

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

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# ARQUITECTURA BRASIL

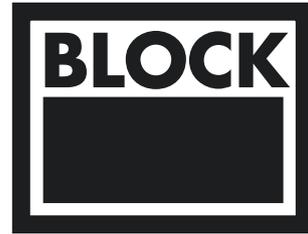
Carlos Ferreira Martins  
Jorge F. Liernur  
Otilia Fiori Arantes  
Fernando Aliata  
Claudia Shmidt  
Adrián Gorelik  
Ana María Rigotti  
Gonzalo Aguilar  
Renato Anelli  
Donatella Calabi  
Nabil Bonduki  
Eduardo Gentile  
Alberto Sato

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

## Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña

*There is something irrational  
in the rise of brazilian architecture.  
Siegfried Giedion<sup>1</sup>*

Pasados casi cincuenta años de la experiencia-límite de Brasilia, el desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil desde las obras pioneras de los últimos años veinte hasta la consagración internacional de los años cincuenta, parece seguir desafiando las tentativas de comprensión<sup>2</sup>. Esto no constituye, sin embargo, una novedad. Con la expresión que nos sirve de epígrafe, Giedion expresaba el mixto de admiración, sorpresa y desconcierto que provocaba en el panorama internacional la producción arquitectónica moderna de los escasos veinte años que se interponían entre la presencia de Le Corbusier en Río, durante el proyecto de Ministerio de Educación y Salud, y la publicación de su prefacio al libro de Mindlin, de 1956. Los argumentos para esta caracterización son varios y han sido desde entonces muy repetidos. El desordenado crecimiento urbano y la desenfrenada especulación con la tierra urbana que caracterizan el desarrollo de las principales ciudades brasileñas en la primera mitad del siglo constituirían en principio una traba para el desarrollo de una arquitectura saludable. Dificultad que viene a sumarse a la precariedad de las condiciones técnico-constructivas de un sistema productivo aún caracterizado por una industrialización incipiente y por la supervivencia del modelo básico agro-exportador.

Sin embargo, la arquitectura moderna brasileña «crece como una planta tropical». La dificultad de Giedion no reside, por lo tanto, solamente en comprender esa separación entre las condiciones sociales y económicas que soportan la actividad constructiva como un todo y la expresión cultural alcanzada por la arquitectura erudita. Sorprende, también, la velocidad con que el lenguaje moderno de raíz corbusierana es absorbido en un ambiente arquitectónico que, de forma casi concomitante, empieza a definir un perfil distinto y reconocible. «Brasil encuentra su propia expresión arquitectónica con una asombrosa rapidez<sup>3</sup>.»

Irracionalidad, sorpresa, espanto, son expresiones que demuestran la dificultad de establecer causalidades y estructurar la trama narrativa que defina el sentido de ese desarrollo. Giedion sabe que el peso del papel jugado por Le Corbusier es fuerte pero no suficiente para explicar el «fenómeno brasileño». «Por supuesto cuando Le Corbusier vino al Brasil en 1936 eso fue la centella que llevó aquellos talentos a encontrar su propio medio de expresión. Pero Le Corbusier ha estado en muchos otros países y muy a

menudo eso no resultó en más que algunos titulares de mal gusto, como cierta vez en los periódicos de Nueva York<sup>4</sup>.»

Al analizar la producción de inicios de los años cincuenta, Giedion señala las principales características de la que ya entonces se reconoce como «arquitectura brasileña»: el desarrollo de líneas fuertes en el exterior de los edificios; los avances en el tratamiento de los espacios internos, los juegos de relaciones formales con el paisaje, etc. Pero lo que visiblemente más lo impresiona, y ciertamente lo que más interesa hoy a nuestra reflexión, es otra cosa: «... en Brasil, un cierto nivel de realización ha sido alcanzado. Aunque ciertas características puedan ser especialmente visibles en el trabajo de algunas individualidades excepcionales, ellas son también evidentes en el nivel medio de la producción arquitectónica: una situación que no existe en la mayoría de los otros países»<sup>5</sup>.

El juicio de Giedion, cuyo conocimiento de la producción internacional no merece la pena recordar, llama así la atención sobre un aspecto decisivo para la comprensión del proceso de institucionalización de la arquitectura moderna en Brasil: a la par de la indudable preeminencia de algunas obras de excepción hay algo que asegura una dimensión extensiva en la calidad de la producción arquitectónica, que refuerza la identificación de esa arquitectura como «brasileña» ya no solamente en el sentido tantas veces señalado del arraigo de sus soluciones formales en el ambiente tropical o en la tradición cultural. En este punto queda claro que la lectura de Giedion nos remite a dos problemas claves para la reflexión no desinteresada en los avatares de la arquitectura moderna brasileña.

El primero es obvio e inexcusable para cualquiera que afronte con seriedad una reflexión sobre la situación actual de la producción arquitectónica en Brasil. Nuestro problema ya no es el de la posible «irracionalidad» del desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil, sino el de comprender cómo y porqué se ha logrado establecer, en el espacio de menos de veinte años, una situación en que, junto a las obras destacadas de algunos maestros, se logra un alto nivel de calidad media en un número tan significativo de autores como los que Mindlin presenta en su libro. En otras palabras, cabe preguntarse cómo ha sido posible crear, en tan corto tiempo, una *cultura arquitectónica*. Y, ineluctablemente,

eso significa preguntarnos cómo y por qué ha sido perdida de manera casi tan igualmente rápida.

La segunda cuestión informa respecto de un punto nodal en todas las tentativas de caracterización de la especificidad de la arquitectura brasileña: cómo comprender la paradoja que se establece entre la constatación de Giedion (cada vez más confirmada por los trabajos de investigación que vienen caracterizando el proceso de revisión historiográfica de los últimos años), de un alto nivel de calidad media en la producción extensiva, y el proceso por el cual la institucionalización de la arquitectura brasileña se concentró de tal manera en la figura de Niemeyer, que uno está tentado de decir que, en Brasil, el protagonista se confunde con la institución arquitectura.

Creemos que una breve revisión del proceso de construcción de la trama narrativa de la arquitectura brasileña puede ser un instrumento de valor para la reflexión sobre algunas de las perplejidades planteadas por aquellos dos problemas, sin duda distintos pero no separables.

### **Historiografía y construcción de hegemonía en la arquitectura**

No parece hoy necesario demostrar la pertinencia del análisis historiográfico como instrumental adecuado para la comprensión del proceso de constitución de la hegemonía de la arquitectura moderna de raíz corbusierana en Brasil<sup>6</sup>.

Es sabido que un trabajo de arquitectura deja por lo menos tres tipos de rastro documental directo, que los historiadores llamarían primario. Especialmente en un período marcado por un fuerte voluntarismo, los arquitectos afirman sus proyectos por medio de textos, teóricos o de combate, de dibujos y obras. La intervención de un cuarto nivel documental, el de la crítica o de la historiografía, es más complejo de lo que indicaría llamarlo simplemente «secundario». El análisis de las relaciones entre experiencia artística y experiencia verbal, superadas las visiones de su mutua irreductibilidad, lleva a una transformación de la percepción del trabajo crítico y/o histórico que reconoce «la crítica como una participación activa y fundamental no sólo en la propagación, sino también en la generación de la cultura arquitectónica»<sup>7</sup>.

No se trata ya de hacer hincapié en los aportes que la investigación histórica puede traer al acto proyectual en sí, sino de admitir las lecturas críticas e históricas como elementos que se agregan a la obra, reconstituyéndola por su inserción en una trama que recoloca y reconvierte el objeto de análisis. El proceso de lectura, crítica o histórica, es así un mecanismo de carga



Lúcio Costa,  
Oscar Niemeyer,  
Affonso Eduardo  
Reidy, Jorge  
Moreira, Carlos  
Leão y Ernani  
Vasconcellos,  
Ministerio de  
Educación, Río  
de Janeiro, 1936.

Oscar Niemeyer,  
Pabellón de Baile  
en Pampulha,  
Belo Horizonte,  
1940-42.

Oscar Niemeyer,  
Yatch Club,  
Pampulha, Belo  
Horizonte,  
1940-42.



semántica que opera de forma activa en la obra y, a través de ella, en el campo de la cultura arquitectónica.

Esta idea aparece formulada por Argan, quien llama la atención sobre la especificidad de la operación del historiador del arte (y también de la arquitectura, agregamos) que está en la situación *sui generis* de hacer historia en presencia de su objeto: «De hecho, la historia del arte es la única entre todas las historias especiales que se hace en presencia de los hechos y, por lo tanto, no tiene que evocarlos, reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos. [...] (sin embargo) la obra de arte no vale para nosotros de la misma manera que valía para el artista que la hizo o para los hombres de su tiempo; la obra es la misma pero las conciencias cambian». Por eso, porque cambian las conciencias y valores, porque en el arte no interesa la cosa en sí sino su impacto de presencia absoluta frente a un sujeto que lee y relee, el historiador, dice Argan, «... debe reconstruir sobre sus hombros toda la cadena de juicios que fueran pronunciados sobre las obras de que se ocupa»<sup>8</sup>.

