

La arquitectura moderna brasileña en los años cincuenta: entre el modelo corbusiano-carioca en declive y las alternativas en ascenso*

Luis Henrique Haas Luccas

1. Introducción: antecedentes

La arquitectura moderna identificada con las vanguardias constructivas emergió en el Brasil en vísperas de la caída de la Bolsa de *New York* (1929) a través de las experiencias precursoras del ucraniano naturalizado brasileño Gregori Warchavchik (1896-1972) y Julio de Abreu Junior (1895-19?) en São Paulo. En la década siguiente se presentaron algunos de los primeros ensayos en Rio de Janeiro, donde el Ministerio de Educación y Salud, concebido en 1936, se tornó en el marco inicial y de referencia de una producción bien sucedida ante la crítica internacional. También en la Capital Federal de ese momento¹ en ese mismo año, la propuesta moderna de los hermanos Roberto —Marcelo (1908-1964) y Milton (1914-1953)— venció el concurso de la sede de la *Associação Brasileira de Imprensa* (ABI), marcando el surgimiento en el país de la arquitectura purista, como Lucio Costa (1902-1998) se refirió a ella.

Palacio moderno inaugural, el Ministerio fue proyectado por un equipo local bajo orientación de Le Corbusier (1887-1965).² Aquello que se podría definir como una sintaxis corbusiana era aplicado por otros arquitectos integralmente y de modo precursor, como un procedimiento universal para ejecutar el proyecto. Además, como un factor positivo, consideraba el contexto específico, a partir de recomendaciones del propio Maestro: Le Corbusier sugirió la utilización de elementos materiales y culturales locales, como el *gnaisse* de la región aplicado en los encuadramientos y las culatas, las palmeras imperiales aclimatadas presentes en sus croquis, la recreación moderna de los paneles de azulejos³ de la tradición luso-brasileña, la pintura y la escultura locales y contemporáneas. Eran artificios que buscaban dar el tono autóctono necesario al edificio y “vestirlo” a carácter para cumplir con su función representativa. La sede de la ABI, por su vez, partía de un racionalismo más anónimo, a pesar de experimentar un piso sobre *pilotis* en la base y adoptar los brises fijos, ya en la versión ejecutiva del proyecto.

Gradualmente la arquitectura que conjugaba principios corbusianos y trazos locales se tornó en el modelo a ser seguido en el país, en las dos décadas siguientes; el nativismo característico de la Escuela Carioca pasó a ser un atributo indispensable de la nueva arquitectura brasileña. Durante la segunda mitad de los años cincuenta, sin embargo, ocurría el punto de inflexión de esa hegemonía, a partir de la saturación de aquel modelo utilizado de forma maciza por dos décadas y por el surgimiento de alternativas adoptadas con primicia en São Paulo, de donde serían irradiadas para las demás

1 Rio de Janeiro fue la capital del país hasta 1960 cuando fue trasladada a la naciente Brasilia.

2 El equipo liderado por Lucio Costa contaba con Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão y Ernani de Vasconcellos y tenía a Le Corbusier como consultor.

3 Azulejo es el término en portugués para designar baldosín, dada la predominancia de este color. Grifo de la traductora.

* Cómo citar este artículo: Hass, L., L.E. (2010). La arquitectura moderna brasileña en los años 50: entre el modelo corbusiano-carioca en declive y las alternativas en ascenso, En: *Apuntes* 23 (1): 32-45.



*Edifício Floragê (1963),
en Porto Alegre, de David
Libeskind.
Fotografía:
Luis Haas Luccas.*

La arquitectura moderna brasileña en los años cincuenta: entre el modelo corbusiano-carioca en declive y las alternativas en ascenso

The modern brazilian architecture of the fifties: between the decline of the corbusian-carioca model and the rise of alternatives

A arquitetura moderna brasileira nos anos 50: entre o modelo corbusiano-carioca em declínio e as alternativas em ascensão

Luis Henrique Haas Luccas

luis.luccas@ufrgs.br

Universidad Federal de Rio Grande del Sur

Arquitecto de la Universidad Federal de Rio Grande del Sur. Maestro en Arquitectura (1997) y Doctor en Arquitectura (2004) por la misma institución, donde también ejerce la docencia desde 1992. Es profesor adjunto del área de proyecto arquitectónico e investigador, dando continuidad a las líneas temáticas adoptadas durante la maestría y el doctorado, respectivamente: la arquitectura rural de la ganadería en Rio Grande del Sur y la arquitectura moderna de Brasil con énfasis en el caso de Porto Alegre. Es autor de varias publicaciones académicas.

Resumen

El texto examina una variante de la arquitectura moderna producida en Brasil, llamada de modo reduccionista y equivocado como estilo internacional. Resultante de las influencias convergentes de Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Case Study House Program y el Concretismo, entre otras, inicialmente fue adoptada en São Paulo como una alternativa al modelo hegemónico corbusiano-carioca vigente. Su tono constructivo buscaba la síntesis, el racionalismo, la atemporalidad y la consecuente universalidad, aislándose de la matriz corbusiana y de los trazos autóctonos que garantizaron el éxito internacional de la denominada Escuela Carioca.

Este otro tipo de arquitectura moderna fue irradiado para otras regiones del país, como la ciudad de Porto Alegre, donde la propuesta ganadora del Concurso para el Palacio Legislativo Riograndense (1958), de autoría de dos arquitectos paulistas, se constituyó en un hito y un punto de inflexión de la producción local. Además ese proyecto fue uno de los indicadores del momento de cambio de supremacía de la Escuela Carioca en el ámbito nacional, la cual pasaría a compartir espacio con aquella producción disidente de los años cincuenta.

Palabras clave: Arquitectura moderna en Brasil, Arquitectura moderna en São Paulo, Estilo Internacional, Arquitectura moderna en Porto Alegre, Palacio Legislativo del Rio Grande do Sul.

Descriptor: Arquitectura moderna-Brasil, Arquitectura moderna-(São Paulo) Brasil, Palacio Legislativo del Rio Grande do Sul.

Abstract

This paper studies a variant of Brazilian architecture which has been mistakenly called "international style". Resulting form converging influences such as Mies van der Rohe, Marcel Breuer, the Case Study House Program and Concretism, among others, it has been very early adopted in São Paulo, defining an alternative to the then prevailing "Corbusian-carioca" model. Its *constructive* tone searched out features like synthesis, rationalism, atemporality and, consequently, universality, getting apart both from the corbusian matrix and the autochthonous bias which, together, have been answerable for that model's international success.

This alternative pattern of modern architecture spread its influence towards other regions in Brazil, including the city of Porto Alegre, which got in touch with it by means of the winning proposition at the competition for the Legislative Palace of Rio Grande do Sul State (1958), designed by two architects from São Paulo. This project may be called a "dividing line" inside local architectural production. Moreover, it consequently contributed to reveal this "turning point" to the supremacy of *carioca school* architecture in Brazil. In the fifties this supremacy started to be shared with that dissenting production.

