

El lugar de la construcción inevitable: la arquitectura moderna en Brasil a través de la producción crítica de Mário Pedrosa

The place of the unavoidable construction: modern Brazilian architecture through the critical works of Mário Pedrosa

Recibido: 30 de marzo de 2014. Aprobado: 23 de septiembre de 2014. Modificado: 10 de diciembre de 2014

María Amalia García

✉ mamaliag@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este texto, que indaga sobre la producción crítica de Mário Pedrosa en torno a la arquitectura moderna brasileña, toma en consideración tres núcleos de análisis: el diferencial brasileño en relación con las propuestas del estilo moderno y las pervivencias de la tradición nativa y barroca, la conceptualización de Brasilia y las críticas y contradicciones vinculadas a la representación simbólica del poder estatal. Este trabajo sostiene que Pedrosa —entendiendo Latinoamérica como el espacio de relocalización del poder transformador de las vanguardias— invirtió al desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil como un fenómeno capaz de reactivar la utopía de un arte total.

Palabras clave: arquitectura moderna, Brasil, Mário Pedrosa, crítica del arte y de la arquitectura.

Abstract

This text researches the critical works of Mário Pedrosa with regards to modern Brazilian architecture. It takes three nucleus of analysis into consideration: the Brazilian differential in relation to the modern style design and the upholding of native tradition and baroque style; the conceptualisation of Brasilia; and the critiques and contradictions relating to the symbolic representation of State power. This text supports the claim that Pedrosa—who sees Latin-America as a space where revolutionary power has been relocated by the vanguards— invests in the development of modern Brazilian architecture as a capable phenomenon to reactivate the utopia of a total art.

Key words: modern architecture, Brazil, Mário Pedrosa, art and architecture critique.

“Condenados ao moderno”: así entendía Mário Pedrosa (Timbaúba, Pernambuco, 1900-Río de Janeiro, RJ, 1981) la potencialidad de América Latina para convertirse en un laboratorio de modernización; en el lugar la realización de los proyectos de emancipación inscriptos en el arte y en la arquitectura moderna. Crítico de arte, gestor cultural, militante trotskista, exiliado político en varias oportunidades, miembro fundador del Museo de la Solidaridad bajo el gobierno de Salvador Allende y fundador del Partido de los Trabajadores a comienzos de los años ochenta, Pedrosa es un intelectual clave para comprender el proyecto (y las derivas) de la modernización en Brasil. Este trabajo se propone indagar en torno a la producción crítica de Pedrosa sobre la arquitectura moderna brasileña en función de recuperar un conjunto de ideas y planteos sobre la construcción de identidad en Latinoamérica. La hipótesis general que guía a este trabajo sostiene que Pedrosa—quien entiende Latinoamérica como el espacio de relocalización del poder transformador de las vanguardias— invistió al desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil como un fenómeno capaz de reactivar la utopía de un arte total (fig. 1).

En 1942, durante su exilio en los Estados Unidos, Pedrosa escribió “Portinari, de Brodóski aos Murais de Washington”, donde mientras proponía un recorrido biográfico sobre la obra de este artista, reflexionaba sobre las limitaciones estéticas que imponía el cuadro de caballete.¹ Esta problemática, que se desarrollaba tanto en la pintura moderna europea como en la latinoamericana, encontraba en ambos espacios resoluciones distintas. Mientras los artistas europeos resolvieron la situación elaborando su revolución estética dentro de los límites del cuadro (tanto desde la fragmentación y la deformación cubista como desde la reflexión lingüística de la abstracción) en América Latina la situación parecía resolverse de manera muy diferente. Comparando el modo mexicano y el proceso de Portinari, Pedrosa vislumbraba que en el caso de América “se ha realizado el intento más audaz de un gran arte sintético capaz de restaurar la dignidad artística del tema, perdido en el gran arte moderno puramente analítico, y de reintegrar de esta forma, al hombre humano, al hombre social en la pintura, de donde había sido excluido”.²

Durante la década de los treinta y comienzos de la de los cuarenta, las posibilidades de la figura con contenido social y en un formato mural eran para Pedrosa el desarrollo legítimo de la producción plástica latinoamericana y, a su vez, el ensayo más efectivo para el retorno a un gran arte sintético presidido por la arquitectura y perdido con el inicio de la era capitalista.³ La originalidad del planteo de Pedrosa estaba en su reflexión sobre la salida del cuadro hacia el mural como una forma moderna específicamente latinoamericana dentro de un impulso de transformación universal.