Partir de una verificación cuidadosa de los procedimientos y elecciones de la historiografía no es, por lo tanto, partir de la exterioridad de una lectura de interés puramente académico, sino tratar de explicitar cómo y cuándo la praxis historiográfica se articula a su objeto, recargándolo de significación y, por esa vía, influenciando directamente el campo del mismo ejercicio profesional. Aquí cabe recordar que todo juicio, estético o moral, es juicio histórico, cuya importancia está más allá de su veracidad. Porque, es aún Argan quien nos apoya, «... la realidad del hecho narrado es indudablemente diferente de la realidad del hecho acaecido, pero la narración que se hace hoy de hechos acaecidos en el pasado tiene, para la vida que se vive hoy, un valor que el hecho acaecido, como tal, no puede tener»<sup>9</sup>.

### **Goodwin y Mindlin: la construcción de la «arquitectura brasileña»**

«Río de Janeiro así como Washington fue víctima de la manía internacional de lo cargado a la Palladio. La corrección académica se prefirió a una arquitectura viva y adecuada a la tierra y el efecto pretensioso solamente encuentra equivalencia en su esterilidad. El caso, entre tanto, ha llegado a buen fin. Pocos años transcurridos y, casi de la noche a la mañana, la encantadora ciudad se curó de esa enfermedad, empezando a ver mejor las ventajas de una arquitectura de acuerdo a la vida actual y a la moderna técnica constructiva<sup>10</sup>.» Con esas palabras se cierra la introducción del famoso *Brazil Builds*, libro organizado a partir de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York por Philip Goodwin, responsable del primer impacto de divulgación



internacional de la emergente arquitectura moderna brasileña. El texto no esconde sus motivaciones diplomáticas, respecto del interés por «trabar relaciones con el país que iba a ser un aliado»<sup>11</sup>. Además, algunos episodios recientes de la arquitectura brasileña, con el Pabellón de Brasil en la Feria Internacional de Nueva York, en 1939, y la conclusión de las obras del Ministerio de Educación, hacían que la arquitectura brasileña dejase de ser vista como simple manifestación cultural de un país exótico y empezase a despertar interés internacional, especialmente por la posibilidad de verificación práctica de las aplicaciones del *brise-soleil*, propuesto por Le Corbusier en sus proyectos para Barcelona y Argel, de 1933, pero hasta entonces no realizado.

El trabajo de Goodwin es importante por la proyección internacional que da a la arquitectura brasileña pero también porque inaugura una matriz de lectura que se tornará recurrente en la historiografía. El vasto espacio dedicado a la producción colonial opera como indicador, por omisión, de la no relevancia de la producción ecléctica de la segunda mitad del XIX y de inicios del siglo XX pero, a la vez, para señalar la naturalidad y la inevitabilidad de la emergencia del lenguaje moderno. En la trama de Goodwin –de la que el fotógrafo Kidder Smith es un co-autor relevante– la arquitectura moderna en Brasil tiene el doble sentido de «inserción en la vida actual» y de restablecimiento de lazos con la «verdadera» arquitectura tradicional. Así, a la afirmación de que «su gran contribución para la nueva arquitectura está en las innovaciones destinadas a evitar el calor y los reflejos luminosos [...] por medio de parasoles externos» corresponde el acuerdo de que «hay otros tipos de parasoles más populares, como las rótulas coloniales». O aun la afirmación de que la «originalidad» de la moderna arquitectura brasileña «debe mucho [...] al uso imaginativo de azulejos»<sup>12</sup>.

En la página anterior:  
Portada del libro de Philip Goodwin,  
destacando el Casino de Pampulha.



Cubierta de la edición francesa del libro de Mindlin, con ilustraciones de los croquis del Ministerio de Educación (1936), fotos del Parque Guinle (Lúcio Costa, 1952) y del Pabellón de Industrias de Ibirapuera (Oscar Niemeyer, 1954). Al fondo, la sede del Banco de Minas Gerais (Alvaro Vital Brasil, 1956).

Portada de la edición francesa del libro de Mindlin, con la Iglesia de Santa Luzia al frente del Ministerio de Educación.



El fuerte peso de los grandes edificios públicos en la propia selección de obras presentes en la exposición y el libro lleva al autor a una breve descripción del sistema político brasileño posterior a 1930 para afirmar que el carácter simbólico representativo de esos edificios constituyen «una prueba de la importancia que tanto el pueblo como el gobierno dan a su país», importancia que se materializa en la «construcción de impresionantes edificios nuevos para la sede de los servicios públicos». Que en la producción arquitectónica oficial de Vargas se puedan encontrar igualmente edificios del más fuerte academicismo no indica más que «contradicciones curiosas que se ven por todas partes». Más que las «contradicciones curiosas», lo que interesa es enfatizar que mientras los estilos «arqueológicos» dominan triunfantes en Londres, Washington y Munich, «Brasil tuvo el coraje de quebrar la rutina y tomar un rumbo nuevo, dando como resultado que Río pueda enorgullecerse de poseer los más bellos edificios públicos del continente americano»<sup>13</sup>.

Al lado del Ministerio de Educación, el Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York de 1939, con su «elegante levedad», pero más que todo el conjunto de Pampulha, no concluido en ocasión de la exposición, son los índices del potencial de la nueva arquitectura brasileña que le permiten, aún reconociendo la falta de distancia para una evaluación más detenida, destacar las particularidades de ese trabajo: «hay que ver, primero, que presenta el carácter del propio país y de los artistas que lo han lanzado; en segundo lugar se ajusta al clima y a los materiales de que disponen»<sup>14</sup>.

Como suele ocurrir en las elecciones historiográficas, sus omisiones son tan significativas como sus énfasis. De aquellas, las más significativas son el pequeño papel atribuido a Warchavchik, nombrado más de una década atrás como representante sudameri-

cano a los CIAM, Flávio de Carvalho y la obra de Luiz Nunes en Recife, apenas señalada.

Es sabido que el libro de Goodwin ha sido el detonador de una ola de divulgación internacional de la arquitectura brasileña<sup>15</sup>. Pero su contribución fundamental fue, sin duda, inaugurar una trama narrativa que se tornaría recurrente en la historiografía y se apoyaría esencialmente en la idea de indisolubilidad entre la «originalidad» —y el consecuente reconocimiento internacional— de la arquitectura brasileña y su identificación con un proyecto de articulación entre modernidad y tradición, sostenido y apoyado en la expansión y la necesidad de afirmación ideológica del aparato estatal varguista. Los vínculos con el esquema teórico propuesto y desarrollado por Costa, desde su famoso texto *Razões da Nova Arquitetura*, no son, como se sabe, simples coincidencias.

Concebido inicialmente como una actualización del trabajo de Goodwin, el libro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, ganó cuerpo por la ausencia de una reedición del «entonces ya clásico» *Brazil Builds*. Su edición en 1956, todavía en el calor del intenso debate internacional provocado por las intervenciones de Bill, Rogers y otros, a raíz de la II Bienal de San Pablo y en el año del inicio del concurso de Brasilia, así como la elección de Giedion como prefacista no son, por supuesto gratuitos. Arquitecto militante él mismo, Mindlin empieza por señalar el carácter todavía restringido de la arquitectura brasileña, cuya corta historia «... es la de un puñado de jóvenes y una obra de conjunto lograda con increíble rapidez»<sup>16</sup>. Advertiendo contra cualquier posibilidad de entender esa trayectoria a partir de «inevitabilidades o determinismos», afirma que ese proceso no podría ser explicado ni como simple consecuencia de una supuesta evolución natural del arte en Brasil ni como expresión refleja del desarrollo industrial y urbano del país. Sus causas «... deben

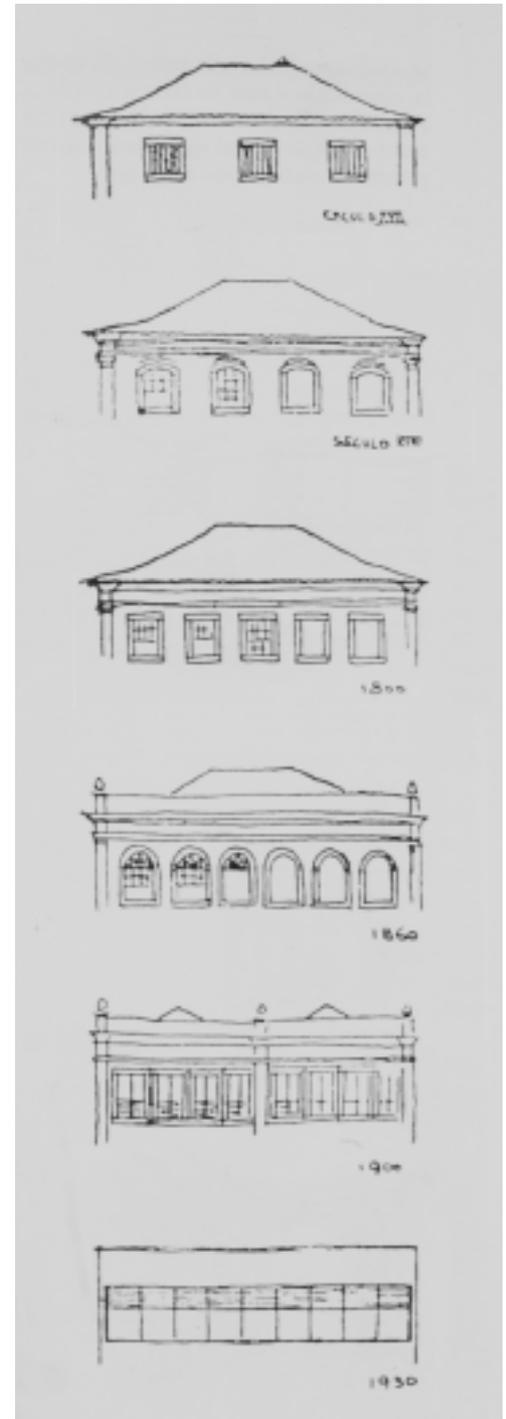
antes ser buscadas en los factores subjetivos de preparación espiritual y del clima intelectual del país»<sup>17</sup>.

