

Asociacion Centro de Estudios y Cooperacion Para America Latina

El Movimiento modernista brasileño y la Arquitectura Nueva

Author(s): Marisa García Vergara, Gregori Warchavchik, Mario de Andrade, Oswald de Andrade and Flavio de Rezende Carvalho

Source: *Guaragua*, Año 4, No. 11 (Winter, 2000), pp. 107-138

Published by: [Asociacion Centro de Estudios y Cooperacion Para America Latina](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25596182>

Accessed: 29/11/2014 18:38

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Asociacion Centro de Estudios y Cooperacion Para America Latina is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Guaragua*.

<http://www.jstor.org>

El Movimiento modernista brasileño y la Arquitectura Nueva

Marisa García Vergara

Hablando del movimiento que convulsionó al Brasil en la década del '20 y cuyos ecos se prolongaron durante la década siguiente, Mario de Andrade anotaba que: "Manifestándose especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el preanunciador, el preparador y en muchas partes el creador de un estado de espíritu nacional"¹. Los artículos que aquí presentamos se produjeron en el fragor de este "estado de espíritu revuelto y revolucionario"; surgieron en un marco de virulentos combates por un arte nuevo que reflejara además una identidad nacional y una realidad social particular. Este estado de espíritu *destrutivo* y a la vez constructivo conjugó la ruptura y la rebelión contra lo que se entendía por Inteligencia nacional, instituyendo el derecho antiacadémico a la investigación estética permanente y la creación de una conciencia artística nacional; de esta manera se proyectaba hacia el colectivo *orgánico*, preparando el campo revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país².

No se trató de un movimiento con una estética definida, antes bien, excedía el campo artístico, conjugando un nacionalismo exacerbado simultáneo al internacionalismo, cumpliendo el lema "modernizar, nacionalizar y universalizar" al país históricamente "condenado a lo moderno"³.

La ciudad de São Paulo fue su lugar natural de manifestación; la incipiente metrópolis industrial que se desarrollaba en la euforia producida por las operaciones en el mercado del café ofrecía, en la primera postguerra, un contexto propicio a la irrupción del modernismo. Y el Brasil ofrecía a la vanguardia europea un marco natural que presentaba elementos vivos en su arte negro y primitivo que salían al encuentro de las nuevas experimentaciones estéticas. Como señala A. Cándido: "...en el Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana, o son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristán Tzara, eran, en el

fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos. La naturalidad con que frecuentábamos el fetichismo negro, los canhgas, los ex-votos, la poesía folklórica, nos predisponía a aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales”⁴.

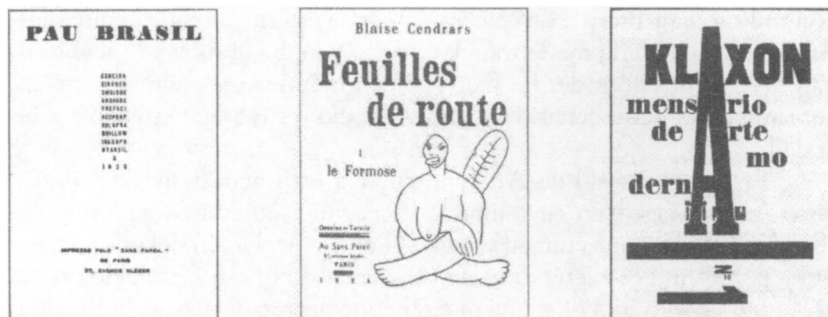
En 1912 regresa Oswald de Andrade de su primer viaje a Europa; traía consigo el descubrimiento de los experimentos de las vanguardias y otro aún más importante: el de su propia tierra. Paulo Prado relata cómo “Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un atelier de la Place Clichy —ombligo del mundo—, descubrió, deslumbrado, su propia tierra. El retorno a la patria confirmó en el encantamiento de los descubrimientos manuelinos, la revelación sorprendente de que Brasil existía. Este hecho, del cual algunos ya desconfiaban, abrió sus ojos a la visión radiante de un mundo nuevo, inexplorado y misterioso. Estaba creada la poesía ‘pau brasil’”⁵.

De esta manera se iban gestando las condiciones para un arte que, profundizando en las raíces culturales y redescubriendo el *ethos* popular, absorbiendo las experiencias europeas para deglutirlas y transformarlas, las ponía al servicio de la creación de una cultura brasileña, de invención y productiva. En 1917 la pintora Anita Malfatti, que había estudiado pintura en Alemania, expone obras de fuerte carácter expresionista, de intenso colorido *fauve*, telas que traían al país las primeras revelaciones de la pintura vanguardista europea y que dieron lugar al feroz artículo de Monteiro Lobato “¿Paranoia o Mixtificación?”, publicado en un importante diario de San Pablo. En apoyo a Malfatti se reunió un grupo de intelectuales y pintores atraídos por la propuesta vanguardista y también por el escándalo. Este grupo sería el germen del Movimiento Modernista: Mario y Oswald de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti, Menotti del Pichia y posteriormente Victor Brecheret.



Anita Malfatti, *A boba*, 1915-16

La Semana de Arte Moderno, llevada a cabo en febrero de 1922, fue la “coronación lógica de esa avanzada”, y “abrió la segunda etapa del movimiento modernista, el período realmente destructor”⁶. Los ecos de la Semana de Arte Moderno —que reunió diversas manifestaciones artísticas rodeadas por el escándalo y el abucheo generalizado por parte del público— se prolongaron a través de los sucesivos manifiestos lanzados en las revistas vanguardistas como *Klaxon* (la primera revista modernista, de 1922), *Festa*, *Verde Amarelo*, *Terra Roxa... e outras terras*, la *Revista Antropofágica*, entre otras, y se extendieron por el resto del país, en “la mayor orgía intelectual que registra la historia artística”, como la calificó Mario de Andrade.



Portadas de *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, 1925, y *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, 1924, ambos ilustrados por Tarsila do Amaral, y portada del número 1 de *Klaxon*, primera revista modernista, São Paulo, 1924

El mismo año en que Bretón publica el manifiesto surrealista, Oswald de Andrade lanza el “Manifiesto de Poesía *Pau Brasil*”, donde declara: “La Poesía existe en los hechos, las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos”. El paisaje marginal de las *favelas*, el color del Brasil cotidiano es reivindicado como un elaborado producto artístico. La poesía altamente visual de O. de Andrade refleja el impacto de los descubrimientos pictóricos, y la estrecha vinculación que tendrán en todo el modernismo escritura y pintura: la definición sintética y simultánea de la imagen rompe con la secuencia convencional del discurso, la yuxtaposición de fragmentos que provoca la simultaneidad tienen sus referentes en la composición espacial del cubismo.

Más adelante dice: “Nuestra época anuncia la vuelta al sentido puro. Un cuadro son líneas y colores. La estatuaría son volúmenes bajo la luz. Ninguna fórmula para la expresión contemporánea del mundo. Ver con ojos libres”⁷.

El ideario del modernismo se nutría de una articulación entre cosmopolitismo y regionalismo, la exaltación de lo nuevo y la valorización de las tradiciones autóctonas, la reivindicación vanguardista de un anti-academicismo radical y la prosecución de una conciencia creadora nacional. Este pendular entre aparentes antagonismos permitía unas particulares síntesis: “Obuses de elevadores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar. El rezo. El Carnaval. La energía íntima. El sabid⁸. La hospitalidad un poco sensual, amorosa. La nostalgia de los pajés⁹ y los campos de aviación militar. Pau-Brasil”. La celebración de la estética urbana como imagen paradigmática de modernidad, el culto a la máquina y a la tecnología, la glorificación de la metrópolis dinámica, se aúnan con la tropicalización del escenario urbano y el ocio festivo que envuelve a la ciudad.

En 1928 Oswald de Andrade publica otro manifiesto, el “Manifiesto Antropófago”, en cuyo limitado espacio efectúa una revisión de la historia del Brasil, que comienza según él con la deglución del obispo Sardinha por los indios caetés de Alagoas (quedaba por tanto fechado no en 1928 sino en el año 374, primera efeméride antropofágica de la historia brasileña). El ideario antropofágico revela la preocupación por resolver los temas de la dependencia cultural a través de la síntesis dialéctica, de la asimilación de las cualidades extranjeras fundidas con las nacionales, superando así la tradicional contradicción nacional/cosmopolita.