En relación con su producción crítica de la primera mitad del siglo XX, Otilia Arantes ha propuesto un recorrido que va desde la defensa de un arte proletario de contenido social a una posterior toma de partido



Figura 1. Fotografía de Mário Pedrosa. Archivo Fundação Bienal São Paulo

1 Pedrosa, “Portinari”.

2 *Ibid.*, 23. Todas las traducciones del portugués son del autor.

3 Pedrosa, “Impressões de Portinari”.

4 Arantes, Mário Pedrosa.

por el arte concreto y las posibilidades de la arquitectura durante los años cuarenta y cincuenta.⁴ Esta investigadora ha señalado que una vocación sintética y universalizadora es lo que caracteriza el abordaje crítico de Pedrosa y, por lo tanto, sostiene que este giro conceptual no resulta tan radical si se considera que la capacidad redentora que le atribuye a la manifestación estética es la constante durante toda su producción crítica.

Entonces, si el muralismo le permitía a Pedrosa pensar lo latinoamericano a partir de las posibilidades de un arte sintético, el desarrollo del arte concreto y de la arquitectura moderna en Brasil desde mediados de los años cuarenta reactivaban de manera amplificadas esta utopía de un arte total capaz de revolucionar la vida y la sensibilidad humana. Siguiendo esta línea, la pregunta que cabe es: ¿cuáles fueron las estrategias críticas que utilizó Pedrosa para explicar el fenómeno de la arquitectura moderna en Brasil y sostener la proyección utópica inscrita en dicha manifestación?

5 Pedrosa, "Arquitectura moderna".

En 1953, en uno de sus primeros artículos sobre arquitectura brasileña publicado en la revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'hui*, Pedrosa marcaba algunos núcleos desde los cuales abordaría el análisis y sobre los que volvería en trabajos posteriores.⁵ En primer lugar, exponía las diferencias entre el caso brasileño y mexicano, pero esta vez marcando el peso de las antiguas culturas mesoamericanas y la ausencia de grandes civilizaciones en Brasil: "entre nosotros, nada de antiguas culturas, solo una población dispersa de indios nómadas". En segunda instancia, dada su formación marxista y su compromiso con las corrientes de izquierda, no podía dejar de señalar la contradicción existente entre arquitectura moderna y el Estado Novo;⁶ o sea, las fuertes divergencias entre los arquitectos modernos —a los que llamaba los *jóvenes jacobinos*— con su espíritu revolucionario basado en las propuestas de Le Corbusier y las necesidades de representación simbólica de un estado totalitario: "La dictadura les ofreció esta posibilidad, pero resultó de ahí una contradicción todavía no del todo superada entre sus principios racionales y funcionalistas y las preocupaciones de autopropaganda, de exhibición de fuerza".⁷

6 Así se conoció al régimen implantado en el Brasil por el presidente Getúlio Vargas entre 1937 y 1945. Dicho gobierno se caracterizó por llevar adelante un programa de desarrollo industrial y tomar medidas para captar a los trabajadores a la par que instauraba un régimen autoritario y represivo.

7 *Ibid.*, 258.

En tercera instancia, al referirse a cuestiones puntuales de la disciplina, resaltaba los rasgos diferenciales de las construcciones brasileñas. La utilización del *brise-soleil*, a causa de factores climáticos, adquiría en Brasil un desarrollo inusitado. No solo la variedad en los tipos de *brise-soleil*, sino también el modo de articularlos en la fachada a través de juegos de luces y sombras y la utilización del color transformaron este recurso en un elemento casi pictórico, en un recurso gráfico de articulación de la fachada. Precisamente, marcaba como característica de esta arquitectura la atención dada a las pesquisas plásticas en el plano de la superficie; considérese, además, la incorporación de la tradición del azulejo portugués. En cuarta instancia, señalaba específicamente en Niemeyer un gusto barroco por grandes formas irregulares y amplias curvas.

