

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

ARQUITECTURA BRASIL

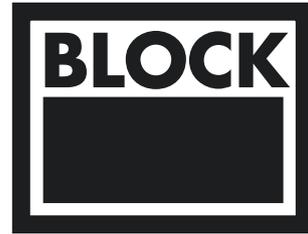
Carlos Ferreira Martins
Jorge F. Liernur
Otilia Fiori Arantes
Fernando Aliata
Claudia Shmidt
Adrián Gorelik
Ana María Rigotti
Gonzalo Aguilar
Renato Anelli
Donatella Calabi
Nabil Bonduki
Eduardo Gentile
Alberto Sato

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

Otras referencias.

Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret

Las figuras con las que se ha construido el «canon» de la arquitectura moderna, comparten en general el denominador común de una educación alternativa, no académica. Egresados de escuelas politécnicas, de ingeniería, practicantes de *ateliers* o autodidactas sin más: suelen poseer datos biográficos distintivos que parecen sustentar por su singularidad posteriores producciones modernistas¹. Si bien este recorte que forma parte de los textos fundantes de la historia de la arquitectura moderna, ha sido revisado y se han establecido diferentes vinculaciones de estos personajes con lo que podríamos denominar como «mundo clásico»², la idea no deja de estar presente a la hora de abordar la obra de arquitectos formados hacia la primera mitad del siglo XX³.

Desde esta perspectiva, la lectura de la producción de Lúcio Costa genera un desafío al menos, inquietante. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro, la institución de mayor tradición *Beaux-Arts* en América del Sur, cuyos orígenes se remontan a la misión francesa que llegó a la capital del imperio en 1816, Costa resulta ubicado por fuera de este esquema canónico y se nos presenta como heredero directo de un corpus teórico que permanentemente debe confrontarse con la modernidad arquitectónica.

Esta posición singular nos permite indagar algunas cuestiones que parten de su educación académica y que se enlazan con las teorías modernistas en una compleja trama de vínculos que no están enunciados con claridad en las narraciones justificativas de su accionar —que el mismo Costa construye en diversos períodos de su larga vida—, ni tampoco en las interpretaciones ensayadas acerca de su tardía conversión al modernismo⁴. Avanzar en esta dirección implica prestar atención a otras referencias de Lúcio Costa: concretamente la mirada que, desde su pensamiento *beaux-arts* dirige hacia la obra de Auguste Perret en *pendant* con las inflexiones que le provocan las especulaciones de Le Corbusier. Ambas figuras resultan, después de todo, exponentes de esa brecha en apariencia inconciliable —renovación académica *versus* modernismo vanguardista— en la que el arquitecto brasileño se colocará voluntariamente para intentar una constante mediación.

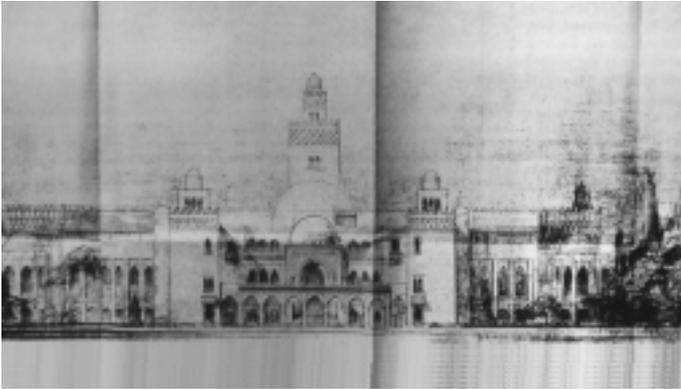
En 1926, luego de una rápida y exitosa carrera profesional, Costa emprende un viaje de aprendizaje a Europa que, creemos, será definitorio en su producción posterior⁵. Debemos tener en

cuenta que hasta ese momento Costa aparecía como un consolidado exponente de la arquitectura neocolonial. Y, como ya ha sido reiteradamente analizado, esta modalidad estilística, si bien puede acreditar múltiples orígenes, contiene en sí ciertas preocupaciones que son derivaciones directas de la evolución de la teoría académica. Es decir, el hecho de que la arquitectura basada en la matriz proyectual elaborada por la tradición académica francesa se preocupe como fin último de la generación del «carácter» nacional de cada pueblo y produzca rasgos estilísticos acordes con esa tradición dada, es uno de los factores que influyen más profundamente en la construcción de esa variante lingüística. Así parece interpretarlo la élite académica no sólo de Brasil sino del resto de América Latina entre las décadas del diez y del veinte⁶. Desde ese punto de vista, el Neocolonial puede resultar el punto de llegada natural de un pensamiento teórico que desde mediados del siglo XIX brega por la conformación de particularidades locales, hijas naturales de las condiciones geográficas distintas de las que nutren al academicismo europeo.

