

el nacionalismo historicista en Brasil

Maurício Rocha de Carvalho

La búsqueda de identidad cultural fue una de las características básicas de la formación de las jóvenes naciones americanas. Dentro de este proceso, las bases culturales ibéricas fueron, a través de los principios artísticos historicistas, mezcladas con elementos originarios de diversas procedencias. Era la constante procura de una solución que esbozara un principio de «independencia estética».

El Romanticismo significó, para los diversos países europeos, una oportunidad para revisar sus pasados artísticos en su búsqueda de una expresión arquitectónica que mejor representara el espíritu de sus nacionalidades. Este hecho, había permitido durante el XIX, el desarrollo y estructuración de disciplinas como la arqueología y la historia del arte y creó las condiciones; dentro del Historicismo y del proceso de formación de los estados nacionales europeos; para la aparición de otras expresiones menos arqueológicas, como algunos *revivals* de connotaciones políticas y el Eclecticismo.

En la América del final del XIX; todavía viviendo el trauma de la post-colonización; no había habido ni tiempo ni formación cultural para estructurar conciencias artísticas nacionales basadas en cualquier cultura erudita historicista. En este contexto, Brasil contaba con apenas cuatro siglos de existencia histórica y tan sólo ochenta años de independencia

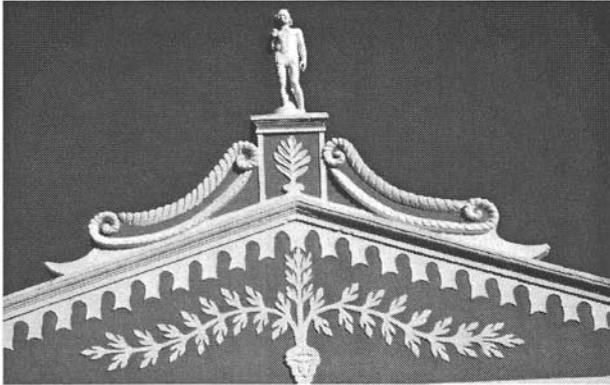


Imagen de indio sobre platabanda de residencia en Recife; expresión romántica del historicismo brasileño de finales del XIX.

política; le faltaba por esto el elemento esencial para iniciar este proceso, un pasado histórico y artístico. Durante todo el siglo la gran preocupación fue actualizarse; buscar en la cultura y en la civilización europea los elementos necesarios para recuperar el supuesto atraso económico y cultural que habría representado el período colonial.

Francia se convirtió en la principal fuente de modelos que abastecieron la «necesidad civilizadora» de las elites locales. Durante este tiempo, el joven nacionalismo brasileño se expresó artísticamente de diversas maneras, pero siempre de forma tímida y basada en modelos de orientación artística europeos. Esto pasó por ejemplo con la literatura, en donde el movimiento *Indigenista* aludía al valor del buen salvaje rousseauiano, dentro de un romanticismo cargado del idealismo de los folletines franceses. La arquitectura expresó esta intención a través de pequeñas imágenes de cerámica esmaltada que representaban figuras alegóricas de indios y que se colocaban sobre las platabandas, que ya empezaban a sustituir a los grandes aleros triples de los edificios coloniales. Esto ocurría en un momento de revisión de la arquitectura tradicional, identificada con el retraso cultural y económico. Posteriormente, ya en la década de los veinte, la misma actitud tradujo un renacimiento nacionalista a través de piezas mejor elaboradas.

Solamente a principios del siglo XX y después de casi un siglo de aculturación a través de la vía historicista y de la estructuración definitiva del país como nación, se empezó la búsqueda consciente de una expresión arquitectónica que representara el espíritu de la nacionalidad brasileña. En este momento, ya existían dos posibilidades estéticas completamente distintas que se podían utilizar en esta búsqueda, la corriente historicista, relacionada con el retorno al pasado constructivo heredado de Portugal y las nuevas ideas racionalistas que se desarrollaban en Europa, que ya encontraban el apoyo de algunos arquitectos del Sudeste del país. En un primer momento se impuso la corriente relacionada a la tradición historicista, más lógica frente al contexto cultural heredado de la tradición barroca y del reciente pasado eclectista. La

1 FREYRE, G. «Espírito e não estilo», en *Diário de Pernambuco*, 21 de fevereiro de 1926.

«ornamentación» caracterizaba la mentalidad de la época, después de siglos de experiencias arquitectónicas basadas en el adorno. De esta manera, el Eclecticismo tuvo que compartir escenario en las principales ciudades con un nuevo *revival* que, durante más de una década, fue la principal propuesta brasileña para el desarrollo de una expresión artística que representara un camino para la formación de una cultura arquitectónica erudita.

Los pasos para el nacimiento de tales propuestas fueron bastante curiosos y tortuosos, implicando en este proceso tanto a brasileños como portugueses y a otros arquitectos inmigrantes que, no sólo asumieron la nacionalidad del país, si no que allanaron el camino al intentar crear una arquitectura que lo representara. Al igual que en alguno de los *revivals* europeos, el resultado historicista de las investigaciones brasileñas no tenía una base arqueológica muy sólida. Se creó a partir de elementos levantados de la arquitectura tradicional portuguesa y sobre algunos monumentos del barroco brasileño; tampoco se dudó en utilizar elementos de otros países americanos. Era un arte artificial, creado casi por encargo de una sociedad que deseaba su independencia y una partida de nacimiento cultural.

EL «MOVIMIENTO NEOCOLONIAL»:

Para entender las connotaciones existentes en el nacimiento del *Movimento Neocolonial*; que se estructuró, durante toda la década de los veinte, paralelamente al Eclecticismo, al Art Nouveau / Decó y a los primeros intentos de desornamentación arquitectónica; tenemos que comprender el significado de la relación existente entre él y la verdadera arquitectura colonial brasileña. Si partimos de esta perspectiva aclararemos el contenido ideológico nacionalista que se intentaba pasar a través de la ornamentación neocolonial.