A partir de este planteo me interesa hacer hincapié en tres puntos que resultan centrales en los planteos críticos que desarrolló Pedrosa sobre la arquitectura moderna en Brasil. El primer núcleo aborda el diferencial brasileño en relación con las propuestas del estilo moderno y las pervivencias de la tradición nativa y barroca; el segundo punto gira en torno del término *civilizaciones-oasis*, de Wilhelm Worringer, utilizado por el crítico como herramienta conceptual para afirmar la construcción de Brasilia, y el tercer punto analiza las críticas y contradicciones vinculadas a la arquitectura moderna, el subdesarrollo económico y la representación simbólica del poder estatal.

Antecedentes diferenciales: el Barroco y la antropofagia

Si Brasil era un “país que comenzó por fundar ciudades”, evidentemente la construcción de Brasilia obligaba a Pedrosa a repensarla en función del proceso de colonización portugués: “Así, el primer arte que tuvimos en Brasil fue el barroco, o sea, el arte de ‘vanguardia’ de la Europa de entonces. Fue por el barroco que comenzamos el dominio del arte”.⁸

Precisamente, Haroldo de Campos ha señalado que lo barroco aparece como un obstáculo al momento de pensar en la cuestión logocéntrica del origen nacional: no funciona como origen, porque no es infancia. Nuestras literaturas —y puede pensarse esta reflexión para la arquitectura—, sostiene Campos, nunca fueron afásicas, ya que nacieron adultas y hablando un código universal extremadamente elaborado. “Articularse como diferencia en relación con esa panoplia de universalismo, ese es nuestro nacer como literatura [...] Hablar el código barroco, en la literatura del Brasil colonial significaba extraer la diferencia de la morfología del mismo”.⁹ Este análisis nos permite pensar a partir de la problemática del Barroco algunos desarrollos de la arquitectura modernista brasileña en la visión de Pedrosa. Por ejemplo, respecto a Niemeyer, Pedrosa destacaba: “Brasil, no lo olvidemos, nació sobre el signo del barroco portugués [...] Las viejas iglesias barrocas de Minas [Gerais] tienen algún sentido en el amor de Niemeyer por la forma curva”¹⁰ (fig. 2). En la constante cultural que derivaba de la tradición barroca, Pedrosa encontraba la explicación del trazo diferencial que adquiriría la arquitectura brasileña dentro de los lineamientos propuestos por Le Corbusier. La sensibilidad de Mário le permitía pensar el desarrollo de la forma libre como una repercusión distante de fenómenos trascendentes dentro de la propia tradición cultural.

Efectivamente, el barroco se establecía como matriz de lectura y legitimación de la moderna arquitectura. *Brazil Builds-Architecture New and Old 1652-1942* exposición y publicación realizada por el MoMA en 1943 a cargo de Philip Goodwin fue la que instauró dicha matriz de lectura recurrente en la historiografía brasileña.¹¹ En este libro el vasto espacio dedicado a la producción colonial opera como indicador de la naturaleza y de la inevitabilidad de la emergencia del lenguaje moderno.¹²

8 Pedrosa, “Introdução à arquitetura brasileira”, 324.

9 Campos, “Da razão antropofágica”, 240.

10 Pedrosa, “Arquitetura moderna no Brasil”, 260.

11 Ferreira Martins, “Hay algo de irracional...”; Liernur, “The South American Way”.

12 Asimismo, es preciso señalar la lectura realizada por Lucio Costa del barroco como la *boa tradição* y la necesidad de que la arquitectura moderna recupere dicha herencia. Véase Costa, “Documentação necessária”.

Asimismo, trazos de transculturación, gestos de apropiación de lo ajeno, lo propio y lo pasado, Pedrosa encontraba en Roberto Burle-Marx cuando abordaba el problema del jardín (figs. 3 y 4):

El hecho es que esa naturaleza natural, esto es, tropical y exuberante, no era bien vista por nuestros ancestros lusitanos ni tampoco por nuestros abuelos. [...] Las flores nativas eran simplemente ignoradas como matorral silvestre. Las plantas y los arbustos, hijos de la tierra, si muy raramente eran llamados a figurar [en los jardines] era siempre en calidad de acompañamiento, como coro de ópera. [...] Fue entonces que llegó Burle-Marx, joven, robusto, nativo, revolucionario y acabó con todos esos prejuicios. Gracias a él, la arquitectura moderna brasileña encontró su ambiente, su integración en la naturaleza. Y esas plantas nacionales plebeyas [...] obtuvieron la carta de entrada a los nuevos jardines.¹³