Y es con el propósito de ubicar mejor ese estado de espíritu que Mindlin traza en rápidas líneas los ejes del desarrollo constructivo y estético de la arquitectura del Brasil durante la Colonia y el Imperio, explicitando textualmente lo que estaba indicado por la selección fotográfica de Kidder Smith y Goodwin. Ese desarrollo aparece narrado como la constante oposición entre intervenciones y movimientos originarios de la metrópolis y la lenta, pero continua, decantación de trazos propios. El mismo Aleijadinho aparece aquí como aquel que cristaliza el sentido poético de la «nueva raza», pero aun en el ámbito de «las últimas actitudes del barroco portugués». Es en el desarrollo de la arquitectura residencial, especialmente a partir de inicios del siglo XIX, donde se elabora una arquitectura claramente relacionada con las condiciones técnicas, climáticas y materiales del país, definiendo progresivamente un «estilo» caracterizado por la severidad de líneas, por la solidez estructural y la ausencia de adornos. Lo más significativo de esa lenta configuración es, para el autor, su diseminación y la uniformidad conseguida en toda la Colonia, pese a la dimensión del territorio y a la precariedad de las comunicaciones. Una explicación para esa uniformidad es el arraigo de esa arquitectura en las condiciones sociales concretas del país, expresando «... la estructura social, rígida y severa, de la supremacía del hombre, de la segregación casi oriental de la mujer, de la explotación del negro y del indio».

Los acontecimientos europeos del inicio del siglo XIX, con la transferencia de la Corte portuguesa para Río y la posterior llegada de la Misión Francesa significaron, para el autor, la reinstalación de aquella oposición inicial. El trabajo de Montigny moldeó un nuevo gusto e influenció más de una generación, pero «... esta corriente extranjera, sin raíces en el país [...] se torna un factor de desagregación. El arte de construir en Brasil estaba dividido en dos».

Con el neoclasicismo inicialmente, con los diversos eclecticismos después, se configuraba la ruptura entre la lenta producción de una arquitectura que, pese a sus orígenes lusitanos, asumía progresivamente un «rasgo nacional» y la violenta inserción, bajo distintas influencias y aportes extranjeros, de otra, que, aun eventualmente más erudita y refinada, crecía alejada de la realidad del país. La reacción contra los eclecticismos tomó cuerpo en el neocolonial que, para unos, era «el retorno a la única y legítima tradición». Esa búsqueda de la tradición tanto podría llevar a una nueva serie de pastiches como, bien comprendida –es decir, como actitud de respuesta estricta al clima, a los materiales y a las condiciones concretas de vida de la población–, podría llevar a una «interpretación constructiva de las necesidades del Brasil de posguerra».

Esquema de desarrollo de la fachada, según Lúcio Costa, en *Documentação Necessária*, 1938.



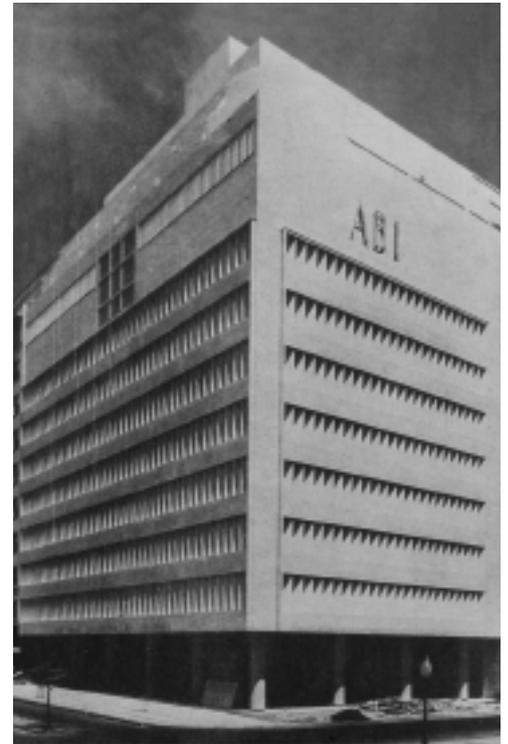
Cualquiera que conozca la producción teórica de Lúcio Costa no tarda en identificar aquí la aplicación estricta de sus esquemas interpretativos<sup>18</sup>. Mindlin no lo esconde y ve en Costa el «formulador decisivo» así como en las ideas de Le Corbusier «un estimulante trauma» que aportó vigor y dirección al movimiento de la arquitectura moderna en Brasil. Por eso, «... el carácter específico que ella tomó pronto [...] fue también buscado en la tradición».

Es a partir de esa caracterización del tipo particular de «encastre» entre las formulaciones doctrinarias de la vertiente constructiva del movimiento moderno y la tradición arquitectónica «legítima», que Mindlin pasa a resumir los primeros pasos de la nueva arquitectura en Brasil: los manifiestos de Warchavchik y Levi, los proyectos de Carvalho, las primeras casas modernistas. Contrariamente a Goodwin, reconoce esos pasos, pero afirma su carácter de *antecedentes*, que han servido para que Le Corbusier, en su pasaje decisivo, «... encontrara el terreno más o menos preparado». Ese terreno más o menos preparado significaba, para Mindlin, una cierta disposición de los sectores intelectuales y arquitectónicos que encontraría su verdadero desaguadero en el golpe de estado varguista de 1930, que «impuso un nuevo régimen y un nuevo estado de espíritu». A partir de ahí, la trama adopta un nítido carácter evolucionista, cuyo sentido deja de estar en cuestión. La positividad atribuida al régimen de Vargas se transfiere al proceso de afirmación hegemónica del lenguaje moderno de raíz corbusierana: ambas son pensadas con el contenido básico de *progreso*. Mindlin retoma aquí la trama indicada por Goodwin: la presencia de Corbusier será comprendida como el elemento catalizador del talento del joven grupo de arquitectos que pasan a producir una sucesión de proyectos que impactan por su calidad y por su contribución original a la arquitectura internacional. El Ministerio, la *Obra do Berço* de Niemeyer, la estación de Hidroaviones de Attilio Correa Lima, la sede de la ABI y el Aeropuerto Santos Dumont, de los hermanos Roberto, representan un *crescendo* que tendrá su apoteosis en dos momentos: el Pabellón de Nueva York, «una de las atracciones más populares de la Feria [...] generalmente considerado como su más refinado ejemplo de arquitectura moderna», y Pampulha.

Tres aspectos de la narrativa de Mindlin son particularmente importantes para la constitución de la «trama dominante». Primero, la introducción explícita de la noción de que la aventura de la arquitectura moderna en Brasil se torna posible por la presencia lúcida de un hombre de Estado, en este caso Capanema, que, en el episodio del MESP, viabiliza esa «verdadera revolución», por una decisión individual basada en «la mezcla de visión, audacia y sentido común que lo caracterizaba»<sup>19</sup>. En segundo lugar, la incorporación de un nuevo –y peculiar– marco de la periodiza-



Attilio Correa  
Lima, Estación de  
Hidroaviones,  
Río, 1937-38.



Marcelo y  
Milton Roberto,  
edificio ABI,  
Río, 1936.

ción propuesta: la misma exposición y el libro de Goodwin, responsable por la atracción de la atención internacional a un trabajo nuevo que significa «... la primera aplicación en larga escala de los principios de Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe». Por último, Mindlin enseña que el aspecto decisivo del reconocimiento internacional, además de estrechar los lazos con los arquitectos extranjeros que pasan a visitar el país con frecuencia, es lo que podemos llamar el «efecto retorno»: la aceptación de las obras modernas por el público, más allá del círculo de los intelectuales modernistas. Es gracias al reconocimiento externo que «... el hombre de la calle, escéptico e irónico por naturaleza, empezó a enorgullecerse de los edificios que al inicio consideraba chistosos o bizarros»<sup>20</sup>.

Conjugados el reconocimiento internacional y el del hombre de la calle, estarían dadas las condiciones para el orgullo. Entre tanto, la formación de Mindlin, fiel a los orígenes de un movimiento que se niega a pensar el edificio como objeto aislado y que tiene por objetivo llevar los productos del espíritu y del arte a las grandes masas, le impide caer en el elogio fácil del resultado formal. Su texto sigue señalando las enormes dificultades presentadas por el explosivo y desordenado crecimiento urbano de las grandes ciudades brasileñas, frente al cual las pocas incursiones profesionales en el campo de la planificación urbana permanecían como intentos de crear un efecto-demostración. Otro problema que le preocupa es la enseñanza que, para él, seguía caracterizada por la desintegración e inadecuación curriculares y por el arcaísmo de los procesos didácticos.