En el interminable juego de espejos que reflejó las miradas entre la vanguardia europea y la realidad ‘incontaminada’ de las culturas periféricas, ida y vuelta en la que se descubre a sí mismo a través del ojo del otro, el antropófago clama: “Queremos la revolución Caraíba. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revoluciones eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre. (...) Teníamos a la justicia codificación de la venganza. La ciencia codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en totem. (...) Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro.(...) Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como el jabutí¹⁰.”

La antropofagia como remedio contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas”¹¹.

Éste es el espíritu del cual surgieron los textos que traducimos. El texto de Gregori Warchavchik, publicado en 1925, es el primer documento-manifiesto que proclama la renovación y la difusión de la arquitectura moderna. A su importancia como hito fundador y propulsor de la arquitectura moderna, debe agregarse la repercusión que alcanzó en el ámbito intelectual y social modernista, como evidencian los dos textos de Mario y Oswald de Andrade, que permiten constatar la relevancia otorgada a la arquitectura en el seno del debate modernista. Si bien la arquitectura formó parte de las manifestaciones de la Semana de Arte Moderno a través de los proyectos de dos exponentes, Georg Przyrembel y Antonio Moya, sus presentaciones son elocuentes respecto al eclecticismo reinante; sus búsquedas se centraban en una exploración de los elementos locales exaltados a través de lo decorativo, recreando el estilo colonial.

Warchavchik fue el introductor de las ideas renovadoras en el ámbito de la arquitectura brasileña. En 1927 construyó el primer hito de la arquitectura moderna en São Paulo: su casa de la calle Santa Cruz, obra que provocó una encendida polémica que se verá plasmada en una serie de artículos que aparecerán en la prensa, entre los que se cuentan: “Arquitetura Nova”, de agosto de 1928 y la serie publicada en *Correio Paulistano* titulada “Arquitetura del siglo XX”, también del año 28. Si bien existen numerosos artículos de Warchavchik en sus intentos de promover la arquitectura moderna, su vinculación con las revistas de vanguardias es ocasional, en 1926 aparece “Arquitetura brasileira”, publicado en *Terra roxa e outras terras...* como invitado por el consejo editorial. Recién en 1930 surge una revista dedicada exclusivamente a la arquitectura moderna: *Forma*, dirigida por Baldassini, que contaba con Di Cavalcanti, Warchavchik, Bragaglia como corresponsal italiano y el propio Le Corbusier como representante en Francia. Sin embargo, la arquitectura formó parte innegable de las preocupaciones del movimiento modernista, como evidencian estos textos que traducimos, redactados por las figuras claves del movimiento. Los artículos publicados por Mario de Andrade entre 1928 y 1929 en el *Diario Nacional*, muestran su interés por la situación internacional de la arquitectura (incluso estaba suscrito a *L'Esprit Nouveau*), pero también evidencian que, a diferencia de Warchavchik, sus inquietudes se centraban especialmente en la formulación de una archi-

tectura nacional, que debía buscar sus raíces en las viviendas rurales de los colonos del interior del país, para lograr una solución renovadora y auténtica a la vez.

En la década del '30, con la llegada al poder de Getulio Vargas, la fase utópica de construcción experimental es abruptamente truncada y suplantada por una plataforma que instituye "lo moderno" como forma oficial, cercenando el espíritu de investigación permanente y desautorizando el individualismo especulativo del movimiento modernista. Mientras que en la arquitectura este nacionalismo moderno oficial rinde sus frutos, sentando las bases para una arquitectura moderna brasileña que, bajo los auspicios del Estado, logra la tan anhelada síntesis poética entre internacionalismo modernista y la tradición colonial, en el caso de las artes plásticas, cuya esfera se desarrolla generalmente de manera más aislada e individual, supuso un corte entre las arriesgadas búsquedas y la osadía que prometía la antropofagia, distanciándose del experimentalismo e instituyendo un nuevo modelo que en cierta manera congelaba las propuestas vanguardistas. A partir de la década del '30 todo el arte brasileño entra en un *impase* que sólo sería superado en los años '50 con el vuelco contundente que supondría la reflexión neoconcreta, que retomó el espíritu de las propuestas del modernismo superando las paralizantes polaridades ideológicas entre nacional e internacional, popular-colonial, figurativo-abstracto. Esta constatación, sin embargo, permite reconocer que los problemas que enfrentó el modernismo, derivados de su ingreso traumático en la modernidad del siglo XX, serían cruciales para la profunda reforma que se afianzaría a partir del neconcretismo, liberado ya de las presiones ideológicas del nacionalismo y de la búsqueda de una mítica identidad cultural.

Sin duda la lectura de estos textos germinales, contaminados y enriquecidos por el desplazamiento interdisciplinario que protagonizaban sus autores, nos traslada a una polémica cuyas verdaderas razones y motivos de ser hay que buscarlas en la globalidad del ideario modernista. ¿Acaso habrían podido imaginar sus protagonistas cuán internacional y "de exportación" acabaría siendo la "arquitectura moderna brasileña"?

Todos los textos han sido republicados en *Arte em Revista*, Año 2, Nº 4 "Arquitetura Nova", Agosto de 1980. Publicación del Centro de Estudos de Arte Contemporânea, Kairós Ed., São Paulo.

Todos los textos han sido seleccionados, traducidos y anotados por Marisa García Vergara.

NOTAS

1. Conferencia dictada por Mario de Andrade, donde realiza una exégesis póstuma del movimiento y que constituye una suerte de testamento autobiográfico, publicada como “El movimiento modernista”, Río de Janeiro, Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1942. Recogido en Amaral, A. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño: 1917-1930*, Caracas: Bca. Ayacucho, 1978.
2. Como apunta M. De Andrade “los movimiento espirituales preceden a los cambios sociales”, y efectivamente la década del '20 fue una época de acontecimientos políticos que se inician con el movimiento “tenientista” liderado por los jóvenes tenientes que abogan por la democratización del país y la moralización del gobierno, la revolución de 1924 en São Paulo, liderada por el Gral. Dias Lopes, y que desemboca en 1930 con la llegada de Getulio Vargas al poder, donde “comienza el verdadero movimiento social de destrucción”.
3. Expresiones de Joaquín Inojosa, *O movimento modernista em Pernambuco*, Río de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968 y de Mario Pedrosa.
4. A.Cándido, *Literatura e Sociedade*, Sao Paulo, Cía. Editora Nacional, 1965, p. 121
5. Paulo Prado, prefacio al libro de O. de Andrade, *Poesía Pau Brasil*, 1924.
6. M. de Andrade, *Op. cit.*
7. Oswald de Andrade. “Manifiesto de Poesía Pau-Brasil”. Publicado en *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 18 de marzo de 1924. Reproducido en Schwartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.
8. Ave suramericana de canto muy suave.
9. Palabra guaraní que designa al jefe espiritual de una tribu.
10. Jabotí, especie de tortuga, símbolo de la astucia, la paciencia y la resistencia física en la mitología indígena.
11. Oswald de Andrade. “Manifiesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, Año I, N^o1, mayo de 1928. En Schwartz, J. *Op. Cit.*

Acerca de la arquitectura moderna Gregori Warchavchik¹



G. Warchavchik. Casa de la calle Itápolis 119, São Paulo, 1928 conocida como "Casa modernista"

Nuestra comprensión de la belleza, nuestras exigencias respecto a la misma, forman parte de la ideología humana y evolucionan incesantemente con ella, lo que hace que cada época histórica tenga su lógica de belleza. Así, por ejemplo, al hombre moderno, no acostumbrado a las formas y líneas de los objetos pertenecientes a las épocas pasadas, éstos le parecen obsoletos y a veces ridículos.

Observando las máquinas de nuestro tiempo, automóviles, vapores, locomotoras, etc., en ellas encontramos, además de racionalidad de construcción, también una belleza de formas y líneas. Es verdad que el progreso es tan rápido que los tipos de tales máquinas, creadas apenas ayer, ya nos parecen imperfectos y feos. Estas máquinas están construidas por ingenieros, los cuáles, al concebirlas, son guiados únicamente por el principio de economía y comodidad, jamás soñando con imitar algún prototipo. Esta es la razón por la que nuestras máquinas modernas llevan el verdadero sello de nuestro tiempo.