Sólo en ocasiones muy específicas la arquitectura colonial se expresó a través de ornatos y cuando lo hizo, los modelos estaban, como en las manifestaciones de la Iglesia, dentro de la estructura estilística del Barroco. La arquitectura civil practicada en el Brasil



Edificios coloniales en Minas Gerais; caracterizados por fachadas sencillas y rusticidad en el acabado.

colonial no podría ser calificada como un estilo aparte, tal como entendería este término la cultura oficial. Esto puede ser justificado por la ausencia de una ornamentación que lo definiera y por el predominio casi absoluto de manifestaciones vernáculas, que no caracterizarían un «estilo». De esta manera, el origen de la ornamentación comprometería desde el principio el contenido nacionalista del nuevo *revival*; no obstante, esta fue la única vía expresiva encontrada en aquel primer momento por la elite intelectual arquitectónica.

*«Ao meu ver houve erro no ponto de partida: o de se considerar 'estilo' o que á antes um 'espírito' do que rigorosamente um 'estilo' ... o espírito colonial de casa me parece a solução mais rica, mais forte, mais pura, mais fecunda para o desenvolvimento de uma linha nossa, de um traço nosso, de uma expressão de arquitetura nossa nas cidades do Brasil como o Recife».*¹

Así pues, el *Neocolonial* nació constreñido por la ausencia de un modelo expresivo arqueológico y de una nomenclatura coherente, sirviéndose necesariamente de una palabra compuesta que en la práctica tenía un sentido no ornamental y consecuentemente pobre para la concepción artística de una época, en la que el ornamento era la principal fuente de expresión arquitectónica. Durante todo el



Fachada de la «Escola Normal», Río de Janeiro, 1926-1930. Este edificio resume la búsqueda de expresiones constructivas coloniales añadiéndoles ornamentalidad.

período en el que se estructuró como «moda», fue contestado tanto por arquitectos que dudaban de su contenido, como por los que no tenían nada en contra de la decoración, pero sí contra aquel tipo de ornamentación de inspiración barroca. Los clasicistas lo negaban, aceptando directamente los modelos de influencia francesa como legítimos representantes del nacionalismo brasileño, heredero directo de la cultura occidental.

*«Sempre que o architecto se afastar de um estylo anterior, cahirá na excentricidade, diz Cloquet ... Fazer um novo estylo é o mesmo que impor uma nova lingua, diz ainda esse mestre. Assim, todos aqueles que se aventuram em construir nesses estylos ephemeros arricam-se a ver suas propriedades desvalorizadas, enquanto que as construcções nos grandes estylos só tendem ao contrario, porque o que é bom é eterno. Consequentemente devemos respeitar a tradição na arte; bem entendido; a boa tradição. Não possuindo o Brasil uma que mereça culto, temos que nos cingir á orientação dos povos, que a possuem definida e que modernizam os grandes estylos históricos. Nossa tradição é latina. Não podemos aceitar aqui a architectura alemã, slava e a de outros povos, cuja origem ethnica foi parcimoniosa nos dotes dessa magna arte. Estacionaria entre os demais povos latinos, a architectura tem progredido enormemente na França, incontestavelmente a nação-leader da arte moderna, predominando ahi a modernização das formas tradicionaes».*²

Parece una contradicción que un país que intentaba actualizarse y que algunos años antes había demostrado un especial desprecio al período colonial; asociado al atraso, a la esclavitud y a la sumisión a Portugal; propusiera al iniciarse un nuevo siglo cosmopolita y tecnológico, revivir justo este pasado, buscando en él una expresión arquitectónica que le representara. No obstante, debemos recordar que este era el único pasado relacionado con el mundo occidental del que el país disponía para crear su propia

2 CHRISTIANO S. das NEVES, «A Pretensa Architectura Moderna», en *Architectura e Construcção*, núm. 4, noviembre de 1929.

3 Ricardo Severo, últimas palabras de sus «Conferencias», 1914/1915, en LEMOS, C. «Alvenaria Burguesa», São Paulo: Nobel, 1989, p. 162.

identidad artística y por esto era la única fuente de reviviscencia que los arquitectos poseían para crear un patrón estético acorde con el ascendente nacionalismo, fuera o no coherente con el pasado. A la ornamentación «casi alegórica», se sumaban las nuevas tecnologías constructivas y dispositivos modernos de funcionamiento, intentando relacionar los edificios con el contexto, convirtiéndolos en *collages* de diversos elementos y períodos.

Otra contradicción aparente es el origen del movimiento, al que se le relaciona con la actuación de profesionales extranjeros. Los principios básicos del Neocolonial fueron definidos a partir de las ideas del ingeniero portugués Ricardo Severo, republicano exiliado en Brasil, que como profundo conocedor de la arquitectura tradicional de su país, inició en 1914 una serie de palestras sobre «*Arte tradicional no Brasil*» a través de la *Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. En estas palestras incitaba a los jóvenes arquitectos a buscar elementos propios del país para encontrar el camino de nuevas expresiones constructivas. Desde aquel momento luchó para el desarrollo de una corriente artística Neocolonial, que en el caso de los modelos que elaboró, estaba muy relacionada a la expresión constructiva de la arquitectura tradicional del norte de Portugal a las que se añadirían las ventajas técnicas y el confort de la arquitectura contemporánea. La gran contribución de Severo fue dar el primer paso, estimulando los jóvenes a la investigación y a la búsqueda de soluciones par los problemas estéticos nacionales.

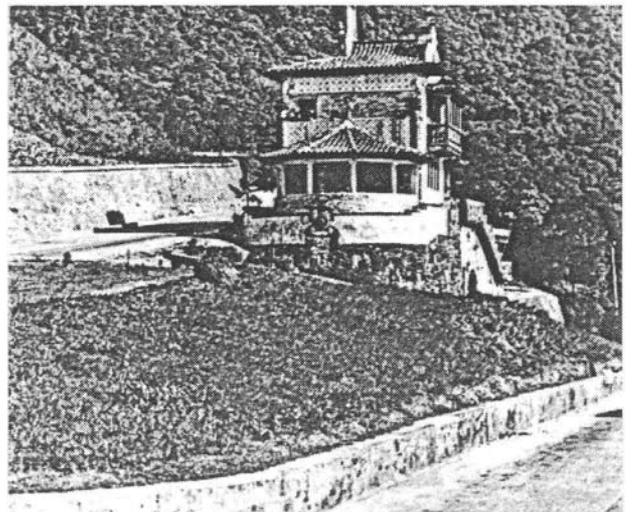
«É necessário, pois, que os jovens arquitetos nacionais dêem principio a uma nova era de RENASCENÇA BRASILEIRA; a êles ofereço esta lição inicial».³

