



INSTITUTO DE
ARQUITECTURA
TROPICAL

LUCIO COSTA, GREGORI WARCHAVCHIK E ROBERTO BURLE MARX:
SÍNTESE ENTRE ARQUITETURA E NATUREZA TROPICAL (1)

ABILIO GUERRA

Brasil

Abilio Guerra é professor da FAU PUC-Campinas, ex-editor da Óculum, atual editor de www.vitruvius.com.br e co-autor de Rino Levi – arquitetura e cidade (Romano Guerra).

Artículo para la revista **Revista USP**

“A solução colonialista que condenara a grande palmeira imperial não fizera mais do que copiar os jardins românticos, avant la lettre, do fim do século XVIII. Burle Marx mostrou o caráter falso dessa pretensa solução ao ir buscar o material de que carecia nas fontes verdadeiras, isto é, na vegetação brasileira de recursos inesgotáveis, desde a floresta amazônica, de onde nos trouxe espécimes em todo o esplêndido vigor de sua selvajaria, aos fundos das casinhas de caboclo ou à beira dos caminhos, onde foi apanhar plantas e flores abandonadas, desprezadas, mas familiares à ambiência da roça brasileira, como os cães vagabundos, sem donos, dos fundos de quintal” Mário Pedrosa (2).

Lúcio Costa (1902–1998) faria 100 anos em 2002, ano em que se sucedem merecidas homenagens a um dos principais intelectuais do Brasil. Já são significativos também os esforços analíticos enfocando sua obra, realizados por intelectuais de porte, como Yves Bruand, Carlos Martins, Hugo Segawa, Otília Arantes, Margareth da Silva Pereira, Sophia da Silva Telles e outros. Nossos estudos têm se voltado para a elucidação do processo de montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira, processo artificial de conferir retrospectivamente uma suposta organicidade a um processo histórico que passa a ser considerado, a partir dessa ótica, como a síntese entre o ideário moderno europeu e as raízes da cultura brasileira. Montagem onde, certamente, o pensamento de Lucio Costa é peça-chave. No nosso entendimento, o juízo proferido por Lúcio Costa – na realidade uma interpretação e adaptação pessoal do ideário forjado pelo modernismo paulista, em especial por Mário e Oswald de Andrade – de tão repetido tornou-se um axioma intocável há até bem pouco tempo. Como diz Otília Arantes, a versão do arquiteto carioca comporta-se como uma “história exemplar de formação”, uma espécie de “conto bem urdido”, uma “fantasia exata que veio desde então assumindo proporções mitológicas, tal o sucesso com que cada obra da Moderna Arquitetura Brasileira, grandiosa ou não, reforçava a fábula de sua própria origem miraculosa” (3).

Tal fenômeno só foi possível por estar Lúcio Costa dos dois lados do tapume: no terreno da prática, como o líder primeiro dos jovens arquit-

“ La solución colonialista condena a la gran palma real a no hacer más que copiar a los jardines románticos a la moda del siglo XVIII. Burle Marx demostró el carácter falso de esta supuesta solución para obtener el material del que carecían las verdaderas fuentes, es decir los recursos vegetales inagotables de Brasil, desde la floresta amazónica, desde donde nos ha traído especímenes en el espléndido vigor salvaje; los fondos de las casas de los indios o en las veras de las carreteras, donde fue a recoger flores y plantas abandonadas, descuidadas, pero familiares al ambiente brasileiro, como los perros vagabundos sin dueños, los fondos de patio trasero”. Mario Pedrosa 2

Lúcio Costa (1902–1998) tendría 100 años en el 2002, año en que suceden merecidos homenajes a uno de los principales intelectuales de Brasil. Son significativos también los esfuerzos analíticos enfocados en su obra, realizados por intelectuales de altura como Yves Bruand, Carlos Martins, Hugo Segawa, Otília Arantes, Margareth da Silva Pereira, Sophia da Silva Telles y otros. Nuestros estudios se han dirigido a la elucidación del discurso del proceso de montaje de la arquitectura moderna brasileña, proceso artificial de conferir retrospectivamente una supuesta organicidad a un proceso histórico que pasa a ser considerado, a partir de esa óptica, como la síntesis entre el ideario moderno europeo y las raíces de la cultura brasileira. Asamblea donde ciertamente, el pensamiento de Lúcio Costa es una pieza clave. A nuestro juicio, el juicio proferido por Lucio Costa - de hecho una interpretación y adaptación personal del ideario forjado por el modernismo paulista, en especial por Mário y Oswald de Andrade - el cual de tanto repetirlo, se volvió en un axioma intocable hasta hace muy poco tiempo. Como dice Otília Arantes, la versión del arquitecto carioca se comporta como una “historia ejemplar de formación”, una especie de “cuento bien urdido”, una “fantasía exacta que ha venido desde entonces adquiriendo proporciones mitológicas, como el éxito que cada obra de la arquitectura moderna brasileña, grandiosa o no, refuerza la fábula de su propia imagen milagrosa. (3).