13 Pedrosa, "Arquitetura paisagística", 282.

Evidentemente, Pedrosa veía en Niemeyer y en Burle-Marx el poder transformador (devorador) del texto canónico que subvertía la tradicional jerarquía entre Europa y América. Los jardines de Burle-Marx operaban en un sentido similar al concepto de antropofagia propuesto por Oswald de Andrade: vida cotidiana y naturaleza se filtraban en las fisuras de la modernidad cosmopolita de un modo crítico e inédito. Si la antropofagia oswaldiana reformulaba la vanguardia incorporando lo coloquial a la poesía, los colores, los sabores y los modos brasileños de hacer y decir en un intento de reencuentro con la sensibilidad primitiva,¹⁴ la propuesta paisajística de Burle-Marx rescataba la variedad vegetal de la floresta autóctona y la articulaba con las propuestas del estilo moderno. La integración de la flora tropical brasileña —hasta el momento desconsiderada— a los volúmenes y planos de la arquitectura moderna funciona como una traducción visual del *Tupí or not tupí*

14 Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*.



Figura 2. Oscar Niemeyer, Casa de baile, Pampulha, Belo Horizonte, 1942-1944. Fuente: Archivo Roberto José Londoño Niño, 2012.



Figuras 3 y 4. Roberto Burle-Marx, Jardines, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936-1943. Fuente: Archivo Roberto José Londoño Niño, 2010.

oswaldiano.¹⁵ Síntesis potente que definía a Latinoamérica por fuera de las variables hasta el momento utilizadas.

15 Andrade, "Manifiesto antropófago".

“Condenados ao moderno”

La construcción de Brasilia fue para Pedrosa un núcleo central para confrontar sus ideas en torno a la arquitectura moderna. La construcción de la nueva capital —eje en el programa presidencial de Juscelino Kubitschek— estableció un nuevo imaginario para la sociedad brasileña. Los argumentos para tal empresa consistían en que la construcción de la nueva capital daría origen tanto a la integración nacional como al desarrollo regional; además, se sostenía que con Brasilia nacería una nueva época para el país, ya que la incorporación de los Estados del interior a la economía del país era un marco decisivo para la emergencia del Brasil como nación moderna (figs. 5 y 6).¹⁶

16 Holston, *A cidade modernista*, 25-27.

En “Reflexões em torno da nova capital” (1957), Pedrosa articulaba un esfuerzo crítico por justificar teóricamente y comprender las implicancias de la construcción de Brasilia.¹⁷ A partir de la lectura del *El arte egipcio* de Wilhelm Worringer, extraía el concepto de *civilización-oasis*: pueblos surgidos artificialmente y carentes de una historia natural. Worringer definió el Egipto de los faraones como “el máximo caso de oasis de la historia universal”. Egipto representaba para Worringer “esa fuerza de transformación que posee toda la cultura no autóctona, la cual, por faltarle justamente las rémoras naturales, engendra rápidamente un tipo de uniforme artificial, cuya fuerza de igualación se muestra a las pocas generaciones, incluso en el cuerpo”.¹⁸ A partir de esta tesis, Pedrosa explicaba la capacidad de la civilización brasileña para recibir formas culturales externas y absorberlas en un funcionamiento propio:

17 Pedrosa, “Reflexões”.

18 Worringer, *El arte egipcio*, 11 y 12.



Figura 5. Oscar Niemeyer, Vista hacia el eje monumental, Brasilia, 1957-59. Fuente: Archivo María Amalia García, 2001.



Figura 6. Oscar Niemeyer, Congreso Nacional, Brasilia, 1957-59. Fuente: Archivo María Amalia García, 2001.