La influencia de las palestras de Severo y el rápido paso de la moda Art-Nouveau, con la que trabajaba, hizo que otro extranjero, el francés Victor Dubugras, realizara a partir de 1915, diversos trabajos en los cuáles trataba de expresarse en este «nuevo estilo». En su actitud encontramos un deseo más lucrativo que emocional al expresarse, aparte de ni tan siquiera dominar los motivos del arte colonial brasileño. No



Residência Nume de Oliveira em São Paulo, 1918; primera propuesta de Neocolonial del ingeniero Ricardo Severo.

obstante, realizó una producción significativa, principalmente a través del apoyo que tuvo del alcalde de São Paulo y futuro presidente de la República, Washington Luiz, vibrante defensor de la idea neocolonial. Fue suyo el encargo del primer espacio urbano tratado estéticamente según este modelo, la escalinata de la plaza del *Largo da Memória* de 1919 y de los monumentos conmemorativos del centenario de la Independencia política, situados en puntos estratégicos en la nueva carretera que conectaba la ciudad de São Paulo con el mar.



Rancho de Maioridade, 1922; montaje neocolonial de Victor Dubugras, monumento conmemorativo de la independencia política encargado por el gobierno de São Paulo para la carretera que conecta la ciudad al mar.



Pavilhão das Pequenas Indústrias en la «Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922». Los arquitectos Nestor de Figueiredo C. S. San Juan buscaron inspiración en el convento de São Francisco de Salvador, Bahía.

Dubugras trabajó principalmente a través de las informaciones que recibió de los dibujos del Pintor Wash Rodrigues y de elementos que recogió de los diversos levantamientos fotográficos que fueron realizados en aquel momento. De esta manera, acostumbrado al esquema formal del Historicismo, el arquitecto francés estructuró una forma ecléctica dentro de las diversas expresiones que el Barroco asumió en las diferentes regiones de Brasil y en Portugal, tratándolo de una forma decorativa que agradó enormemente al gran público burgués de São Paulo.

Con todo, no fue en la cosmopolita y burguesa São Paulo, repleta de familias de inmigrantes, que veía el patrimonio construido con ojos más especulativos que conservadores, en donde el *Movimiento Neocolonial* tuvo su continuidad teórica y práctica. Fue en Rio de Janeiro donde esta expresión fue asimilada de forma más calurosa por parte de algunos de los académicos más moderados de la *Escola Nacional de Belas Artes*. Aparte del ambiente cultural más favorable, el movimiento encontró el apoyo del crítico de arte José Mariano Filho, rico y entusiasta defensor de la reviviscencia de un arte tradicional brasileño. Este, estratégicamente, instituyó en 1921 el premio Heitor de Melo, cuyo objetivo era encontrar una expresión nacional inspirada en toda la producción arquitectónica del período colonial. Para adquirir credibilidad, los trabajos serían juzgados por el *Instituto Brasileiro dos Arquitetos* y después expuestos en el *Salão da Escola de Belas Artes*. Los temas giraban en torno a programas como la «*Casa Brasileira*», 1921; el «*Solar Brasileiro*», 1923 y el «*Mobiliário D. João V para Sala de Estar e Manuelino para Sala de Jantar*», 1925.

En estos concursos era evidente la intención de estructurar un lenguaje plástico basado en el pasado a medida que intentaba relacionarlo con el presente, tal como se observa claramente a través de las condiciones que eran impuestas a los concursantes:

- 1) Los modelos deberían ser exclusivamente brasileños;
- 2) Tendrían un tratamiento arquitectónico tradicional (ornamental histórico);
- 3) Sólo se permitía el orden toscano;
- 4) Sólo se permitía la utilización de materiales tradicionales;
- 5) Los proyectos deberían

adaptarse a la vida moderna y a las ordenanzas municipales y 6) Los trabajos pasarían a ser propiedad de la *Sociedade Brasileira de Belas Artes*. Los criterios para el juzgamiento expresaban un contenido plasticista y la preocupación con la adecuación a la actualidad: a) Mejor utilización de los elementos artísticos; b) Mejor resolución de planta y c) Estar dentro de los costes mínimos.

La estrategia de los concursos fue muy importante para el reconocimiento del Movimiento Neocolonial en los principales estados del país, lo que se evidenció en 1922 durante la *Exposição Internacional do Centenário da Independência* en Rio de Janeiro. En esta ocasión, los pabellones neocoloniales presentados por Brasil sustituyeron la expresión eclecticista tuvieron un gran éxito, tanto por sus cualidades arquitectónicas como por los elogios que la crítica internacional les dedicó, impresionada por el aspecto pintoresco que aún persistía en los patrones arquitectónicos dominantes. A partir de entonces, en diversos estados del país, los arquitectos e ingenieros intentaron aprovecharse de este vocabulario que, en los años veinte, casi se convirtió en el «estilo oficial»; representando al país, por ejemplo, en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1926 y en la de Sevilla en 1928.

No existieron normas precisas, los arquitectos buscaban sus propios modelos en lo que restaba de arte antiguo o se basaban en los levantamientos hechos por Wasth Rodrigues y Francisco Ranzini en los distintos rincones del país, lo que ampliaba considerablemente las posibilidades compositivas. Se hicieron proyectos inspirados en la arquitectura civil de Minas Gerais, en la arquitectura religiosa de Rio de Janeiro y en la monástica de Pernambuco y Bahia, intentando adaptarlos a los programas y esquemas constructivos modernos.