Este fenómeno sólo ha sido posible gracias a que Costa ha estado en ambos lados: en el terreno de la práctica, como líder de los archi-

etos brasileiros que dariam ao mundo o primeiro “arranha-céu” moderno segundo os princípios corbusianos – o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro; e no terreno das idéias, como principal teórico do grupo e autor intelectual da visão que entende a história da arquitetura tupiniquim como um religio dos liames quebrados entre o moderno e a tradição. Durante o período em que seus postulados vigoraram como verdades históricas, poucas vezes se entrou no mérito dos compromissos assumidos que, de tão extensivos e profundos, davam à arquitetura um protagonismo decisivo na própria história do país. As demandas de responsabilidade dos arquitetos corresponderiam a um extenso arco, que ia da materialização estética da racialidade até a instalação adequada do homem brasileiro no território tropical. É justamente sobre a participação de Lucio Costa neste último território, participação pouco conhecida e explorada, que nos deteremos aqui. Ao contrário de outros acontecimentos e desenvolvimentos históricos onde sempre ocupou papel principal, no caso específico da constituição de um pensamento paisagístico moderno brasileiro ele terá um papel menos destacado, mas não menos decisivo pois caberá a ele a formação do principal protagonista.

O arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx (1994–1909) cumprirá, na evolução da arquitetura moderna brasileira, um papel de primeira grandeza, não só pelo seu reconhecido talento pessoal, que resultou numa obra inovadora, mas também pela função chave que desempenhará na legitimação dos exemplares arquitetônicos como verdadeiros espécimes brasileiros. Ao longo de sua extensa vida profissional – onde teve a oportunidade única de formar dupla com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, Vilanova Artigas e outras estrelas de primeira e segunda grandeza de nossa arquitetura – Roberto Burle Marx percorreu caminhos variados, fez experiências diversas, mas sempre mantendo um valor originário – a de que o jardim é um artifício que deve reintegrar o homem à sua paisagem natural.

Os ensinamentos que recebeu ainda muito jovem

tectos jóvenes que daría el primer “rascacielos” de acuerdo con los principios modernos de Le Corbusier - el edificio de la sede del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro; y en el terreno de las ideas, como principal teórico del grupo y autor intelectual de la visión que entiende la historia de la arquitectura como un tupiniquim religioso de enlaces rotos entre la modernidad y la tradición. Durante el período en que sus postulados estaban en vigor como verdades históricas, rara vez entró en el contenido de los compromisos asumidos que de tan extensos y profundos, daban a la arquitectura un protagonismo decisivo en la propia historia del país. Las demandas de responsabilidades de los arquitectos corresponderían a un amplio espectro, que va desde la materialización estética de la étnica, hasta la instalación adecuada del brasileiro en territorio tropical. Y justamente sobre la participación de Lúcio Costa en este último territorio, participación poco conocida y explorada, es que nos detenemos aquí. Al contrario de otros acontecimientos y la evolución histórica, que siempre ocupó el papel principal, en el caso específico de la constitución de un pensamiento paisajístico moderno brasileiro tendrá un papael menos destacado, más no menos decisivo, pues le tocará la formación del principal protagonista.

El arquitecto paisajista Roberto Burle Marx (1994–1909) cumplirá - en la evolución de la arquitectura moderna brasileira, un papel primordial, no sólo por su reconocido talento personal, que resulta una obra innovadora, sino también por el papel clave que desempeñará en la legitimación de los ejemplos arquitectónicos brasileiros como verdaderamente brasileiros. A lo largo de su extensa vida profesional, -en la cual tiene la oportunidad de formar dupla con Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, Vilanova Artigas y otras estrellas de primera y segunda línea de nuestra arquitectura- Roberto Burle Marx recorrió variados caminos, tuvo experiencias diversas, pero siempre manteniendo un valor original - que el jardín es un artifício que debe reintegrar al hombre a su paisaje natural.