La mirada con la que Lúcio Costa observa la realidad arquitectónica del viejo continente en su viaje de 1926 está fuertemente teñida por su educación y también por esa particular condición de ser una suerte de *«beaux-arts de ultramar»*, que ha abrazado con convicción la causa de la formación de un estilo nacional. Sin embargo la primera consecuencia de su periplo europeo será su desilusión frente al Neocolonial. Al observar *in situ* los ejemplos de la arquitectura tradicional portuguesa podrá constatar la diferencia entre estilos derivados de la correcta utilización de una técnica constructiva tradicional y la copia confusa de estilemas que produce la idealización Neocolonial⁷.

No sería casual entonces, frente a este desencanto, que el arquitecto observe con atención el debate abierto en su metrópoli «intelectual», en el campo de lo que podríamos llamar la renovación académica. En efecto, en una sintonía similar a los planteos surgidos alrededor del Neocolonial, el clima del debate arquitectónico en Francia continuaba con la problemática decimonónica de conformar el «estilo nacional». La aplicación de los historicismos a la arquitectura pública practicada hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, había dado finalmente lugar a una crisis de representación. Una de las respuestas posibles, a partir de la

León Jaussely. Proyecto *Musée des Colonies*, París, 1931.



Albert Laprade. *Musée des Colonies*, París, 1931.



primera posguerra, era la denominada «Nueva Tradición» –línea así definida por Hitchcock⁸– propulsora de un estilo historicista «modernizado» que llegaría a imponerse en las arquitecturas oficiales hacia los años treinta. En 1927, el concurso para la Sociedad de las Naciones, pondría en confrontación, a través de los proyectos premiados, tres corrientes dominantes: la ya mencionada «Nueva Tradición», el «Movimiento Moderno» y la antigua arquitectura *beaux-arts*. Panorama al que deberíamos agregar la presencia del movimiento regionalista francés, que proponía la revalorización de la cultura local en el marco de los procesos de descentralización⁹.

En otro registro, la polémica sobre la búsqueda de una expresión arquitectónica «nacional», podría sintetizarse en dos posturas: los que entendían que Francia era un conjunto de partes, una asociación de provincias y colonias por un lado, y los que la concebían como una unidad integral entre la metrópolis y las colonias, sin solución de continuidad, por otro. Un episodio que resume esta cuestión es el proyecto para el *Musée des Colonies* en París. Un edificio que formó parte del programa de la *Exposition Coloniale Internationale*, realizada en 1931 y que resultaría la última feria destinada al colonialismo internacional¹⁰. En esta oportunidad, en contraste con las exposiciones anteriores y con las propuestas de los otros países, Francia se planteó una mirada al futuro, con un énfasis más didáctico en difundir al mundo las potencialidades de sus colonias, alentar las inversiones e instruir a los propios franceses respecto de la asimilación de los colonizados. Por eso no se trataría esta vez de realizar un pabellón –efímero y circunstancial– sino de aprovechar la oportunidad para construir un edificio, que luego se transformara en museo¹¹. El primer proyecto se le concedió a León Jaussely, un consagrado ganador del *Grand Prix de Rome* y director de las exposiciones

internacionales entre 1921 y 1927¹². Sin embargo, su propuesta en estilo norafricano, fue desechada por la comisión organizadora de la feria del treinta y uno pues el lenguaje no era adecuado para un edificio permanente, de carácter público monumental que debía ser además «nacional» y «colonial».

El proyecto posteriormente aceptado y construido, correspondió a otro egresado de la *École de Beaux-Arts*, Albert Laprade quien había interpretado el problema de cómo evocar el mundo colonial en un edificio metropolitano, situación inédita en su país. Laprade no recurrió a un estilo colonial de fidelidad arqueológica, sino a una «arquitectura simple, noble, calma y neutral» (que podía incluir evocaciones abstractizadas del espíritu o carácter colonial en un segundo plano)¹³, en sintonía con la «Nueva Tradición», y con el *rappel à l'ordre*, que caracterizaría buena parte de la arquitectura oficial francesa durante la década del treinta¹⁴. Este episodio parece otorgar el triunfo a quienes apoyan la política cultural de una Francia homogenizadora que se desentiende de «estilos locales» (morisco, norafricano, etc.) recurriendo a la alternativa del primitivismo pero con la idea preconcebida de «encontrar» allí las formas puras y primarias, los materiales en bruto y la exaltación de lo artesanal de los sistemas constructivos que pudiesen unificar particularidad y clasicismo.

Esta línea de pensamiento, concentrada en la relación entre los sistemas constructivos y la conformación del lenguaje –y en la que más adelante veremos cómo se inserta Lúcio Costa–, estaba representada por Auguste Perret, una figura que mantuvo una tensión permanente con la *Académie des Beaux-Arts* de Francia, institución de la que se distanció, desafió y confrontó para buscar consagrarse, hacia el final de su vida con su inclusión definitiva¹⁵.

Perret estaba fuertemente imbuido de la preocupación por dar un lenguaje modernista a los valores clásicos de la tradición

francesa y dictados a su vez por la Academia: la armonía y el equilibrio fueron siempre para él, incuestionables. Le Corbusier, en un escrito preparado especialmente para un número monográfico de la *Architecture d'aujourd'hui* dedicado a Perret, lo define así, en 1932: «... Auguste Perret no es un revolucionario. Es un *continuateur*. Su personalidad entera está en esta continuación de las grandes, nobles y elegantes verdades de la arquitectura francesa»¹⁶.