La producción de la arquitectura brasileña aparece, por lo tanto, para Mindlin, como un proceso en desarrollo, respecto del cual no había entonces la distancia necesaria para una evaluación de conjunto pero en el que ya se podían singularizar al menos dos aspectos que contribuían de manera decisiva para constituir una personalidad propia. Primero, la original elaboración de los dispositivos de control de la luz solar no solamente respondían a requisitos higiénicos sino que aportaban a la arquitectura un nuevo valor plástico: «Si, como dice Le Corbusier, “arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”, el *brise-soleil* le da al juego y a los volúmenes una infinita riqueza de modulación, en el sentido de la cuarta dimensión, por medio de la constante mutación de las sombras que cruzan la superficie, de la aurora a la puesta del sol»<sup>21</sup>. El otro aspecto clave es la investigación y el desarrollo de la técnica estructural en hormigón armado, que contó con el apoyo de «un brillante grupo de proyectistas estructurales» y que resultó no solamente «en estructuras esbeltas y elegantes sino también en apreciable economía si se comparan los costos de construcción con otros países»<sup>22</sup>.

El texto de Mindlin se reduce a quince páginas de introducción a las doscientas cincuenta dedicadas a presentar las fotos y los dibujos de las obras de más de ciento veinte arquitectos, organizadas por criterio funcional. Sin embargo, el libro se constituye, así como el de Goodwin, en un marco referencial de la historiografía, sea por el rigor en la selección de las obras y proyectos, sea porque su texto, aun corto, es un paso fundamental en la construcción de un esquema interpretativo que tendrá largo aliento.

### Ferraz: la historia contra-corriente

Recién en 1965, nueve años después del libro de Mindlin, va a surgir una voz discordante del esquema interpretativo que se fue afirmando de manera concomitante al mismo progresivo reconocimiento internacional de la producción del grupo carioca, en especial de Niemeyer. Recuperando un estilo de trabajo ya experimentado en la serie de artículos publicados en la revista *Hábitat*, Geraldo Ferraz publica su *Warchavchik e a introdução da arquitetura moderna no Brasil: 1925 a 1940*<sup>23</sup>. Motivado por la exigencia de rigor histórico, por la amistad al pionero o por localismo paulista, como insinúa Lúcio Costa en una polémica anterior, el texto de Ferraz propone y desarrolla un esquema de análisis y una narrativa en las antípodas de los que se venían imponiendo desde el texto de Goodwin<sup>24</sup>.

Los dos textos de que hablamos hasta ahora describen una trayectoria de desarrollo «orgánico» de la arquitectura brasileña, desde los inicios de la Colonia, señalando su capacidad de aclimatación, de adaptación progresiva de los modelos externos a las condiciones climáticas, técnicas, materiales y sociales del país. En este esquema, la producción neoclásica primero y la ecléctica



En la página anterior:  
Portada del libro de Geraldo Ferraz, destacando  
la presencia de Frank Lloyd Wright, entre Costa y  
Warchavchik.

Casa modernista de calle Itápolis,  
Gregori Warchavchik, San Pablo, 1929-30.



después, constituyen una interrupción, una desviación, y la constitución del grupo carioca, a partir de la presencia de Le Corbusier, significa la recuperación del hilo conductor. Trátase, en cierta manera, de la trama narrativa de una arquitectura brasileña que ha tenido que tornarse moderna para volver a ser legítimamente nacional.

Para Ferraz, ese esquema no tiene sentido. La arquitectura moderna es ante todo un hecho internacional, «un producto de las ideas del siglo XX, dado que su adjetivación [...] pertenece a un estado de espíritu adscrito a las transformaciones que se operan en la vida del hombre de nuestro tiempo»<sup>25</sup>. Para anclar su visión, dedica toda la parte inicial del libro al rescate de la tradición del racionalismo constructivo, pensado como síntesis entre los nuevos programas socialmente planteados, las nuevas disponibilidades y recursos técnicos y materiales y el «estado de espíritu moderno». En esta perspectiva, destaca la importancia, para «los pioneros del siglo XX», de la actitud de partir de cero, de liberarse de un pasado identificado con el peso de una tradición cultural opresiva, aunque alerte sobre el riesgo de limitar la arquitectura a una visión pragmática. Todo el esquema inicial pretende hacer hincapié en el «sentido internacionalista» del movimiento del arte moderno. Internacionalismo que, en el ámbito de la arquitectura se concreta en 1928, cuando se encuentran en el primer CIAM los grupos de la

Bauhaus y del Esprit Nouveau, «las dos grandes corrientes [...] que se han extendido desde puntos de partida distintos (pero) han llegado al mismo blanco, el de la unidad de concepción arquitectónica [...] en que ambas han llegado al urbanismo»<sup>26</sup>.

Aun reconociendo a la Bauhaus y al grupo articulado en torno a Le Corbusier como las dos vertientes fundamentales de la renovación arquitectónica del siglo XX, Ferraz no deja de establecer jerarquías y valores, dándole la primacía a Gropius, porque «su concepción didáctica es más concretamente planeada, más objetiva, que la dinámica propaganda de Le Corbusier», lo que permite ver en el arquitecto alemán «el gran coordinador de las ideas del siglo XX, en la completa transfiguración de la vida social»<sup>27</sup>.

Aclarados sus criterios y valores, el autor llama la atención sobre la coincidencia temporal entre el Congreso de La Sarraz y el comienzo de las polémicas en torno de la edificación de las primeras casas modernistas en San Pablo. El inicio de la actuación de Warchavchik corresponde, para Ferraz, a la introducción de la arquitectura moderna en Brasil y no estará balizado en el proceso de evolución de cuatro siglos de arquitectura sino en el cuadro de las profundas alteraciones en la vida económica, política, técnica y social de San Pablo, a partir de la primera Guerra Mundial. Más que destacar la primacía temporal del Manifiesto de 1925, Ferraz señala el avance y la calidad de las tesis allí defendidas en el mismo

año en que Gropius lanzaba su *Internationale Architektur* con «pocas y relativas disonancias» entre ambos documentos. Pero la principal preocupación del autor es distinguir el internacionalismo de la fácil acusación de «extranjerismo» imputada a Warchavchik, quien afirmaba que «no queriendo copiar lo que se está haciendo en Europa, inspirado por el encanto del paisaje brasileño he intentado crear una arquitectura que se adaptase a esa región, al clima y también a las antiguas tradiciones de esta tierra»<sup>28</sup>. El autor busca apoyo para su tesis en declaraciones de Le Corbusier, que había afirmado haber encontrado en la obra del arquitecto ruso «la mejor adaptación de las directrices del arte moderno de construir en el paisaje tropical de Sudamérica» y señala que la participación de Warchavchik presenta, en el IV Congreso Panamericano de Arquitectura en Río de Janeiro, una posición precisa e inequívoca respecto de las relaciones entre internacionalismo y condiciones regionales: «Tendremos, quizás, una arquitectura europea, otra sudamericana, otra norteamericana. Finalmente, todas juntas formarán un solo estilo mundial creado por las exigencias mismas de la vida actual [...] (pero) esta arquitectura será la más regional posible, porque su primera y principal exigencia será adaptarse a la región, al clima y a los costumbres del pueblo»<sup>29</sup>.

A partir de ahí, Ferraz recorre los distintos marcos de la periodización ya consagrada, proponiendo su propia y distinta lectura de cada uno. El significado del golpe militar de 1930 recibe un tratamiento más crítico que el de sus antecesores. Para el autor, el gobierno de Vargas había significado «una oportunidad de cambios para todo el país. Una gran esperanza, pronto deshecha, subía del fondo del alma popular. (Se creía) que se renovarían los procesos de educación e instrucción de masas, que la producción recibiría un impulso decisivo...».

Reconociendo la importancia del episodio del breve paso de Lúcio Costa por la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero recordando que Warchavchik, además de Burdeus, era en aquel momento el único arquitecto con obra construida según los principios modernos y con contacto directo con la producción internacional. La construcción de la Casa de la calle Toneleiros, la primera obra modernista en Río, más que un simple evento de propaganda, había ofrecido una rara oportunidad de formación para el joven grupo carioca: «Durante dos semanas, todas las tardes, bajo la ilustre presidencia de Frank Lloyd Wright, se han reunido [...] Warchavchik, Costa y los jóvenes arquitectos y estudiantes que irían a formar el grupo de renovadores de la construcción en Brasil»<sup>30</sup>. Y, poco más tarde, fue en la sociedad de construcción Costa & Warchavchik, «en cuyo cuerpo de dibujantes se encuentra el joven Niemeyer» que «Costa se vinculó a la construcción moderna en Río», pues hasta entonces «su adhesión al movimiento se limitaba a una cuestión de principios»<sup>31</sup>.

Incluso en el episodio de la construcción del Ministerio de Educación, su énfasis es en la influencia del arquitecto paulista. Resumiendo en medio párrafo todo el complicado proceso de marchas y contramarchas que al final resultaron en la presencia de Le Corbusier, Ferraz indica que el maestro francés trabajó en Río «con algunos elementos que estudiaron en 1931 bajo la dirección de Warchavchik y otros que habían trabajado en la sociedad Warchavchik & Costa»<sup>32</sup>. Refutando de manera implícita la evaluación, incluso internacional, que señala en la originalidad e inventividad de la adaptación de los postulados de Le Corbusier la razón del éxito de las obras brasileñas, el autor afirma: «Tal influencia no siempre ha sido benéfica, por la eventual ausencia de sentido crítico de sus discípulos, por la contrafacción del carácter de la arquitectura [...] (y por) un exceso de valorización romántica en la transcripción de ciertas indicaciones de Le Corbusier, transcripción que pierde su fuerza constructiva para desdoblarse en una especie de modismo equívoco»<sup>33</sup>.