Las enseñanzas recibidas desde muy joven de Lúcio Costa, se incrustaron de tal forma en su

de Lúcio Costa se incrustaram de tal forma em seu modo de ver o mundo que parecia não se dar conta do fato. Nas diversas entrevistas dadas – que é o material que dispomos diante de sua atitude refratária ao texto teórico –, as referências de Burle Marx ao velho mestre são sempre simpáticas, mas se restringem, em geral, ao comentário do episódio de sua iniciação profissional nas artes do paisagismo e à rica experiência da convivência pessoal, mas sem entrar no mérito das claras influências intelectuais. “Quando jovem, vivia na mesma rua que Lúcio Costa. Ele me conheceu quando eu tinha 14 ou 15 anos e esse fato contribuiu para minha carreira. Ele viu o jardim que eu realizava em minha própria casa e, como naquele tempo construía a residência de uma família Schwartz, convidou-me a fazer também aquele jardim” (4). Contudo, não há, no nosso entendimento, como compreender a fundo a obra paisagística de Roberto Burle Marx sem levar em conta o tributo devido a Lúcio Costa.

É recorrente nos textos sobre Burle Marx o papel decisivo que teve em sua vida a descoberta das plantas brasileiras apresentadas como espécimes exóticos em jardim berlinense. O episódio foi elevado à condição de mito formador pelo próprio paisagista, que se referiu ao fato diversas vezes: “Fiz uma viagem à Alemanha em 1928, onde vivi um ano e meio em Berlim. Essa viagem me influenciou muito. No Jardim Botânico de Dahlem, que era um jardim extraordinário, vi pela primeira vez, uma grande quantidade de plantas brasileiras, usadas pela primeira vez com objetivos paisagísticos. Nós, brasileiros, não as usávamos, por considerá-las vulgares. Compreendi então que, em meu país, a inspiração deveria se basear, sobretudo, nas espécies autóctones” (5). O quanto essa lembrança é fidedigna ou uma memória fabricada retroativamente não temos – infelizmente – como estabelecer. Mas é pouco provável que em 1928 as impressões de encantamento com as plantas autóctones brasileiras tivessem levado Burle Marx à convicção de uma utilização necessária. Afinal, há um passo a ser dado aqui: não é uma valorização plástico-paisagística que leva a uma utilização exclusivista, mas um julgamento mais fundo de conveniência, que acreditamos só ter sido possível na sua experiência ao longo dos anos 30.

visión del mundo, que parecía no percatarse. En diversas entrevistas - que son material del cual disponemos, dada su actitud refractaria al texto teórico-, las referencias de Burle Marx hacia el viejo maestro son siempre amistosas, pero se restringen, en general, al comentario del episodio de su inicio profesional en las artes del paisajismo y a la rica experiencia de la convivencia personal, pero sin entrar en el mérito de las claras influencias intelectuales. “Cuando joven, vivía en la misma calle que Lúcio Costa. Nos conocimos cuando yo tenía 14 o 15 años y ese encuentro contribuyó en mi carrera. El vió el jardín que estaba realizando en mi propia casa y, como en ese momento construía una residencia para la familia Schwartz, me invitó a realizar el jardín” (4). Con todo, no se puede, a nuestro entender, comprender a fondo la obra paisajística de Burle Marx sin tener en cuenta el tributo debido a Lúcio Costa.

Es recurrente en los textos sobre Burle Marx el papel decisivo que tiene en su vida, el descubrimiento de plantas brasileiras presentadas como especímenes exóticos en jardines berlineses. El episodio fue llevado a condición de mito formador por el propio paisajista, que se refería al hecho en diversas ocasiones. “Fui en un viaje a Alemania en 1928, y viví un año y medio en Berlín. Ese viaje me influenció mucho. En el Jardín Botánico de Dahlem, que era un jardín extraordinario, ví por primera vez, una gran cantidad de plantas brasileiras utilizadas por primera vez con objetivos paisajísticos. Nosotros, brasileiros, no las usábamos por considerarlas vulgares. Comprendí entonces, que en mi país, la inspiración se debería basar sobretudo en las especies autóctonas”. (5) Si estos recuerdos son fidedignos o una memoria fabricada retroativamente, no tenemos infelizmente - cómo establecerlo. Pero es poco probable que en 1928, las impresiones de encantamiento con las plantas autóctonas brasileiras hubiesen llevado a Burle Marx a la convicción de una utilización necesaria. Finalmente, hay un paso a dar aquí: no es una valoración plástico-paisajística la que lleva a un uso exclusivista, sino un juicio más profundo de conveniencia, que creemos que sólo ha sido posible en su experiencia a lo largo de 30 años.