Perret miraba hacia la historia interesado en aquello que señalaba Viollet-le-Duc y también Choisy: el desarrollo del gótico. Para esta línea de pensamiento, que podía evocar a su vez antecedentes más antiguos, la arquitectura es el resultado de la construcción. En ese sentido la Edad Media era el ejemplo por excelencia, de un período en el que desde el punto de vista de la racionalidad constructiva había podido desarrollarse con coherencia una línea estilística. A diferencia de sus predecesores en esta escuela que sólo podían señalar la contradicción entre pasado y presente, Perret pensaba que esta corriente de pensamiento podía ahora sustentarse en la esperanza de que la aplicación del hormigón armado produjese una modalidad constructiva capaz de generar un nuevo estilo, acorde con su época. Perret daba importancia a la experiencia de la construcción como base de la conformación de la arquitectura, en un tono crítico y de demanda hacia una *École* que había abandonado hacia tiempo esta faz de la formación dando lugar a la apertura, varias décadas antes, de la *École Spéciale d'Architecture*. En sus obras, el hormigón armado es la manifestación de la incorporación de los nuevos sistemas constructivos, pero además es el componente que admite la creación de un lenguaje derivado de los lineamientos de la composición de la arquitectura clásica francesa que se hace presente a partir de la utilización de una geometría abstracta producto de una rígida modulación. Este lenguaje sincrético, sin embargo, permite añadir sugerencias decorativas que pueden escapar a los modelos tradicionales adscribiéndose a corrientes diversas, como la decoración ensayada por el mismo Perret en la famosa casa de la rue Franklin.

En una perspectiva similar de atención hacia las posibilidades del hormigón armado pareciera colocarse la primera arquitectura de Le Corbusier, antes que la influencia de la vanguardia pictórica lo aleje cada vez más de Perret. A primera vista, la casa Dominó y las casas Monol comparten esta inspiración inicial: la estructura jaula del hormigón armado es lo que define la morfología. Pero las relaciones de Le Corbusier con un campo de preocupaciones estéticas que están por fuera del racionalismo estructural, se acentuarán a partir de los treinta presentándose ya, como un problema abierto, en uno de los productos posteriores a su viaje a América Latina: la casa Errázuriz.

Auguste Perret.
Almacenes en Argelia,
1915.



A diferencia de la obra de Perret, esta casa nos demuestra que la arquitectura moderna no se caracteriza por la aparición de un sistema constructivo que exige un estilo acorde a su organización, sino que se diferencia por ser un procedimiento de composición. Un modo de operar que puede ser aplicado a un método constructivo tan primitivo como el de la madera y la piedra. En ese sentido la casa Errázuriz, con su estructura de troncos apenas trabajados y sus muros de pesada sillería de piedra, pone en contradicción la visión que Le Corbusier podía también haber heredado de Choisy. Las formas arquitectónicas, la aparición de los estilos, como consecuencia natural de la evolución de las técnicas constructivas parecen ya no tener sentido frente a este objeto. Si la premisa del modelo de Choisy podía aplicarse sin problemas a la evolución del hormigón armado, sistema que posibilitaba la separación absoluta entre los cerramientos y la estructura, y además generar una inusitada libertad formal, la pregunta que parece dejar abierta de aquí en más Le Corbusier es ¿qué cosa justificaba el retorno a los modos tradicionales, actuando dentro del método estilístico moderno?

Creemos que esta tensión entre arquitectura moderna como procedimiento o como resultante de una transformación técnica, así como la preocupación por la asimilación de las características de la tradición local, presentes en el debate de los veinte, son los problemas a los que Costa intentará dar respuesta en su temprana producción.

Sin embargo la asimilación de este complejo panorama no será inmediata. Durante los primeros años de la década del treinta la tumultuosa y fallida dirección de la Escuela de Bellas Artes de Río, y su asociación inicial con Warchavchik para el estudio de diversas corrientes modernas (desde Wright a Mies), cuyos resultados pueden verse en los proyectos de sus primeras casas modernas, constituyen un período de reflexión y acomodamiento. Pero este período se interrumpe con un proyecto, al que el mismo Costa dedica gran atención en la publicación posterior de su obra: el conjunto de Monlevade. Aquí se hacen presentes por primera vez las cuestiones que hemos enunciado y de allí que resulte importante un análisis detallado del mismo. El emprendimiento —una villa obrera aledaña a un complejo minero industrial que debía ser enclavado en el corazón del Estado de Minas Gerais—, permite