Algo muy diferente sucede cuando examinamos las máquinas para habitar (edificios). Una casa es, a fin de cuentas, una máquina cuyo perfeccionamiento técnico permite, por ejemplo, una distribución racional de luz, calor, agua fría y caliente, etc. La construcción de esos edificios es

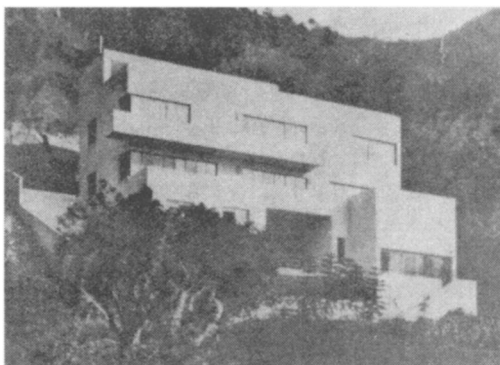
concebida por ingenieros, tomando en consideración el material de construcción de nuestra época, el hormigón armado. Ya el esqueleto de tal edificio podría ser un monumento característico de la arquitectura moderna, como lo son también los puentes de hormigón armado y otros trabajos puramente constructivos, realizados con el mismo material. Y estos edificios, una vez acabados, serían realmente monumentos de arte de nuestra época si el trabajo del ingeniero constructor no se sustituyese enseguida por el del arquitecto decorador. Es ahí que, en nombre del ARTE, comienza a ser sacrificado el arte. El arquitecto, educado en el espíritu de las tradiciones clásicas y no comprendiendo que el edificio es un organismo constructivo cuya fachada es su rostro, le coloca una fachada postiza, imitación de algún viejo estilo, y llega muchas veces a sacrificar nuestras comodidades por una belleza ilusoria. Una bella concepción del ingeniero, una osada plancha de hormigón armado, sin columnas ni pilares que la soporten, luego es disfrazada por medio de frágiles pilares postizos asegurados con hilos de alambre, los cuales aumentan inútil y estúpidamente tanto el peso como el coste de la construcción.

Del mismo modo, cariátides suspendidas, numerosas decoraciones no constructivas, como también abundancia de cornisas que atraviesan el edificio, son cosas que se observan a cada paso en la construcción de casas en las ciudades modernas. Es una imitación ciega de la técnica de la arquitectura clásica, con la diferencia de que lo que era tan sólo una necesidad constructiva se convierte ahora en un detalle inútil y absurdo. Las ménsulas servían antiguamente de vigas para los balcones, las columnas y cariátides soportaban realmente las salientes de piedra. Las cornisas servían como medio estético, preferido por la arquitectura clásica, para que el edificio, construido enteramente en piedra tallada, pudiese parecer más liviano, en virtud de las proporciones logradas entre las líneas horizontales. Todo esto era lógico y bello, pero ahora ya no lo es.

El arquitecto moderno debe estudiar la arquitectura clásica para desarrollar su sentimiento estético y para que sus composiciones reflejen el sentimiento de equilibrio y medida, sentimientos propios de la naturaleza humana. Estudiando la arquitectura clásica, podrá observar de qué manera los arquitectos enérgicos de épocas anteriores sabían corresponder a las exigencias de su tiempo. Nunca ninguno de ellos pensó en crear un estilo, eran meros esclavos del espíritu de su tiempo. Así se crearon espontáneamente los estilos de la arquitectura, conocidos no solamente por monumentos conservados —edificios— sino también por objetos de uso

familiar coleccionados en los museos. Y es de observar que estos objetos de uso familiar son del mismo estilo que las casas donde se encontraban, existiendo entre ellos perfecta armonía. Un carruaje luce las mismas decoraciones que la casa de su dueño.

¿Encontrarán nuestros hijos la misma armonía entre los últimos tipos de automóviles y aeroplanos, por un lado, y la arquitectura de nues-



G. Warchavchik. Primera casa modernista de Río de Janeiro, calle Toneleros, 1931

tras casas por otro? No, esta armonía no podrá existir mientras el hombre moderno continúe sentado en salones estilo Luis tal o cual, o en comedores estilo *Renaissance*, y no aparte los viejos métodos de decoración de las construcciones. ¡Imaginen las clásicas pilastras, con capiteles y volutas, extendidas hasta el último piso de un rasca-

cielos en una calle estrecha de nuestras ciudades! ¡Es una monstruosidad estética! El ojo no puede abarcar de un golpe toda la pilastra enorme, se ve la base y no se ve el remate. Ejemplos semejantes no faltan.

El hombre moderno, en medio de estilos anticuados debe sentirse como en un baile de disfraces. Una *jazz-band*, u otro baile moderno, en un salón estilo Luis XV, un aparato de teléfono sin hilo, en un salón estilo renacimiento, es tan absurdo como si los fabricantes de automóviles, en busca de formas nuevas para las máquinas, resolviesen adoptar la forma del carruaje papal del siglo XIV.

Para que nuestra arquitectura tenga su sello original, como lo tienen nuestras máquinas, el arquitecto moderno debe no solamente dejar de copiar los viejos estilos, sino también dejar de pensar en el estilo. El carácter de nuestra arquitectura, como de las otras artes, no puede ser propiamente un estilo para nosotros, los contemporáneos, pero sí para las generaciones que nos sucederán. Nuestra arquitectura sólo debe ser racional, debe basarse únicamente en la lógica y debemos oponer esta lógica a los

que intentan forzosamente imitar algún estilo en la construcción. Es muy probable que este punto de vista encuentre una oposición encarnizada entre los adeptos a la rutina. Pero también los primeros arquitectos del estilo renacentista, tanto como los trabajadores desconocidos que crearon el gótico sin buscar otra cosa que el elemento lógico, tuvieron que sufrir una crítica implacable de parte de sus contemporáneos. Esto no impidió que sus obras se constituyesen en monumentos que ilustran ahora los libros de historia del arte.

Incumbe a nuestros industriales, propulsores del progreso técnico, cumplir el papel de los Medici en la época renacentista, y de los Luises de Francia. Los principios de la gran industria, la estandarización de puertas y ventanas, en lugar de perjudicar a la arquitectura moderna sólo podrán ayudar al arquitecto a crear lo que, en el futuro, se llamará el estilo de nuestro tiempo. El arquitecto será obligado a pensar con mayor intensidad, su atención no quedará atrapada en las decoraciones de puertas y ventanas, búsqueda de proporciones, etc. Las partes estandarizadas del edificio son como tonos musicales con los cuales el compositor construye un edificio musical.

Construir una casa lo más cómoda y barata posible es lo que debe preocupar al arquitecto constructor de nuestra época de incipiente capitalismo, donde la cuestión de la economía predomina sobre todas las demás. La belleza de una fachada tiene que ser resultado de la racionalidad del plano de la disposición interior, como la forma de una máquina está determinada por el mecanismo que es su alma.

El arquitecto moderno debe amar su época, con todas sus grandes manifestaciones del espíritu humano, así como el arte del pintor moderno y del poeta moderno debe conocer la vida de todas las clases sociales.



G. Warchavchik, F. Lloyd Wright y Lucio Costa en la exposición de la Casa Modernista de Río de Janeiro, 1931

Tomando como base el material de construcción del que disponemos, estudiando y conociéndolo como los viejos maestros conocían su piedra, no temiendo exhibirlo en su mejor aspecto desde el punto de vista estético, reflejando en sus obras las ideas de nuestro tiempo, nuestra lógica, el arquitecto moderno sabrá comunicar a la arquitectura un sello original, nuestro sello, que será tal vez tan diferente del clásico como éste lo fue del gótico. ¡Abajo las decoraciones absurdas y viva la construcción lógica!, es la divisa que debe ser adoptada por el arquitecto moderno.

1925²

NOTAS

- 1 Gregori Warchavchik, arquitecto de origen ruso, formado en Odesa y luego en Roma, donde se diplomó y trabajó con Marcello Piacentini, se instaló en Brasil en 1923. Fue el introductor de las ideas renovadoras en el ámbito de la arquitectura brasileña, con la publicación de este texto-manifiesto que reproducimos, escrito en 1925. En 1927 construye el primer hito de la arquitectura moderna en São Paulo, la casa de la calle Santa Cruz. Construye, también en Río de Janeiro, la casa de la calle Toneleros, en 1931, que es conocida como la primera obra modernista de la ciudad.
- 2 Publicado en el periódico *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 1º de noviembre de 1925. Este diario menciona que fue publicado por primera vez en el periódico *Il Piccolo* de São Paulo, 14 de junio de 1925, con el título “¿Futurismo?”