De esta manera, no se consiguió una unidad estilística que garantizara la formación de un conjunto arquitectónico neocolonial, pero sí un conjunto muy variado de elementos que caracterizaron esta expresión: paneles de azulejos azules y blancos cercados por fitomorfos o concheados en piedra o argamasa, frontones en cuello de cisne, *roquelles*,



Fachada de casa Neocolonial en Recife, 1926. Los ornamentos neocoloniales están basados en amplios levantamientos hechos en la arquitectura colonial de todo el país.

volutas, barandas compuestas por balaustres o imitando *mucharabies*, diademas barrocas sobre ventanas y puertas, arcos escarzanos, celosías cerámicas en forma de imbricaciones en muros o barandas, columnas toscanas o fusiformes, plumas invertidas al estilo chino en las puntas de los aleros y mucha fantasía decorativa en los detalles; todo esto en una composición volumétrica normalmente bastante movida, en la cual los desniveles y las pendientes de los tejados asumían un papel esencial en el dinamismo del conjunto; justamente al contrario de lo que era un edificio colonial pero con un sentido de la improvisación muy típico del carácter brasileño.



Edifício de la Faculdade de Medicina de Pernambuco, 1926-1930. Los gobiernos de los estados más importantes del país estimularon la expresión nacionalista neocolonial a través de la construcción de edificios públicos.

«O certo seria, no caso de uma residência no novo estilo, que fossem copiadas as soluções de uma residência colonial e isso não se deu porque as moradias antigas eram pobres e despojadas, não emocionando ninguém. O recurso foi adaptar às casas neocoloniais os frontispícios das igrejas barrocas e daí todas passaram a ser arrematadas por sinuosos frontões (...) Ricardo Severo manda fotografar tudo o que fosse possível, no Rio, na Bahia, no Recife, em Minas e até em São Paulo (...) Desses levantamentos arquitetônicos resultaram álbuns que vieram a constituir verdadeiros receituários para todos os projetistas tradicionalistas».⁴

La idea de un *Estilo Tradicional Brasileiro* tomó fuerza durante los años veinte en la *Escola Nacional de Belas Artes* y los profesores clasicistas, cada vez más aislados, veían como los mejores alumnos buscaban orientación en los que se preocupaban en elaborar un vocabulario neocolonial. Entre estos alumnos estaba Lucio Costa; diplomado en 1924 y ganador del concurso del pabellón de Brasil en Filadelfia; cuya cultura y comprensión de los procesos de la arquitectura hicieron que produjera una expresión neocolonial y una obra posterior muy coherentes, transformándolo a partir de los años treinta, en una de las figuras clave de la arquitectura moderna brasileña. El vigor de estos jóvenes y los diversos experimentos que se realizaron a partir de sus proyectos, mantuvieron el neocolonial como una de las principales expresiones de la arquitectura civil de Rio de Janeiro e influenciaron en la producción de otros estados. En aquel momento, por más contradictorio que pueda parecer, el Neocolonial poseía una connotación de «modernidad libertaria», como muy bien expresa el profesor Carlos Antônio C. Lemos:

«Qual a modernidade legítima de uma revivência? A modernidade estaria na liberação do jugo vigolesco em favor de uma prática improvisativa em que por acaso, os elementos vocabulares eram os tradicionais, não os do Brasil, mas aqueles de uma semântica portuguesa barroca, ou então

4 LEMOS, C. «Eclétismo em São Paulo», en *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*, São Paulo: Nobel, 1987, p. 94.

5 LEMOS, C. «Alvenaria Burguesa», *op. cit.*, p. 170.

6 NEVES, C. «O que é Architectura – A situação actual da architectura no Brasil», en *Architectura e Construcção*, diciembre de 1927, p. 7.

*aqueles outros simplesmente inventados. O que interessava era a sintaxe completamente nova, era o novo meio de expressão imaginado aqui e, portanto, «nacional».*⁵

No obstante, los debates acerca de las reviviscencias coloniales permanecieron en los medios intelectuales, a pesar del éxito obtenido en el campo constructivo. Eran muchos los aspectos discutidos, la inexistencia de un vocabulario patrón que pudiera crear modelos «clásicos» de una arquitectura nacional; el excesivo formalismo decorativo; la no adecuación a programas contemporáneos como fábricas y rascacielos; el fundamento de base historicista y la falsedad histórico-estética. Transformado en «moda» y contrastado con la realidad de las reminiscencias coloniales, todavía se le estaba buscando una nomenclatura que se adecuara a la totalidad de las expresiones que se presentaban como tal. En el seno del debate surgieron denominaciones como: «Arquitetura Tradicional Brasileira»; adoptada por Dubugras; «Estilo Tradicional Português»; «Jesuítico» y «Missões», todo esto intentando huir de la generalidad que significaría «Neobarroco», el cual ampliaría demasiado el sentido artístico y extrapolaría el contenido nacionalista, igualando su discurso al universalismo estético eclecticista, que en aquella época todavía era defendido por una parte significativa de la intelectualidad arquitectónica brasileña.

*«Empenhado em elevar o nível da architectura no Brasil, não esmorecerei na campanha. Hontem tive que enfrentar ilustres apologistas da chamada arte colonial brasileira, combatendo uma architectura decrepita e abastarda (...) Ephemero, como tudo que resulta do snobismo, cahiu o «estyllo» colonial. Ninguém mais quer construir nesse máo gosto, com receio da desvalorização dos predios (...) No Brasil, os solares e as igrejas coloniaes (oriundo do barroco-jesuitico, o peor que existiu) só podem ser olhados tambem com essa ternura saudosa, mas, sem aquela admiração que consagramos aos grandes estylos da architectura passada, embora alguns já estejam decadentes».*⁶



Proceso de recolonización del antiguo «Passo da Cidade do Rio de Janeiro», 1929. El deseo de actualización estética y el nacionalismo fueron los principales motivos de las reformas que buscaban «recolonizar» edificios antiguos, modificados durante el siglo XIX. a) estado original, b) reforma clasicista, c) reforma neocolonial.

Independientemente de los artículos de los defensores y detractores; que caracterizaba la polémica entre los académicos; de la ausencia de un acuerdo entre las nomenclaturas y del predominio de fuentes de inspiración aisladas, en detrimento de un vocabulario único, la sociedad había acogido muy bien aquella expresión. Fue grande el número de residencias particulares en este «estilo» y los gobiernos de algunos estados lo incluyeron como modelo para el proyecto de diversos edificios públicos.