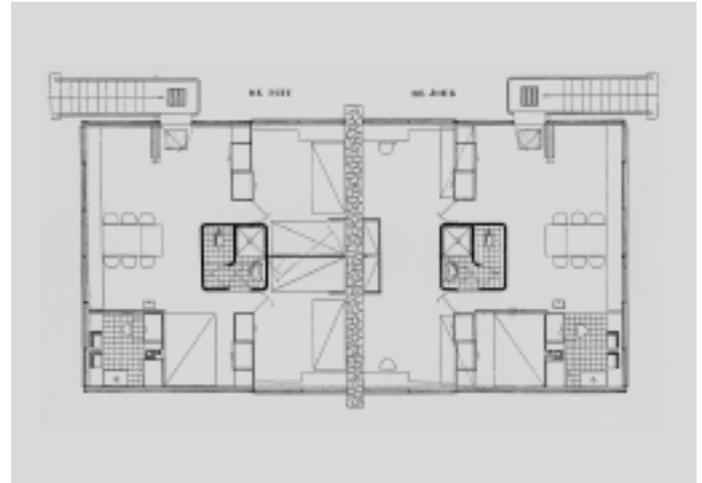


Le Corbusier. Casas Monol, 1919.

a Costa una primera reflexión teórica, en la que intentará moverse con entera independencia, seleccionando las ideas del interior de este debate al que hacíamos referencia. También trabajar en una zona que había conocido en sus viajes hacia el interior del país y que apreciaba por los valores de autenticidad constructiva de su edilicia tradicional.

Para la organización de las viviendas de este pueblo industrial, Costa retoma algunos elementos que caracterizan las casas Loucheur de Le Corbusier (1929): una planta de pilotis libre y un muro medianero realizado artesanalmente. Pero las similitudes terminan allí. A diferencia del arquitecto suizo, que plantea esta casa experimental como resultado de la prefabricación metálica, Costa no opta por continuar con la prefabricación, sino que introduce lo vernacular. Una introducción que se hará en términos diferentes al modo corbusierano. Mientras en el Le Corbusier de la casa Errázuriz o la Mandrot lo vernáculo penetra abiertamente desde el mundo de la pintura, como un violento gesto dispuesto a cambiar las reglas de juego, como un objeto capaz de alterar radicalmente la composición, como una introducción brutal de la materialidad manual que puede generar tensiones impensadas, en Costa lo vernáculo es una pieza más en un ejercicio de contención y sincretismo.

En Monlevade, la nueva tecnología se impone con el pilotis y la planta libre como matriz constituyente de todo el conjunto, pero esta presencia es contenida explícitamente por el esfuerzo de Costa por hacerla congeniar con las prácticas artesanales, a partir de la generación de un límite entre el plano de la planta libre y la casa-habitación. Superpuestas a la modernidad técnica, el adobe con estructura de cañas, los cielorazos con entramados de tacuara, las ventanas a guillotina, el *trillage*, son los elementos que una atenta mirada sabe rescatar del pasado para hacer ante todo, edilicia. Es decir, aquella construcción común que debía conformar el lenguaje del nuevo tiempo, más allá de las diferentes singularidades arquitectónicas. El objetivo parece ser la posibilidad de generar un estilo, un lenguaje de la edilicia menor, de carácter sincrético entre tradición y modernidad. Una operación que mediante un esfuerzo intelectual intenta saltar el hiato abierto por las rupturas de vanguardia. Y la inspiración puede provenir de Auguste Perret. Para el «constructor»¹⁷ francés, como ya antici-



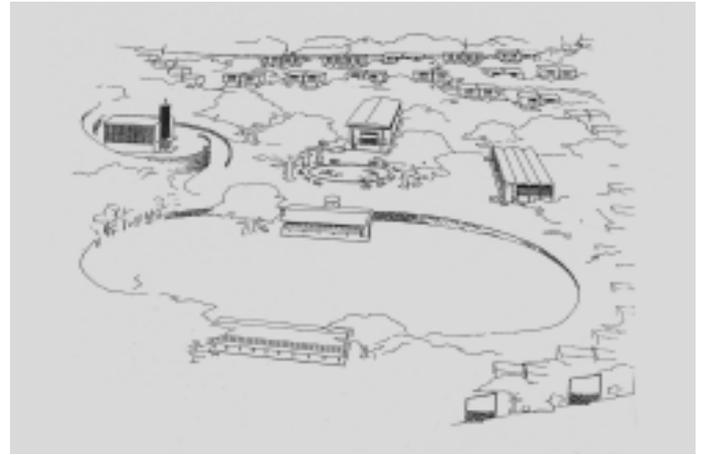
Le Corbusier. Casas Loucheur, 1929, planta y perspectiva.



Lúcio Costa, Conjunto de Monlevade, Mina Gerais, 1934. Prototipo de vivienda.



Lúcio Costa. Conjunto de Monlevade, Minas Gerais. Proyecto general, 1934. A la derecha: almacenes y capilla.



pamos, arquitectura y construcción debían fundirse en una sola cosa.