A esos equívocos contraponen la imagen del viejo pionero que «ajeno a los acontecimientos, trabajaba en San Pablo y buscaba mantener encendida la llama de la arquitectura funcional». Consciente de la asimetría de las realizaciones que confronta, Ferraz intenta retirar la discusión del campo institucional para reivindicar la coherencia estética y programática. Admitiendo que sería ilógico comparar las primeras casas de Warchavchik «... con un monumento arquitectónico del orden del programa que tuvo el Ministerio de Educación, obra de gobierno con todos sus inmensos recursos», cita a Montesi para recordar que «una casa, aunque modesta, es un hecho arquitectónico, un elemento espacial que se inserta en un ambiente definido». Las obras de Warchavchik, pese a su carácter escaso y aislado, «constituyen hechos históricos, marcos conscientemente plantados en el tiempo»<sup>34</sup>.

La posición historiográfica de Ferraz, que mirada retrospectivamente puede parecer una actitud de romanticismo contracorriente, tiene, sin embargo, una inserción y un respaldo. Los años sesenta, marcados en la arquitectura brasileña por la euforia inicial y la posterior perplejidad frente a los límites de la experiencia de Brasilia, parecían llevar para San Pablo, palco de la experimentación del «nuevo brutalismo», las esperanzas de un nuevo momento dinámico en la arquitectura brasileña. El respaldo institucional del MASP a la realización de la exposición y al libro no es ajeno a esa evaluación estratégica.

Tres años más tarde, en un ensayo famoso, Sergio Ferro constataría el repliegue de las esperanzas frente al «toque militar de queda», y el epitafio de la fase gloriosa será el marco de la «crisis de la arquitectura brasileña», mote permanente y fantasmal de la formación de varias generaciones de arquitectos de allí en más<sup>35</sup>. Pero a esto tendremos que volver más adelante.

## Bruand y la consolidación de la narrativa

El libro de Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, es sin duda el más exhaustivo trabajo en la historiografía de la arquitectura brasileña. El autor empieza por declararse motivado en el trabajo porque la arquitectura en Brasil «conoció dos grandes períodos de actividad creadora»: el arte luso-brasileño de los siglos XVII y XVIII, estudiado por Germain Bazin, y el período actual, «abordado superficialmente en publicaciones de carácter documental»<sup>36</sup>. Su objetivo explícito es «examinar los monumentos no solamente en función de sus valores intrínsecos [...] sino considerando su situación en el tiempo y sus filiaciones perceptibles, en el intento de revelar su evolución y su significado histórico»<sup>37</sup>. Su libro está así marcado por el esfuerzo de riguroso relevamiento documental, por el chequeo de versiones y por el deseo de construir una interpretación, en el sentido historiográfico, no solamente de la evolución interna de la serie arquitectónica sino de sus relaciones con la situación técnica, cultural y política en que se desarrolla. El resultado será, como veremos, ambiguo.

La estructura del trabajo empieza por presentar una descripción sumaria de las condiciones físico-geográficas del país, en tanto elementos determinantes tanto de las características de la arquitectura tradicional como de la opción por el sistema corbusierano, con el desarrollo de los *brise-soleil*, la planta libre y la adecuación de los terrenos liberados por pilotis para responder a las necesidades climáticas de control de la insolación y facilitar la aireación.

Apoyándose en lecturas de intelectuales dedicados al tema de la «formación del Brasil contemporáneo», señala que la industrialización y la urbanización de inicios del siglo cambian apenas parcialmente la organización social heredada de la Colonia. La estructura oligárquica aliada a la especulación urbana explican así la inutilidad de «esperar una arquitectura volcada hacia la planificación global o vinculada a grandes realizaciones sociales». Curiosamente eso no es, para Bruand, un juicio negativo. Rebatiendo las críticas de Max Bill, argumenta sobre la imposibilidad de absorber en Brasil el modelo de Gropius, pues éste estaba marcado por el doble conflicto de las relaciones entre arte e industria y de la democracia fatal del arte, cuando «... ninguno de estos problemas tenía su razón de ser en Brasil», de la misma manera que la arquitectura de Mies, aristocrática y dependiente de mano de obra altamente calificada y de utilización de elementos industriales perfectos «... no podría encontrar repercusión en un país en que ninguno de estos principios podría ser satisfactoriamente resuelto». Para el autor, la adhesión a la vertiente corbusierana, así como los rasgos propios que pronto asumió la arquitectura brasileña reflejan de manera magnífica «la realidad profunda del país»<sup>38</sup>.

La comprensión de esta «realidad profunda», la va a buscar en el análisis culturalista de Fernando de Azevedo para explicar, de modo introductorio, algunos elementos básicos de las relaciones entre arquitectura y sociedad brasileña. Así, el «predominio de lo afectivo, de lo irracional y de lo místico» no puede ser extendido a la arquitectura, «profundamente pensada, asentada en la razón, aún cuando rompe las amarras de principios rígidos y permite a la imaginación un rol importante», pero el «individualismo anárquico» está «fuertemente expresado en la ausencia de planificación y de organización del sistema urbanístico». De la misma manera, «la búsqueda de prestigio personal», la «preocupación con la jerarquía social» y el individualismo «no son privilegios de los clientes: pueden ser encontrados, en diferentes grados, en la mayoría de los arquitectos». Y explica su ansia por soluciones brillantes e individuales. La «inteligencia viva» y la facilidad de adaptación», características debidas a un «pueblo de pioneros» son confirmadas «por la extraordinaria capacidad de asimilación de los arquitectos del país» para quién han bastado tres semanas de trabajo con Le Corbusier para que «... sus miembros surgiesen transformados, como por arte de magia, lanzándose en búsqueda de nuevos caminos». Para Bruand, esas «características del pueblo brasileño» ayudan a comprender el rápido cambio de la opinión pública después de la construcción del Ministerio: el reconocimiento y los aplausos internacionales «sacuden el sentimiento del pueblo», y enorgullecen «una opinión pública ávida de gloria». De la misma manera, la forma peculiar que asumió en Brasil el nacionalismo cultural es la expresión de un pueblo que «concilia la voluntad de progresar» con un «apego sentimental y racional al pasado»<sup>39</sup>.

Diferenciándose de Mário Pedrosa, que ve un vínculo estrecho entre arquitectura y régimen político, Bruand prefiere señalar el apoyo decisivo pero individual de «algunos gobernantes», como Gustavo Capanema, el ministro de Educación «cuyo sueño era construir la primera obra monumental de la arquitectura moderna en el mundo», o Juscelino Kubitschek, el presidente que «profundamente ambicioso, dispuesto a correr riesgos para cubrirse de gloria [...] construyó solo, durante sus varios pasajes por el poder, más edificios que cualquier hombre de Estado en los últimos dos o tres siglos»<sup>40</sup>.

La periodización propuesta por Bruand, que confirma 1936 como «marco fundamental» y 1945 como «afirmación decisiva» de la arquitectura brasileña, contribuye a consolidar la interpretación dominante de la constitución del discurso moderno en Brasil. Sin embargo, trabaja esa periodización sin aceptar los argumentos lineales, investigando «desarrollos paralelos» a la trayectoria del «grupo central» carioca. Inicia su abordaje a partir de 1900, de manera asumidamente arbitraria, con el afán de tra-

zar el cuadro del ambiente en que se darán los primeros intentos de la arquitectura moderna y, aunque no niegue por principio todo valor a las obras eclécticas, se suma a la visión de que el conjunto «era, por su naturaleza un hecho profundamente negativo» que expresaba «un complejo de inferioridad llevado al extremo». En esta perspectiva, y aquí percibimos aun otra vez el esquema de análisis de Costa, el neocolonial aparece «como una transición necesaria entre el eclecticismo de carácter histórico, del que era parte integrante, y el advenimiento de un racionalismo moderno [...] cuya gran originalidad local no puede ser ignorada»<sup>41</sup>.

El neocolonial es, entonces, y no apenas cronológicamente, una de las «premisas de la renovación» que tendrán lugar entre 1922 y 1935 y que incluyen al trabajo pionero de Warchavchik. En este punto, Bruand se apoya en el trabajo de Ferraz aunque inclinándose a encontrar en Le Corbusier, más que en Gropius, sus referencias fundamentales. En cuanto a su contribución, critica el juicio de Costa respecto de la independencia del desarrollo de la arquitectura posterior al Ministerio: «es dudoso que tal pudiera ocurrir sin la acción pionera de Warchavchik que preparó el camino para forjar una nueva mentalidad en los jóvenes arquitectos de Río de Janeiro». Sin embargo, señala que su «rigidez doctrinaria», su «espíritu sistemático que (al contrario de sus colegas brasileños) no admitía muebles coloniales en un ambiente moderno» enseñaban que «era demasiado extranjero para el país y demasiado radical para lograr realmente naturalizarse»<sup>42</sup>.

