

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

ARQUITECTURA BRASIL

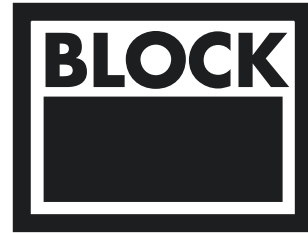
Carlos Ferreira Martins
Jorge F. Liernur
Otilia Fiori Arantes
Fernando Aliata
Claudia Shmidt
Adrián Gorelik
Ana María Rigotti
Gonzalo Aguilar
Renato Anelli
Donatella Calabi
Nabil Bonduki
Eduardo Gentile
Alberto Sato

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

Interlocuciones entre arquitectura moderna brasileña e italiana

El papel de los inmigrantes europeos en la constitución de la cultura brasileña contemporánea es objeto de estudio en diversas áreas, y las especificidades de esas contribuciones para la arquitectura y para el urbanismo afloran conforme se amplían los campos abarcados por la historiografía especializada. El contacto directo con las principales corrientes de las vanguardias artísticas y arquitectónicas, la formación y la vivencia de una tradición urbana consolidada son apenas algunos de los aspectos que marcan la contribución de esos arquitectos formados en Europa.

En medio de la multiplicidad de nacionalidades aquí presentes se destacan los italianos, no sólo por su elevado número, sino también por los paralelos entre su situación de origen y la situación brasileña. Por distintos motivos, Brasil e Italia entraron en el siglo XX sin haber definido aún su identidad como nación moderna, y con un desfase cultural, económico y tecnológico en relación a los países más industrializados. Para superar esa condición desarrollarían dos actitudes semejantes.

Ambos sentaron en su pasado las bases para la construcción de su identidad. No obstante, mientras Brasil presentaba la desalentadora situación de ex-colonia, Italia cargaba el peso de un pasado glorioso. Si para los brasileños el rescate de la historia rememoraba una condición poco honrosa, para los italianos la modernidad sería siempre pensada como actualización del pasado clásico.

Como los brasileños, los italianos vivían fuera de los centros donde se producían las nuevas propuestas modernas, forzándoles al desarrollo de criterios de selección y formas de adaptación de esas propuestas a sus condiciones climáticas, productivas y culturales.

De los arquitectos formados en Italia en ese período, tal vez haya sido Rino Levi¹ el que primero explicó las semejanzas entre esas dos actitudes. En 1925, todavía estudiante de cuarto año de arquitectura en Roma, Levi envía de Italia un artículo para el diario *O Estado de São Paulo*. El objetivo era informar a sus coterráneos los avances que presenciaba en la arquitectura euro-

pea, y presentar su programa para la renovación de la arquitectura y del urbanismo brasileños: «Es preciso estudiar lo que se hizo y lo que se está haciendo en el exterior y resolver los casos sobre estética de la ciudad con alma brasileña. Por el clima, por naturaleza y costumbres, nuestras ciudades deben tener un carácter diferente de las de Europa. Creo que nuestra floreciente vegetación y todas nuestras inigualables bellezas naturales pueden y deben sugerir a nuestros artistas alguna originalidad dando a nuestras ciudades una gracia de vivacidad y de colores, única en el mundo»².

Evitando manifestar el mismo interés de los artistas de la *Semana de Arte Moderna* de 1922 por el pasado colonial, Levi reproduce una actitud que presenciaba en las discusiones de la escuela de Roma, donde Macello Piacentini propugnaba: «Admitir cuánto hay de universal, de correspondencia a la civilización contemporánea en los movimientos artísticos europeos, insertándolos en nuestras peculiares características y teniendo presente nuestras exigencias especiales de clima»³.

Entretanto, fue el ucraniano Gregori Warchavchik⁴, graduado en Roma algunos años antes, quien produjo las primeras «Casas Modernistas» en Brasil, lo que le valió el título de nuestro pionero de la arquitectura moderna. Aún cuando las particularidades de las casas de Warchavchik estuviesen en la tensión entre su abstraccionismo riguroso y las limitaciones técnicas locales, los proyectos de sus jardines, realizados por Mina Klabin, incorporaban una variedad de especies nativas hasta entonces ausentes del gusto europeizado del paisajismo local. Una combinación que no pasó desapercibida en Italia, donde Gio Ponti al comentar la publicación de su primera casa en la revista *Domus*, resaltó que las «formas de la arquitectura racional» de la Casa de la calle Santa Cruz «demostraban su gran capacidad de adaptación a los países de climas cálidos y se encuadran estupendamente en la vegetación tropical»⁵.

