejar varios elementos de lado. En una etapa posterior, cuando la necesidad de disputar las tradiciones y la historia literaria se hagan necesarias, los poetas paulistas –sobre todo Haroldo de Campos– acentuarán el carácter barroco de la arquitectura de Niemeyer y la posibilidad de una contradicción barroca frente al clasicismo postulado por autores tan importantes como Antonio Candido. Ver, en relación con este tema, mi ensayo «Construir el pasado (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos)», *Filologia*, año XXX, 1-2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» (UBA), número especial sobre «Literaturas comparadas» coordinado por Daniel Link, 1997.
22. Citado en D. Riva: *Etats-Unis / Brésil: Le musée Guggenheim / Le parlement de Brasilia*, Hachette, París, 1980. Esta idea de la exuberancia como propia de la naturaleza brasileña parece ser un supuesto evidente a la hora de enfrentarse con la





San Pablo. En primer plano el edificio Copan, de Oscar Niemeyer.

cultura brasileña. Véase, en el campo de la crítica arquitectónica, esta opinión de Manfredo Tafuri y Francesco dal Co: «En el panorama brasileño, despunta la figura del arquitecto paisajista Roberto Burle Marx [... quien] se hace intérprete del vigor expresivo de la vegetación y de la ecología tropical en un lujurioso surrealismo paisajístico», p. 204 de su *Historia de la arquitectura (Arquitectura contemporánea - Parte II)*, Viscontea, Buenos Aires, 1982.

23. «Max Bense sobre Brasilia» en *Invenção* n° 2, 2º trimestre 1962 (extraído del libro *Entwurf einer Rheinlandschaft / Projeto de uma Paisagem Renana*, de Max Bense, Editora Kiepenheuer & Witsch, Colônia, 1962), p. 65. El adjetivo «cartesiano» es utilizado en el mismo sentido por Haroldo de Campos en su ensayo sobre João Cabral de Melo Neto: «la poesía de JCMN tiene un lugar privilegiado: el lugar cartesiano de la lucidez más extrema» (en *Metalinguagem & outras metas*, op. cit., p. 88).

24. Según Roberto Schwarz el golpe del sesenta y cuatro «era pró-americano e anti-popular, mas moderno» (en «*Cultura e política, 1964-1969*», *O pai de família e outros estudos*, Paz e terra, Río de Janeiro, 1978, p. 72).

25. Este es un raro ejemplo donde la exasperación de la linealidad cumple el postulado concretista del cuestionamiento de la organización sintáctica del discurso que se basa, justamente, en la linealidad.

26. Es decir: *felicidad, fugacidad, ferocidad*.

27. El libro-valija *Caixa Preta* contiene una versión hecha con ordenador que, sobre un fondo negro, recuerda a las ventanas encendidas de los edificios en la ciudad de noche. La versión fue realizada por Erthos Albino de Souza, poeta, editor de la revista *Código* y precursor de la poesía en computadora.

28. «De campos» es un juego de palabras entre el apellido de los hermanos de Campos y los «campos», palabra que significa lo mismo en castellano que en portugués.



**Empresa que colaboran con el  
Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

---

**Aluar División Elaborados**

---

**Buenos Aires Greens**

---

**C.B. Richard Ellis SA**

---

**Ceusa**

---

**Cliro SA**

---

**Constructora Iberoamericana SA**

---

---

**Constructora Sudamericana SA**

---

**Industrias Saladillo SA**

---

**Interieur Forma SA**

---

**Kalpakian alfombras**

---

**Obras Civiles SA**

---

**Tecno Sudamericana SA**

---

Cantidad de ejemplares: 1000  
Tipografía: Garamond Stempel y Futura  
Interior: papel ilustración mate de 115 g  
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas  
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348  
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18





20

49

17

46

15 16 17 18

12