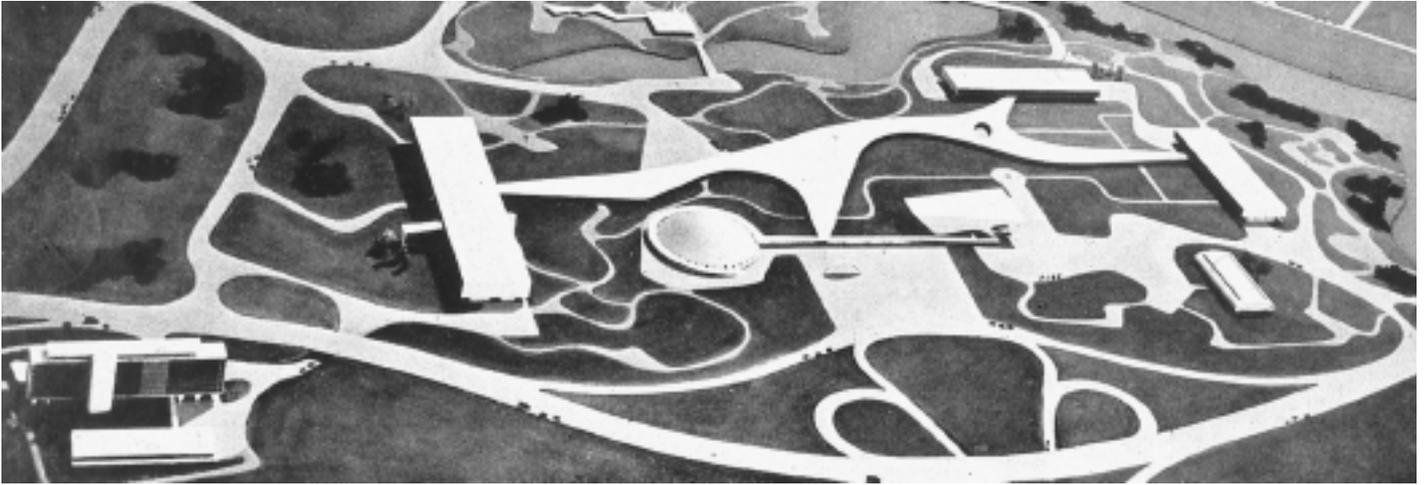
Otro innegable mérito de Bruand es haber sacado del casi completo olvido al importante aunque breve «movimiento de Recife», «... autónomo (y) bajo varios aspectos incluso más avanzado» que los de Río o San Pablo. Liderado por Luiz Nunes entre 1934 y 1937, el trabajo del equipo que incluía a los entonces desconocidos Burl Marx y Joaquim Cardoso, «aprovechó las lecciones de las figuras europeas sin quedar prisionero de sus enseñanzas» y «tomó el camino de una síntesis entre el carácter universal de los principios básicos y la expresión regional que les podía ser atribuida...»<sup>43</sup>.

Una contribución significativa de Bruand a la comprensión del episodio clave del Ministerio ha sido plantear con más exactitud el rol de Le Corbusier, no solamente como el maestro que aporta en vivo los principios generales, sino como el arquitecto que enseña un método de trabajo en que no se separan principios teóricos y dibujo, no tratándose «de dos operaciones sucesivas, una puramente intelectual (y la) otra manual» sino de «dos abordajes simultáneos e indispensables». Bruand señala aún, partiendo de testimonios de los protagonistas, la responsabilidad de Le Corbusier en dos características hasta entonces atribuidas a la originalidad de los brasileños: el énfasis en que la preocupación rigurosa por las necesidades técnico-funcionales no podría

nunca oscurecer las exigencias plástico-formales, y su defensa de la utilización de elementos paisajísticos o técnico-constructivos originarios de la tradición local, como la palmeras imperiales o los azulejos.

Como se ha dicho, el trabajo de Bruand tiene una preocupación documental que no se había encontrado todavía en los intentos historiográficos anteriores. Sin embargo y pese a algunas distinciones indicadas, acepta y refuerza no solamente los marcos de periodización sino el esquema explicativo general que, apoyado en las formulaciones de Costa, había ganado el panorama internacional con el libro de Goodwin y la base documental con el de Mindlin<sup>44</sup>. Hay que destacar lo significativo que es el mantenimiento y la consolidación de esa trama narrativa, que ve en la arquitectura moderna de matriz corbusierana no solamente un proyecto arquitectural, sino *la* arquitectura brasileña, más de diez años después de la desaparición del suelo político e institucional en que se formó. El fin del proyecto nacional-desarrollista, decretado por el golpe militar de sesenta y cuatro, parece no haber afectado el discurso de los arquitectos que, hasta avanzados los años setenta, siguen pautando el debate nacional por temas como «arquitectura y desarrollo nacional», el «papel social del arquitecto», etc.

La trama está constituida. Sigámosla esquemáticamente. Hay una arquitectura tradicional brasileña que es el resultado de la lenta depuración de los aportes estilísticos de la metrópolis colonial. Ese proceso de adaptación de los modelos portugueses a las condiciones sociales, a las disponibilidades técnico-constructivas y al clima brasileño logra por momentos generar una producción con rasgos propios. Goodwin y Mindlin indican ese proceso en términos más o menos generales, pero puntualizan el barroco de Aleijadinho. Lemos agrega, como momento de reinvención, la arquitectura bandeirista. El neoclasicismo de la Misión Francesa inicialmente y luego el eclecticismo harán del siglo XIX un período de cambio de referencias culturales y de ruptura radical entre los modelos eruditos importados y la producción anclada en saberes tradicionales. A inicios del siglo XX el crecimiento de las principales ciudades, la afluencia de mano de obra inmigrante y el europeísmo de las elites agudizan la dominación del eclecticismo. La transformación modernista, deflagrada por la Semana del 22 en San Pablo, no logra presentar una producción moderna en arquitectura. Pese a las tentativas pioneras de Warchavchik o Flávio de Carvalho, el nuevo lenguaje, importado, no llega a arraigarse. El primer marco significativo es el paso de Lúcio Costa por la dirección de la ENBA, una especie de bomba de efecto retardado que detonará cuando se encuentren los hombres precisos en el lugar preciso: Costa y su grupo joven y talentoso, el esclarecido Capanema y el maestro internacional. El edificio del Ministerio va



a señalar no solamente la primera realización en gran escala de las propuestas de Le Corbusier sino el rescate del proceso, interrumpido un siglo antes, de adecuación de los modelos europeos a las condiciones sociales, materiales y climáticas del país. Esa adecuación es la principal marca de originalidad de la naciente arquitectura moderna brasileña y debe ser enfatizada por el recurso a soluciones constructivas y simbólicas tradicionales como forma de conquistar el reconocimiento internacional. Este viene por medio del texto de Goodwin y es por su efecto que las resistencias internas son finalmente quebradas. Otra vez los hombres precisos se encuentran en el momento preciso y el esclarecido y ambicioso Juscelino permite a Niemeyer ejercitar su genialidad apoyada en el cálculo brillante del poeta Joaquim Cardoso, en el conjunto de Pampulha. A partir de ahí, contando con reconocimiento internacional, con dominio refinado de la técnica del hormigón y con la creación de las nuevas escuelas de arquitectura, la calidad de la producción arquitectónica deja de ser privilegio de algunas personalidades de excepción para afirmarse como lenguaje socialmente aceptado, en aumento hasta la experiencia-límite de Brasilia.

### **Arquitectura brasileña: ¿montaje ideológico u obra realizada?**

Como dijimos la trama está montada. Nos interesa su lógica y coherencia, pero no menos sus zonas de oscuridad. Las preguntas que no se hace, los temas que no propone o de los que huye. Así, la ausencia del interés historiográfico en las obras de «carácter social» –por dudosa e imprecisa que pueda ser esa caracterización– llevó a la «conclusión» de la falta de compromiso de «la arquitectura brasileña» por los fundamentos sociales que presiden la

constitución de la arquitectura moderna en sus orígenes europeos. La investigación reciente enseña que, más que una excepción, Pedregulho y Gávea de Reidy, son la punta de un iceberg, cuya real dimensión está todavía por evaluar<sup>45</sup>. Otro trabajo en proceso ha identificado en la ciudad de San Pablo más de ciento veinte edificios escolares proyectados y construidos en menos de seis años, con un significativo impacto sobre el paisaje urbano<sup>46</sup>. Pero esos edificios están mayoritariamente ubicados en los arrabales, han sido proyectados por arquitectos «de segunda línea», son de bajo costo y, por lo tanto, no encuentran su lugar en la historiografía hagiográfica.

Comprender la lógica de montaje de la narrativa historiográfica es reconstituir el proceso de construcción hegemónica de un proyecto particular que se convirtió en *proyecto* brasileño. Es decir, es importante para no seguir prisioneros de un discurso basado en la aceptación de la supuesta «naturalidad» del recorrido. Pero igualmente para evitar la negación acrítica de ese mismo recorrido. Otra vez la tensión entre las sucesivas camadas de interpretación y la «presencia absoluta» de la obra. Si Giedion llamaba la atención sobre el «alto nivel medio de calidad» de la producción extensiva de la arquitectura moderna en Brasil, no es menos cierto que la historiografía desde Mindlin ha ido progresivamente concentrándose en el análisis de la obra de un número cada vez más restringido de arquitectos. Contradicción interna o problema metodológico, el dilema no se restringe a la historia de la arquitectura brasileña, pero adquiere en este caso una fuerte actualidad. Es significativo que la historiografía dominante esté marcada por la completa separación entre historia de la arquitectura e historia del urbanismo o, de manera más abarcante, historia de la ciudad<sup>47</sup>. El trabajo académico se viene deteniendo cada vez más en la recuperación de la historia reciente de las ciudades

brasileñas pero apenas se ha preocupado en comprender la historia de la arquitectura como parte constitutiva de aquella historia.