A partir de 1927 y a lo largo de los años treinta, Warchavchik (luego seguido por Levi) difunde una arquitectura moderna con muchos puntos en común con aquella desarrollada por sus colegas, por entonces protagonistas del movimiento racionalista italiano. La presencia de Warchavchik en una antología de la arquitectura moderna organizada por Alberto Sartoris⁶ demost-

Este artículo sintetiza el trabajo de investigación «Interlocuciones con la arquitectura italiana en la construcción de la arquitectura moderna en San Pablo», realizado por el Grupo de Investigación «Arquitectura y Urbanismo en Brasil», del Departamento de Arquitectura y Urbanismo de USP-San Carlos, el cual cuenta con el apoyo de CNPq desde 1996.

ba su proximidad no sólo con los racionalistas italianos, sino con una selección de ejemplos de arquitectura moderna diseminados en diversos países. Los criterios de selección de este libro contribuyen a revelar las particularidades del mirar italiano moderno, que filtraba lo que veía por el mundo. Volúmenes geométricos bien definidos y proporcionados por reglas clásicas, ausencia de ornamentación, exploración de los contrastes entre la profundidad de las aberturas y las superficies claras de las exploraciones estructurales, son constantes que varían poco en la comparación entre ejemplos de Italia, Europa Central, Oriente y Brasil.

La formación romana, caracterizada a partir de 1921 por la concepción del arquitecto integral, fue fundamental para que estos arquitectos pudiesen enfrentar los desafíos encontrados en la implantación de la arquitectura moderna en Brasil. La propuesta del arquitecto integral apuntaba a formar un profesional con competencia técnica y artística para intervenir en el proceso de modernización de las ciudades italianas. Implementada en Roma en los años de estudio de Rino Levi (algo posteriores a los años de formación de Warchavchik), esa propuesta fue fundamental para la implantación de la nueva arquitectura en Brasil. La capacidad técnica y los conocimientos científicos adquiridos durante su formación permitió a Levi desarrollar procesos y detalles constructivos que adecuaban las condiciones de producción local a las formas de la arquitectura moderna. Intentaba así superar las incomodidades de la primera casa de Warchavchik, donde una platabanda ocultaba el uso del tejado tradicional. Los techos planos y las paredes lisas eran desafíos que exigían nuevas formas de construir, que se adaptasen no sólo a los límites de la construcción civil, sino también a las condiciones climáticas brasileñas⁷.

La sólida formación científica fue también fundamental para trabajar con los nuevos programas que surgían. El conocimiento de las teorías de acústica permitirán a Levi realizar los mejores cines y la mejor sala de conciertos de San Pablo. La capacidad de trabajar en equipo, coordinando el trabajo de profesionales de otras áreas, lo convirtió, desde mediados de los años cuarenta, en el proyectista de hospitales más importante de San Pablo, y llegó a actuar como consultor internacional en esa área.

La actitud de Rino Levi frente a la técnica y a sus nuevos usos y funciones, sumada a su forma de trabajo en equipo dio margen a una interpretación que lo aproximó a Walter Gropius. Sin embargo, esa aproximación debe ser mediada por el conocimiento de la importancia de la concepción del arquitecto integral en la formación italiana, que a pesar del paralelismo con la posición de Gropius, no presenta la misma radicalidad, jamás plantea rupturas con una concepción clásica de la arquitectura. A pesar de la competencia técnica, persiste en la formación italiana un procedimiento compositivo, originario de la enseñanza académica,



donde los elementos de los estilos históricos son sustituidos por elementos extraídos de la arquitectura moderna⁸.

A comienzos de los años cuarenta, surge en los proyectos de Levi una estrategia de disposición de los volúmenes funcionales alrededor de un espacio abierto de valor positivo, identificable con las plazas y patios italianos. La adopción de ese recurso de proyecto alteró considerablemente su arquitectura, y coincidió con dos acontecimientos: la llegada a San Pablo de Daniele Calabi y Bernard Rudofsky, dos arquitectos modernos que venían trabajando en Italia con la tipología de patio; y la buena repercusión del Pabellón de Brasil en la exposición de Nueva York en 1939.

La inclusión del austríaco Bernard Rudofsky⁹ en este artículo se debe al largo período que permaneció en Italia (1932-1938), donde exploró el potencial moderno de la «arquitectura menor» existente en la costa del Mediterráneo. Rudofsky propone que la cultura italiana rescate los valores de un modo de vida cotidiana romana, como alternativa a la interpretación monumental de la herencia clásica. La casa debe convertirse en el «lugar de la felicidad, sensual, solar, sana, «mediterránea»», parte de un programa que avanza hacia la revisión del mobiliario y de la moda, proponiendo «un nuevo modo de vivir»¹⁰.

Rudofsky llega a San Pablo en diciembre de 1938, escapado de Italia luego de promulgadas las leyes raciales que, entre otras cosas, prohibían a los judíos el ejercicio de profesiones de nivel superior. Su actuación en Brasil estuvo lejos de la plena realización de su programa italiano. Las casas que construyó en San Pablo entre 1939 y 40, se articulan alrededor de patios, introduciendo una tipología poco usual en las viviendas brasileñas del período. El proyecto de los jardines sigue las huellas dejadas por Mina Klabin en las casas de Warchavchik, explorando la riqueza

de la vegetación tropical, y utilizándola para aislar la casa, confiriendo privacidad al ambiente doméstico en medio de una ciudad que ya presentaba los primeros contratiempos de una urbanización acelerada y desorganizada.