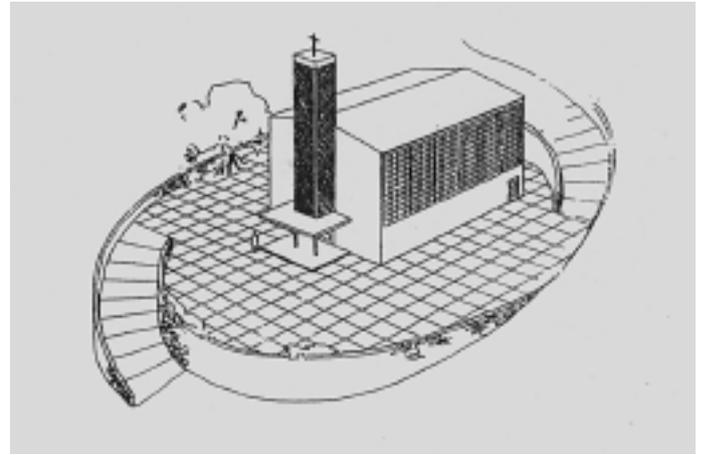
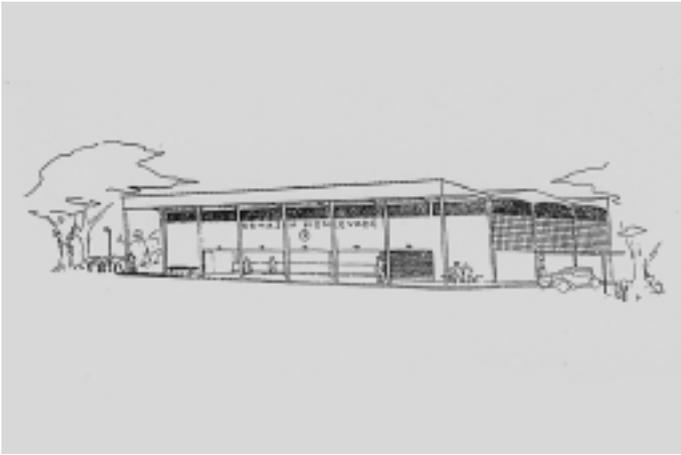
Las citas y apelaciones a Perret, que había ya señalado Bruand en su trabajo¹⁸, son aún más evidentes en el equipamiento de la pequeña villa. Aquí aparece con claridad el esfuerzo por mantener un equilibrio entre la edificación tradicional y los nuevos materiales, aunque éstos últimos se imponen como una constante formal homogenizadora de manera similar a los ejercicios de redefinición tipológica, planteados por el maestro francés¹⁹. La serie de edificios de Monlevade, intenta adoptar la idea de nervios estructurales y relleno planteada conceptualmente por Choisy y desarrollada por Perret, pero a diferencia del uso de decoraciones clasicistas, Costa transforma el relleno en una reelaboración de ciertas invariantes de la arquitectura vernacular brasileña. No es casual entonces que una de las referencias explícitas en el almacén de la villa obrera sean los almacenes de Argelia que Perret realizó en 1915. Dos cuestiones fundamentales se planteaban allí. En primer lugar, se trataba de un programa de servicios, más cercano a la edificación que a la gran arquitectura metropolitana, en la que Perret incursionaría a posteriori en París. En segunda instancia, el sitio, un paraje colonial del norte del Africa, justificaba la recepción de las influencias de la tradición vernácula mediterránea del mismo modo en que Costa utiliza luego las brasileñas. Curiosamente esta fuente formal tan sugerente parece ser la misma que Le Corbusier utilizó para uno de sus primeros proyectos: las casas Monol de 1919.

También la iglesia de Monlevade puede considerarse como una cita explícita de Notre-Dame de Raincy. Retomando los lineamientos estéticos de la obra de Perret de 1925, la iglesia es el único elemento del proyecto donde Costa no exhibe pilotis exteriores, columnas ni estructura sino que se presenta a través de la fachada, aquello que Le Corbusier condenaba en Perret²⁰.

En un período en el que Costa recuerda que en su estudio dejaron de lado por un tiempo la práctica profesional para estudiar a fondo la obra publicada de Le Corbusier²¹, Monlevade aparece como una exploración en otra dirección. El arquitecto brasileño no se abandona al impacto que el mundo artesanal pueda producir en sus operaciones arquitectónicas como le sucede a Le Corbusier hasta generar una arquitectura que renuncia a toda contención racional y que terminará por definir todo un género que recorrerá ininterrumpidamente su obra, en forma paralela a otras búsquedas. En Costa, la incorporación del vernaculismo es un objetivo moral, tendiente a definir una particularidad regional que debe encontrar su lugar en una estructura teórica, contenida por la racionalidad y que incluya, sin sobresaltos, la enseñanza de la historia y el carácter local, al modo que hubiese preferido la tradición académica.

La postura de Costa se distancia también claramente del proyecto más representativo de ciudad obrera por esos años: la *cit  industrielle* de Tony Garnier. El arquitecto lyonn s quería modificar la sociedad proponiendo nuevos modos de vida: en su planteo no había iglesias ni edificios gubernamentales. El carácter local estaba dado por la inserción en un punto clave del conjunto –cercano a la estación de ferrocarril– de una reproducción de ciudad gótica. Lúcio Costa en un tono opuesto, exaltar  la vida de la comunidad tal cual se desarrollaba contemporáneamente intentando mejorar sus condiciones sin alterar sus lineamientos generales: «aquella línea de casas que serpentea *hombro a hombro* a lo largo de las calles y tan bien caracteriza las ciudades de nuestro interior, fue voluntariamente quebrada para permitir mayor intimidad» y una comunicación personal entre los vecinos, quedarían muy lejos de abordar algún rasgo de utopismo o radicalidad pol tica²². Es que la matriz de composición urbana de Monlevade puede provenir, como parecen probarlo las citas de los textos de J. Nolen y F. Law Olmsted que encabezan la memoria del proyecto, de las contemporáneas realizaciones norteamericanas derivadas de Radburn, como Greenbelt, Maryland (1936), en las cuales la propuesta de transformación pasaba por incorporar el arte y la naturaleza a la planificación de nuevas ciudades en un plan general de descentralización y ocupación armónica del territorio.