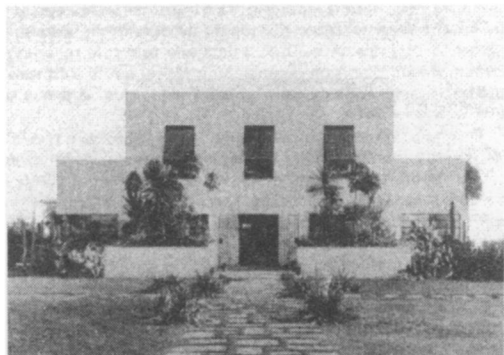
Exposición de una casa modernista (consideraciones)¹

Mario de Andrade²

Una de las cosas que distinguen a la arquitectura de las otras Bellas Artes (en el caso de que se la reconozca como una de las Bellas Artes, cosa discutible) es su liberación del individualismo. Nosotros hablamos del “Infierno” de Dante, de *Las Meninas* de Velázquez, del *Discóbolo* de Mirón. Y precisamente cuando se habla de *Lustadas* o de *Ronda da Noite*, el autor de estas obras³ funciona en nuestra complejidad estimativa de las cosas, no sólo como parte integrante, sino como parte primera y absolutamente fundamental, y hasta valorada de ellas. Cuando la gente escucha música, o mira un bello cuadro, luego pregunta sin querer: —¿De quién es?

Pues bien, con la arquitectura verdadera, esto en general no se da. Nadie recuerda preguntar quién hizo el sublime ábside de San Pedro; es casi una disonancia de erudición decir en público los nombres de los arquitectos de los palacios florentinos. Y si examinamos bien nuestra complejidad estimativa, percibimos que, incontestablemente, para la totalidad de una obra arquitectónica el nombre de su autor no funciona casi nada. Funcionará apenas, y posteriormente, como curiosidad, prurito carioca de erudición o desatino de conversación hastiada.

Ya no sucede lo mismo cuando la Arquitectura falsea sus principios y se convierte totalmente en una Bella Arte desinteresada. Son tópicos de conversación artística “la columnata de Bernini”, la “Ópera de Garnier”, la “Torre Eiffel”. Muchos modernistas podrán protestar aquí, viéndome atacar a la Torre Eiffel; aún si esa tentativa osada de Exposición Univer-



G. Warchavchik. Casa de la calle Santa Cruz, São Paulo, 1927-28

sal puede tener consecuencias útiles para la Ingeniería, ella fue y será siempre una falsificación arquitectónica. Los destinos que le darán no son los de ella, y otros dispositivos arquitectónicos los cumplirían mejor.

Estas observaciones, con alguna rara excepción, son incontestables verdades. Ahora bien, si nadie piensa en los arquitectos góticos o renacentistas italianos, al sentir sus obras admirables, es porque la arquitectura escapa totalmente al individualismo creador. Escapa a la propia imaginación creadora, no sólo por los fines inmediatamente prácticos que ha de cumplir, sino también por la importancia más primordial que tiene en ella el determinismo histórico, en su más pura concepción.

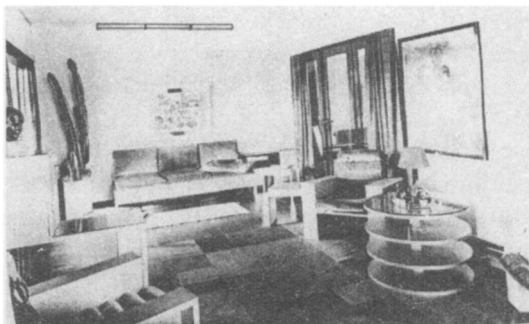
Nosotros actualmente hablamos todavía de las “casas del ingeniero Warchavchik”, como hablamos de la casa neogótica del ingeniero Fulano de Tal, sólo porque Gregori Warchavchik fue el primero y es casi el único que construye casas modernistas en São Paulo. Pero que otros tres ingenieros comiencen a construir aquí casas así y el nombre de Warchavchik desaparecerá de las suyas. Permanecerá siempre honradísimo en nuestra historia arquitectónica, está claro, pero eso es refinamiento. Para el mundo y para nuestra sensación, las casas de Warchavchik serán apenas casas... de nadie: Arquitectura.

Sucede algo, también interesante, que aclarará aún más lo que afirmo: si un ingeniero cualquiera construyese una casa parecida a las de Ramos de Azevedo o del Sr. Dacio de Moraes⁴, todos sabrían que ese alguien realizaría un plagio. Fue realmente lo que se dice: “mucho a la sombra, y además sin razón”, respecto a nuestro Teatro Municipal, al adoptar la sección en tres cuerpos de la Ópera de Garnier. Pero si alguien quisiese casas al estilo de la de Warchavchik, nadie dirá que es un plagio. Es un arquitecto modernista. Está haciendo arquitectura.

Todo esto demuestra bien, creo, que la época actual está logrando esa cosa rara, que sucede sólo en las civilizaciones aisladas o en las mutaciones fundamentales de una civilización: alcanzar en arquitectura un estilo propio.

Si yo tuviese una casa modernista (es lógico, revestida enteramente de modernismo, no como esta casa expuesta), entre los muebles modernos de la sala de visitas yo colocaría una silla Luis XV. Imaginemos eso en nuestra cabeza: ¿qué sensación causa? La única legítima actualmente con respecto a una silla Luis XV: la sensación de un objeto de arte. Una silla Luis XV no es una silla, es un objeto de arte y como tal puede decorar nuestra vida. No tengo la culpa si la gente de aquel tiempo

anduvo sentándose en objetos de arte en lugar de sentarse en sillas, pero debemos recordar que las duquesas y duques de entonces eran también objetos de arte.



Interior de la casa de la calle
Itápolis, São Paulo

Pero, está claro, yo habría de decorar mi sala con una silla Luis XV legítima y no con una “falsa”. Lo “falso” puede estar muy bien hecho, y ser bonito, pero es falso, y la vida no está hecha sólo de belleza. Lo falso puede poseer mucho brillo exterior, pero eso es vanidad, cosa despreciable. Éste no posee aquella orgullosa e interior razón de ser que legitima cualquier pasado. Entre un admirable Da Vinci falso y un mediocre Ettore Tito legítimo, sólo los nuevos ricos de todas las riquezas exteriores e interiores preferirán al falso.

Entonces, la arquitectura modernista no desmiente o destruye ninguno de los “verdaderos” estilos de arquitectura que la historia enumera. Pero si la gente imagina Amiens junto al Partenón, está claro, los dos templos *hurlent d’être ensemble*. De la misma manera una casa modernista, como las de Gregori Warchavchik, grita junto a esos *bungalows*, chalecitos neocoloniales, tartas, mermeladas y jarabes que andan por ahí.

Hay una diferencia: el Partenón junto a Amiens, los dos gritan. Grita el Partenón y grita Amiens. Una casa de Warchavchik junto a una neocolonial, sea española o sea portuguesa, grita sola. El chalet no grita, no. Está muy calmo en su desmandibulada inconsciencia, en su ignorancia beata y beocia. No es que estemos avergonzados de él, de la misma manera que cualquier persona bien nacida, ante los aspavientos de un nuevo rico, o los manejos de un arribista, sufre, en lugar de reír.

Reduciendo esta sensación de vergüenza nuestra a un lenguaje algo más técnico, la gente percibe que el caso es siempre la misma cuestión de lo “falso”. El neocolonial, el *bungalow*, el neo-florentino, son “falsos”, tanto como una perla Tecla, un objeto de Flosel o el no culpable Rafael de una colección paulista. Les falta aquella orgullosa fuerza de legitimidad que justifica y valoriza hasta los defectos. Ya ni me intereso por como serán estos, en la infinita mayoría de los casos, falsificaciones hediondas. No es el concepto de falsificación deturpadora de principios arquitectónicos lo que me preocupa ahora, es la noción de *faux*, de lo que es hecho para engañar, de práctica extemporánea. Una mujer prefiere un brillante legítimo a uno falso. Nosotros preferimos un cuadro del aduanero Rousseau a los falsos que están apareciendo de él, o una pieza de Stravinsky a otra de alguno de sus numerosos imitadores. Una casa de Warchavchik grita junto a las otras, grita orgullosamente, porque es legítima. Ella es una fuerza de la naturaleza, tanto como la existencia de Alexandre o de la tempestad. Una tempestad de teatro podrá ser admirablemente teatral mas no será jamás horrible. Es por eso que el destino del teatro no será jamás imitar a la naturaleza (hombre incluso), sino transportarla, como hacen Chaplin, Shakespeare y el Bumba-meu-Boi. Tomé el teatro en el sentido más general para incluir en él a la cinematografía.