De esta forma, igual como ocurrió con otros movimientos arquitectónicos de carácter nacionalista

en Europa, también se produjeron en Brasil recaracterizaciones de construcciones originales. De este modo, algunos ejemplares de edificios verdaderamente coloniales sufrieron en aquel momento una «recolonización». Este fue el caso del *Arsenal de Marinha* y del *Antigo Paço da Cidade* de Rio de Janeiro, del *Convento de São Francisco* de São Paulo y del antiguo *Forum* de Recife. Aparte de las recolonizaciones, también se introdujeron algunos ejemplares que constituyeron verdaderas «reediciones» entre los edificios que le sirvieron de modelo, llegando a comprometer la «originalidad» de todo el conjunto.

*«Fabricam com detalhinhos de ornato um 'estyló', deram-lhe um nome então, e ahí está, nas casinhas catitas de telhas curvas e azulejos enxeridos, em que deu o renascimento da velha architectura brasileira começado a pregar em São Paulo pelo Sr. Ricardo Severo (...) O meu amigo José Mariano anda agora com um trabalho danado para mostrar que nada disso é 'casa brasileira', que não basta azulejo e telha curva para fazer architectura brasileira (...) O caso da Câmara de Sabará é typico, porque põe um ao lado do outro o padrão inspirador e o pastiche desvirtuado, num contraste verdadeiramente grotesco».*⁷

Al final, permaneció la idea de que habían buenos y malos ejemplares y el Neocolonial quedó como un movimiento precursor de una arquitectura genuinamente brasileña, independientemente de su relación morfológica con el Historicismo, condenado en aquel momento por la nueva expresión *modernista*. A partir de las polémicas levantadas en el medio intelectual, fueron publicados estudios sistematizados sobre la historia de la arquitectura del país y se creó la *Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, encargada de la coordinación de nuevos estudios, de levantamientos del patrimonio y de una política institucional permanente de restauraciones basadas en nuevos métodos y análisis.

7 BANDEIRA, M. «A moderna architectura Brasileira», en *A Provincia*, 4 de enero de 1930.

8 PINTO, E. «O Estylo entre nós», en *Revista de Pernambuco*, año 2, núm. 17, noviembre de 1925.

9 WANDERLEY, E. «Estylo Architectónico Brasileiro», en *Jornal do Recife*, 22 de janeiro de 1924.

OTRAS BÚSQUEDAS NACIONALISTAS DE UNA ARQUITECTURA ORNAMENTAL:

Arquitectos de países como España tenían la posibilidad de componer con diversos *revivals* en un afán por encontrar una expresión arquitectónica políticamente adecuada al contexto. De esta forma, se desarrollaron simulaciones de arquitecturas pasadas como el Neoárabe, el Neomudéjar y el Neoplateresco, en los cuáles la base arqueológica fue pronto sustituida por fantasías y divagaciones formales. De la misma manera, en Brasil paralelamente al Movimiento Neocolonial, otras ideas estéticas de contenido nacionalista revisionista también fueron levantadas por intelectuales y arquitectos. Hubo incluso una propuesta del arquitecto Alexandre Albuquerque de utilizar la expresión ingenua desornamentada vernácula de la arquitectura civil colonial, adaptándola a las técnicas modernas. Los intelectuales buscaban desesperadamente nuevas posibilidades que tradujeran la necesidad de un «estilo nacional brasileño».

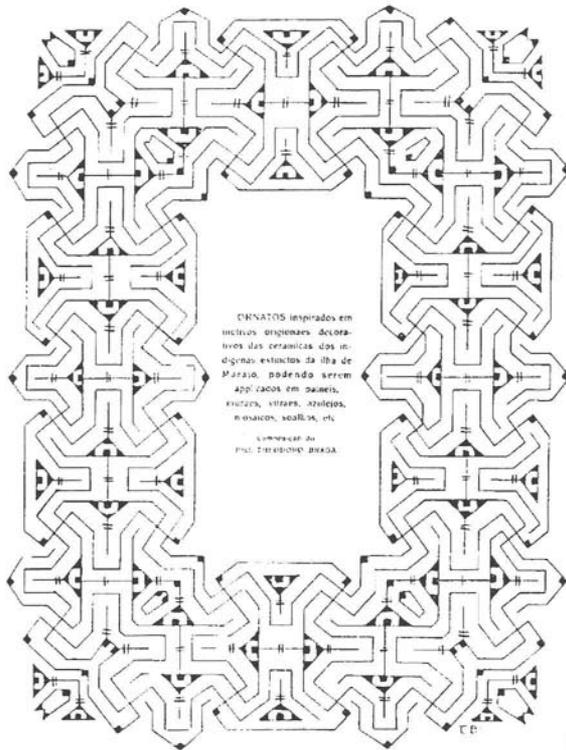
*«Alguem já afirmou que não tínhamos estylo. Realmente, quando o autor do Lys Rouge andou no Brasil, apenas reparou no estylo ingenuo e jesuitico de nossas igrejas. Os edificios da Avenida Rio Branco, que copiam o Hôtel Lutetia e os varios monumentos dos boulevares de Paris, já Anatolo os havia visto todos —disse— na Europa, na Australia, na américa (...) Porque, então, não tiramos da flora exuberante de nossas mattas e nossa fauna variada, la indumentaria e industria de nossos servicolos, da facies geográfica do pais, o conjunto harmonioso necessario á fundação do estylo brasileiro? (...) A exemlo dos americanos do Norte, o brasileiro já poderia, em quatrocentos annos, Ter construido e elevado o seu edificio estylizado, buscando na historia, na geographia, no drama pingente da raça, em cada folha de palmeira o motivo flagrante e pinturesco, com que os seus artistas teriam de ornar as paredes desse edificio».*⁸

Al final, surgieron varias propuestas para la creación de un «*Estylo Architectónico Brasileiro*». Podríamos destacar

la del Profesor Olympio de Menezes, que presentó una serie de modelos de columnas, arcadas, frontones, balaustradas, cornisas y todo un conjunto de ornamentos necesarios, según él, para individualizar un estilo; humanizándolos y abrasileñándolos a través de relaciones con el medio natural y cultural del país. Según su propio testimonio, no deseaba «*inventar um estylo por decreto*», pues a través de sus principios, creía en la «*evolução natural do sentimento estético dos povos*». Su iniciativa tenía el respaldo de adeptos del Movimiento Neocolonial como Moraes de los Rios, quien encontraba lógica la búsqueda de una expresión nacional en el propio ambiente donde vive un pueblo. Incluso, el profesor Olympio se detuvo en detalles como la subdivisión de sus dos tipos de columnas en siete partes, según él «*uma divisão singular e cabalística*» y en la denominación de tres ordenes arquitectónicos. Al primero lo llamó *Amazónico*; al segundo *Brasilico*, el cual dividió en dos tipos de capiteles y al último, a título sugestivo, lo llamó «*Olympico*».