Sua primeira obra profissional, o jardim da casa de Alfredo Schwartz, de 1932, colocou-o em contato mais íntimo não só com Lúcio Costa, mas também com Gregori Warchavchik (1896–1976), sócio do arquiteto carioca na ocasião. O arquiteto russo já havia anteriormente, em projetos residenciais construídos em São Paulo, dado grande importância ao jardim, contando aqui com a colaboração de sua esposa, Mina Klabin. Demonstrando que sua condição de migrante estrangeiro não o deixou imune às discussões em curso no modernismo paulista (6), acabou se enfrentando com o tema da brasilidade, mas de uma forma subsidiária pois lhe faltava tanto a vivência como o estudo sistemático em relação às questões abordadas. Já na mítica casa da rua Santa Cruz, de 1927-28, marco histórico de pioneirismo no transplante para o Brasil dos princípios da arquitetura moderna europeia, tínhamos dois elementos que atestam a preocupação com a tradição nacional e com a paisagem nativa – a varanda posterior e os jardins. A questão já foi abordada anteriormente por Agnaldo Farias:

“A fachada posterior com sua varanda formada pelo telhado esparramado, apresenta certa familiaridade com as construções tradicionais brasileiras, que não se pode advertir contemplando-se apenas a fachada principal. Warchavchik alega que justamente ali estaria, além do paisagismo realizado por sua esposa, Mina – paisagismo que, aliás, estaria sempre marcando uma expressiva presença nas obras futuras do arquiteto –, um exemplo da sua tentativa de construir uma arquitetura que se harmonizasse com a tradição do país” (7).

Estas observações estão fundadas em alguns depoimentos da época e devidamente registrados por Geraldo Ferraz, responsável pelo primeiro estudo importante realizado sobre o arquiteto russo. Em 1928, Couto de Barros, redator-chefe do Diário Nacional, assinala a consonância entre a arquitetura e o jardim da Casa Modernista, destacando a autoria de Mina Klabin na concepção do arranjo de cactos e palmeiras que “dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina” (8). No ano seguinte, o pedagogo e idealizador do conceito de escola-parque

Su primera obra profesional, el jardín de la casa Alfredo Schwartz, de 1932, lo puso en contacto más estrecho no sólo con Lúcio Costa, sino también con Gregori Warchavchik (1896–1976), socio del arquitecto en esa ocasión. El arquitecto ruso había dado en proyectos residenciales anteriores construidos en Sao Paulo gran importancia al jardín, contando en ellos con la colaboración de su esposa, Mina Kablin. Demostrando que su condición de inmigrante extranjero no lo dejó imune a las discusiones en curso del movimiento paulista (6), se acabó enfrentando con el tema de la brasilidad, pero de forma subsidiaria, pues le faltaba tanto la vivencia como el estudio sistemático en relación a las cuestiones abordadas. Ya la mítica casa de la calle Santa Cruz, de 1927-28, marco histórico del trasplante pionero para Brasil de los principios de la arquitectura moderna europea, tendríamos dos elementos que dan fe de la preocupación con la tradición nacional y el paisaje nativo - el balcón trasero y jardines. La cuestión ya fue abordada anteriormente por Agnaldo Farias:

“La fachada posterior con su terraza en la azotea formada por la prolongación del techo, presenta cierta familiaridad con las construcciones tradicionales brasileiras, que no se puede advertir contemplando sólo la fachada principal. Warchavchik argumenta con razón que no habría, más allá del paisaje realizado por su esposa, Mina - paisajismo que, por cierto, siempre marca una presencia significativa en futuros trabajos del arquitecto - un ejemplo de su intento de construir una arquitectura que armoniza con la tradición del país “(7).

Estas observaciones se basan en algunas de las declaraciones de la época y debidamente registradas por Geraldo Ferraz, responsable del primer gran estudio sobre el arquitecto ruso. En 1928, Couto de Barros, redator en jefe del Diário Nacional, señala la consonancia entre la arquitectura y el jardín de la Casa Modernista, destacando la autoría a Mina Kablin la concepción del arreglo de cactus y palmeras que “dan al conjunto una nota feliz de tropicalismo y disciplina” (8). Al año siguiente, el pedagogo e ideólogo del concepto de escuela-parque Anísio

Anísio Teixeira destaca em entrevista a brasilidade da obra: “nunca tive uma impressão mais forte da casa brasileira (...) como quando visitei a sua residência de linhas fortes e claras, construída toda de cimento, ferro e vidro, dentro de uma moldura de gigantescos cactos nacionais. A obra era brasileira porque era um consórcio inteligente entre o espírito do homem e as características da terra” (9). Mas será o próprio arquiteto, em artigo para o Correio Paulistano, que falará com mais propriedade das próprias intenções:

“Não querendo copiar o que na Europa está se fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais e creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente. O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém toda a riqueza das plantas típicas brasileiras” (10).