Key words: Modern Architecture in Brazil, Modern architecture in São Paulo, International Style, Modern Architecture in Porto Alegre, Legislative Palace of Rio Grande do Sul.

Key Words Plus: Architecture, Modern-Brazil, Architecture, Modern-(São Paulo) Brazil, Legislative Palace of Rio Grande do Sul.

Resumo

O texto examina a arquitetura moderna produzida no Brasil que foi definida de modo reducionista como "estilo internacional". Resultante das influências convergentes de Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Case Study House Program e o Concretismo, entre outras, inicialmente foi adotada em São Paulo, constituindo uma alternativa ao modelo hegemônico "corbusiano-carioca" vigente. Seu tom construtivo procurava características como síntese, racionalismo, atemporalidade e a consequente universalidade, afastando-se da matriz corbusiana e dos traços autóctonos responsáveis pelo êxito internacional da Escola Carioca. Este padrão alternativo de arquitetura moderna foi irradiado para outras regiões do País, como a cidade de Porto Alegre, onde a proposta vencedora do Concurso para o Palácio Legislativo rio-grandense (1958), da autoria de dois arquitetos paulistas, constituiu-se em um marco de referência da produção local. Além disso, esse projeto foi um dos indicadores do momento de mudança de supremacia da Escola Carioca no âmbito nacional, que passaria a compartilhar espaço com aquela produção dissidente no decorrer dos anos 50.

Palavras chave: Arquitetura moderna no Brasil, Arquitetura moderna em São Paulo, Estilo Internacional, Arquitetura moderna em Porto Alegre, Palácio Legislativo do Rio Grande do Sul.

Palavras chave descritor: A arquitetura moderna, Brasil, São Paulo, Palácio Legislativo do Rio Grande do Sul.

Artículo traducido al español por Luisa Durán Roca.

* Los descriptores y key words plus están normalizados por la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana.

Artículo de reflexión

El artículo es resultado del tema abordado en la tesis doctoral del autor, titulada: *Arquitectura moderna e brasileira em Porto Alegre: sob o mito do "gênio artístico nacional"*.

Recepción: 20 de octubre de 2009

Aceptación: 25 de enero de 2010

regiones del país. Por último, importante destacar que la construcción de Brasilia, a partir de 1957, se transformó en el verdugo de la escuela carioca, al suprimirse la ejecución de proyectos estatales en Rio de Janeiro, donde se encontraban los principales profesionales y edificios de ese grupo; era sepultada, de ese modo, una posible y necesaria renovación de la arquitectura local.

2. La arquitectura moderna brasileña vista desde otras latitudes

Capital del Estado más meridional, Porto Alegre tuvo una experiencia de arquitectura moderna que ilustraba, con las distorsiones admisibles, la trayectoria de la producción hegemónica nacional. Reflejando imágenes centralistas, ejemplos locales narran otra versión de la historia de la arquitectura moderna en el Brasil, a partir de un punto de vista literalmente distanciado de las versiones instituidas. La influencia inicial de la Escuela Carioca y más tarde, de los modelos alternativos adoptados con ventaja en São Paulo, plasmaron sus marcas en la arquitectura local.

La arquitectura moderna con el *pedigree* de las vanguardias constructivas europeas fue introducida en la capital sulina al final de los años cuarenta, a través de dos pioneros graduados en Rio de Janeiro: el gaúcho⁴ Edgar Graeff (1921-1990) y el alagoano Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956). A ellos se juntaron gradualmente los arquitectos que iban concluyendo los dos nuevos cursos —Ingeniería y Bellas Artes— establecidos en la ciudad, en 1945. Por una década el modelo corbusiano se mantuvo dominante en Porto Alegre, inspirado en la Escuela Carioca en mayor o menor grado, como ocurrió en todo el país.⁵ Al final de los años cincuenta, entre tanto, los rumbos de la economía nacional y la construcción de Brasilia fueron factores que dislocaron el centro de gravedad de la arquitectura brasileña, transfiriéndose de Rio de Janeiro para São Paulo, metrópoli industrial en ascensión. Esto también quedó estampado en la arquitectura de Porto Alegre. Desde esta perspectiva, el año de 1958 fue un punto de inflexión en la arquitectura moderna local e igualmente, fue un marco del nuevo contexto nacional. El resultado del concurso del Palacio Legislativo *Sul-rio-grandense* era más un indicio del cambio de la hegemonía corbusiano-carioca en el país, que pasaba a dividir espacio con una arquitectura sin los trazos del maestro suizo y

sin las referencias autóctonas —o *nativas*— que fueron responsables del éxito internacional de la Escuela Carioca. Algunos años más tarde sería el turno del brutalismo de la Escuela Paulista liderar una posición referencial en la arquitectura brasileña; lo que es fácilmente comprobable cuando se revisa el panorama de la producción nacional de los años sesenta y setenta.

A la paleta de diferentes arquitecturas convergentes en São Paulo en los años cincuenta, se acrecentó la contribución del arte concreto, influyendo en el gusto de la sociedad y en el diseño de forma más amplia. Rotulado indistintamente como un estilo internacional, ese conjunto de actuaciones irradió su influencia para las otras regiones, como este texto procura demostrar al referirse al episodio gaúcho. Una versión instituida de la Historia de la Arquitectura Moderna Brasileña le impuso restricciones, argumentando que no representaba una expresión nacional y que a cambio tenía un supuesto matiz comercial; de esa forma esta producción fue calificada implícitamente y de modo despectivo.⁶ De otra parte y positivamente el mérito de esas obras ha sido destacado en los últimos años. Más evidente fue la posición referencial del brutalismo paulista, segunda vertiente significativa de la arquitectura moderna brasileña después del nativismo carioca. Propagada desde São Paulo en paralelo a los ejemplos originales, a partir de los años sesenta, traía la interpretación de la arquitectura nacional propuesta por João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) y su grupo.

4 Nota de la traductora: en Brasil, *gaúcho* es el gentilicio informal del sur-rio-grandense por la inserción de buena parte de este Estado en el contexto de la pampa.

5 Segundo Luccas (2006), la influencia de la *Escola Carioca* sobre la arquitectura de Porto Alegre se evidenció en varios niveles: desde la adopción de detalles superficiales aislados hasta la utilización de las matrices espaciales de edificios y residencias.

6 Según Luccas (2005) se debe a Lucio Costa el concepto de “genio artístico nacional”. A través de un conjunto de textos y manifestaciones, tornó los trazos nativos como prerrequisito para que la arquitectura producida en Brasil fuese legítima.

Figura 1:
El Palacio de Justicia (1953), de Luiz Fernando Corona y Carlos Fayet, constituye uno de los mejores ejemplos de aplicación de la matriz corbusiana en Porto Alegre.
Fotografía:
Luis Haas Luccas.