*«Nota-se em toda a ordenação dos dois typos de columnas da ordem Brasilica ideada pelo professor Menezes, uma perfeita harmonia de linhas, produzindo um bello conjuncto, desde o moldurado da corninja, da arquitrave, ao sócco do pedestal bem construido e seguro. No próximo vindouro anno de 1926, pretende o mesmo professor fazer no Rio de Janeiro uma exposição de desenhos —esboços e maquetes— relativos ao estylo que deve ser creado, e para a qual convida os artistas, architectos o não».*⁹

De hecho, eran muchas las divagaciones permitidas por la arquitectura nacionalista de principios del siglo XX, pero correspondían a una necesidad brasileña de aquel momento, como punto de partida para la afirmación de un arte propio y una consecuente demostración de estructuración cultural frente a otros países. A cada nueva propuesta se ampliaba el debate y paralelamente a las alternativas de retorno histórico y de inspiración en la naturaleza, surgían ideas para la utilización de motivos ornativos basados en los de las culturas indígenas. En este sentido, se realizaron muchos estudios antropológicos y levantamientos



Propuesta de ornato Neomarajoara del profesor Theodoro Braga, 1930. El investigador buscaba disminuir la importación de elementos artísticos y estimular la creación de un vocabulario artístico compuesto de motivos nacionales.

arqueológicos e históricos, cuyo resultado fue una gran ampliación de los conocimientos acerca de la cultura de los diversos pueblos indígenas. Consiguientemente, surgieron ideas para la utilización de este material en la composición de motivos artísticos de carácter nacionalista. Este fue el caso de la propuesta Neomarajoara del profesor Theodoro Braga, intelectual de sólida formación y vinculado a diversas escuelas de ingeniería, arquitectura y artes de São Paulo y Rio de Janeiro.¹⁰

Este investigador proponía tanto la utilización ornamental de motivos basados en la naturaleza tropical como en el arte de un pueblo que vivió en la isla de Marajó, región Norte de Brasil, hasta el año 600 d. C.; desapareciendo misteriosamente pero dejando un increíble acervo cerámico de una técnica y un refinamiento no comparables a los de otros pueblos indígenas brasileños. La connotación de una civilización que los vestigios de esta cultura dejaban entrever, constituía por sí un motivo para tomar su representación artística como fuente potencial de un renacimiento o resurgimiento estético nacionalista. A partir de 1928, el profesor publicó en la revista *Architectura e Construções* muchos modelos de composiciones de inspiración marajoara y también artículos sobre arte brasileño como «*Nossa Arte Marajoara*» y «*Por uma arte brasileira*», verdaderos llamamientos a la investigación dirigidos a todos los profesionales de las artes. El carácter de sus textos no representaba una propuesta de sustitución de todo el arte historicista por un modelo marajoara, pero, aparte de la utilización de estos modelos indígenas, el profesor Braga clamaba por la creación de nuevas composiciones y por el abandono del hábito de importar directamente los patrones europeos.

10 El profesor Theodoro Braga era pintor y escultor muy reconocido como intelectual en los medios académicos del Sudeste del país. Era profesor de la «Escola de Engenharia Mackenzie», del «Lyceu Franco Brasileiro» y de la «Academia de Bellas Artes de São Paulo»; profesor libre docente del «Escola Nacional de Bellas Artes do Rio de Janeiro» y miembro efectivo del «Conselho Superior de Bellas Artes». Estaba diplomado en derecho por la «Faculdade de Direito do Recife» y era miembro del «Instituto Paulista de Arquitectos»; también estudió Bellas Artes en París y Roma.

11 BRAGA, T. «Por uma Arte Brasileira II», en *Architectura e Construções*, septiembre de 1930, p. 10.

12 BRAGA, T., *ibid.*, p. 11.

«O número dos pioneiros aumenta a cada dia em prol de uma nota característica nas nossas produções artísticas. Há ainda, com efeito, restos de movimentos de alguns reaccionarios que se apegam tenazmente a motivos estranhos e antiquados, inexpressivos e prejudiciaes. Porque continuar por exemplo, nessa passividade anti-patriótica de importar estampas estrangeiras con o fim criminoso de

não querer pensar, compor e executar? Clamam os zoilos conta o facto de não termos ainda uma arte brasileira. E como podemos tel-a se a infiltração constante de copias alienígenas, fortemente amparadas, se oppõe, pela lei do menor esforço, a que a mór parte dos que necessitam artistas se preocupe com o ambiente nacional, onde tudo está por estudar, fazer e interpretar?».¹¹