Pues la arquitectura posee un destino, que no consiste en ser bonita, sino en agasajar suficientemente, no al cuerpo, sino al ser humano, con cuerpo y también alma. Las almas florentinas se agasajaron mucho en el Renacimiento. Y las griegas, y las chinas. Y también los mamelucos y emboadas⁵ en la Ouro Preto del setecientos, que jamás imaginaron construir una San Francisco en estilo gótico o manuelino. Entonces, nosotros también, como almas actuales, tenemos que agasajar nuestras almas con casas actuales a las que llaman “modernistas”. Todo lo demás es desafortunado, es irrespetuoso de sí mismo y sólo sirve para engañar. Es lo “falso”.

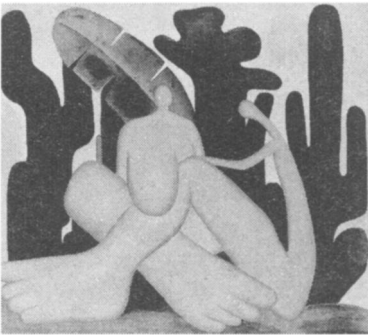
1930⁶

NOTAS

1. Este artículo fue publicado a propósito de la exposición de la “Casa Modernista” en São Paulo, en abril de 1930, construida por G. Warchavchik en la calle Itápolis. En ella se exponían esculturas y pinturas realizadas por artistas modernis-

- tas brasileños, diseños de objetos, tapetes que provenían de la Bauhaus de Dessau, y los jardines tropicales diseñados por Mina Klabin.
2. La personalidad, difícil de clasificar, de Mario de Andrade (1893-1945) poeta, crítico, ensayista autodidacta, forma junto a la de Oswald de Andrade un contrapunto inseparable, indisociable de la historia del Movimiento Modernista brasileño. A él se deben la denominación “modernismo”, así como la poesía que sentó las bases y los fundamentos del movimiento: *Paulicéia Desvairada*, publicada en 1922, un viaje lírico por el espacio contradictorio y tenso de la incipiente metrópolis paulista. Su obra propulsó la investigación de la “lengua brasileña”, identificándola con la expresión verbal creada por la realidad social brasileña. También es autor de *A escrava que nao é Isaura* (1924), y de *Macunaíma, o héroi sem ningun carater* (1928), novela que narra el impacto de la migración del Amazonas a la gran ciudad, polifonía de leyendas y mitos en el cual superpone a la invención del lenguaje y la estética modernista el fundamento ideológico consumado en una visión crítica satírica de la sociedad y la cultura brasileñas. Como crítico de arte, escribió numerosos artículos, entre ellos la serie titulada “Arquitectura Colonial”, del *Diario Nacional*, y posteriormente colaboró en revistas modernistas, siendo el propulsor de *Klaxon*, revista que recoge las experiencias de la Semana de Arte Moderno.
 3. El autor de estas obras al que se refiere es Luis de Camões.
 4. A raíz de la construcción de la casa de Warchavchik de la calle Santa Cruz, el arquitecto Dacio de Moraes publica “A arquitetura moderna em Sao Paulo” en el *Correio Paulistano* en julio de 1928, donde ataca al arquitecto quien le responde con el artículo “Arquitetura Nova” en agosto de 1928, iniciando una larga polémica que recoge los avatares de la discusión modernista y su reflejo en todo el ámbito cultural del eje Río-São Paulo.
 5. Apodado en los tiempos coloniales a los portugueses y brasileños de otras regiones que se internaban en el Sertão en busca de oro.
 6. Publicado originalmente en *Diario Nacional*, San Pablo, 5 de abril de 1930.

**La casa modernista, el peor crítico del mundo
y otras consideraciones**
Oswald de Andrade¹



Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929

Gregorio Warchavchik ha sido comprendido por el público que concurre en masa curiosa a la casa extraña y sobria de la calle Itápolis. Quizás porque dos filmes excelentes que se exhiben en la pantalla paulista le dan la razón. Basta mirar los interiores presentados por Greta Garbo en *Mujer singular*, y Joan Crawford en *Doncellas de hoy*, para que cualquier individuo, por más tonto que sea, comprenda que el arte de la casa actual, intransigente, lógico, unido a los diferentes detalles, reivindica para sí el lugar de victoria en el mundo transformado de hoy.

Mario de Andrade anunció más o menos esto en un artículo de sesuda erudición. Dentro de poco sólo habrán casas modernas en São Paulo, ¡y la obra personal de Warchavchik se perderá confundida entre los *tijolos de bananada*² arquitectónica que pasarán a hacer el Sr. Dácio de Moraes —que ya se anuncia dadá— y el peso pesado de la ingeniería plagia-ria, el Sr. Christiano das Neves!

Yo siempre tuve y enuncié una opinión: que Mario de Andrade, siendo el poeta que es, tan puro, habiendo logrado llevar a *Macunaíma* al más alto cielo de las patrias literarias, logra también ser el peor crítico del mundo.

Si otras cosas no bastasen, sobra este artículo que cualquier negro escribiría. Digo negro, porque, infelizmente, es manía de la gente de color

saber lo que el blanco sabe y de ahí la perdición, pues generalmente quien sabe más es negro, cuando es negro mismo.

De hecho, nunca leí de Mario algo tan insólito, pleno de errores solemnísimos.

El viejo criterio del arte desinteresado muestra ahí sus orejitas de afuera. Criterio medieval, atontado, recurriendo como defensa a unas sublimaciones que ni Freud estudiaría. Mario, como tanto mentiroso por ahí, ignora perfectamente que después de Freud y de la antropofagia, nada es desinteresado. Y si él pone realmente una silla Luis XV en su casa modernista, ha de ser por alguna maldad escondida. ¡Niéguelo, si es capaz!

Y si no, vamos a psicoanalizar esa silla Luis XV ¿Será una *chaise percée*?

La casa modernista de Warchavchik no se podrá perder nunca, como no se perderá Le Corbusier en la masa de construcción de estilo geométrico que inundará sin duda São Paulo, América, Sidney, Jaboticabal y Rouen, dentro de algunos años. Más tarde o más temprano, veremos hasta al atento comerciante portugués Sr. José Mariano decirnos –¡"quiero mostrarle un corderito cubista!" Evidentemente, no habrá ventajas para la modernidad, pues ha de ser a causa de Olegário, gran precursor etimológico de esta escuela.

Mario confunde el valor técnico de Warchavchik, que un constructor u otro podría garantizar también para sus encargos, con la personalidad de Warchavchik, que es para mí de alta poesía.

Por ejemplo, el marco geográfico en que Warchavchik sitúa sus construcciones, el encajado vivo de los volúmenes, con los que arma la obra vivísima, el color distribuido en los interiores, las vidrieras de luz artificial.

¿Será posible que un buen albañil como el Sr. Christiano das Neves pueda lograr el mismo efecto maravilloso? ¡No y no!

En cuanto a decir que la gente recuerda el nombre de los pintores y no de los arquitectos, es una cuestión de grados de sabiduría. En Brasil, la gente empieza en las escuelas primarias a deletrear el nombre de Victor Meireles y Benedito Calixto. Más tarde (hablo de la nueva generación escolar), podrán llegar a conocer hasta el nombre de Tarsila³ y Brecheret.⁴ ¿Quién lo sabe?

El hecho es que una pequeña elite no ignora que Miguel Ángel hizo ciertas grandes ventanas que hasta pueden ser admiradas en las revistas de la calle Lopes Chaves. No se ignoran los nombres de los construc-

tores griegos y renacentistas. Y hasta es sabido que quien construyó la torre Eiffel fue el Sr. Eiffel.

La casa de Warchavchik cierra el ciclo de combate a los vejestorios, iniciado por un grupo audaz, en el Teatro Municipal, en febrero de 1922⁵. Es la despedida de una época de furia demostrativa. Estoy seguro de que nunca más se reunirán en muestras colectivas Celso Antonio y Pagu, Ester Bessel y John Graz, tanto como que yo nunca más habré de hacer griterío literario junto a los bigotes irisados del Sr. Graça Aranha⁶. En materia de barbas, el hombre de Viagem Maravilhosa es una fiera de la modernidad. Parece John Gilbert, un poco más peludo a causa de la lasitud.