La expresión más bien conservadora del plan para esta aldea industrial nos confirma más aún la posición de quien quiere abandonar abruptamente los sacudimientos convulsivos de la vanguardia para arribar a la meseta de una expresión representativa y consolidada del modernismo que retome, luego de un necesario desprendimiento, los lazos con el pasado. Esta concepción emerge en el famoso artículo que Costa publica en 1937 en la *Revista do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional*, en el cual intentar  trazar una divisoria de aguas entre la producción creativa e individual del Barroco, principalmente de los trabajos del Aleijadinho, y aquella debida a los anónimos maestros de obras que, recibiendo la herencia de la arquitectura popular lusitana, han realizado un lento proceso evolutivo de adaptación que ha



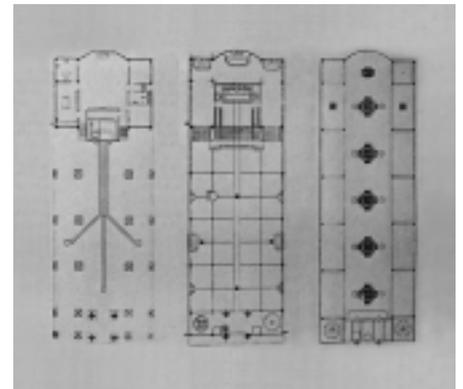
generado aquello sobre lo cual los historiadores del arte no hablan, pero que constituye el paisaje arquitectónico brasileño por excelencia. En la edificación menor Costa encuentra una esencialidad constructiva, una simplicidad, que está muy lejos de la exuberancia y que reclama como aquellos atributos que hay que saber leer, dentro de la confusión, para establecer un encadenamiento con el pasado.

Lo que se define en Monlevade entonces, es una voluntad que apunta a otorgar una continuidad a los modos locales dentro del nuevo sistema del hormigón armado. Es decir, si la estructura de la nueva piedra artificial es una concepción universal que define al siglo XX, la particularidad brasileña estará en aplicarle a esa estructura aquellas invariantes que la sapiencia constructiva ha consagrado luego de siglos de experimentación como los elementos apropiados que pueden responder al clima y a las vivencias locales. Este sincretismo se aleja profundamente de cualquier contaminación incontrolada. El arquitecto no se deja ganar por los elementos que conforman la diferencia, sino que los incorpora en un ejercicio de síntesis. Algo que es en definitiva una operación de inclusión para poder incorporar lo diferente, a la manera de las últimas elucubraciones de la teoría académica. Una operación que bien podríamos considerar de «asimilación» —como la de Laprade en el *Musée des Colonies*— en el sentido del clima del debate francés.

Monlevade propone un camino distinto a lo que luego será la experiencia del Ministerio y que parece tener otras variables tan profundas y marcadas en Costa como lo fue la ulterior influencia corbusierana o las exitosas colaboraciones con Niemeyer. Variables que no desaparecen a posteriori en la obra del arquitecto brasileño y que vuelven a hacerse presentes en el género doméstico, en aquella que podemos considerar su producción más personal. Las casas de Roberto Marinho (1937), de Hungria Machado (1942), de Barão de Saavedra (1942), el Hotel do Parque São Clemente en Nova Friburgo (1944) y aun en el conjunto de parque Guinle (1948-54).

A diferencia de las figuras de Niemeyer o Reidy, de aquella imagen recurrente de la arquitectura brasileña como una cantera

Auguste Perret.
Iglesia Notre-Dame du
Raincy, 1924.



de osada y a veces sobreabundante creatividad, la preocupación de Costa por la construcción de un estilo nacional y sus búsquedas en la edificación, lo ligan más íntimamente con lo anónimo, en el sentido quattermeriano, es decir con aquella producción que pueda dar cuenta del tipo y destino sin una marca de particularidad personal o de autor. Leída de esta manera, esta vertiente de la obra de Costa acrecienta su deuda con aquellos ideales de «deliberada contención plástica del formalismo neoclásico» y con los que se separa no sólo de algunos aspectos de Le Corbusier, sino fundamentalmente de Oscar Niemeyer.