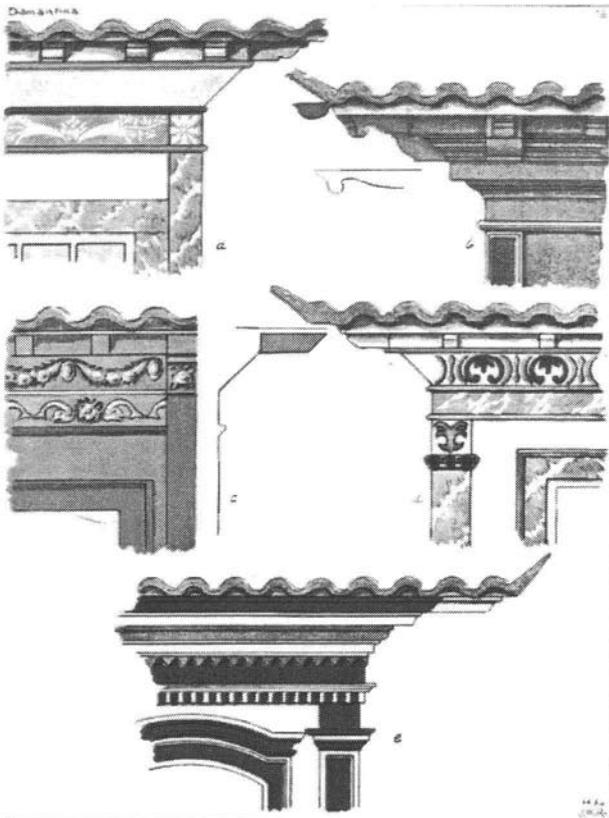
Intentaba con esto, incitar al público lector especializado, de una revista de circulación nacional, a la investigación y a la aceptación de su propuesta de un *revival* artístico marajoara, que anteriormente había defendido en otros artículos. De esta manera, lanzaba el principio de utilización de estos motivos indígenas, intentando mostrar que eran adecuados no sólo en la decoración de los interiores, si no que también en el relleno de los espacios exteriores de los edificios construidos dentro de los patrones actualizados. Daba como ejemplo las realizaciones de otros pueblos americanos que, en aquel momento, incitados por los intereses norteamericanos, aprovechaban sus artes precolombinas para alcanzar resultados «modernos».

«A architectura é das grandes artes aquella que mais vasto campo offerece á variedade infinita de produções artisticas, quer na decoraçõ das extensões, quer na composiçõ de formas novas. Nas linhas sóbrias, nas superficies lisas, nos espaços abertos das novas fachadas das construcções modernas, em que a verticalidade sobrepuja de muito a sua horizontalidade, encontra o artista–architecto onde applicar motivos novos e nossos (...) Sem querer imitar mas apenas para justificar estas opiniões, basta olharmos em torno de nós, o que se faz nos paizes americanos em materia de grandes decorações na própria construcção: o característico da região pelos motivos legados a civilizaçõ pelos seus incolas precolombianos; não bastando isto, artistas outros lançam á publicidade obras documentadas, detalhando, apregoando e insistindo na necessidade de se nacionalizar a arte de construir com elementos próprios».¹²

Las propuestas del profesor Teodoro Braga quedaron restringidas al ámbito de la enseñanza artística. Sus insistentes mensajes tuvieron una repercusión práctica bastante limitada y aparte de cierta influencia en la obra de algunos artistas plásticos, como el pernambucano Vicente do Rego Monteiro, no se tiene noticia de la realización de ninguna ambientación basada en las indicaciones contenidas en su artículo «*Por uma Arte Marajoara*». Cabe destacar que su llamamiento suponía un gran riesgo para los constructores pues se hacía en un momento muy difícil para las propuestas artísticas nacionalistas, dentro de expresiones revisionistas históricas, pues, aparte del debate teórico justificativo de cada una de ellas, se enfrentaban con el movimiento eclectista internacional y sufrían la deserción de importantes nombres del Movimiento Neocolonial; alistados en las líneas del Movimiento Moderno después de que Lúcio Costa, con sus nuevas ideas, dirigiera en 1930 la *Escola de Bellas Artes* de Rio de Janeiro.

LA CONTRIBUCIÓN DEL HISTORICISMO NACIONALISTA EN BRASIL:

Dada la polémica que levantó y los caminos que siguieron la arquitectura brasileña a partir de la década de los treinta, el Neocolonial y otros intentos por conseguir una arquitectura nacional basada en retornos históricos ornamentales, quedaron malogrados y no se obtuvo el resultado deseado. Fue la victoria final del movimiento moderno, que finalmente llevó la arquitectura y el arte brasileño en general, al reconocimiento internacional de su originalidad. El Neocolonial, en un primer momento, fue considerado un enemigo al que había que derrotar, pues tenía el soporte de los mismos objetivos nacionalistas tras una estructura ornamental de base historicista. Como toda expresión artística anterior enfrentada a un nuevo estilo, sufrió toda suerte de ataques y prejuicios, siendo tachado por los modernistas, desde el principio, de formalista, de ser poco novedoso en sus propuestas y de poseer una retórica tan condenada al fracaso como la del Eclecticismo.



Diversos beirais coloniais pintados em Diamantina, Minas Gerais. Los colores de la arquitectura colonial Diamantina, fue una de las especificidades regionales levantadas por los artistas investigadores en la década de los veinte.

«Prolongar o passado, viver delle e só para elle, é passadismo nefasto ao Brasil. Para material novo, estylo novo. Uma construcção de cimento armado exige um estylo proprio. Repetir com este material novos estylos creados para outros materiaes, como o góthico, o renascimento e o chamado colonial é simplesmente ridículo e denota imponencia de crear cousa nova (...) Cada estylo surge do ambiente que o suscitou (...) Repetir hoje em nossa vida moderna, os estylo do Brasil colônia portuguesa é romantismo extravagante. A casa colonial suggere a lembrança da pequena vida da nacionalidade incipiente, a escravidão, a domesticidade sosegada. Na época da electricidade, do radio, do cimento armado, da existencia tumultuosa das cidades dynamicas, aquella casa colonial é uma melancholia».¹³

A pesar de todo, no podemos negar el papel que desempeñaron los movimientos nacionalistas historicistas en la estructuración de una mentalidad artística brasileña. Sus búsquedas, permitieron que ocurriera en Brasil lo mismo que sucedió en muchos lugares de Europa a finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, la investigación acerca del pasado arquitectónico y artístico. Desde un principio, los defensores de estas ideas se basaron en levantamientos de edificios y en investigaciones antropológicas y arqueológicas para estructurar sus composiciones. Ricardo Severo, por ejemplo, fue el primero que se convirtió en mecenas del pintor y dibujante José Wash Rodrigues, en el primer gran levantamiento de arquitectura colonial que hizo este artista, resultando de esta colaboración el «*Documentário Arquetônico*», libro básico sobre la iconografía arquitectónica del Brasil colonial. También se realizaron numerosos levantamientos fotográficos, que sirvieron de base para los trabajos de los arquitectos, así como algunas publicaciones especializadas en el tema, tales como «*Os Dez Mandamentos do Estylo Neocolonial*», de José Mariano Filho (1924) y «*Estylo Colonial Brasileiro: Composições Architectônicas de Motivos Originaes*» de Francisco Franzini (1927), aparte de una gran cantidad de artículos en la prensa de todo el país, entre ellos una

13 Declaración de Graça Aranha, en FILHO, G. «Movimento Renovador Brasileiro», en *Revista de Pernambuco*, junio de 1925.