7 Aracy Amaral destaca actitudes colonialistas americanas como la actuación del MoMA durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. El estímulo al expresionismo abstracto de perfil “existencialista-individualista” en países con artistas de inclinación política de izquierda fue estratégico, a través del patrocinio de eventos como bienales y exposiciones por ese museo y por grandes empresas norteamericanas. (Amaral, 2003, p.14-18).

3. El escenario

El año de 1958 fue memorable en la vida brasileña. El país iniciaba la producción de automóviles y ganaba por primera vez la Copa de Fútbol en el Mundial de Suecia. João lanzaba su LP *Chega de Saudade*, creando la Bossa Nova a través de la fusión de jazz y samba; ritmo sensual y elegante que se tornaría en sinónimo de Brasil en el mundo. Y el Teatro de Arena revolucionaba nuestra dramaturgia estrenando *Eles não usam Black Tie*.

Durante el gobierno de Juscelino Kubitschek (1902-1976), entre los años 1956 y 1960, el nacionalismo de Getulio Vargas (1882-1954) dio lugar al desarrollo, que expresaba abiertamente la necesidad de atraer capitales extranjeros; lo que suponía la concesión de algunos privilegios a los inversionistas. Serían años de optimismo, impulsado por la realización del sueño de la construcción de Brasilia y por los positivos índices de crecimiento económico: para ese periodo el PIB brasileño aumentó en un promedio anual de 7% (Fausto, B. 2002, p.235-236).

Iniciada en 1947, la Guerra Fría era agravada por la instalación de la República Popular de la China (1949), la Guerra de Corea (1951), el avance de la Unión Soviética sobre el Este Europeo y la Revolución Cubana (1959). El anticomunismo americano recrudecido durante el gobierno de Truman se acentuaba a partir de 1954, con Eisenhower. A través de programas como la Alianza para el Progreso (1961), que destinó 20 billones de dólares para América Latina —suma cuantiosa si se consideran las dimensiones económicas del

grupo y la desvalorización de la moneda en ese periodo— los Estados Unidos aislaban a Cuba y ejercían presión política sobre los vecinos; y eso incluía una amplia dosis de colonización cultural.⁷ Los reflejos de esa polarización de fuerzas se hacían sentir en el medio artístico y cultural brasileño. En una época en que un lirismo político alcanzaba su plenitud, gran parte de los intelectuales y artistas se comprometían con el ideal de un mundo más justo, tomando partido por la causa de Fidel y Guevara en la pequeña isla.

Al final de los años cincuenta, Porto Alegre se delineaba como metrópoli, extendiendo sus límites y verticalizándose. Participaba también de la renovación de la arquitectura moderna, reflejando una nueva configuración establecida en el ámbito nacional y propagada desde el eje Rio-São Paulo. Al final de la década de 1950 sería el punto de inflexión de la hegemonía carioca, cediendo lugar gradualmente a la arquitectura paulista, donde surgían ideas alternativas y renovadoras.

Al margen del suceso de la escuela carioca, la arquitectura paulista desempeñó un papel secundario durante las dos décadas iniciales. A partir de la mitad de siglo, sin embargo, sería beneficiada por el auge económico del Estado de São Paulo. La metrópoli industrial prosperaba vertiginosamente con el cierre de las importaciones en 1947, provocado por la baja de reserva cambial durante el año y medio inicial del gobierno de Gaspar Dutra (1883-1974). Al final del periodo, la ciudad era una capital de Estado que concentraba la mitad de la industria nacional. La formación de los primeros profesionales graduados en los cursos específicos de arquitectura convergió en ese sentido, estimulando el florecimiento de la arquitectura moderna en la gran ciudad. También debe ser considerado el ya mencionado agotamiento de la propuesta carioca, al final de los años cincuenta, después de dos décadas de práctica maciza de un modelo que conjugaba los principios corbusianos con matices nativistas.

Dentro de las diferentes alternativas ofrecidas por el arte y arquitectura paulistas, en aquel momento, algunas de ellas tenían aproximaciones semejantes y puntos en común. Las diferentes direcciones de esas fuerzas podían ser sumadas en un vector, constructivo y discordante del rumbo dictado hasta ese momento por el arte moderno practicado por la Escuela Carioca. El referencial emergente de Mies van der Rohe (1886-1969), los cuestionamientos políticos de Vilanova Artigas

Figura 2:
Edificio João Ramalho
(1953), en São Paulo,
con solución de fachada
de forma análoga al
Edificio Promontory
de Mies van der Rohe.
Premio Internacional en
la Categoría Habitación
Colectiva, en la IV Bienal
de São Paulo.

Fuente:
Revista Acrópole 282,
p.55.



y su ambigua relación de admiración y rechazo simultáneas por la arquitectura de Le Corbusier,⁸ la influencia del arte constructiva de los concretistas como Waldemar Cordeiro (1925-1973) y el Grupo Ruptura, la inspiración de Oswaldo Bratke (1907-1977) en la arquitectura norteamericana, la internacionalización dando continuidad natural a la arquitectura de inmigrantes como Franz Heep (1902-1978), Lucjan Korngold (1897-1963) e Giancarlo Pianti (1906-1977), a través de nombres como David Libeskind (1928-), Plínio Croce (1921-1984) y Roberto Aflalo (1926-1992), fueron factores que constituyeron un tejido heterogéneo de ideas cuando se iniciaba la segunda mitad del siglo.

Esos conceptos y posturas buscaron acomodación a partir de sus afinidades, dividiéndose gradualmente en dos rumbos dominantes de la arquitectura paulista. El primero de ellos formó un conjunto bastante variado de manifestaciones acentuadamente sintéticas, sintonizado con una internacionalización creciente e inserto en el mercado tanto desde el punto de vista de constituir un producto, cuanto de la aplicación de nuevos insumos industrializados. El otro conjunto presentó un discurso comprometido socialmente, además de preocuparse con la identificación de la arquitectura con el lugar: su intento era “resistir al imperialismo internacional”, como reflejo del comunismo profesado por su líder Vilanova Artigas y sus seguidores. Esa producción fue a buscar inspiración en la arquitectura corbusiana de la *Unité de Marsella*, en la “ética de los materiales” y en un compromiso social semejante al del Nuevo Brutalismo inglés; quedando dividida entre representar una continuidad o una ruptura con los ejemplos representativos de la arquitectura moderna brasileña de las dos décadas iniciales.