Escapado de las mismas leyes raciales, Daniele Calabi¹¹ llega a San Pablo poco después, en 1939, estableciendo con Rino Levi una rica colaboración profesional. A pesar de presentar una actuación en Italia sin duda más discreta que la de Rudofsky, Calabi traía considerables antecedentes de obras. En un artículo reciente, Guido Zucconi llama la atención acerca de una «idea de espacio introvertido» que estructura varios de sus proyectos: «un espacio en forma cuadrada o rectangular, organizador en la distribución de un edificio de carácter, consecuentemente introvertido»¹².

A través de la convivencia con esos dos arquitectos, Levi retoma el contacto directo con la producción italiana reciente, interrumpido desde 1926. En tanto, esa convivencia coincide con la madurez de una nueva propuesta de arquitectura moderna en Brasil, diferente de aquella practicada en San Pablo hasta entonces. Si en el inicio de la década del treinta Lúcio Costa invita a Gregori Warchavchik para que transfiera su experiencia de proyectos modernos en San Pablo a los arquitectos cariocas, la colaboración directa con Le Corbusier durante el proyecto del Ministerio de Educación y Salud colocó la producción de la arquitectura moderna en Río de Janeiro en otro nivel. Proveniente de una práctica neocolonial, Costa desarrolla la propuesta de una arquitectura moderna capaz de ser identificada como brasileña. El proyecto de Costa y Niemeyer para el Pabellón de Brasil en Nueva York sintetiza algunos de los principios de esa propuesta: la libertad de la forma sinuosa del volumen y la integración espacial con el jardín tropical. Si Levi nunca mantuvo simpatía con los principios de la forma libre, no ocurre lo mismo con la integración con el jardín. Es posible suponer que la disposición del jardín en el Pabellón de Nueva York haya interferido en el diálogo entre la arquitectura de Levi y los patios de Rudofsky y Calabi, resultando de ello la serie de proyectos caracterizados por la presencia del jardín como estructurador de toda la espacialidad.

En 1941, Levi realiza el proyecto de la *Sedes Sapientiae*, una escuela donde los volúmenes de las aulas, auditorio/biblioteca y refectorio/alojamiento están dispuestos alrededor de un jardín, y conectados entre sí por una cubierta ondulada. Poco después en 1944, Levi desarrolla ese partido en el proyecto de su propia casa, la primera de una serie donde las plantas permiten la completa continuidad entre el espacio de la sala y el del jardín, formando un conjunto cerrado hacia el exterior urbano. Sin echar mano a la distribución tipológica del partido clásico, Levi crea aquí una situación espacial cuyo origen es atribuido, por diversos críticos,



Rino Levi y Roberto Cerqueira Cesar, casa Milton Guper, San Pablo, 1951-53.

Rino Levi, *Sedes Sapientiae*, San Pablo, 1941.



a su formación italiana, aunque las deudas con las casas con patio de Mies Van der Rohe sean más evidentes.

La especificidad brasileña sería conferida por el tratamiento del jardín, constituido por especies recogidas por Levi en sus viajes por el interior del país, que generalmente realizó acompañado por su gran amigo, Roberto Burle Marx. Según fotos y testimonios (la casa fue demolida en 1993), este jardín simulaba una mata, sin seguir ningún orden de composición. Era el instrumento para permitir un contacto sensorial entre el habitante y la naturaleza, representada allí por la vegetación y por la vida al aire libre, capaz, según el arquitecto, de sugerir formas más armónicas de sociabilidad.

Las transformaciones que Levi (y también Calabi, en menor grado) realiza en una tipología identificada como «italiana» confunden a los críticos, que en algunos momentos reconocen su