¡De la Semana de Arte Moderno a la casa victoriosa de Warchavchik van ocho años de griterío para convencer de que Brecheret no era ninguna broma, que Anita Malfatti⁷ era la cosa más seria de este mundo, que la literatura de la Academia Brasileira de Letras era una vergüenza nacional, etc., etc.!

Hoy ya no existe un aura que alcance a éste o aquel afortunado. Brecheret coloca muy bien su presente obra, Segall llega a tener precios excelentes y Menotti del Picchia⁸ vende lo que tiene de conservador por ser modernista.

Por lo menos se ha desmoralizado la camarilla que va del Sr. Aloísio de Castro al Sr. Olegário Mariano, pasando por el adhesista Júlio de Dantas y por el lívido *plastron* mental del Sr. Renato Tiollier. ¡Están fritos!

Ahora el coronel Lupércio de Camargo va a mandar construir una casa por Flávio de Carvalho⁹, decorada por Cícero Dias¹⁰, con muebles de Pagu y literatura de Geraldo Ferraz. ¡Una belleza!

Los veteranos de la Semana de Arte Moderno, que lucen bien en la casa de la calle Itápolis, son: la grande y dramá-



Artistas modernistas: Patricia Galvão (Pagu), A. Malfatti, B. Peret, Tarsila, Oswaldo de Andrade y Elsie Houston

Cícero Dias, *Dibujo*, 1929Lasar Segall, grabado en metal
de la serie *Mangue*, 1928

tica Anita Malfatti, que pervertida por los consejos estéticos del senador Freitas Vale, después de hacer concesiones académicas, ahora está reaccionando como una fiera; Brecheret, que expone en el jardín una estatua espléndida; John y Regina Graz¹¹, matrimonio infatigable a quien se debe un gran progreso decorativo en São Paulo. Para recordar a Villa-Lobos, no existe música ninguna. Y entre otros visitantes, el Sr. Carlos Pinto Alves, que nos bailaba sincronizadamente en 1922, y ahora llora de emoción en el ambiente “futurista”, y el ya citado e ilustre senador Freitas Vale, —que bregaba por la ida de Brecheret para Europa, promovida por Júlio Prestes (en el 21) y la de Anita, obtenida por la Sra. Washington Luiz (en el 22)— el cual ahora se expande rigurosamente a favor de todo. Ambos muy distinguidos amigos, pero de quienes diverjo diametralmente en crítica y lógica.

Los que vendrán después en gran ascensión: Segall¹², Celso Antonio, Tarsila, Oswaldo Goeldi¹³, Gomide¹⁴ que aún juzgo amanerado, si bien dueño de una técnica rara. Y las revelaciones para el público: el enorme Cícero Dias, Ester Bessel, ilustradora de Freud, Pagu, quien ni pretendía exponer su lindo *Vaso de feira*, de una poesía nueva y marcada de



Goeldi, xilografía, s/d

violencia, que fue requerido a última hora por Warchavchik, y Jenny Klabin Segall, también de segura individualidad. En literatura, burradas y cosas serias reunidas bajo la bendición de vidrio de una lámpara modernísima, pero todo felizmente renovado. Ya no más los sesos del Sr. Coelho Netto escurriendo fantasías de cárceles en las páginas, ni el nefandísimo cacofónico que es Olavo Bilac. ¡Un abuso!

Y suspendido en una organización de poesía, de serenidad, de confort, de actualidad, la personalidad estupenda de Warchavchik, que se disimula en los muebles, cuelga en las cortinas, florece en los cactus de los jardines y reúne el comedor, la escalera, el garaje y los dormitorios en un sosiego bueno y deportivo, comercial y victorioso, como ha de ser el escenario optimista de la vida de cada día en este siglo bendito.

¡Siglo bendito! ¡Siglo de Greta Garbo, de Georges Bancroft, de las *Doncellas de hoy*, siglo en que la gente hace lo que quiere! A pesar de los anacronismos que persisten, a pesar de la legislación portuguesa que nos ahoga, a pesar de la gente cretina que no sabe que la vida de 1930 tiene que ser plasmada en aquel milagro de Marconi, iluminando Sidney a bordo de su yate anclado en un pliegue geográfico de Italia.

1930¹⁵

NOTAS

1. Oswald de Andrade (1890-1954) publica en 1924 el “Manifiesto de Poesía *Pau Brasil*”, que mantiene el espíritu irreverente y agresivo de las proclamas vanguardistas pero con una concreta vocación nacionalista: la desacralización y demitificación de la cultura brasileña. En el “Manifiesto Antropófago”, de 1928, propone una carnavalización de los valores que posteriormente denominará ‘revolución antropofágica’, decide incorporar las cualidades del enemigo extranjero devorándolo para fundirlas y assimilarlas en la cultura nacional, metáfora que le permite reflexionar sobre el carácter original de la cultura brasileña. El retorno a lo primitivo a través de la idea del bárbaro tecnificado, invirtiendo el mito del buen salvaje, es visto como una forma que posibilitará la liberación del hombre y de América. Publica además *Poesía Pau Brasil*, en París (1925), *Memórias Sentimentais de Joao Miramar* (1924), *Serafim Ponte Grande* (1933), *Ponta de lança* (1945) y como dramaturgo *O rei da vela* y *A morta* (1937).
2. Dulce brasileño tradicional elaborado con banana en forma de barra.
3. Tarsila do Amaral estudia pintura en París con Lothe y Léger. Se integra al movimiento modernista poco después de la Semana de Arte Moderno; sus obras reflejan una estrecha vinculación con las investigaciones literarias del modernismo, una relación de mutua interdependencia. A partir de 1923 produce obras donde la estructura cubista y el manejo del color se unen a la observación de los elementos oriundos del paisaje y de los tipos humanos, logrando una síntesis entre lo mágico y lo telúrico. En 1928 pinta *Abapuru*, obra que inspiraría el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade y que daría lugar al movimiento antropofágico.
4. El escultor Vitor Brecheret, formado en Italia y París, regresa a Brasil en 1919 y expone en la Semana de Arte Moderno figuras de realismo exaltado, enfatizadas por una fuerte estilización y verticalidad de las piezas.
5. La Semana de Arte Moderno se desarrolló en el Teatro Municipal de São Paulo, del 13 al 18 de febrero de 1922, consolidando el movimiento que se gestó en la década anterior. Incluyó diversas manifestaciones artísticas: música, lecturas de poemas realizadas desde los palcos, conferencias y exposiciones de artes plásticas, actividades nucleadas bajo un espíritu antiacadémico y renovador.
6. Graça Aranha es autor de *Estética da Vida* y de *Canãa*, obra que retrata el ambiente brasileño, la preocupación por la tierra y la vida de los inmigrantes en Brasil. Di Cavalcanti retrata el papel conflictivo que jugó en el grupo modernista: “Su habilidad de diplomático, su mundano *savoir faire* y su autoridad de hombre de más edad, actuaron como un canto de sirena. Nos prometió unirse a