El primer grupo dio continuidad a lo que sucedía predominantemente hasta ese momento, o sea, la práctica de arquitectos extranjeros inmigrantes y de aquellos con la formación diferenciada de los cursos politécnicos de la Universidad de São Paulo (USP) y de la Escuela de Ingeniería Mackenzie; una preparación en la cual las cuestiones técnicas y los procesos constructivos eran prioritarios. El segundo grupo consolidó lo que fue llamado brutalismo o Escuela Paulista, en la década siguiente. Ambas tendencias convergían en un tema: se presentaban como resistencia a la hegemonía de la Escuela Carioca y su Modelo Corbusiano. El concretismo, las Bienales, Lina Bo



Bardi y la revista *Habitat*, la revista *Acrópole* y las demás fuerzas se contraponían a la supremacía de la arquitectura producida en Rio de Janeiro.

La victoria de un equipo paulista en el concurso para la sede de la Asamblea Legislativa de Rio Grande del Sur, en 1958, cuya propuesta presentaba una orientación internacionalista identificada con el primer grupo descrito, precipitaría la ruptura de la unidad corbusiana incuestionable que la arquitectura local mantenía. La periferia daba una clara señal de que el centro pasaba a ser otro, a partir de la adopción de un nuevo modelo. Poco después, al comienzo de la década de los sesenta, los reflejos de la tendencia brutalista también se manifestaban en la ciudad, junto con las influencias de un contexto arquitectónico renovador y amplio.⁹

4. São Paulo en los años cincuenta: Mies, *Vertiente Constructiva* y otros hechos convergentes

La penetración en Brasil del ideario plástico que se enraíza en el constructivismo ruso, el neoplasticismo holandés y en los principios propuestos por la Bauhaus, revisados por el concepto de la visión armónica y universal de Max Bill, se ligaba al cuadro general de nuevos factores socioeconómicos que intervenían en la realidad brasileña. Era aquel un periodo de vivencia democrática y optimismo económico, de la nueva irrupción industrial de São Paulo, del emprendimiento de Brasilia. (Zanini W., 1983, p.653)¹⁰

Como sucedió con la arquitectura practicada hasta el inicio de los años cincuenta, predominaba la acción de los artistas plásticos dedicados al proyecto de consolidación de una identidad nacional o brasilidade. El arte brasileño experimentaba

Figura 3:
La casa en Jardim Guedala (1958), en São Paulo, de Oswaldo Bratke; adopta el esquema binuclear de Breuer y la pauta estructural típica en la arquitectura de la costa oeste norteamericana.
Fuente:
Revista *Acrópole*.

8 Como fue demostrado en su texto “Le Corbusier y el imperialismo”, publicado en la comprometida Revista *Fundamentos* de 27 de mayo de 1951.

9 Proyectos locales como el Centro Evangélico (1959) de Carlos Fayet y Suzy Brückner, asimilaron directamente soluciones de obras primas del brutalismo como la *Unité d’Habitation* y *La Tourette*; monasterio que fue un referencial evidente de la obra en cuestión.

10 *A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no construtivismo russo, no neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se ao quadro geral de novos fatores sócio-econômicos intervinientes da realidade brasileira. Era aquele um período de vivência democrática e otimismo econômico, do novo surto industrial de São Paulo, do empreendimento de Brasília* (Zanini W., 1983, p.653).

11 (...) *a leitura que Portinari fazia dos cubistas e de Picasso era anedótica* (Brito, 1999, p.13).

12 (...) *embasada em leis da matemática, ciência exata na qual não há espaço para interpretações pessoais* (Barros, R., 2002, p.9).

la dificultad de adaptar los esquemas naturalistas; presos a ese concepto de representación, los artistas se valían de un figurativismo de base expresionista para representar sus temas. Ronaldo Brito (1999, p.13) considera que “(...) la lectura que Portinari hacía de los cubistas y de Picasso era anecdótica”.¹¹

La posguerra, sin embargo, confirmó ampliamente la tesis de Wilhelm Worringer (1881-1965), quien atribuía el lenguaje abstracto a las sociedades en crisis: pueblos en conflicto repelían imágenes de la realidad, buscando un arte que se distanciara de su representación. El tercer cuartel del siglo xx d.C. fue marcado por la polarización del arte brasileño, entre los llamados figurativos y los abstractos, siendo el segmento de estos últimos el que tuvo cierta ventaja.

Llegado de Roma en 1946, el ítalo-brasileño Waldemar Cordeiro influenció algunos artistas ligados al expresionismo dominante, transmitiéndoles los conceptos teóricos de la pura visualidad de Konrad Fiedler (1841-1895) —ampliamente difundidos en Italia a través de Benedetto Croce (1866-1952), Lionello Venturi (1885-1961) e Roberto Longhi (1890-1970)— y formando el Grupo Ruptura (Cintrão, R. e Nascimento, 2002, p.8-11). La vertiente constructiva, de ese modo, originaba el Concretismo en São Paulo: una tendencia internacional contraria a la creciente carga subjetiva presente en el arte y en la arquitectura, como ocurría en la mayor parte del Brasil, conforme la actitud promulgada por la Escola Carioca. El Concretismo rescataba la idea del arte abstracto

como un arte anti-histórico y universal, bajo el argumento de estar “(...) fundamentada en leyes de la matemática, ciencia exacta en la que no hay espacio para interpretaciones personales”. (Barros, R., 2002, p.9).¹² Importante destacar que el discurso de los concretistas asumía por regla, una postura política de izquierda de filiación trotskista.

Ex-alumno de Walter Gropius (1883-1969) en la Bauhaus y líder en la Escuela de ULM, el arquitecto y escultor suizo Max Bill (1908-1994) estuvo al frente de la retomada de ideas de las vanguardias constructivas. Recuperó el concepto de arte concreto acuñada por Theo van Doesburg (1883-1931), en 1930, y aplicado por Wassily Kandinsky (1866-1944) en 1938. Expuso en el Museo de Arte de São Paulo (MASP), en 1950 y al año siguiente, obtuvo el Gran Premio de Escultura en la I Bienal de São Paulo con su célebre Unidad Tripartita, donde utilizaba artificios matemáticos para la definición de las formas. De ese modo estimuló la tendencia concreta embrionaria de São Paulo. El concretismo se extendió a la poesía de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y al arte abstracto y geométrico de artistas como Luís Sacilloto y Antônio Maluf, quienes crearon dibujos, pinturas, obras gráficas, muestras de tejidos y de azulejos con diseños que complementaban la arquitectura de la época —final de los años cincuenta y años sesenta—. El propio brutalismo paulista parecía tener cierta deuda con el movimiento concreto, dada la búsqueda por el rigor geométrico, uniéndose a la influencia de Le Corbusier maduro y de otras referencias arquitectónicas de la época.