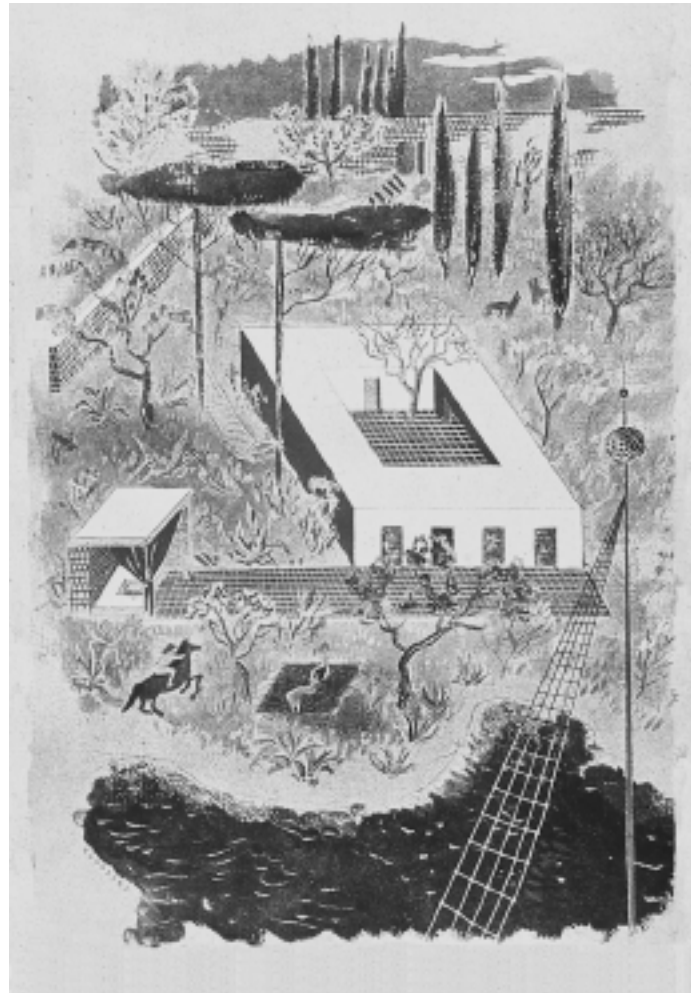
carácter «mediterráneo», en otros acentúan su carácter «tropical». Estamos lejos, por lo tanto de una simple «influencia» italiana, pero próximos a la realización del programa presentado por Rino Levi en 1925, donde el clima, la vegetación y las costumbres permitirían la creación de una arquitectura con «alma brasileña».

Giancarlo Palanti¹³ llega a San Pablo en 1946, trayendo un *curriculum* con una sólida carrera en Milán, en gran parte con trabajos en conjunto con Franco Albini y Renato Camus. Perteneciente a la segunda generación de arquitectos racionalistas, Palanti realiza en Italia una obra rigurosa, sin concesiones de ninguna especie, con muchas similitudes con el funcionalismo alemán, las cuales pueden ser identificadas en la extensión de su trabajo, que abarca desde el diseño de objetos hasta el proyecto urbanístico.

El traslado a San Pablo no produjo en sus trabajos muchas alteraciones. Dando continuidad a la práctica de trabajo en sociedad, realizó el proyecto para la Liga de las Señoras Católicas, con Daniele Calabi, poco antes del retorno de éste a Italia, y se asoció con Lina Bo Bardi¹⁴ en el Estudio de Arte y Arquitectura Palma. Una serie de muebles en madera compensada y varios proyectos de interiores para comercios y casas, fueron el resultado de esa corta colaboración. Junto a los proyectos de stands e interiores, donde realizó colaboraciones con el artista gráfico Bramante Buffoni, Palanti se dedicó al proyecto de innumerables edificios, asumiendo entre 1952 y 54 la dirección de la sección de proyectos de la empresa constructora Alfredo Mathias. En 1956 inició una sociedad con Henrique Mindlin que presentó una curiosa resonancia. En tanto Palanti reproducía aquí una arquitectura que daba continuidad al racionalismo de entreguerras, Mindlin revelaba en sus proyectos su admiración por la obra norteamericana de Mies Van der Rohe. La colaboración entre ambos dio por resultado una obra leída como adscripta al *International Style*, en nítido contrapunto con las orientaciones preponderantes en la arquitectura moderna brasileña.

La llegada de Lina Bo Bardi y Pietro María Bardi¹⁵ a Brasil en 1946 puede ser parcialmente atribuida a la seducción ejercida en la Europa de la segunda posguerra por las imágenes de la arquitectura moderna brasileña, entonces ampliamente divulgadas luego del suceso de la exposición *Brazil Builds*. No se trataba tan sólo de implantar una cultura moderna, sino de explorar las posibilidades abiertas en un país donde esa cultura ya había adquirido una fuerte configuración propia.

La actuación del matrimonio Bardi traspasó desde el inicio los límites disciplinares de la arquitectura. Invitados por el empresario Assis Chateaubriand, Pietro Bardi instala y dirige el Museo de Arte de San Pablo, en tanto que Lina Bo organiza y monta las exposiciones. Asumen el papel de agitadores culturales de una



ciudad en vísperas de tornarse el mayor y más poderoso centro urbano de Sudamérica. Museo de Arte (MASP), escuela de diseño (Instituto de Arte Contemporáneo), revista de arte y arquitectura (*Hábitat*), series de muebles de producción industrial, presencia en los medios, proyectos polémicos –el conjunto de acciones de los Bardi en los primeros años de Brasil encuentra pocos paralelismos por la competencia en la inserción y transformación de un medio culturalmente provinciano, aunque potencialmente capaz de impulsar el proceso de modernización del país. En palabras de Pietro Bardi, el MASP fue concebido «no sólo como un museo», sino como un centro de cultura con el propósito de «contribuir para el eferescente ímpetu industrial y social de San Pablo».