Costa hace escasa mención en sus escritos a la figura de Perret y refiere –no sin un dejo de amargura– la incompreensión que demostró el maestro francés cuando visitó en Río la obra del Ministerio, de paso en su viaje por Buenos Aires y Santiago de Chile. Por el contrario, siempre intentó reconocerse y presentarse como «discípulo» o seguidor de Le Corbusier, marcando como un hito la visita del maestro francés a Río de Janeiro en 1936. Pero al mismo tiempo Costa ubica en primer plano otro hito: la llegada a su país de Victor Grandjean de Montigny, el fundador de la *Académie de Beaux-Arts* en Río, como la figura que instaló la modernidad en Brasil. La puesta en paralelo entre el «viejo profesor» y el «autodidacta de genio» ocupa un lugar particular en su libro *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. Un retrato a página completa de Montigny, antecede la reedición de su artículo de 1951 (comentado en este mismo número por Otilia Arantes)²³, dentro de un volumen cuya estética se acerca más a la de un catálogo –como si él mismo hubiese curado su propia muestra–, que a una edición bibliográfica de su producción.

Para quien quiera leer entre líneas, para quien pueda avanzar más allá de la estudiada modestia que emerge de sus escritos, Lúcio Costa nos propone una construcción nada casual de quien puede superar las convulsiones de la vanguardia, los experimentos estériles, la grandilocuencia escultórica del Aleijadinho, y tender un puente hacia la continuidad de una tradición que no debería interrumpirse nunca.

Una tradición que, retomando la interpretación perretiana del pensamiento *beaux-arts*, se expresa en una línea que comienza en Monlevade colocando, a la manera de Quatremère, el valor de la arquitectura en la creación colectiva, en la construcción de una historia plural en la cual, a la larga, las expresiones demasiado personales, los caprichos lingüísticos, los exabruptos formales, carecen ya de sentido.



Notas

1. Si bien el argumento es conocido, es oportuno recordar que F. L. Wright se formó en los *ateliers* de Adler y Sullivan; W. Gropius en Munich y Berlín en los talleres del período del Werkbund; A. Aalto es egresado de la Escuela Politécnica de Helsinki; Le Corbusier se forma en la *École d'Art de La Chaux-de-Fonds* y luego realiza prácticas en los estudios de Perret y Behrens; Mies van der Rohe recibió una educación similar, pero también Behrens, los holandeses, y aun Viollet-le-Duc –valorizado por su posición antiacadémica. Estos personajes, constituidos en modelos, son los que articulan las narraciones heroicas del Movimiento Moderno de autores como H. R. Hitchcock, Giedion o Pevsner entre otros. Su formación no convencional aparece como una de las pruebas más notorias de su «rechazo» a la tradición clásica.
2. A partir del análisis de C. Rowe «La matemática de la vivienda ideal» (1947) o «Manierismo y Arquitectura Moderna» (1950) mucho se ha avanzado en la consideración de las relaciones entre cultura académica y arquitectura moderna, dentro de una abundante producción que por su extensión no podríamos citar aquí.
3. K. Frampton en su *Historia crítica de la Arquitectura Moderna* refiere la relación de Lúcio Costa con la *École* en el momento en que es nombrado director para producir la entrada de la arquitectura moderna en Río y no como antecedente sólido de su formación (p. 258 de la novena edición española).
4. Nos referimos fundamentalmente a: «*Carta - Depoimento*» (1948); «*A obra de Oscar Niemeyer*», prefacio a S. Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, Nueva York; «*Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre*» (1951); «*Oportunidade perdida*» (1953); todos ellos publicados en Lúcio Costa, *Sobre arquitetura*, Centro dos estudantes de Arquitetura, Puerto Alegre, 1962. Una excepción en el campo historiográfico lo constituyen los análisis de Carlos Eduardo Dias Comas, «Teoría académica, arquitectura moderna y corolario brasileño», en *Anales del Instituto de Arte Americano* n° 26, Buenos Aires, 1988, pp. 85-96. Dias Comas, utilizando la metodología de C. Rowe, introduce en el análisis de las obras paradigmáticas del modernismo brasileño, aspectos teóricos de clara connotación académica.
5. Recordemos que no era su primera visita a Europa. Ya había viajado en su infancia y adolescencia a New Castle, donde cursó parte de sus estudios; luego estuvo unos meses en París y Liverpool; posteriormente con su familia en su adolescencia, antes de comenzar sus estudios de arquitectura.
6. Jorge F. Liernur: voz «Neocolonial», Jorge Liernur/Fernando Aliata: *Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina*, en prensa; Jorge Liernur: «¿Arquitectura del Imperio Español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones “neocoloniales” de la arquitectura producida durante la denominación española en América», *Anales del Instituto de Arte Americano* n° 27/28, Buenos Aires, 1991.
7. «Comencé a percibir el equívoco del llamado neocolonial, lamentable mixtura de arquitectura religiosa y civil, de pormenores propios de épocas y técnicas diferentes, cuando hubiera sido tan fácil aprovechar la experiencia tradicional en lo que ella puede tener de válido para hoy y para siempre»; en Lúcio Costa, «*A guisa de sumário*», *Registro de uma vivência*, UNB/Empresa das Artes, 1995, p. 16.
8. Si bien el término «Nueva Tradición» fue acuñado por H. R. Hitchcock tomamos aquí la reconsideración que hace Frampton entendiéndola como una línea que se apoya en el elementalismo (de Guadet) y que produce una serie de obras que tratan de romper con el estilo público recibido del Neobarroco, dando por resultado un estilo clásico desnudo, que predominó en los treinta. Frampton, op. cit. p. 212
9. Esta corriente se vinculaba con las políticas de descentralización. Un entusiasta seguidor de esta línea fue Tony Garnier quien en este contexto propuso su proyecto de *Cité Industrielle* en Lyon.
10. Patricia Morton, «*National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931*», en *The Art Bulletin*, CAA, Nueva York, junio de 1998, pp. 357-377.
11. Actualmente es el *Musée des Arts Africains* en París.
12. Jaussely, quien ganó el Grand Prix de Roma en 1903, compartió su *stage* en la *Académie de France à Rome* con Tony Garnier, entre otros. Cabe recordar el intercambio entre ambos y la presencia de ideas de Jaussely –urbanista y autor del plan para Barcelona en 1904– en el proyecto de *Cité Industrielle* del lyonés.
13. En el *Musée des Colonies* la escultura evocaba las especificidades de la vida de las colonias. Realizadas por el escultor Alfred Janniot, los frisos «concretaban el sentimiento». Dejando intacta la primacía de la arquitectura, el ornamento aplicado fue tratado con motivos «coloniales» abstractos. Patricia Morton, op. cit. p. 366 y ss.
14. Obras como el *Musée des Travaux Publics* de Perret o el *Palais Chaillot* ambos de 1937, se inscriben en esta línea.
15. Fue nombrado miembro de la *Académie* en 1944. D. D. Egbert, *The Beaux-Arts tradition in french architecture*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1980, p. 80.
16. *Architecture d'Aujourd'hui* n° 7, 1932. «*Perret par Le Corbusier*», pp. 7-9