La influencia exclusiva de Le Corbusier sobre la arquitectura moderna brasileña pasaría a ser compartida con Mies, en la década de 1950. En esa época también se dio el enfrentamiento entre Max Bill y la arquitectura brasileña asociada con Niemeyer (1907-), en función de los excesos formales supuestamente cometidos por el segundo. En São Paulo, nuevos proyectos demostraban la influencia de Mies y otros arquitectos afines, como el grupo s.o.m. —Skidmore, Owings & Merrill—, mucho antes que en Rio, aún preso a la influencia de Le Corbusier y a la inercia de su propio suceso. En consecuencia, surgió una arquitectura que presentaba simultáneamente trazos de Mies, como las fachadas continuas con divisiones verticales, y la persistencia de elementos de la tradición luso-brasileña recuperada, como el uso de azulejos, ahora con motivos geométricos y demostrando el

Figura 4:
Bank of London & South America (1959), en São Paulo, de Mindlin y Palanti.

Fuente:
Revista Acrópole 300,
p.357.



gusto concretista. En fin, una síntesis depurada de la subjetividad que dominó las formas y decisiones del proyecto de la Escuela Carioca.

5. La referencia a Mies van der Rohe

La obra americana de Mies comenzó a ser ampliamente divulgada en el Brasil a través de las Bienales de São Paulo, en 1951 y 1953. En 1955, sin embargo, Mies sería el foco de un ensayo de Luís Saia (1911-1975) publicado en la revista *Habitat*, en el cual el autor exponía su propio rechazo al grupo que representaba; postura que se restringía a la búsqueda de la perfección formal, omitiéndose aquel objetivo mesiánico típico de los arquitectos de la época frente a los asuntos sociales (Saia, L. 1955, p.1-8). Mies visitó São Paulo nuevamente en 1958 y en la Bial del año siguiente fue realizada una gran exposición de su obra. La visita del maestro tenía como motivo otro ingrediente, poco conocido y definitivo para su relación con la ciudad: el proyecto no construido para el Consulado de los Estados Unidos, en el cual trabajó entre 1957 y 1962 (Galeazzi, 2005). Un nuevo artículo sobre la exposición en la Bial de 1959 fue publicado en *Habitat* y este mantenía el tono crítico de 1955:

(...) dentro de la realidad norteamericana la escala humana fue abandonada y el Mies van der Rohe de los últimos tiempos es uno de los hombres que se coloca dentro del orden que pide la ciudad en que el rascacielos es predominante. (Ferraz, G., 1959, p.16).¹³

El rechazo era a la fase americana, preservándose la obra europea; lo que significaba transferir para la arquitectura un compromiso ideológico. Con todo, si su postura no agradaba aquel grupo militante que se pronunciaba como portavoz del gremio —paladinos de la causa moderna—, su obra se tornaba en un referencial mucho más amplio, tanto en extensión como en profundidad. No eran solamente las formas superficiales de sus edificios que eran copiadas de modo a-crítico, también la estructura de Mies era modelo en un sentido ontológico.

Los primeros síntomas de la influencia del arquitecto en São Paulo pueden ser identificados en obras como el edificio residencial João Ramalho (1953), de Plínio Croce, Roberto Aflalo y Salvador Candia. El gran bloque esbelto tuvo la verticalidad acentuada por la regencia estructural de los nueve (9) pilares destacados y marcantes:

están dispuestos dejando clara su relevancia sobre todos los otros elementos del proyecto, transformándose en *pilotis* a través de la subtracción de la materia construida, al revés de la suspensión del cuerpo del edificio sobre los mismos, pilares que fueron cortados bruscamente en el remate superior del edificio, tornando la construcción en un intervalo del tipo continuo e infinito. En este ejemplar es inmediatamente identificable la inspiración en el Edificio *Promontory* (1946) en Chicago, donde Mies utilizó la estructura de concreto armado como malla vertical saliente y pautando la fachada.

6. El ejemplo de Oswaldo Bratke

Entre las fuentes alternativas que alimentaron la renovación de la arquitectura paulista, se destaca Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), arquitecto que dejó una producción extensa y consistente e influyó una legión de estudiantes colaboradores que incluye nombres como Vilanova Artigas, Carlos Lemos y Sérgio Pileggi. Su formación como ingeniero-arquitecto en la Escuela Mackenzie, entre 1926 y 1931, fue la causa visible de la valorización técnica y del perfil investigativo, creando nuevos detalles y soluciones constructivas de modo continuo. Producía numerosos diseños de ventanas con diferentes mecanismos, detalles como coberturas con sándwiches de madera laminada y tela asfáltica, entre otros. Su alineamiento con la arquitectura moderna, partiendo de una

13 (...) dentro da realidade norteamericana a escala humana foi abandonada e o Mies van der Rohe dos últimos tempos é um dos homens que se coloca na ordem do que pede a cidade em que o arranha-céu é predominante (Ferraz, G., 1959, p.16).

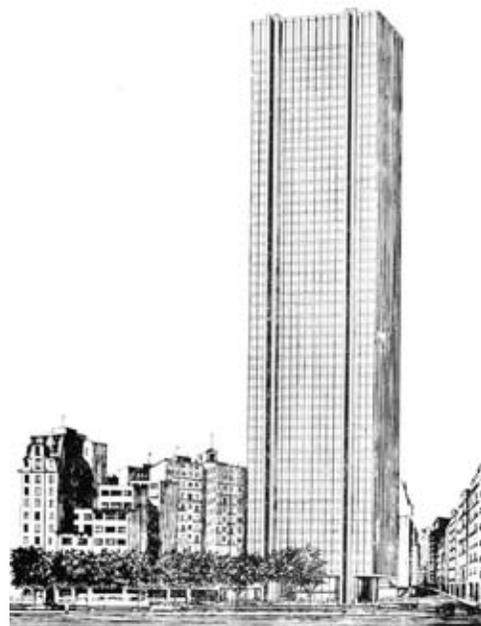


Figura 5:
Proyecto vencedor del concurso para el Edificio-Sede Peugeot (1961), Buenos Aires.
Fuente:
Revista Acrópole 281, p.147.



Figura 6:
Palácio Legislativo de
Rio Grande del Sur
(1958), en Porto Alegre,
de Gregório Zolko y
Wolfgang Schöedon.

Fotografía:
Luis Haas Luccas.

Figura 7:
Edificio-sede del IAB-RS
(1960), en Porto Alegre.

Fotografía:
Luis Haas Luccas.



formación académica tradicional, ocurrió a través de esta faceta y del hábito de valorizar el programa como requisito funcional a ser solucionado. El interés por el funcionamiento de la arquitectura condujo a experiencias con prefabricación para obras de arquitectos como Marcel Breuer (1902-1981), Gropius y en especial, las experiencias innovadoras en la costa oeste norteamericana.