A pesar del paralelismo con los museos italianos surgidos durante la posguerra, la actuación de los Bardi reconoce la especificidad de la situación brasileña, donde el contacto con el patri-

monio artístico europeo era hasta entonces restringido a pocas muestras itinerantes, publicaciones con reproducciones de baja calidad o viajes de estudio, obviamente restringido a pocos capaces de acceder a sus altos costos. Desde el inicio, quedaba claro que el carácter didáctico del museo debería asumir otro tipo de configuración.

Al presentar la concepción museográfica del MASP, Lina Bo defiende la necesidad de dejar al «espectador la observación pura y desprevenida», sin preconceptos que destaquen ésta o aquella obra de arte¹⁶. Por lo tanto, la tarea didáctica del museo no significaba la transferencia de valores y conocimientos estabilizados, sino que pretendía estimular la posibilidad de que el contacto tardío de un país moderno con un prodigioso contingente de la cultura europea pudiese generar una nueva mirada sobre esa cultura.

El primer proyecto museográfico para el MASP (1947) sigue el camino de las experimentaciones desarrolladas en el montaje de exposiciones desde mediados de los años treinta en Italia. Está filiado a una línea de trabajos que se inicia en 1934 con las muestras montadas por Edoardo Persico, Marcello Nizzoli y Franco Albini. Surgían allí las primeras estructuras expositivas construidas con tubos y perfiles de acero que, dispuestos en forma de grillas ortogonales, soportaban desde paneles de propaganda del régimen fascista hasta reliquias arqueológicas. La transparencia de esos dispositivos creaba una percepción simultánea del material expuesto y del ambiente expositivo.

Los soportes que en el MASP permiten la exposición de cuadros sin el fondo neutro de una pared blanca reproducen directamente los montajes de Albini para la muestra del artista italiano *Il Scipione* (Milán, 1942), y anticipa algunas soluciones adoptadas por él en el museo del *Palazzo Bianco* (Génova, 1950). Al defender la muestra en las páginas de la revista *Lo Stile*¹⁷, Guglielmo Pacchioni, el curador de la exposición subraya la necesidad de «dar sentido de actualidad» tanto a la obra de un artista moderno, fallecido algunos años antes, cuanto al pesado ambiente académico de la Galería de Brera, en Milán. Exponer una obra de arte significa dar un valor que la eleva, «sea antigua o moderna, hacia un plano de actualidad», tornándose fácilmente accesible al mayor número de observadores.

En el segundo proyecto del MASP (1957-68) la concepción museográfica de la pinacoteca extrapola los límites de la museografía italiana, siempre limitada a adecuarse a interiores de edificios antiguos. Suspendida a catorce metros del suelo, la pinacoteca es concebida como un espacio itinerante abierto a la ciudad a través de sus paredes de vidrio. Los soportes sostienen los cuadros en el aire (recurso frecuente en las exposiciones italianas) y como «caballetes de cristal», en las palabras de la arquitecta, permiten

Franco Albini, muestra de *Il Scipione*, Milán, 1942.



Lina Bo Bardi, sala de exposición del MASP. El croquis es de los primeros proyectos de 1947; la fotografía es de la pinacoteca en el edificio realizado, 1957-68.



una percepción inmediata y simultánea del conjunto de las obras, y de éstas con la ciudad.

Esa actitud tiene dos objetivos: pretende equiparar el valor del arte antiguo al de la producción de vanguardia (quitándoles a los académicos el monopolio de la herencia cultural) y superar la dicotomía entre popular y erudito. Para eso, procura destruir el «aura» que impide a las personas simples comprender la obra de arte, mostrándola como un «trabajo, altamente calificado, pero trabajo; presentado de modo que pueda ser comprendido por los no iniciados»¹⁸.

La nueva mirada sobre la cultura europea, posible de surgir en Brasil, era para Lina Bo esencialmente popular. Escribiendo en la revista de Bruno Zevi, Lina Bo defiende que «no existen hombres absolutamente incultos, el lenguaje del pueblo no es su pronunciación errada, sino su manera de construir el pensamien-

to»¹⁹. La función de un museo en un país con necesidades básicas mas apremiantes no es ociosa, puede pues ayudar a «despertar una natural conciencia, y adquirir conciencia y politizarse».

Su aproximación con lo popular no significa el interés por algo exótico o folklórico, pero sí una actitud ética. Lina Bo reproduce en Brasil una postura adoptada por los arquitectos italianos luego de la caída del fascismo. La victoria de la Resistencia llevará a los arquitectos a retomar las propuestas de Giuseppe Pagano, de 1935-36, donde la «arquitectura menor» de los campesinos se convertía en ejemplo de economía y modestia contrapuesto a la decadencia moral de un régimen que gozaba hasta entonces de amplia simpatía por el carácter pretendidamente renovador²⁰. Si en el campo político los arquitectos desilusionados con el fascismo acabarán por adherir a las luchas por su derrota, en el campo de la arquitectura abandonarán las exploraciones de carácter clásico y geométrico-abstracto y pasarán a procurar valores locales, soluciones constructivas tradicionales y formas que evoquen la sencilla arquitectura rural.