Indicaremos, a modo de (in)conclusión, apenas dos ejemplos que, más que respuestas a las cuestiones planteadas, informan lo que a nuestro juicio debe constituirse en un plan de trabajo colectivo. Cualquiera que ande por una ciudad de tamaño mediano en Brasil encontrará, siempre y cuando la intensa especulación inmobiliaria no los haya derribado todavía, barrios residenciales construidos en los años cincuenta donde son identificables innumerables casas «a la» Niemeyer: pilotis en V, techos en tijera invertida, la elevación de la primera losa para permitir una rampa en curva, un indefectible jardín de piedras roladas «a la» Burle Marx, etc. Por supuesto no son obras de Niemeyer y, las más de las veces, ni siquiera de arquitectos. Desde una perspectiva sociológica estrecha esas obras serán consideradas *kitsch*. A nosotros ese fenómeno debería interesarnos en otra perspectiva. Importa señalar ahí que, en un momento dado de la historia del país, la clase media, incluso de las pequeñas ciudades del interior, tenía lo *moderno* como valor. Y, más sorprendente, tenía una imagen clara de un proyecto arquitectónico –el de Niemeyer o de la «arquitectura brasileña»– como expresión de ese valor. Algunas investigaciones aún preliminares y asistemáticas llaman la atención sobre el hecho de que la mayoría de estas casas son anteriores a la construcción de Brasilia. No ha sido el intenso efecto-demostración de la exposición en los medios de comunicación de la aventura de Brasilia el detonador de esa adhesión. Si Giedion tenía razón en su sorpresa, entonces el tema de la difusión de la arquitectura moderna tiene una relevancia a la que todavía no se le ha ofrecido respuesta satisfactoria.

Otro ejemplo, quizás más relevante, está en la evaluación de las grandes o pequeñas obras urbanas de los años cuarenta y cincuenta. Aunque algunas de ellas tengan su lugar en las selecciones de la historiografía, generalmente están relacionadas con la serie monográfica de la «obra» de un autor en particular y no con el ambiente urbano y las condiciones particulares de desarrollo urbano en que están insertas y al cual contribuyen en su medida. La insistencia en considerar al edificio como objeto aislado lleva a perder la dimensión urbanística inherente a la obra de arquitectura moderna, con independencia de su escala. Por supuesto, un edificio como el Copan, de Niemeyer, debe ser comprendido en el contexto de la obra del autor. Pero aislarlo de las condiciones concretas de su realización, del embate con las vicisitudes del mercado inmobiliario, de la comprensión del rol de las nuevas demandas sociales planteadas por el proceso de metropolización, es condenarlo a una lectura deformada. Fuera del contexto de los centenares de edificios de uso mixto, del significado e impacto en la vida urbana de la media centena de edificios-galería construidos en la ciudad en ese período, el Copan corre el riesgo de verse



apenas como el sorprendente ejercicio formal del edificio ondulante en medio del caos del centro metropolitano.

No se trata, una vez más, de sociologizar la inserción de estas obras, sino de comprender que en su misma articulación proyectual, los edificios son modernos, es decir plantean una visión y una propuesta de ciudad. Mirar a esos edificios sin los prejuicios habituales es percibir que expresan la creencia optimista en la posibilidad de una nueva sociabilidad urbana<sup>48</sup>. Alguien ya dijo que los años cincuenta han sido el último momento en que Brasil creyó en la posibilidad de «acertar». En ese momento el país se dio cuenta de que en arquitectura, como en cultura, no hay primer, segundo o tercer mundo. La arquitectura brasileña no era periférica a nada, como su música no lo era. Y, en este caso, no se puede decir que haya sido el concierto en el Carnegie Hall lo que llevó a la gente a cantar en la calle los optimistas –y musicalmente sofisticadísimos– *standards* de la bossa-nova.

La utopía de los arquitectos ha sido la de la posibilidad de construir otro país. De esa utopía han participado igualmente médicos, ingenieros, sociólogos, músicos, educadores o filósofos. A todos, y no solamente a los arquitectos, les llegó el «toque militar de queda». Un cuarto de siglo más tarde ya no se trata de lamentarlo, ni de creer en la posibilidad de tomar aquella producción como modelo. Pero profundizar la comprensión de sus valores intrínsecos, así como de las condiciones de su inserción en la cultura urbana, quizás pueda tener un valor operativo. Hace un par de años, un periodista brasileño le preguntaba a Chemetov por que la arquitectura francesa había vuelto a tener importancia internacional después de casi dos décadas sin mayor expresión. El le contestó sencillamente que, al no tener demasiados encargos, los franceses se habían dedicado a estudiar...

Fotomontaje del Conjunto Nacional en la Avenida Paulista, David Libeskind, San Pablo, 1955.



#### Notas

1. Siegfried Giedion (1956), «*Brazil and Contemporary Architecture*», Prefacio a Henrique E. Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, Río de Janeiro/Amsterdam, Reinhold, p. XIII. Edición en francés, por Fréal, París. Edición en alemán por Verlag, Georg Callwey, Munich.
2. A una reseña periodística de dos recientes tentativas de retomar el hilo de la construcción historiográfica de la arquitectura brasileña, Abilio Guerra ha dado el sugestivo título de «Enigma Persistente».
3. Giedion en Mindlin, op. cit, p. IX. Traducción nuestra.
4. Idem, ibídem.
5. Idem, ibídem.
6. No era esa la situación, al menos en Brasil, cuando hace poco más de diez años, planteábamos el tema de la operatividad del análisis historiográfico como instrumento fundamental en la comprensión y en la generación de la cultura arquitectónica. Cfr. nuestro «*Arquitetura Moderna no Brasil: Uma trama recorrente*», capítulo inicial de Carlos A. Ferreira Martins (1988), *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma discussão da constituição do discurso moderno no Brasil*. San Pablo, FFLCH-USP. El desarrollo de la investigación académica y del debate profesional parece haber ido aceptando de a poco la pertinencia del abordaje historiográfico en la reflexión arquitectónica, como demuestra el proceso (intenso en los últimos años, al menos en el ambiente académico) de revisión historiográfica. Sin embargo, sería excesivamente optimista creer que esos planteamientos estén completamente aceptados en el circuito académico y profesional, o esté eliminado el prejuicio que ve en la actividad historiográfica una acción desvinculada de la actividad proyectual. Todavía se manifiesta el prejuicio antiintelectual, del que una cierta historiografía no está exenta de culpa, que ve en el trabajo del historiador de arquitectura una acción referenciada en los textos más que en la lectura de proyectos o, por otro lado, una descripción de los factores y condicionantes externos a la acción proyectual, más que una pregunta sobre su lógica interna y su valor como acción cultural.
7. Cfr. Juan Pablo Bonta, «Arquitetura Hablada», en Marina Waissmann (org.), *Summarios*, «Arquitetura y Crítica», febrero-marzo de 1977.
8. Giulio Carlo Argan (1984), *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Laia, Barcelona, pp. 25-26.
9. Idem, p. 20.
10. Philip L. Goodwin (1943), *Brazil Builds. Architecture new and old, 1652-1942*, MOMA, Nueva York, p. 25.
11. Philip Goodwin es arquitecto y curador de arquitectura del MOMA y presidente de la Comisión de Relaciones Exteriores del Instituto Norteamericano de Arquitectos. El texto es claro: «El Museo y el Instituto estaban ansiosos por trabar relaciones con un país que iba a ser nuestro aliado. Por esto, y por el deseo agudo de conocer mejor la arquitectura brasileña...». En efecto, en la primavera de 1942 el Estado Varguista empezaba a dar señales de su disposición en abandonar sus simpatías por el Eje en dirección a una aproximación con los Aliados.
12. Goodwin (1943), pp. 84, 87 y 90.

13. Idem, p. 91.
14. Idem, p. 103.
15. Queda por hacerse una evaluación más rigurosa de la amplitud del impacto internacional del libro de Goodwin. Apenas como ejemplo, se puede señalar que un libro dedicado a la arquitectura moderna en Sudáfrica dedica dos capítulos al tema. «Lo que *Vers une Architecture* había sido para la generación de Martienssen, *Brazil Builds* fue para la generación de posguerra. [...] Harry Blacker, un contemporáneo de Kaplan recuerda que (el libro) “era como oro” –el que poseía un ejemplar tenía la llave para una carrera académica exitosa...». Cfr. Clive M. Chipkin (1993) *Johannesburg Style. Architecture and Society 1880s-1960s*. Cape Town, David Philip Pub. Cfr. especialmente pp. 230-240.
16. Mindlin (1956), p. 1.
17. Idem, ibídem.
18. Esquemas que pueden ser ya intuidos en algunos de sus escritos anteriores a 1930 pero que aparecerán desarrollados de manera plena en «*Razões da Nova Arquitetura*» (1936), «*Documentação Necessária*» (1938) y «*Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre*» (1952). Todos republicados en Lúcio Costa (1994). *Registro de uma Vivência*, Brasília, UnB.
19. La diferencia, significativa, entre la interpretación de Goodwin y la de Mindlin es que el primero atribuye la opción por el lenguaje moderno «al régimen de Vargas», y el segundo a la luzidez de un hombre del aparato estatal, superando así el incómodo tema de las «contradicciones curiosas» a que se refiere Goodwin.
20. Mindlin (1956), p. 7.
21. Idem, p. 11.
22. Idem, ibídem. Sobre este tema, merecería la pena señalar que, después del episodio del Pabellón de Nueva York, en que fue necesario el viaje del ingeniero de estructuras Emilio Baumgart para tranquilizar a los técnicos norteamericanos, el cálculo estructural brasileño llamó la atención de los norteamericanos a punto de justificar el viaje, en 1944, de Arthur J. Boase, jefe de la oficina de cálculo de la Portland Cement Association y miembro de la Comisión encargada de elaborar las normas de la American Concrete Institute, que publicó sus resultados en cuatro artículos del periódico *Engineering News Record*, propugnando la reestructuración de las normas de la ACI. Cfr. Augusto Carlos Vasconcellos, *O Concreto no Brasil*, Pini, 2a. ed., San Pablo, 1992, p. 32.
23. Geraldo Ferraz (1965). *Warchavchik e a Introdução da Arquitetura Moderna no Brasil: 1925 a 1942*, MASP, San Pablo. Sobre los artículos previos en la revista *Hábitat*, se trató de la serie titulada «*Individualidades na história da arquitetura no Brasil*», que enfocó la producción de Warchavchik, Reidy, Rino Levi, los hermanos Roberto y Lúcio Costa, publicados respectivamente en los números (28) marzo, (29) abril, (30) mayo, (31) junio y (35) octubre de 1956. *Hábitat* era la revista de arte y arquitectura dirigida por Lina Bo Bardi a partir de 1951.
24. En 1947 la revista *Anteprojeto*, de los estudiantes de la Facultad Nacional de Arquitectura publicó el álbum *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, dedicado a Lúcio Costa, «maestro de la arquitectura tradicional y pionero de la arquitectura contemporánea en Brasil». Ferraz, publicó en la prensa el artículo «*Falta o depoimento*