14 El profesor Carlos Lemos hace un curioso estudio sobre las expresiones simplificadas y vernáculos del Neocolonial en su libro *Alvenaria Burguesa*, op. cit.

serie de nueve, publicados en el *Estado de São Paulo* en 1926, con comentarios, a veces conflictivos, de diversos especialistas en arte.

A través del retorno constructivo, el pasado arquitectónico del país pasó a ser más conocido por el gran público; algunos elementos que habían caído en el olvido pasaron a ser investigados, penetrando tanto en la expresión constructiva Neocolonial como en el universo arquitectónico moderno brasileño. Uno de estos elementos era la utilización de colores; práctica habitual en determinados momentos y lugares durante el período colonial y olvidado por la arquitectura historicista del XIX, principalmente en la versión clasicista dominante. A partir de 1918, también fueron revisadas viejas técnicas constructivas, intentando que fueran adaptadas a los nuevos patrones tecnológicos.

De la misma manera, fueron resucitando otras características originalmente nacionales, no como expresiones de uso corriente, pero como elementos históricos recuperados de la tradición. Como ejemplos, podemos citar las tejas de los aleros esmaltadas, en su parte inferior y el descubrimiento de las singularidades en las expresiones barrocas regionales. Así pues, los movimientos historicistas nacionalistas avivaron la memoria nacional y contribuyeron a un mayor conocimiento del pasado y de la realidad del país, ayudando a tomar conciencia de sus propios valores y especificidades, disminuyendo la aculturación extranjera.

El Neocolonial se incorporó definitivamente al contexto arquitectónico brasileño. Todos los burgueses deseaban que por lo menos una de sus casas por más «modernas» que fueran, presentaran algún elemento de este «*revival tupiniquim*». Incluso arquitectos modernos, como el propio Oscar Niemeyer, declararon su respeto por el arte colonial. La arquitectura colonial pasó de ser considerada rústica, anticuada y pobre, a ser utilizada como sinónimo de refinamiento, modernidad y riqueza, acabando con el prejuicio que habían impuesto los historicistas del XIX. Reconocidos profesionales hicieron muy buenos estudios acerca de esta expresión, algunos de los cuales pasaron después a ser considerados como

exponentes de la prestigiosa y reconocida arquitectura moderna brasileña. Durante este cambio de opciones estéticas, se produjo una especie de transición de la arquitectura ornamentada a la modernidad «desornamentada», resultando una expresión a la que el profesor Carlos Lemos denominó «*Neocolonial Simplificado*». Paralelamente, ocurrió la inevitable expresión vernácula que originó, tanto ejemplares populares graciosos, en sus composiciones sencillas, como también algunas manifestaciones de gusto «kitsch», utilizando de forma exagerada diversos elementos formales de esta expresión.¹⁴

Es evidente que podemos y debemos mantener ciertas críticas a la arquitectura historicista de contenido nacionalista brasileño. En ella, encontramos un fuerte sentido elitista burgués, muchas contradicciones, la ausencia de una estructura normativa y una visión eminentemente plástica del objetivo nacionalista, recayendo en errores que en el decurso de los acontecimientos artísticos, se tradujeron en su rápido cansancio. A pesar de ello, tenemos que destacar la importancia de estas propuestas, caracterizándolas como una «transición necesaria» dentro de un ámbito cultural exclusivamente brasileño; una mezcla de fantasía, elementos ornamentales y pintoresquismo romántico unidos en una cruzada nacionalista.

Finalmente podríamos considerar todos los intentos de nacionalismo, por la vía de propuestas de edificios historicistas, como el primer paso para que el país tomara conciencia de su mayoría de edad como nación, preparando el camino hacia el reconocimiento de su originalidad arquitectónica y para el consecuente cambio en el proceso de aculturación al estaba expuesto desde principios del XIX.

También, es interesante observar que la lucha contra esta aculturación por la arquitectura europea, se inició justo en el momento en el cual, en la esfera de influencia económica, se pasó a sentir la presencia norteamericana. En cierto modo, al cambio de rumbo cultural, promovido por el Movimiento Moderno, se sumó el fortalecimiento de los lazos económicos con los Estados Unidos; que empezaron a divulgar una versión barroca hispánica, ideológicamente pensada



Casa neocolonial simplificada en Recife, década de los veinte. Los modelos eruditos elaborados por los arquitectos partidarios de «revival» neocolonial, fueron copiados por los maestros de obra que trabajaban para las capas medias de la población, simplificando el vocabulario ornamental, pero manteniendo cierta coherencia plástica.

para ser una especie de «*doutrina Monroe artística*» y que tenía como objetivo la aproximación artística de todos los pueblos de América. No obstante, la concienciación de que ya se tenía una cierta autonomía cultural, también contribuyó a una mayor movilidad en el proceso de transculturación y al desarrollo, con una mayor libertad artística y de la continuidad de una cultura arquitectónica propia del país.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA:

Revista de Pernambuco, 1924 a 1926.

Revista Architectura e Construções, 1928 a 1931.

ARRECHEA, J. I. «Composición e Historia en el Pensamiento Arquitectónico del Siglo XIX», en *Fragments*, núm. 15/16, 1989.

BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 1981.

FABRIS, A. (organización), *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*, São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987.

LEMONS, Carlos A. C. *Alvenaria Burguesa*, São Paulo: Nobel, 1989.

MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira (1897-1914)*, São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1978.

RODRIGUES, J. W. *Documentario Arquitetônico*, São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1979.

Maurício Rocha de Carvalho es arquitecto. Docente de la Faculdade de Arquitectura e Urbanismo de Pernambuco. Alumno de doctorado del programa Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB, UPC. Becario del CNPq - Brasil.