El interés por la arquitectura popular en la Italia moderna presenta otra importante particularidad. Al contrario de otros países, donde la búsqueda de raíces populares para la cultura nacional se vuelve un instrumento anticlasicista, en Italia, popular y clásico se vuelven complementarios de una única «mediterraneidad»²¹. Las blanquecinas villas de las montañas rocosas del Mediterráneo eran entendidas como una variante de un mismo sentimiento que alimentaba también la arquitectura de los templos y palacios greco-romanos. No se trata de una oposición entre erudito y popular, sino de énfasis en polos diferentes de una misma cultura. Solamente a partir de ese contexto podemos entender el fácil desplazamiento de Lina Bo entre proyectos altamente sofisticados como su «Casa de Vidrio» y obras que incorporan técnicas constructivas populares, como la casa Valeria Cirell con su galería de sapé.

Al procurar lo popular en Brasil, Lina encuentra una situación bastante diferente de la italiana. Un pueblo constituido por sucesivas y diferenciadas inmigraciones (colonizadores portugueses, esclavos africanos, inmigrantes europeos y asiáticos) era esencialmente diferente de un pueblo enraizado viviendo a lo largo de siglos en una misma región. La fascinación por esta nueva realidad la lleva a aceptar la invitación de Diógenes Rebouças para enseñar arquitectura en la Universidad de Bahía, que vivía una efervescencia cultural durante el rectorado de Edgard Gonçalves. Entre 1958 y 64 (habría un segundo período en la década del ochenta), Lina Bo dirigió el Museo de Arte Moderno y creó el Museo de Arte Popular, y al lado de varios artistas e intelectuales europeos que se concentraron en Salvador enriqueció el ambiente en el cual se gestaron dos de los más importantes movimientos culturales brasileños: el *Cinema Novo* y la *Tropicália*²².

De todos los europeos que allí estuvieran la obra de Lina Bo sería aquella que más transformaciones sufriría. Su origen italiano le confería la predisposición de mirar hacia lo popular como cultura y no como folklore. Como resalta Antonio Risério, «el objeto popular es visto en su entereza y dignidad. Respetado como trabajo humano y como solución creativa frente a cierto problema y a partir de determinados materiales»²³. Imposible no trazar un paralelo con la interpretación que en la misma época otro italiano, Giulio Carlo Argan, efectuaba de la primera etapa de la Bauhaus de Gropius, donde la industria debería constituirse en una evolución del artesanado, y no como su destrucción. Una concepción donde la formación del diseñador necesita del conocimiento que el artesano posee de la acción de la herramienta sobre la materia. Procurábase así en el artesanado «la expresión directa de un *ethos* popular o de la suma de experiencias que constituye una tradición»²⁴.

Se trataba de otro proyecto moderno en Brasil, alternativo a aquel que se efectivizaba en aquellos años, marcados por la adhesión al proyecto desarrollista y por la construcción de Brasilia. Lina Bo pretendía que el desarrollo regional del nordeste brasileño representase una alternativa al proyecto de industrialización que se efectivizaba en el sudeste del país. La presencia indígena y africana, y las raíces populares de la cultura nordestina había generado una «civilización de la supervivencia», y la facilidad de acceso a la información cultural moderna podría permitir «la creación de una verdadera *contracultura* basada en raíces reales y científicas, y no sobre bases inconsistentes», permitiendo que Brasil entrase en la «historia con un pie en la pre-historia»²⁵. El atraso en relación a los países más industrializados abría la posibilidad de construcción de otra vía para el desarrollo. Para eso debería ser evitado el camino europeo de la «finesse», y el norteamericano de los «gadgets» y del consumo. El libro *Tempos de Grossura: O design no impasse*, resume los argumentos y la mirada selectiva que alimentó esa tentativa²⁶. Los ejemplares de objetos, ropas, esculturas, utensilios reunidos y fotografiados por Lina Bo durante el período en Bahía revela visualmente las bases de ese otro camino para el desarrollo, sin concesiones al folklore o a lo kitsch.

La reacción de las élites locales frente a ese trabajo fue violenta, reduciendo gradualmente su espacio. El golpe militar de 1964 encerró dramáticamente esa experiencia, con tropas militares ocupando el Museo de Arte Moderno de Bahía. Lina Bo retornó a San Pablo, donde retomó sus actividades en el MASP. Presentó una producción discreta hasta el inicio de la década del ochenta, cuando el suceso del proyecto de reconversión de una antigua fábrica le confirió un nuevo aliento. Luego de la inauguración de la obra Lina Bo organizó una serie de exposiciones, adaptando el



Lina Bo Bardi, casa Valeria Cirell,
San Pablo, 1958.

proyecto cultural desarrollado en Bahía para la situación paulista y demostrando la plena validez de aquel proyecto.