Americanos, brasileños, estamos, como ya tuvimos ocasión de decir, “condenados a lo moderno”. Lo moderno va siendo cada vez más nuestro hábitat natural. [...] Siendo nueva, siendo vasta, no habiendo en su suelo sino la virginidad del mato (en el caso específico nuestro, los del lado de acá de la banda atlántica meridional), América se hizo con esos trasplantes macizos de culturas venidas de fuera: ¿qué estilo, qué forma de arte fue inmediatamente trasplantada para el Brasil ni bien fue descubierto? La última, la más “moderna” en vigencia en Europa: el Barroco.¹⁹

19 Pedrosa, “Reflexões”, 395.

Este concepto de vacío cultural que Pedrosa —siguiendo a Worringer— definía en términos de civilización a causa de su artificialidad ha sido leído por numerosos intelectuales desde una perspectiva negativa que considera la hegemonía foránea como un elemento que atentaba

construcción identitaria del Brasil. El padecimiento existencialista de identidad se transformaba en positividad en el discurso de Pedrosa: su máxima “condenados ao moderno” convertía lo ausente (como tradición) en condición de posibilidad.²⁰ El vacío latinoamericano (circunscrito al Cono Sur por la inexistencia de civilizaciones prehispánicas desarrolladas) se transformaba en pura potencialidad, en el laboratorio de una verdadera modernización en la cual arte y arquitectura serían ejes centrales en la realización de la utopía.

20 Pedrosa, “Introdução à arquitetura brasileira”.

Efectivamente, en el pensamiento de Pedrosa no había posibilidad para que Brasil fuera un país conservador, entendiendo como espíritu conservador aquel que solo admite la evolución histórica como fruto espontáneo y orgánico de factores naturales y de la tradición.²¹ Según Pedrosa, en América, los valores que predominan no eran los arraigados a la tradición, sino aquellos que, “expresan todo lo que, en este presente catastrófico, torturado y contradictorio, rompe el pesimismo y afirma la vitalidad del espíritu creador del hombre”.²²

21 Pedrosa, “A cidade nova”.

22 Pedrosa, “A primeira Bienal I”, 40.

Pedrosa no solo fue un entusiasta de la construcción de Brasilia, sino que actuó, en cierto sentido, como ideólogo de dicho proceso. Siguiendo esta línea, Pedrosa fue el organizador del Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), que se realizó en las ciudades de Brasilia, São Paulo y Río de Janeiro entre el 17 y el 24 de septiembre de 1959, y cuyo tema fue “A cidade nova. Síntese das artes”. Inaugurado por el presidente Kubitschek, el congreso era una convocatoria para reflexionar sobre la construcción de Brasilia, pronta a ser inaugurada. Participaron críticos, arquitectos y urbanistas de veintinueve países agrupados en mesas de trabajo y los temas centrales sobre los que versaron las discusiones fueron el rol del arquitecto como “comandante” en la síntesis de las artes, la transformación de la ciudad y del arte con el advenimiento de las artes industriales y la puesta en cuestión del concepto de síntesis de las artes, tema del encuentro.²³ En la sesión de apertura, Pedrosa entendía este emprendimiento *ex-nihilo* como un ensayo de utopía y, como ya se ha analizado, retomaba las líneas propuestas por Worringer en torno a la civilización-oasis del *El arte egipcio* para sobre este proyecto de ciudad ya casi convertido en realidad. “Aquí el hombre interviene e decide conscientemente contra la naturaleza, contra lo natural. [...] Es por eso que somos un país que comenzó por fundar ciudades”.²⁴ Brasilia era considerada una obra colectiva en la cual el arte se introducía en la vida de modo integral y funcionaba como un ensayo de utopía.²⁵

23 Pasqualini de Andrade, “O Congresso Internacional”; Cabo Geraldo, “A crítica internacional”.

24 Pedrosa, “A cidade nova”, 360.

25 *Ibid.*

¿Contradicciones entre arquitectura moderna y subdesarrollo?