17. Peter Collins en su libro *Concrete: The Vision of a New Architecture: A Study of Auguste Perret and His Precursors*, Londres, 1959, titula «El constructor» al capítulo en el que describe las obras de Perret. Este apelativo es el rasgo más valorado por Le Corbusier respecto de la obra del francés. Dice Le Corbusier: «... Desde (Notre-Dame de Raincy, 1925) hay una paradoja: Auguste Perret se divide en dos hombres: el constructor (el más elevado, el más digno), y el arquitecto en un sentido que ya no corresponde más a los tiempos modernos» en «*Perret par Le Corbusier*» *Architecteure d'Aujourd'hui*, op. cit.

18. Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, San Pablo, 1991, p. 75.
19. También las apelaciones a Perret son evidentes en sus escritos. En el famoso «*Razões da nova arquitetura*» afirma lo siguiente sobre sistema constructivo y definición de un estilo: «(la arquitectura moderna) se caracteriza a los ojos del lego por su aspecto *industrial* y la ausencia de ornamentación. Es en esa uniformidad que esconde, en efecto, su gran fuerza y belleza: casas, palacios, fábricas –a pesar de las diferencias y particularidades de cada una, tienen entre sí cierto aire de parentesco, de familia, que aborreciendo aquel gusto (cuasi manía) de variedad a que nos acostumbró el eclecticismo diletante del siglo pasado, es un síntoma inequívoco de vitalidad y vigor, la mejor prueba que no estamos delante de experiencias caprichosas e inconsistentes como aquellas que las precedieron, nos ponen delante de un todo orgánico, subordinado a una disciplina, un ritmo, sino de un verdadero estilo, en el mejor sentido de la palabra. Esta uniformidad siempre existió y caracterizó a los grandes estilos. La llamada arquitectura *gótica*, por ejemplo, que el público se habituó a considerar propia, apenas, para construcciones de carácter religioso, era, en su época, una forma de construcción generalizada –exactamente como el concreto armado, hoy en día– y aplicada indistintamente a toda suerte de edificios, tanto de carácter militar, como civil o eclesiástico». Lúcio Costa, *Sobre arquitetura*, op. cit. p. 33.
20. En su artículo de 1932 ya citado, Le Corbusier condena el criterio que adopta Perret en Notre-Dame de Raincy. Señala que el tratamiento de la fachada «como una máscara» es la paradoja que le permitirá ser admitido en el Institut de France.
21. Respecto del Ministerio de Educación y Salud de 1936 dice: «Los nuevos conceptos arquitectónicos, formulados en la década anterior (se refiere a la década de 1920), aún no habían sido asimilados por la opinión culta y popular y eran violentamente rechazados. Pero para mí, que me había dedicado al *chômage* del treinta y dos al treinta y cinco, al estudio de la obra teórica de Le Corbusier, el problema arquitectónico parecía entonces indisolublemente ligado al problema social, por ser oriundos de la misma fuente –la revolución industrial del siglo XIX–, y ese vínculo de origen confería sentido ético a la tarea en que estábamos empeñados, exigiéndonos dedicación total como si fuésemos en nuestra área moralmente responsables por el buen encaminamiento de la meta común». En Lúcio Costa, «*Relato pessoal*», 1975, en *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 135.
22. «*Monlevade*», 1934, en *Registro de uma vivência*, op. cit., pp. 91-99.
23. *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, 1951.

**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