A tênue preocupação com a tradição – tênue mas não desprezível, se levarmos em conta a presença da telha colonial de obras muito posteriores de arquitetos brasileiros – vai ser abandonada em suas obras posteriores, mas não a importância dada aos jardins, que passam a ser considerados um contraponto que acabariam valorizando pelo contraste as formas geométricas do projeto arquitetônico. Em carta datada de 1930 e enviada ao arquiteto Sigfried Giedion, secretário geral do CIAM, Warchavchik explica a função da vegetação em seus projetos: “os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactus e outros vegetais soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins” (11). Esse papel dado à vegetação – de moldura tropical para o edifício moderno – tem um alcance muito restrito e alcançou nas mãos do casal Warchavchik um desenvolvimento acan-

Teixeira destaca en una entrevista la brasilidad de la obra: “nunca tuve una impresión más fuerte de la casa brasileira (...) como cuando visité su residencia de líneas fuertes y claras, construida en cemento, fierro y vidrio, dentro de una moldura de gigantescos cactus nacionales. La obra era brasileira porque era un consorcio inteligente entre el espíritu del hombre y las características de la tierra” (9). Pero será el propio arquitecto, en artículo para el Correio Paulistano, que hablará con más propiedad de sus propias intenciones:

“No quiero copiar lo que Europa está haciendo, inspirado por el encanto de los paisajes brasileiros, intenté crear un carácter de arquitectura que se adaptase a esta región, al clima y también a las antiguas tradiciones de esta tierra. A la par de líneas rectas, nítidas, verticales y horizontales, que constituyen en forma de cubos y planos, el principal elemento de la arquitectura moderna, hice uso de baldosas decorativas y las características coloniales y creo que podría elaborar una casa muy brasileira, por su perfecta adaptación al ambiente. El jardín, de carácter tropical, rodeando la casa, contiene toda la riqueza de las plantas típicas brasileiras” (10).

La tenue preocupación con la tradición - tenue pero no despreciable, si tomamos en cuenta la presencia de azulejos coloniales de obras posteriores de arquitectos brasileiros - va a ser abandonada en obras posteriores, pero no la importancia dada a los jardines, que pasan a ser considerados como el contrapunto que acabaría valorizando las formas geométricas del diseño arquitectónico. En carta datada en 1930, y enviada al arquitecto Sigfried Giedion, secretario general del CIAM, Warchavchik explica la función de la vegetación en sus proyectos: “Nuestro aliado más eficiente, al menos en Brasil, la naturaleza del trópico es tan favorable, que enmarca la casa moderna con cactus y otras plantas y la magnífica luz, destacando los perfiles claros y nítidos de los edificios en el fondo de color verde oscuro de los jardines”. (11) Ese papel otorgado a la vegetación - de moldura tropical para el edificio moderno - tiene un alcance muy restringido y alcanzó en manos de la pareja Warchavchik un desarrollo tímido, principalmente si comparamos anacróni-

hado, principalmente se compararmos anacronicamente com as posteriores soluções paisagísticas de Burle Marx. Contudo, a utilização da flora nativa com a clara intenção de acomodação regional da arquitetura moderna internacional, expressa em diversas ocasiões pelo arquiteto russo e visível para os intelectuais da época, foi solapada da compreensão evolutiva de nossa arquitetura com o claro intuito de reforçar a versão posterior de Lúcio Costa para o surgimento da “Arquitetura Moderna Brasileira”.

Um avanço no tempo se faz necessário. Em 1948, Geraldo Ferraz irá contestar o epíteto de pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil atribuída a Lúcio Costa e cobra do arquiteto carioca um depoimento para desfazer o que chamou de “falseamento informativo” e “escamoteação da verdade histórica” (12). Em tom panfletário, Ferraz advoga a primazia de Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, que num ambiente cultural sem cultivo e hostil, enfrentando a ignorância sórdida dos detratores, teriam conseguido pensar e construir as primeiras edificações modernas no país. Seriam eles, ainda no final dos anos 20, os legítimos representantes brasileiros das vanguardas européias, cabendo a eles portanto a homenagem de pioneirismo. Lúcio Costa não fugiu da provocação. Sua resposta, contudo, foi desconcertante. Abandonando a polidez que lhe era característica, desloca por completo a argumentação ao afirmar que “arquitetura não é Far-West”, não adiantando, portanto, “perderem tempo à procura de pioneiros” (13). A questão essencial não estaria em se saber qual foi o primeiro edifício moderno ou qual arquiteto sofreu mais com a hostilidade conservadora ou reacionária, mas em verificar onde residia a colaboração qualitativa e diferenciada que daria à arquitetura moderna uma trajetória peculiar em nosso país. Surge aqui uma nuance que fará carreira vitoriosa nas cenas crítica e histórica brasileiras – de um lado, a arquitetura moderna realizada no Brasil, segundo os princípios estabelecidos na Europa, que foram importados e aplicados em bloco, e que poderia muito bem ter acontecido em qualquer outro país do mundo; de outro, a arquitetura moderna brasileira, algo in-