En 1953, el artista suizo Max Bill visitó por primera vez Brasil y realizó fuertes críticas a la moderna arquitectura brasileña.²⁶ Estos juicios volvieron a reproducirse y ampliarse en las voces de otros prestigiosos

26 Max Bill, “O arquiteto”.

27 AA. VV., "Report on Brazil".

28 Costa, "A nossa arquitetura moderna".

29 Gorelik "O moderno em debate".

30 Gorelik, "Tentativas de compreender una ciudad moderna"; Rigotti, "Brazil deceives".

31 Pedrosa, "Reflexões", 396.

arquitectos en el famoso "Report on Brazil", que publicó *Architectural Review* al año siguiente.²⁷ Si bien la arquitectura moderna brasileña continuó gozando del prestigio obtenido desde los años treinta, estas críticas sobre el canon y sus desvíos (que se tejían con miradas etnocentristas y frustraciones sobre las realizaciones vernáculas²⁸) se clavaron como un dardo en una de las manifestaciones —moderna y nacional— más exitosas de la cultura brasileña.

En este marco interesa recuperar dos reflexiones de Adrián Gorelik, altamente iluminadoras sobre el desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil y sus derivas. Por un lado, este autor señalaba la necesidad de salir del esquema teórico "mal entendido" transculturador, en el cual se "importa" dislocando en tiempo y significado los contenidos "reales" de las vanguardias y enfatizaba la importancia de comprender el rol activo que América Latina ocupa en su desarrollo. Si la arquitectura y la ciudad fueron el polo positivo de la dialéctica productiva de la vanguardia, América Latina fue el polo positivo en su dialéctica espacial: fue el lugar donde la construcción más que posible, era inevitable.²⁹ Por otro lado y en relación con Brasilia, Gorelik ha reflexionado sobre la hipótesis del fracaso: ¿qué significa fracaso? Si el discurso modernista, como culminación de una ambición ilustrada, articuló por primera vez de modo indeleble proyecto de ciudad y de sociedades liberadas, prometiendo arribar desde el primero a la segunda, cabría desde su propia lógica hablar de fracaso; pero justamente, sólo desde su propia lógica.³⁰

Efectivamente, la ascensión a una sociedad liberadora a partir del proyecto de ciudad guiaba la lógica de Pedrosa y por ese motivo la construcción de Brasilia planteaba contradicciones que no escapaban a sus críticas:

La Brasilia de Lucio Costa es una bella utopía, pero ¿tendrá ella algo que ver con la Brasilia que JK quiere edificar? [...] El gobierno actual no merece ninguna confianza para llevar a término, en condiciones deseables, un emprendimiento tan trascendente, como el de mudar nuestra capital para el interior. La oportunidad de llevarlo adelante, a toda prisa, es dudosa frente a la inflación galopante en que nos encontramos. Sabemos que para JK se trata, en realidad, de hacer una nueva Pampulha, esto es, una obra, aunque bella, suntuosa y municipal y en la cual varias paredes podrán ser reservadas a su figura en diversas poses y actitudes.³¹

Evidentemente, Pedrosa advertía el carácter problemático que el programa de modernización —del cual Brasilia era la fase culminante— adquiriría en el proceso cultural. La coyuntura político-económica brasileña no se condecía con las posibilidades de una arquitectura social: la precariedad de las condiciones técnico-constructivas de un sistema productivo aún caracterizado por una industrialización incipiente, la supervivencia del modelo básico agroexportador y un incontrolable proceso inflacionario, se sumaban a las necesidades monumentalistas

de un Estado nacional-desarrollista. Desilusionado en parte con los horizontes del proyecto, Pedrosa apuntaba:

La revolución que Brasilia implicaría, o debería simbolizar, tendrá que crear raíces, descender a las infraestructuras sociales, para surgir a los ojos del pueblo y de las elites como obra suya (y no del presidente), obra colectiva, capaz de representar, mañana, un tournant en la historia política, social y cultural del Brasil.³²

32 Pedrosa, "Nuvens sobre Brasília", 338

El defasaje existente entre las propuestas de una arquitectura social y las condiciones materiales de realización en el ámbito brasileño atenaban contra la utopía de emancipación que sostenía Pedrosa. Aunque la ciudad moderna parecía capaz de actuar como una obra de autonomía colectiva generando una transformación en la historia, Pedrosa percibía claramente las contradicciones de una arquitectura monumental que mostraba el rostro de un estado autoritario. La formación y militancia marxista de Pedrosa conducían su modo de aproximación a los problemas de la modernización a partir de la reflexión sobre el diferencial brasileño y las discordancias del capitalismo mundial.