La selección de los arquitectos que presentamos en este artículo dejó fuera importantes arquitectos que tuvieron actuaciones pasajeras en la cultura arquitectónica brasileña²⁷. Todos aquellos que comentamos ayudaron a construir la producción arquitectónica moderna en Brasil. Las dos generaciones reflejan no sólo una diferencia cronológica, sino también una diferencia sustantiva de situaciones en que les tocó actuar. La primera inicia la trayectoria de la arquitectura moderna en Brasil, enfrentando los temas de la modernidad y de la identidad nacional. La segunda amplía el campo de actuación de esa arquitectura en un momento en el cual ya está consolidada, y el problema de la identidad no es más central. En ambos casos la contribución italiana no constituyó un campo aislado de la corriente principal de la arquitectura moderna brasileña, estableciendo con ella una constante integración dentro de un mismo campo. Una actitud rigurosa frente a la técnica y al programa de funcionalidad, así como una intimidad entre arquitectura y urbanismo, subsiguiente de la concepción del arquitecto integral, marcó esa contribución. Los jardines en las casas introvertidas de Rino Levi y la aproximación a la cultura popular de Lina Bo, constituirán las notas más expresivas de la contribución italiana.

En el caso de Lina Bo, las tensiones introducidas por su producción en el proyecto moderno brasileño hegemónico originó la lectura apresurada de algunos comentaristas que la situaron en el campo posmoderno o contextualista. La reacción airada de la arquitecta habla por sí sola: «El posmodernismo internacional es la mayor falencia de la arquitectura contemporánea»²⁸. La decadencia del proyecto moderno provocó el olvido de su riqueza y de sus alcances, y cualquier variación pasó a ser vista

como una disidencia. Ya es hora de recuperarlos, pues sin un campo delimitado, pero común, de producción, continuaremos atascados en la pobreza contemporánea.

Traducción: Gustavo Vallejo

Notas

1. Rino Levi (San Pablo, 1901 - Bahía, 1965). Hijo de italianos, se graduó en Roma en 1926 retornando a Brasil ese mismo año. A lo largo de casi cuarenta años de carrera exhibió una producción de calidad creciente, destacándose por su forma de trabajo en equipos y por el desenvolvimiento de varias tipologías funcionales especializadas (cines, hospitales, fábricas, teatros).
2. Rino Levi, «Arquitectura y Estética de las Ciudades», diario *O Estado de São Paulo*, 15 de octubre de 1925.
3. Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi*, Cremonese Editore, Roma, 1930.
4. Gregori Warchavchik (Odessa, 1896 - San Pablo, 1972). Se graduó en Roma en 1920, llegando a Brasil en 1924. A partir de los años cuarenta, después de un período de intensa militancia por la arquitectura moderna, siendo incluso delegado brasileño en los CIAM, la producción arquitectónica de Warchavchik entra en decadencia.
5. Gio Ponti, «*Architettura moderna al Brasile*», en *Domus* n° 64, abril de 1933.
6. Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Editore Ulrico Hoepli, Milán, 1932.
7. El retorno de los tejados escondidos por platabandas, en la segunda mitad de los años treinta, revela la complejidad técnica para la producción de losas impermeabilizadas en el clima brasileño, caracterizado por una gran amplitud de variación térmica en un mismo día.
8. Cfr. Alessandro Pasquali, «*Scuola di architettura*», en *Casabella* n° 84, diciembre de 1934, pp. 36-43.
9. Bernard Rudofsky (Zaushtl, Austria, 1905 - Nueva York, 1988). Graduado en Viena en 1928, se traslada a Italia en 1932, donde trabajó con Gio Ponti (incluso como redactor de la revista *Domus*) y Luigi Cosenza hasta 1938 cuando se dirigió a Brasil. En 1941 participó de la exposición *Organic Design* en el MoMa de Nueva York, trasladando allí su residencia en octubre de ese año. Contribuyó con Phillip Goodwin y Kidder Smith en la realización de la exposición *Brazil Builds*, que entre otras obras presentó algunas de sus casas brasileñas.
10. Andrea Guarneri, «*Design anonimo e design spontaneo*», en *Abitare* n° 317, pp. 228-235, y Bernard Rudofsky, «*Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*», en *Domus* n° 123, marzo de 1938, pp. 6-9.