camente com as soluções paisajísticas posteriores de Burle Marx. Sin embargo, la utilización de la flora nativa con una clara intención de una adaptación regional de la arquitectura moderna internacional, expresada en diversas ocasiones por el arquitecto ruso, y visible para los intelectuales de la época, ha socavado la comprensión de la evolución de nuestra arquitectura con el claro propósito de fortalecer la versión posterior de Lúcio Costa para el surgimiento de la arquitectura “moderna brasileña.”

Avanzar en el tiempo se hace necesario. En 1948, Geraldo Ferraz disputa el título de pionero de la arquitectura contemporánea en Brasil atribuída a Lúcio Costa y le cobra al arquitecto carioca un testimonio para deshacer lo que él llama “información distorsionada” y “juego de la verdad histórica” (12). En tono panfletario, Ferraz aboga por la primacía de Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho. quienes en un ambiente inculto y hostil, enfrentados a la ignorancia sórdida de los detractores, habrían conseguido pensar y construir las primeras edificaciones modernas del país. Serían ellos a finales de los años 20, los legítimos representantes brasileiros de las vanguardias europeas, otorgándoles el honor de ser pioneros. Lúcio Costa no huyó de la provocación. Su respuesta sin embargo fue desconcertante. Abandonando la cortesía que le era característica, anularía el argumento al afirmar que “la arquitectura no es el Far-West”, no avanza, por lo tanto para qué perder el tiempo buscando pioneros” (13). Lo esencial no estaría en saber cuál fue el primer edificio moderno o cuál arquitecto sufrió más la hostilidad conservadora o reaccionaria, sino en verificar dónde residía la colaboración cualitativa y diferenciada que daría a la arquitectura moderna una trayectoria peculiar en nuestro país. Surge aquí una sutileza que hará carrera victoriosa en escenarios críticos e históricos brasileiros - de un lado, la arquitectura moderna realizada en Brasil, segundo los principios establecidos en Europa, que fueron importados y aplicados en bloque, y que bien pudo haber acontecido en cualquier otro país del mundo; por otro lado, la arquitectura moderna brasileira, algo inusitado y sorprendente, que floreció solamente

usitado e surpreendente, que vicejou única e tão somente aqui, encontrando formas e soluções plásticas inusitadas, ganhando por este motivo o interesse e os elogios da crítica estrangeira.

Nas duas décadas que separam os passos iniciais da introdução da arquitetura moderna no Brasil e a instauração da visão histórica de Lúcio Costa ocorreu o soterramento das intenções de “abrasileiramento” defendidas por Gregori Warchavchik. Mas, ao que tudo indica, tal formulação original não passou despercebida ao jovem arquiteto Lúcio Costa. Recém saído das hostes neocoloniais, não havia ainda encontrado um caminho seguro a seguir dentro da cena moderna, e no qual vai dar os primeiros passos em 1934, com os croquis e memorial para a Vila Monlevade. Os projetos desses anos incertos, que Lúcio Costa chama significativamente de *chômage* (14), a maior parte não construídos, são resultados, segundo sua própria opinião, do estudo sistemático que faz dos baluartes da arquitetura moderna europeia: “a clientela continuava a querer casas de estilo – francês, inglês, colonial – coisa que eu então não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, – Casas sem dono. E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier” (15).

Observando os projetos das casas sem dono, de Mies van der Rohe pouco se vê – talvez apenas o caráter introspectivo, semelhante ao presente nas casas-pátio da década de 30 –, mas os desenhos mostram um Lúcio Costa familiarizado com o arsenal corbusiano, em especial os pilotis, e também com a rigorosa geometria de Gropius, mas no registro dado por Warchavchik – os volumes simples e homogêneos contrastando com a vegetação tropical adotada nas suas casas paulistas. Nas três casas sem dono de Lúcio Costa temos a presença assinalada e, em duas delas temos redes presas em pilotis, tal como adotaria em Monlevade, em 1934, e três décadas depois, no Pavilhão do Brasil na 13ª Trienal de Milão, em 1964 (16). Ainda nos anos 30 projetaria para seu cunhado a chácara Coelho

aquí, encontrando formas y soluciones plásticas inusitadas, ganando por este motivo el interés y los elogios de la crítica extranjera.