- los modernistas de Río y llevar nuestro movimiento al norte y al sur de todo el Brasil" (En *Viagem da Minha Vita*. Ed. Civilização Brasileira, 1955).
7. Anita Malfatti había expuesto en 1917, en San Pablo, obras de carácter expresionista, de fuerte colorido, que dieron lugar al feroz artículo de Monteiro Lobato "¿Paranoia o Mixtificación?", publicado en un importante diario de São Paulo. En apoyo a Malfatti se reunió un grupo de intelectuales y pintores atraídos por la propuesta vanguardista y por el escándalo, en lo que sería el germen del Movimiento Modernista: Mario y Oswald de Andrade, Di Cavalcanti. Anita Malfatti había estudiado pintura en Alemania y en Estados Unidos y sus telas *Homem Amarelo*, *Mulher de Cabelos Verdes*, *Estudanta russa*, *La Boba*, traían al Brasil las primeras revelaciones de la pintura vanguardista europea.
 8. Menotti del Pichia es el autor de *Juca Mulato* una obra que tuvo amplia divulgación por su regionalismo. Se unió al grupo modernista a comienzos de los '20 y luego fue fundador de la revista *Novíssima*, en 1923, reacción conservadora a las propuestas de *Klaxon*, que declaraba en su editorial: "...NOVÍSSIMA no será, como se podría inferir por su nombre, destructora del pasado y de la tradición." (*Novíssima*, N°1, diciembre de 1923)
 9. Flavio de Carvalho, pintor, arquitecto y diseñador, pertenece a la segunda generación modernista. En 1927 presentará al concurso para el Nuevo Palacio de Gobierno del Estado de São Paulo, un proyecto totalmente renovador en su momento, que fue rechazado. Es fundador del Club de Artistas Modernos y del Teatro experimental, responsable de los Salones de Mayo de 1939.
 10. Cícero Dias, artista pernambucano, del cual dijo Mario de Andrade: "cuenta esas cosas interiores, esos llamados sueños, sublimaciones, desapariciones. Por eso sus dibujos forman 'otro mundo' conmovedor, donde las representaciones alcanzan a veces una simplificación tan deslumbrante que pierden toda característica sensible". A su regreso de París, donde había integrado el grupo *Espace*, realiza la primera pintura mural abstracta en Recife. A partir de 1935 pintaría la arquitectura de los *mucambos*, tipo de arquitectura popular primitiva del nordeste de Brasil, en acuarelas que explotan lo telúrico y lo regional.
 11. John Graz, suizo radicado en São Paulo, estudió en Ginebra y en Munich con Moos. Especializado en carteles publicitarios, realiza pinturas de tipo constructivo que adapta posteriormente a la decoración de interiores de carácter geométrico cubista. Regina Gomide estudió también Bellas Artes y Artes Decorativas en Ginebra. Realizan conjuntamente varios paneles en *collages* con terciopelos de colores y decoraciones de interiores.
 12. Lasar Segall (1891-1957) pertenece al grupo de los expresionistas alemanes de la *Sezession*. Participa activamente del ambiente de Berlín y Dresde hasta 1923,

año en que se traslada a Brasil; en 1913 ya había expuesto en Brasil sin atraer la atención. A partir del 23 su pintura incorpora el color *pau-brasil* de Tarsila, se tiñe de localismos y acentúa el carácter sarcástico del expresionismo en la pintura de los tipos brasileños. También efectúa trabajos de decoración de carácter abstracto geométrico.

13. Goeldi (1895-1961) es el primer grabador moderno brasileño. Su formación europea se refleja en las xilografías que retratan el ambiente urbano con el dramatismo típico del expresionismo germano.
14. Antonio Gomide, de formación europea, realiza trabajos de decoración, frescos y vitrales donde refleja la influencia del cubismo. Posteriormente protagonizaría un acercamiento a la realidad brasileña, incursionando en lo afro-brasileño.
15. Publicado originalmente en *Diário da Noite*, São Paulo, julio de 1930.

Modernista Warchavchik Flavio de Rezende Carvalho

Una casa moderna representa en nuestra vida un encanto nuevo. El hombre se rebela contra el pasado y muestra en su inconsciente una nueva fórmula, progresar. El progreso produce en el hombre un entusiasmo por lo desconocido, el deseo de ver una cosa que aún no ha visto. El tantea en lo desconocido y surge maravillado en un mundo extra-normal.

Busca y selecciona entre las cosas una emoción rara que lo conmueva. Es voluptuoso y hace de la voluptuosidad su dios. Por la voluptuosidad crea nuevas formas, satura el universo de sus ideales, vive, piensa y hace con una rapidez pavorosa.

El arte y la ciencia entran en una nueva fase de romanticismo emotivo. La arquitectura se presenta como un nuevo problema, no tiene nada que ver con lo que se hacía hasta hoy. Es una función romántica altamente exaltada por el raciocinio del hombre. El nuevo problema realiza la vieja fórmula: "Todos hacen, yo hago"

¿Qué será de la arquitectura si la vieja fórmula perdura, incluso bajo nuevas bases

"Todos hacen, yo hago" resuena eternamente, ensordecedora y trágicamente

La nueva humanidad sólo puede admitir el arte bajo una fórmula diferente: "Todos hace, yo no hago". Esta es la única fórmula que permite el progreso libre - único proceso de desligarse de la estandarización, de abandonar la monotonía de repetir siempre, de penetrar en un universo libre y gloriosamente nuevo, de fecundar el futuro con una energía primitiva

El *standard* eficiente es pasajero y veloz como el raciocinio del hombre

La nueva arquitectura, para no caer en la monotonía de las cosas, necesita ser emotiva y romántica. Necesita crear nuevos ideales, necesita cambiar siempre... Simbolizar exaltadamente una idea de vida: cambiar... Un acontecimiento tras otro.

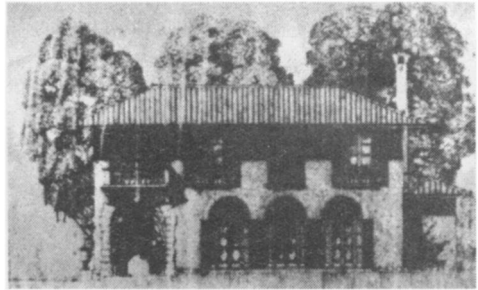
La casa de Warchavchik representa para San Pablo un cambio: ella es extra-normal en relación con nuestro ambiente construido.

El pueblo cede, el burgués descubre que pensar un poco no hace mal a nadie; y se eleva en la escala de la vida.

Otros burgueses vendrán, y el ciclo continuará eternamente.

Publicado en *Diário da Noite*, Sao Paulo, 8 de julio de 1930

Arquitectura Colonial' Mario de Andrade



G. Przyrembel, Ruinas en
Praia Grande, 1922

I. Los arquitectos brasileños están trabajando en un estilo de casa que llaman Colonial o Neo-colonial. Por más que ciertas ideas y tendencias modernas se hayan incrustado en mi cabeza, no veo mal en eso, no. Pero no puedo ver que sea un bien, a pesar de todo mi entusiasmo por lo que es brasileño. Mi espíritu a ese respecto anda en una baraúnda tal que resolví adquirir ideas firmes sobre el caso. ¡Que quede tiempo para reflexionar!, yo no lo tengo. La vida ya no da más tiempo para que la gente pueda imaginar. El único medio es reflexionar produciendo a la vez.

Así es que voy, a reflexionar aquí públicamente en una serie pequeña o grande no sé, de articulillos. Vamos a ver qué sale.

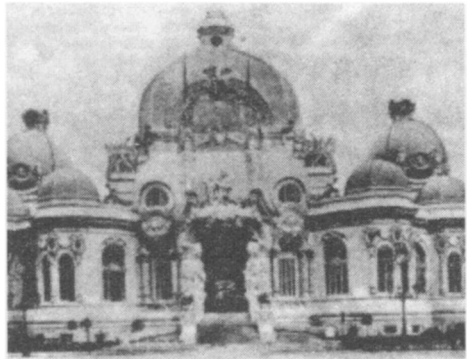
En primer lugar, ¿será un bien o un mal estar enredándonos por un estilo nacional de arquitectura en el tiempo de hoy? Está claro que para mí este problema sólo existe en relación a la arquitectura moderna, lo que llaman por ahí arquitectura “futurista”. Eso de hacerse una casa en estilo del Renacimiento, árabe, morisco, etc., pastiche atrasado, pueril, sentimental: eso no tiene el mínimo interés para mí.

Ahora bien, haya dado la arquitectura el primer grito en Bélgica o en Holanda, háyase desarrollado primero en Austria, como quieren algunos, el hecho es que no consiguió con las tentativas proyectadas o realizadas, hasta ahora, adquirir un cuño nacional en tierra ninguna. Ni el propio rascacielos, ni la fábrica moderna se puede decir que sean, ni psicológicamente hablando, norteamericanos. La fábrica Fiat es un

modelo sublime de fábrica moderna y rascacielos ya hay por todo el mundo. De todos los estilos y tendencias estéticas firmados y aparecidos después de la Guerra, la arquitectura es justo la única que consiguió una solución verdaderamente internacional. Ni siquiera el Cubismo purista logró eso, y la gente puede verificar el hispanismo de Juan Gris, y el francesismo de Gleises. Sin embargo, una solución moderna de casa nadie dirá si es alemana, brasileña o rusa.

Bajo este punto de vista, considerando la tendencia pro-universalismo en que está la sociedad humana, se puede decir que la arquitectura es socialmente la más avanzada y la más satisfactoriamente humana de todas las artes.