Si el modelo de emancipación inscrito en la ciudad fue eje constitutivo del programa moderno, en Latinoamérica —cuya construcción se mostraba como inevitable— parecían estar aseguradas las condiciones de realización para obra de arte total que proyectaban las vanguardias. Por tanto, integrar como parte indistinguible del fenómeno de la arquitectura en Brasil su fortuna crítica permite comprender no sólo sus promesas y aspiraciones sino también las fisuras y dilemas que acreó el modernismo occidental en la posguerra.

Bibliografía

1. AA. VV. "Report on Brazil". *Architectural Review*, n.º 694 (1954): 235-240.
2. Andrade, Oswald de. "Manifiesto antropófago". En *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, editado por Jorge Schwartz. Madrid: Cátedra, 1991.
3. Arantes, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.
4. Bill, Max. "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". *Habitat*, São Paulo, n.º 14 (1954).
5. Cabo Geraldo, Sheila. "A crítica internacional e o Brasil sob o signo da arte". En *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Anais*, 546-553. São Paulo: C/Arte-FAAP, 2007.
6. Campos, Haroldo de. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". En *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
7. Costa, Lucio. "A nossa arquitetura moderna oportunidade perdida". *Manchete*, Río de Janeiro, n.º 63 (1953).
8. Costa, Lucio "Documentação necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Río de Janeiro (1937): 31-40.

9. García, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
10. Gorelik, Adrián. "O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização". En *Narrativas da modernidade*, organizado por Wander Melo Miranda, 55-80. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
11. Gorelik, Adrián. "Tentativas de comprender una ciudad moderna". *Block*, n.º 4 (1999), 62-76.
12. Ferreira Martins, Carlos. "'Hay algo de irracional...': apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña". *Block*, n.º 4 (1999): 8-22.
13. Holston, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
14. Liernur, Jorge Francisco. "'The South American Way': el 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)". *Block*, n.º 4 (1999): 23-41.
15. Pasqualini de Andrade, Marco Antonio. "O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959: contradições da síntese das artes". En *IV Conferencia Anual del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, 2007*, mimeo.
16. Pedrosa, Mário. "Impressões de Portinari" (1934). En *Acadêmicos e modernos*, organizado por Otília Arantes, 155-161. São Paulo: Edusp, 1998.
17. Pedrosa, Mário. "Portinari: de Brodósqui aos Murais de Washington" (1942). En *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organizado por Aracy Amaral, 7-25. São Paulo: Perspectiva, 1981.
18. Pedrosa, Mário. "A primeira Bienal I". En *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organizado por Aracy Amaral, 39-42. São Paulo: Perspectiva, 1981.
19. Pedrosa, Mário. "Arquitetura moderna no Brasil". En *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organizado por Aracy Amaral, 255-264. São Paulo: Perspectiva, 1981. Publicado inicialmente en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dezembro 1953, tradução Aracy Amaral.
20. Pedrosa, Mário. "Reflexões em torno da nova capital" (1957). En *Acadêmicos e modernos*, organizado por Otília Arantes, 389-404. São Paulo: Edusp, 1998.
21. Pedrosa, Mário. "Arquitetura paisagística no Brasil". En *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organizado por Aracy Amaral, 281-283. São Paulo: Perspectiva, 1981.
22. Pedrosa, Mário. "Nuvens sobre Brasília" (1958). En *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organizado por Aracy Amaral, 337-339. São Paulo: Perspectiva, 1981.
23. Pedrosa, Mário. "Introdução à arquitetura brasileira" (1959). En *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organizado por Aracy Amaral, 321-327. São Paulo: Perspectiva, 1981.
24. Pedrosa, Mário. "A cidade nova, síntese das artes". En *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, mimeo, 1959, 8-10. Reeditado en *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organizado por Aracy Amaral, 355-363. São Paulo: Perspectiva, 1981.

25. Pedrosa, Mário. "Internacional-Regional" (1960). En *Mundo, homem, arte em crise*, organizado por Aracy Amaral, 49-51. São Paulo: Perspectiva, 1986.
26. Rigotti, Ana María. "Brazil deceives". *Block*, n.º 4 (1999): 78-86.
27. Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
28. Worringer, Wilhelm, *El arte egipcio: problemas de su valoración*. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1947.