Las dos décadas que separan los pasos iniciales de la introducción de la arquitectura moderna en Brasil, y la instauración de la visión histórica de Lúcio Costa provocó el entierro de las intenciones de brasilerización de Gregori Warchavchik. Pero, según todos los indicios, este planteamiento original no pasó desapercibido para el joven arquitecto Lúcio Costa. Recién salido de las huestes neocoloniales, aún no había encontrado un camino seguro que seguir dentro de la escena moderna y que va a dar los primeros pasos en 1934, con dibujos y memoria de la aldea de Monlevade. Los proyectos de estos años inciertos, que Lúcio Costa llama significativamente de *paro* (14), la mayor parte no construidos y sin mayores resultados, según su propia opinión, del estudio sistemático que realiza de los baluartes de la arquitectura moderna europea: “la clientela continuaba exigiendo casas de estilo - francés, inglés, colonial - cosa que no podía hacer. A falta de trabajo, inventaba casas para terrenos convencionales de doce metros por treinta y seis, -casas sin dueño. Y estudié a fondo las propuestas y obras de los creadores Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier (15).

Observando los proyectos de las casas sin dueño de Mies van der Rohe, se ve poco - tal vez apenas el carácter introspectivo, semejante a las casas patio de los años 30-, pero los diseños muestran un Lúcio Costa familiarizado con el arsenal corbusiano, en especial los pilotis, y con la rigurosa geometría de Gropius, pero sin registro dado por Warchavchik- los volúmenes simples y homogéneos contrastando con la vegetación tropical adoptados en sus casas paulistas. En las tres casas sin dueño de Lúcio Costa han indicado la presencia y en dos de ellas tenemos redes enmarcadas de pilotis, tal como adoptaría en Monlevade, en 1934, y tres décadas después, en el Pabellón de Brasil en la 13ª Trienal de Milán, en 1964 (16). Incluso en los años 30, proyecta para su cuñado Coelho Duarte una chacra según la misma orientación, pero mostrando un control

Duarte segundo o mesmo encaminhamento, mas já demonstrando um visível maior controle dos elementos formais modernos e utilizando pela primeira vez o recuo do fechamento na planta inferior para a criação de uma varanda, fórmula repetida com grande êxito no Park Hotel São Clemente vários anos depois.

Roberto Burle Marx ensaia seus primeiros passos profissionais justamente nesse momento de incertezas e mudanças pelo qual passava Lúcio Costa, do qual, inevitavelmente, compartilhou. Convidado pelo próprio arquiteto carioca para ser professor da Escola Nacional de Belas Artes e para ser seu sócio em escritório no Rio de Janeiro, Gregori Warchavchik acaba exercendo sobre Lúcio Costa uma ascendência momentânea, mas significativa e certamente menosprezada pelos críticos e historiadores. Mais do que informar ao anfitrião carioca sobre soluções concretas da relação entre arquitetura moderna e paisagem brasileira, a experimentação já em curso do arquiteto russo assinalava o enorme desafio envolvido – tanto no aspecto conceitual como nos conhecimentos científicos necessários – desafios para os quais não estava preparado e jamais viria a estar. Com o passar do tempo, questões propostas pelo casal Warchavchik e que mereceram um tímido desenvolvimento – tradição brasileira e natureza tropical – vão se tornar centrais em Lúcio Costa e vai caber a seu pupilo, o jovem Burle Marx, o papel principal de enfrentamento de um dos desafios – integrar a arquitetura moderna na paisagem tropical. Coincidência ou não, em seu primeiro projeto paisagístico de maior significação cultural, Burle Marx vai se valer dos cactus – tão apreciados por Mina Warchavchik (17) – para obter o tão almejado selo de brasilidade em seu jardim.

Em 1935, na condição de diretor de Parques, subordinado à Diretoria de Arquitetura e Construções da cidade do Recife, Burle Marx vai projetar o Cactário Madalena para a praça Euclides da Cunha. Esta e outras propostas de jardins para Recife causaram uma enorme celeuma junto às elites locais e contava com a simpatia dos intelectuais modernos recifenses – Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo, Cícero Dias e outros.

maior de los elementos formales modernos y utilizando por primera vez, el retiro de la planta inferior para crear un balcón, fórmula repetida con gran éxito en el Parque Hotel San Clemente varios años más tarde.