- de Lúcio Costa» en que contesta su condición de pionero, reivindicándola para Warchavchik. La respuesta de Costa, titulada «*Carta Depoimento*» salió poco después, reconociendo la primacía temporal de Warchavchik pero insistiendo en que a partir de la presencia de Le Corbusier y del genio de Niemeyer la arquitectura brasileña hubiera seguido su trayectoria con o sin los antecedentes. Los dos textos están reproducidos en Lúcio Costa: *Sobre Arquitetura* (1962), FAU-UFRGS, pp. 119-128.
25. Ferraz (1965), p. 12.
26. Idem, p. 17.
27. Idem, ibídem.
28. Artículo en *Correio Paulistano*, 8 de julio de 1928. Apud Ferraz (1965), p. 27.
29. Idem, ibídem.
30. Frank Lloyd Wright se encontraba en Río de Janeiro a fines de 1931 para participar, como representante norteamericano en el jurado del Concurso internacional para el Faro de Colón.
31. Ferraz (1965), p. 39. En este pasaje hay un evidente sentido de réplica, ya que en la polémica citada, Costa había afirmado que las realizaciones de Niemeyer «tienen vínculo directo con las fuentes originales del movimiento mundial de renovación [...] No fue de primera o tercera mano, por medio de la obra de Gregório (Warchavchik) que el proceso se operó...». Cfr. Costa, *Sobre Arquitetura*, p. 124.
32. Ferraz (1965), p. 40.
33. Idem, ibídem.
34. Idem, p. 43.
35. Ferro, Sergio (1967). «*Arquitetura Nova*». *Teoria e Prática*, nº 1, San Pablo.
36. Yves Bruand (1981). *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, San Pablo, Perspectiva, p. 397. El autor, archivista, ex alumno de la Escuela de Chartres y profesor visitante a la Universidad de San Pablo, presentó el trabajo como tesis doctoral, leída en París en 1975.
37. Bruand (1981), p. 7.
38. Idem, p. 22.
39. Idem, pp. 24-5.
40. Idem, pp. 26-8.
41. Idem, p. 58.
42. Idem, p. 71.
43. Idem, p. 77.
44. Por supuesto la historiografía brasileña no se resume a los cuatro textos aquí tratados. Un análisis extensivo debería pasar, entre otros, por Carlos Lemos (1981) «*Arquitetura Contemporânea*» en Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, San Pablo, Moreira Salles; Paulo Santos (1981) *Quatro Séculos de Arquitetura*, Río de Janeiro, además de trabajos más recientes que, sin tener la ambición de ofrecer una interpretación abarcante del desarrollo de la arquitectura brasileña, han aportado contribuciones significativas a la interpretación de obras o autores aislados. Sin embargo, y para los propósitos de este artículo, lo esencial del proceso de constitución de la «trama narrativa dominante» se puede identificar de manera suficiente en los textos aquí presentados.
45. La investigación «Habitación social en Brasil, 1945-1960», coordinada por Nabil Bonduki tiene una exposición preliminar en el artículo de este mismo número y es ya suficiente para demostrar los riesgos de las interpretaciones que reiteran fuentes secundarias en un país donde la ausencia de bases documentales sistematizadas es la condición usual de trabajo del historiador o crítico.
46. Se trata de la producción del Convenio Escolar que se desarrolla en San Pablo en el momento del IV Centenario de la ciudad (1954) y que proyecta y construye más de ciento veinte edificios públicos, entre escuelas, jardines de infancia, bibliotecas públicas y pequeños teatros distritales en el período del 1948 a 1956. La investigación es llevada a efecto por el *Grupo de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, coordinado por el autor y debe resultar en una exposición en la próxima Bienal de Arquitectura de San Pablo.
47. Ya Mindlin manifestaba la oposición entre la evolución de la arquitectura y el desarrollo complejo de las ciudades brasileñas. En el caso más emblemático, Bruand organiza su libro en tres partes, las dos primeras dedicadas a la arquitectura y la tercera al urbanismo.
48. La expresión me fue sugerida por Stanislaus von Moos, al no esconder su sorpresa durante un agradable recorrido por la arquitectura de los años cincuenta en el centro de San Pablo.



**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**

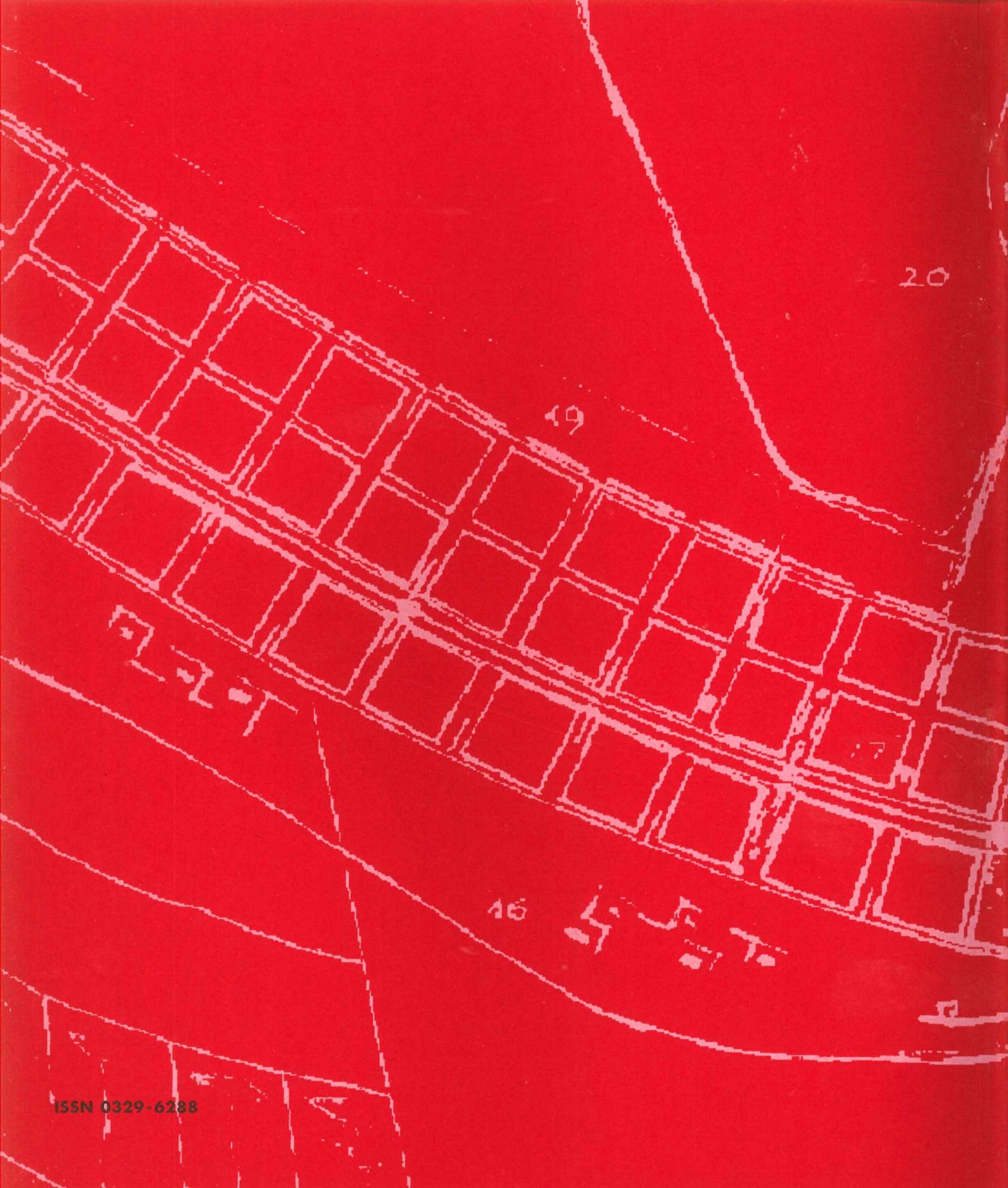
---

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 18

12