A partir de la Crisis de 1929, en California se produjo una experiencia reflexiva en torno de la construcción. Como fruto de ese trabajo surgió la revista *Arts & Architecture*, dirigida por John Entenza (1903-1984) entre 1938 y 1962; era

una publicación que influenció la arquitectura moderna de forma global. Entenza creó y promovió a través de la revista, la experiencia *Case Study House*, que produjo 36 proyectos de residencias realizados por arquitectos invitados, entre 1945 y 1964. Participaron en este programa nombres como Richard Neutra (1892-1970), Charles y Ray Eames, Rafael Soriano, Pierre Koenig, Craig Elwood —premiado en la Bienal de São Paulo de 1953— y Ed Killingsworth —premiado en la misma Bienal en 1961—, entre otros (Maccoy, E., 1977). La revista reforzaba su carácter de vanguardia a través de la aproximación con el arte abstracto y otras manifestaciones intelectuales de la costa oeste. La publicación abarcó inclusive a América Latina, presentando obras de Luis Barragán (1902-1988), O’Gorman, el proyecto de Niemeyer para la casa Burton Tremaine (1949), en Santa Barbara, obras de Lucio Costa y Burle Marx (1909-1994). Nótese que la primera obra latinoamericana presentada fue la residencia-taller en madera de Bratke, de 1948, situada en la *Rua Avanhadava* (Segawa, H., 1997, p.22-23). Este fue el primer trabajo publicado de Bratke y de ahí en adelante la divulgación sistemática de su obra le dio notoria visibilidad. El experimentalismo de *Case Study House* no era una novedad para este arquitecto que venía desarrollando detalles constructivos y probando materiales en su propio taller desde el inicio de los años cuarenta, como reflejo de su formación politécnica y su actividad como constructor.

Otra influencia importante en la obra de Bratke fue Breuer. Desde su llegada a la costa este americana, bajo tutela de Gropius, el húngaro produjo una arquitectura fundamentada en la profunda formación de carpintería que poseía. La construcción de su primera casa, visiblemente inspirada en la residencia de Gropius, con estructura semejante al *balloon frame*, tuvo continuidad en una serie de casas de madera, desarrollando un modelo híbrido en el que se intercalaban segmentos en mampostería de piedra brutas aparente o de ladrillo. Su casa para clase media expuesta en el patio del MOMA, en 1949, fue visitada por Oswaldo Bratke (Segawa, H., 1997, p.26). El esquema residencial binuclear, desarrollado por Breuer a partir de 1943, también fue adoptado por este arquitecto en la Casa del Jardín Guedala (1958), demostrando más un elemento de esa influencia.¹⁴ Las referencias a Breuer, Neutra y *Case Study House* se manifiestan

en la horizontalidad dominante, las amplias aberturas que permiten la integración entre interior y exterior, la preferencia por procesos constructivos tectónicos —propios de la carpintería—, leves y secos, utilizando la madera natural o laminada, tejas onduladas de diferentes materiales, perfiles metálicos de sección esbelta aplicados como pilares y vigas —de la misma forma que el uso de madera y acero en el caso americano— entre otras semejanzas.

7. La contribución de Mindlin y Palanti

Autor de la obra fundamental *Modern Architecture in Brazil* (1956), Henrique Mindlin (1911-1971) fue otro profesional que adoptó una alternativa renovadora. Graduado como ingeniero-arquitecto por la Escuela Mackenzie en 1932, trabajó en São Paulo hasta 1941, cuando fue para Rio de Janeiro y se adhirió a la arquitectura moderna nativista ahí practicada. Produjo obras como la Casa George Hime (1949), en Petrópolis, en la que utilizó materiales y elementos tradicionales aplicados en la composición moderna, explorando el sombreadamiento de las extensas superficies continuas con venezianas¹⁵ y del amplio espacio con *pilotis* y techo plano, cubiertas con inclinación en un solo sentido, entre otros recursos que la legitimaban como una obra genuina de la *Escola Carioca*.

A mediados de los años cincuenta, Mindlin se asoció con el italiano Giancarlo Palanti (1906-1977) e inició una nueva fase en São Paulo. Allí desarrollaron programas corporativos e implementaron el repertorio del *estilo internacional* en obras como *The First National City Bank* (1957, Recife), el edificio Avenida Central (1958, Rio de Janeiro) y el *Bank of London & South America* (1959, São Paulo); difundiendo de este modo, las nuevas tendencias provenientes de los Estados Unidos. En el proyecto carioca utilizaron una serie de recursos que acabarían por establecer un parentesco con el *Seagram Building*, como lo observó Bruand (1981). Sin embargo, la realidad económica del programa no permitiría la solución aislada desde el nivel del acceso —redefinido por Mies con un podio— de lo que derivó gran parte de la fuerza formal del edificio canónico: un prisma de identificación miesiana sobre una base horizontal que conformaba el borde de la manzana a la manera de la *Lever House* (1950) de s.o.m. y Gordon Bunshaft.



Figura 8:
Edificio Santa Cruz, Porto Alegre (1955) con la fachada de los años sesenta.

Fotografía:
Luis Haas Luccas.

El proyecto paulista, por su vez, fue el resultado de la victoria de un concurso privado. El edificio de vidrio se adaptó a la cabecera de un manzana estrecha, sin aislamientos y sin diferenciación en el tratamiento de las fachadas del primer piso. Ahí era utilizado el concepto de fachada independiente —una piel de vidrio distanciada de los pilares al interior— logrando el mismo efecto de continuidad de las fachadas que el *Seagram Building*. También en el Pabellón de Brasil en Venecia (1963), los autores transmitieron cierto arcaísmo a la inspiración miesiana, conjugando aproximaciones entre el Instituto de Tecnología de Illinois

14 La binuclearidad fue un concepto-diagrama desarrollado por Breuer en sus residencias. En este, el vestíbulo alargado dividía las casas en dos volúmenes, uno para la zona íntima y el otro para el área social y la cocina.

15 Nota de la traductora: en Brasil denominase veneziana a las ventanas con postigo externo de persianas en madera.



Figura 9:
El Banco Cidade, Porto Alegre: una de las innumerables construcciones que banalizaran el Seagram y otros edificios representativos del estilo internacional, durante los años 60 y 70.

Fotografía:
Luis Haas Luccas.

16 (...) pretendendo emprestar à sede [...] a fisionomia peculiar dos grandes edifícios modernos americanos, seu diretor-presidente — à época Embaixador do Brasil nos Estados Unidos — solicitou neste sentido estudo à firma Skidmore, Owings and Merrill, que baseou seu partido em projecto anterior realizado pelo escritório Jacques Pilon, o qual acabou desenvolvendo o projecto de execução (Xavier [et al.], 1983, p.40).

y obras europeas de ese arquitecto anteriores al Pabellón de Barcelona (1929), que utilizaban el ladrillo de forma amplia y estereotómica.