11. Daniele Calabi (Verona, 1906 - Venecia, 1964). Se graduó como ingeniero en Padua, en 1929 y obtuvo el título de arquitecto en Milán, en 1933. Se trasladó a Brasil en 1939, actuando en San Pablo hasta 1948, cuando retornó a Italia. Ver en este mismo número el artículo de Donatella Calabi.
12. Guido Zucconi, «*Daniele Calabi: Variazione di una idea di spazio introverso*», en *Domus*, 1992 (traducido al portugués en *Ocolum*, FAU PUCCAMP, n° 5/6, marzo de 1995).
13. Giancarlo Palanti (Milán, 1906 - San Pablo, 1977). Obtuvo el título de arquitecto en el Politécnico de Milán en 1929. Fue redactor de *Domus* entre enero de 1932 y noviembre de 1933, cuando pasó a desempeñarse en la revista *Casabella*. Llegó a Brasil en 1946, radicándose en San Pablo. Cfr. Angela María Rocha, *Una producción del espacio en San Pablo*, San Pablo, disertación de Maestría FAU-USP, 1991.
14. Lina Bo Bardi (Roma, 1914 - San Pablo, 1992). Se graduó en 1939 en la Facultad de Arquitectura de Roma y trabajó en las revistas *Lo Stile*, *Domus* y *A* entre 1941 y 1946, cuando se casó con Pietro María Bardi, trasladándose enseguida a Brasil. Cfr. Marcelo Ferraz (comp.), *Lina Bo Bardi*, San Pablo, Instituto Lina Bo Bardi y P. M. Bardi, 1993.
15. Pietro María Bardi (Italia, 1900), militante del arte y la arquitectura moderna en Italia, participó en la organización de las dos exposiciones de Arquitectura Racionalista, y dirigió la revista *Quadrante*. Luego de finalizada la II Guerra llegó a Brasil invitado por Assis Chateaubriand para montar el MASP.
16. Lina Bo Bardi, «El Museo de Arte de San Pablo. Función social de los Museos», en *Hábitat* n° 1, octubre/diciembre de 1950, p. 17.
17. Revista dirigida por Gio Ponti, en el cual P. M. Bardi escribía sobre arte y Lina Bo hacía las tapas y algunas ilustraciones.
18. Lina Bo Bardi, «Explicaciones sobre el museo de Arte» en *O Estado de São Paulo*, 5 de abril de 1970, Archivo Instituto Lina Bo y P. M. Bardi.
19. Lina Bo Bardi, «*Museo di Arte di Sao Paolo del Brasile*», en *Architettura - cronache e storia* n° 210, abril de 1973, p. 779.
20. Cfr. Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Turín, 1989; y Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Turín, 1986. El caso de Pagano es ejemplar, pues de militante fascista en los años veinte y treinta, pasa a luchar en la Resistencia contra la República de Salò, muriendo en prisión en Mauthausen en abril de 1945.
21. Silvia Danes, «*Aporie dell'architettura italiana in período fascista. Mediterraneità e purismo*», AAVV, *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Milán, 1988.
22. Se encontraban en Salvador en ese mismo período el músico alemán Hab Koellreutter, el escritor portugués Agostinho da Silva, el antropólogo francés Pierre Verger, la bailarina polaca Yanka Rudzka, el músico suizo Anton Smetak. Sobre ese período floreciente de la cultura brasileña de vanguardia en Bahía ver Antonio Risério, *Avant-garde na Bahía*, San Pablo, Instituto Lina Bo y P. M. Bardi, 1995.
23. Antonio Risério, op. cit., p. 116.
24. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Turín, 1988 (1ª edición, 1951).
25. Lina Bo Bardi, op. cit., 1973, p. 779.
26. Lina Bo Bardi, *Tempos de Grossura: o design no impasse*, San Pablo, Instituto Lina Bo y P. M. Bardi, 1994. El libro fue preparado en 1980, y su publicación interrumpida en 1981 por decisión de la autora. La publicación en 1994 fue coordinada por Marcelo Suzuki.
27. Marcello Piacentini que estuviera en Brasil en ocasión del concurso del Ministerio de Educación y Salud, realizó un proyecto no construido para la Universidad de Brasil en Río de Janeiro (1935-38), un edificio y una residencia para el empresario Francisco Matarazzo (1938-39), en San Pablo (Cfr. Marcos Tognon, *Marcello Piacentini. Arquitetura no Brasil*, Campinas, Disertación de Maestría, IFCH-UNICAMP, 1993). Franco Albini realizó con Franca Helg el montaje de la Muestra de Arte Italiana (1954), dentro del edificio en forma de cúpula proyectado por Oscar Niemeyer en el Parque Ibirapuera. Gio Ponti hizo tres proyectos no construidos en San Pablo, uno de ellos para el Edificio Italia (1953), el más alto de la ciudad. Marco Zanuso proyectó la fábrica Olivetti (1957) a lo largo de la Autopista Presidente Dutra en Guarulhos, uno de los pocos edificios organicistas en Brasil. Tenemos noticias de que en Recife actuó otro italiano, Mario Russo, que está siendo estudiado por los investigadores María de Fátima Campello, Fernando Diniz y Renata Cabral.
28. Lina Bo Bardi, «*Uma aula de arquitetura*», en *Projeto* n° 149, p. 63.

**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 19

12