Ante esta constatación las naciones que como México, Argentina, Brasil, están peleando por adquirir estilos arquitectónicos nacionales, ¿que papel juegan? A primera vista un papel deshumano, anti-social, y necesariamente una mentira². Son naciones importantes, sin duda, sin embargo no poseen aquel dominio social, económico



Pabellón de São Paulo
en la Exposición de 1918, Río de Janeiro

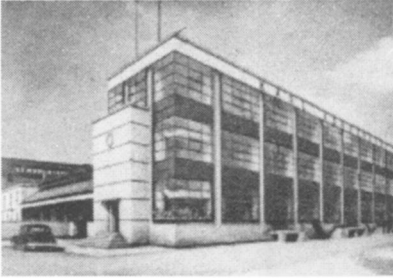
o intelectual sobre la sociedad humana que les permita imponer una tendencia propia de ellas. Las tendencias que se universalizan son aún, y no sé por cuánto tiempo serán, las que salen de ciertas culturas europeas o de los Estados Unidos. Y es así como no tenemos nada que discutir. La arquitectura moderna que estos países están imponiendo en el mundo es perfectamente internacional. Los que están en América del Sur trabajando para crear una arquitectura separatista, nacional, brasileña, mexicana, peruana, etc., están perdiendo el tiempo, son atrasados.

Esta es la conclusión más inmediata de la reflexión que hago. Sin embargo, ya estoy distinguiendo ciertas maneras de contradecirlas. Lo cual haré mañana.

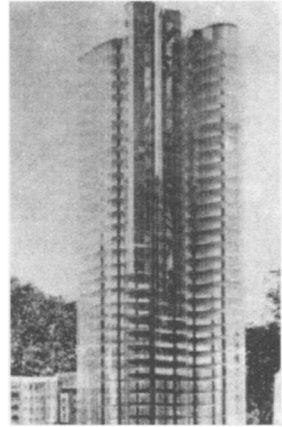
II. Habiendo constatado ayer que la arquitectura moderna es la única de las artes que llegó a una realización propiamente internacional, verifiqué que un país intentando en el tiempo actual una realización arquitectónica nacional, estaba trabajando en lo falso y en lo deshumano. Esta tendencia nacionalizante parece francamente separatista, de un exclusivismo anti-social defectuoso. Y en eso están todos los arquitectos brasileños batiéndose por ahí por ese estilo que llaman “Neocolonial”.

Pero eso no pasa de una primera afirmación y el problema tal vez sea más complicado. Primero: ¿cuál es la situación actual de la arquitectura modernista?

Francamente, todavía es una situación de tendencia. No se puede decir que esté afirmada, unanimitada, y mucho menos tradicionalizada. Únicamente las soluciones impuestas por una obligación imperativa del momento social son las que se generalizarán ya: la fábrica y el rascacielos. Y aquello que la gente constata como más importante en ellos, bajo nuestro punto de vista estético, es que son más función de ingeniería que de arquitectura. La fábrica dio lo que dio por causa de la fatalidad social de la estandarización de los productos, lo cual mató el trabajo individual y desarrolló la fábrica prodigiosamente de la noche a la mañana. Debiendo dar abrigo a multitudes, darles aire, abrigar máquinas Guaçus y formas asombrosas, y al mismo tiempo careciendo de la necesidad de ser no un monumento arquitectónico (lujo, juego, placer por el placer), sino un edificio de utilidad práctica (cosa que tiene interés y queda fuera del dominio de las bellas artes); debiendo sobre todo ser económica, edificio barato, la fábrica dio las formas simples, primarias, que presenta en los millares de soluciones que ha tenido hasta ahora. Es pues obra más de ingeniería que de arquitectura. Y eso es tan cierto que los estetas modernistas llaman siempre la atención hacia la ingeniería de ahora, y la confunden o hermanan con la arquitectura. Cosa falsa, porque así como la acústica da elementos para la música y las experiencias fonéticas dan elementos para la poesía, la ingeniería también da elementos para la arquitectura, pero se distingue fundamentalmente de ella. Una es ciencia, y la otra es arte. Una es deducción, es experiencia, es ley. Otra es invención, expresión, puede tener normas pero no posee ley intrínseca. “No hay ley de la que un artista no pueda escapar”, dijo Beethoven. Y de hecho, por el fenómeno psicológico de la fatiga, la evolución de las artes ha sido un eterno huir de las pseudo-leyes artísticas.



W. Gropius y A. Meyer, *Fábrica Fagus, Alfeld*, 1911-13



L. Mies van der Rohe,
Maqueta de rascacielos de vidrio. 1920, 21

Por su parte, el rascacielos se generalizó en el mundo únicamente en función de la ingeniería. Jamás fue hasta ahora una solución arquitectónica y Le Corbusier, en una nota, llamaba la atención de los arquitectos modernos para que estudiaran la ingeniería norteamericana, pero no la arquitectura. Por este mundo ya he visto rascacielos en estilo renacimiento italiano, francés, en estilo gótico. En El Cairo existe un edificio de seis o siete pisos, no recuerdo, en estilo árabe, con *mucharabien*. En la plaza Verdi, nosotros tenemos uno de varios pisos y en estilo neo-colonial. El edificio Intransigent es modernista en París. La *Chilehans*, de Hamburgo, no es modernista y se aprovecha con el peso de la simplicidad germánica de ciertas soluciones arquitectónicas modernas, como la del escalonamiento gradual de los pisos a medida que la casa se eleva.

Pero ¿y el resto? ¿Y la verdadera arquitectura moderna? Puede ser que el rascacielos y la fábrica dependan más de la ingeniería que de la arquitectura. El resto aún está en tendencia. Los arquitectos modernistas aún hacen más obra de escuela, obra para mostrar sus ideas, que obra de invención y de expresión totalmente moderna. Si algunas veces los trabajos ya realizados son de hecho bonitos y artísticos, la mayoría de las

veces son meros trabajos de escuela, arquitectura de combate, útil para mostrar pero que todavía no es bonita, no es propiamente artística. Es buena, es razonable, es útil y sin embargo todavía no es arte porque las bellas artes están más allá, o así se quisieran, de lo razonable, lo útil y lo bueno. Y lo que es más importante para nuestro caso: todo eso aún no se ha generalizado.

No existen sino casas pequeñas en estilo moderno. La presentación de un proyecto tendenciosamente moderno para el Palacio de las Naciones, en Ginebra, valía el premio para Le Corbusier, sin embargo no fue aceptado. En Alemania y en Austria ya existen algunos edificios importantes siguiendo la tendencia moderna, sin embargo ninguno de ellos es, propiamente, tendenciosamente moderno. Hacen concesiones, o bien su modernismo está disfrazado.

Todas esas realizaciones modernistas, o disfrazadas de modernismo, ya son numerosas y permanecen. El estilo *art nouveau* también permaneció en documentos horribles y numerosos, sin embargo el estilo no quedó. ¡Y gracias a Dios!

Ahora bien, si no sabemos si la arquitectura moderna es de aceptación consumada y universalizada ¿no es lícito continuar e inventar otras tendencias? Lo es. Por mi parte creo que la arquitectura modernista se acabará imponiendo definitivamente, sin embargo yo soy adepto, y soy sólo uno. Mi contribución personal, mi adhesión, no basta para resolver un fenómeno de éstos. Por ahí se justifica en parte la búsqueda de una arquitectura neocolonial para el Brasil.

Pero no sólo por ahí. Aun resta el caso de la evolución de la arquitectura moderna, y el caso de la actualidad psico-social brasileña. Pero sobre ellas hemos de imaginar otro día.

1928³

NOTAS

1. Mario de Andrade publicó en 1928, entre el 23 y el 26 de agosto, una serie de cuatro artículos sobre la evolución de la arquitectura en Brasil. El título que dio a esta serie es "Arquitectura colonial", pero en realidad hacía referencia a las investigaciones contemporáneas en torno a la formulación de un estilo propio que partía de la arquitectura colonial explorando los elementos autóctonos regionales y se contraponía con las búsquedas de un estilo moderno e interna-

cionalista. En las dos partes siguientes continuaba su reflexión centrándose específicamente en el desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil. Las partes III y IV están traducidas al castellano en Amaral, A., *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño*, *op. cit.*, pp. 103 y 195.

2. M. de Andrade usa la palabra de origen tupí-guaraní *arará*, que designa un ave de rico plumaje del Brasil, y que figuradamente significa mentira, o engaño.
3. Primera y segunda parte de la serie de cuatro artículos publicada entre el 23 y el 26 de agosto de 1928, *Diário Nacional*, São Paulo. Reproducido en *Arte en Revista*, *op. cit.*, pp. 12-14.