8. Otras acciones convergentes

A los proyectos inspirados en la arquitectura norteamericana se sumaron iniciativas como la del Banco Moreira Salles (Edificio Barão de Iguape, 1956), donde:

(...) pretendiendo prestar a la sede [...] la fisionomía peculiar de los grandes edificios modernos americanos, su director-presidente — en la época Embajador de Brasil en los Estados Unidos — solicitó en ese sentido un estudio a la firma Skidmore, Owings and Merrill, que basó su partido en un proyecto anteriormente realizado para la firma por Jacques Pilon, el cual se terminó por desarrollar como el proyecto a ejecutar (Xavier [et al.], 1983, p.40)¹⁶

La configuración del edificio fue propuesta de forma similar a la del Inland Steel Building (1955), del mismo Grupo s.o.m.: la estructura vertical de concreto fue colocada a la vista, sobre la cortina de vidrio; la base fue retraída bajo los pilares, en la fachada más extensa y bajo el voladizo lateral. Un sector estrecho alineado por la base fue situado entre el volumen principal y el lindero para albergar los ascensores. Esta última terminó por destacar el cuerpo principal, que tenía el efecto de una torre aislada, tornándose más familiar al edificio referencial.

Figura 10:
Edificio IPASE, Porto Alegre, con el efecto visual de los perfiles-rasgas sobre las ventanas rasgadas.

Fotografía:
Luis Haas Luccas.



El proyecto del Conjunto Metropolitano (1960), de Salvador Candia y Giancarlo Gasperini, indica la adopción frecuente de los nuevos modelos en São Paulo. Corresponde a la victoria del equipo de Aflalo, Croce, Gasperini y Suarez en el Concurso Internacional del Edificio-Sede Renault, en Buenos Aires (1961); confirmaba la sintonía de los arquitectos paulistas —naturales o por adopción— con el nuevo tiempo, consagrando el proyecto vencedor —no construido— a través de su divulgación en algunas de las principales revistas de arquitectura del mundo: una torre de vidrio, esbelta y sintética, acompañada de dos pares de pilares destacados, en forma de “U”, localizados en las fachadas opuestas, de lo que resultó una composición de filiación mega estructural. La propuesta se encuadraba en la tendencia de utilizar pocos puntos de apoyo y grandes vanos, vencidos por placas nervuradas; tipo que había sido inaugurado por Mies, en los años cincuenta, en proyectos en que monumentalizaba la estructura.

Mies, al final, no fue el único responsable por la apariencia internacionalizada de buena parte de la arquitectura paulista de los años cincuenta, sin embargo, no se puede ignorar que la *Escola Paulista* fue influenciada por sus ideas. De su arquitectura fue legada la valorización de la estructura como tema fundamental de la concepción brutalista. Desde el proyecto para la sede de la Bacardi (1957, no construido), en Santiago de Cuba, el buscaba un modelo de edificio ideal, que solo vendría a ser plasmado en la Galería Nacional de Berlín (1962): horizontal, con planta dentro de un cuadrado perfecto, cuatro (4) pares de pilares cruciformes en los lados y cobertura nervurada con voladizo en los cuatro (4) extremos. Este sería irrefutablemente el modelo primario de la arquitectura paulista de los siguientes años.

9. Desenlace: Porto Alegre y el concurso de la Asamblea Legislativa como ruptura

Vencido por un equipo paulista, el concurso del Palacio Legislativo de Rio Grande de Sur (1958) indicó el cambio de dirección de la arquitectura local, alejándose gradualmente de la influencia corbusiana de la Escuela Carioca y aproximándose a Mies y las demás referencias convergentes relacionadas. Es importante resaltar que esas influencias coincidieron oportunamente con la disponibilidad de nuevos recursos apropiados para su materialización como perfiles de aluminio,

placas sintéticas de colores y equipo de aire acondicionado central, entre otros. De la misma forma, fue relevante la visita de Richard Neutra a la capital sulina, al inicio de los años sesenta, hecho que estimuló a una generación de jóvenes arquitectos a buscar inspiración en su arquitectura.

La propuesta vencedora es de autoría de Wolfgang Schöedon (1924) y Gregório Zolko (1932), dos arquitectos graduados en el exterior: el primero en la *Technische Hochschule Darmstadt*, de Alemania y el segundo, en la Universidad de Illinois, en Estados Unidos. La declaración del arquitecto portoalegrense Moacyr Moojen Marques, participante del concurso, muestra como el proyecto vencedor influyó en la renovación de la producción local:

Las personas lo estaban descubriendo aquí [Mies], y nosotros estábamos presos a esa arquitectura más tosca más corbusiana, de paralelepípedos, paredes cerradas. Ese proyecto que ganó es bien miesiano. Nosotros nos sentimos traicionados porque ganó una arquitectura que no era la nuestra. Hubo mucho debate, porque nuestro proyecto intentaba contextualizar el Palacio Legislativo y aterrizó como una mariposa miesiana allí en el centro cívico, que nosotros considerábamos inadecuada. No había “popularidad” así tan grande con Mies (Kieffer, F. y Maglia, V., 2000, p.122).¹⁷

La propuesta de Zolko y Schöedon recibió el primer premio por unanimidad:

(...) unidad de su composición, y la seguridad demostrada en la elaboración del trabajo, su más perfecta atención al programa de necesidades, su mejor esquema de circulación, la restricción de su área total construida [...], y monumentalidad (Revista Espaço-Arquitettura, 1959, p.11).¹⁸

El jurado era integrado por un grupo heterogéneo de profesionales; contaba con el carioca Alcides da Rocha Miranda, el pernambucano Acácio Gil Borsoi, el paulista Rino Levi, el minero Sylvio de Vasconcellos y el gaúcho Manuel José de Carvalho Meira. El edificio construido presenta la neutralidad característica de las fachadas del período; El bloque vertical adoptó una composición equilibrada, a partir de la cuadrícula establecida entre montantes verticales, próximos y voluminosos, y la estratificación horizontal de las aberturas, antepechos y dinteles. En la base, dos grandes volúmenes ciegos albergan el auditorio

y la sala del plenario, con un revestimiento de piedra, una especie de *rusticato* moderno: establecen el contrapunto y la debida tensión con la columnata delicada de los pilares del acceso, con su ritmo apretado.

El proyecto inauguraba un enunciado miesiano como alternativa para la arquitectura local, con sus fachadas como un segmento de tipo continuo e infinito, substituyendo el canon corbusiano y platónico de edificios con basamento, cuerpo y ático. Se iniciaba un periodo en el que los edificios serían cerrados por paredes leves, donde vidrios y paneles eran sustentados por perfiles verticales de metal destacados. Esta configuración aparece también en la fachada definitiva del Edificio Santa Cruz (1955, proyecto inicial), en el centro de Porto Alegre, concluido en los años sesenta, a cargo de Jaime Luna dos Santos (1923-2007), después del fallecimiento de Carlos Alberto de Holanda Mendonça; y en la fachada de la sede local del Instituto de Arquitectos de Brasil (1960), de Carlos Maximiliano Fayet (1930-2007). En otros casos, los perfiles y demás elementos verticales fueron utilizados apenas como determinantes del ritmo de las fachadas, por ejemplo, el Edificio IPASE, de la misma década. Después vendría la profusión de fachadas totalmente en vidrio, siguiendo el modelo del Seagram Building y las torres del grupo s.o.m. entre otros ejemplos referenciales.

En el programa de la residencia unifamiliar serían abandonadas las investigaciones compositivas y constructivas de los años iniciales: aquellas cubiertas aparentes con poca inclinación y en un solo sentido—provenientes de la arquitectura carioca—, como es el caso de la residencia Casado d’Azevedo (1950), de Holanda Mendonça, o en forma de “mariposa”—con las pendientes invertidas—, tal como fue implementada en la residencia Cândido Norberto (1952), de Luiz Fernando

17 *As pessoas o estavam descobrindo aqui [Mies], e nós estávamos presos a essa arquitetura mais dura, mais corbusiana, de paralelepípedos, paredes fechadas. Esse projeto que ganhou é bem miesiano. Nós nos sentimos traídos porque ganhou uma arquitetura que não era a nossa. Houve muito debate, porque o nosso projeto tentava contextualizar o Palácio Legislativo e pousou uma borboleta miesiana ali no centro cívico, que nós achávamos inadequada. Não havia um “ibope” assim tão grande do Mies (Kieffer, F. y Maglia, V., 2000, p.122).*

18 (...) *unidade de sua composição e a segurança demonstrada na elaboração do trabalho, seu mais perfeito atendimento ao programa de necessidades, seu melhor esquema de circulação, a restrição de sua área total construída [...], e monumentalidade (Revista Espaço-Arquitettura, 1959, p.11).*

Figura 11:
La casa Cândido Norberto (1952), en Porto Alegre, obra de Corona y Fayet, con el perfil de las cubiertas “mariposas” y bovedas típico de la escuela carioca.

Fotografía:
Luís Haas Luccas.



19 Los arquitectos entrevistados fueron Carlos Fayet, Cláudio Araújo, Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Emil Bered, Irineu Breitman, João J. Vallandro, Luís Carlos Cunha, Luís Fernando Corona y Moacir M. Marques.

20 (...) *não há quase formismo livre, nem ânsia pelo original* (Martins, 1958, 46-51).

Corona y Carlos Maximiliano Fayet. Prácticas usuales de los años cincuenta, fueron substituidas por una búsqueda radical de la horizontalidad neutral. La producción de la década siguiente se caracterizó por el uso de placas de cubierta impermeabilizadas o tejados con mínima inclinación, ocultos detrás de áticos. En reemplazo a las habituales “cajas” compositivas corbusianas del momento anterior, fue acentuada la descomposición volumétrica en planos, utilizando diferentes materiales y colores en los acabados para alcanzar ese objetivo. En los años siguientes, las referencias serían las formas geométricas sintéticas propagadas pelo Concretismo, la neutralidad de la obra de Mies híbrido entre la fase europea y la americana clásica, los trazos estandarizados de la arquitectura de la costa oeste de los Estados Unidos, con sus pautas estructurales, entre otras influencias enumeradas.

Es importante resaltar un hecho decisivo para el éxito del nuevo paradigma del edificio elevado. La implantación de los Planes Ordenadores según los principios de la Carta de Atenas, durante los años cincuenta, viabilizó el tipo de torres alejadas de los linderos, valorizando todo el perímetro a través del tratamiento homogéneo de las fachadas con cortinas de vidrio, lo que contribuyó para sustituir el modelo de las “cajas” más volumétricas provenientes de la matriz corbusiana. En el caso de Porto Alegre, el *Plano Diretor* con norma de aislamientos laterales fue instituido en 1959, esto minimizó la presencia de culatas y sedujo a los arquitectos a tratar de la misma forma todas las fachadas. Esto contribuyó, voluntaria o accidentalmente, al distanciamiento de la matriz corbusiana, por la eliminación de mamposterías en el cuerpo de los edificios.

Un último aspecto destacable es la influencia de la revista *Acrópole* como importante difusor de la arquitectura paulista de ese período; son conocidas las numerosas suscripciones que los profesionales porto-alegrenses mantenían. Así, eran conocidos los últimos proyectos de la gran metrópoli, que se tornaban en un referencial alternativo a la arquitectura de la Escuela Carioca correctamente calificada como extrovertida y sensual, con sus formas libres. En el transcurso de los años cincuenta surgía un cierto malestar en relación a aquel modelo por parte de los arquitectos gaúchos, no solamente por la militancia con el realismo socialista de algunos, como por las características propias de los habitantes del

sur, que presentan históricamente un temperamento artístico más controlado. Aquel mismo año de 1958, en entrevista a la *Revista do Globo*, un grupo representativo de profesionales locales manifestaba esta postura.¹⁹ A la pregunta de que si Rio Grande del Sur tenía una arquitectura diferente de aquella común en otros polos brasileños, ellos respondían que en la producción local “no hay casi formalismo libre, ni deseo por la originalidad” (Martins, 1958, 46-51),²⁰ asumiendo públicamente la disidencia al modelo en declive.

Referencias

- Amaral, A. (2003). *Arte para que?* São Paulo: Studio Nobel.
- Ata de julgamento do concurso da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul. (1959). *Revista Espaço-Arquitetura*, No. 2, 11.
- Barros, R. (2002). *Antônio Maluf-Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo-Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bruand, Y. (1981). *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- Cintrão, R. y Nascimento, A. (2002). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural-Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Fausto, B. (2002). *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado.
- Ferraz, G. (1959). Ludwig Mies van der Rohe. *Revista Habitat*, No. 56, 16.
- Galeazzi, I. (2005). Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962. En: *Arquitextos 56*. Acceso: 28 de agosto de 2009. Disponible en: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc056/arc056_03.asp
- Kieffer, F. y Maglia, V. (2000). Refinaria Alberto Pasqualini (entrevista com os autores). *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, No. 2: 95-141.
- Luccas, L. (2005). Arquitetura moderna e brasileira: o constructo de Lucio Costa como sustentação. En: *Arquitextos 63*. Acceso: 28 de agosto de 2009. Disponible en: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp323.asp>
- Luccas, L. (2006). A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. En: *Arquitextos 73*. Acceso: 28 de agosto de 2009. Disponible en: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp370.asp>

Maccoy, E. (1977). *Case Study Houses, 1945-1962*. Santa Mônica: Hennesey & Ingalls.
Martins, L. (1958). Muito edificio, pouca arquitetura. *Revista do Globo*, No. 711: 46-51.
Saia, L. (1955). Ludwig Mies van der Rohe. *Revista Habitat*, No. 22: 1-2.

Segawa, H. (1997). *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pro Editores Associados.
Xavier, A. (1983). *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini.
Zanini, W. (1983). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