Roberto Burle Marx ensaya sus primeros pasos profesionales justamente en ese momento de incertidumbres y cambios, por los que atravesaba Lúcio Costa, los cuales inevitablemente compartió. Invitado por el propio arquitecto carioca a ser profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes y a ser su socio en el estudio de Rio de Janeiro, Gregori Warchavchik acaba ejerciendo sobre Lúcio Costa, una influencia momentánea pero significativa y ciertamente criticada por los críticos e historiadores. En lugar de informar a su anfitrión carioca sobre soluciones concretas de la relación entre arquitectura moderna y paisaje brasileiro, la experimentación ya en curso del arquitecto ruso señalaba el gran desafío realizado - tanto en el aspecto conceptual como en los conocimientos científicos necesarios - desafíos para los cuales no estaba preparado y jamás lo estaría. Con el tiempo, las interrogantes formuladas por la pareja Warchavchik y que tuvieron un tímido desarrollo, - tradición brasileña y la naturaleza tropical-, se centrará en Lúcio Costa y recae sobre su discípulo, el joven Burle Marx, el papel principal para enfrentar el desafío - la integración de la arquitectura moderna en el paisaje tropical. Coincidencia o no, en su primer proyecto de paisajismo de importante carácter cultural, Burle Marx hace uso de los cactus - tan queridos por Mina Warchavchik (17) - para obtener el muy solicitado sello de brasilidad en su jardín.

En 1935, en su condición de Director de Parques subordinado a la Dirección de Arquitectura y Construcciones de la ciudad de Recife, Burle Marx va a proyectar el cactario Madalena en la Plaza Euclides da Cunha. Esta y otras propuestas de jardines para Recife, causarían un gran revuelo junto a las élites locales y contaba con la simpatía de los intelectuales modernos de Recife - Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo, Cícero Dias y otros. Los conservadores, liderados por “Mário Melo, do Instituto Arqueológico do Recife, reaccionan a lo que entienden como un intento de

Os conservadores, liderados por “Mário Melo, do Instituto Arqueológico do Recife, reagem ao que entendem ser uma tentativa de devolver a cidade para a selva”. Numa contenda onde os dois lados querem ocupar a mesma trincheira de defesa da brasilidade – repetindo curiosamente o confronto entre modernos e neocoloniais na década passada –, as armas usadas são muito distintas: enquanto Melo apela para o passado heróico local ofendido com a retirada de um monumento comemorativo, Burle Marx vai se defender dizendo que está “semeando a alma brasileira e divulgando o senso de brasilidade” (18).

A defesa que Burle Marx faz da utilização do cactus no Recife não se baseia apenas em suas qualidades paisagísticas intrínsecas, mas sobretudo na sua adequação por ser nativa da região. Advoga, já na ocasião, a utilização quase exclusiva de espécimes locais, abrindo exceção apenas para situações onde houver grande semelhança entre o clima original e o do transplante (19). Mas no Brasil, onde o número de espécies autóctones de árvores e arbustos é infindável, não haveria razão para uso de plantas exóticas, cujo grande prejuízo é transformar o caráter da paisagem (20). Sua atuação no exterior muitas vezes provocou estupor ou mesmo decepção ao adotar o mesmo princípio, como é o caso do jardim que realizou em Viena em 1962 (21) e os Jardins da Exposição Internacional de Caracas (futuro Parque del Este) na segunda metade da década de 50 (22).

O princípio defendido pelo paisagista não pode ser confundido com um nacionalismo esquemático, pois prevê uma aprofundada observação do lugar específico aonde será implantado o projeto paisagístico. Então, dentro do mesmo país ou mesmo dentro de uma região geográfica pode haver incompatibilidades, como explica o próprio Burle Marx: “Eu creio que, para fazermos um jardim, temos que começar por entender o ambiente, o meio ambiente. Se eu faço um jardim para o Amazonas, esse mesmo jardim não pode servir para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Temos que compreender que devemos utilizar plantas da natureza e, com elas, construir jardins feitos pelo e para o homem” (23). Muitas vezes

de devolver la ciudad a la selva”. Una contienda donde los dos lados quieren ocupar la misma trincheira de defensa de la brasilidad - repitiendo curiosamente el enfrentamiento entre modernos y neocoloniales en la década pasada -, las armas usadas son muy distintas: en cuanto Melo apela al pasado heroico local ofendido con la retirada de un monumento conmemorativo, Burle Marx se va a defender diciendo que está sembrando el alma brasileira y divulgando el sentido de brasilidad” (18).

La defensa realizada por Burle Marx en cuanto al uso de cactus en Recife, no se basa sólo en las cualidades paisajísticas intrínsecas, sino sobretudo en su adecuación por ser nativa de la región. Defiende, ya en esa ocasión, la utilización casi exclusiva de especies locales, señalando la única excepción en aquellos casos donde existe gran semejanza entre el clima de la especie original y el del transplante (19). Pero en Brasil, donde el número de especies autóctonas de árboles y arbustos es infinito, no habría razones para el uso de plantas exóticas, cuyo gran perjuicio es transformar el carácter del paisaje (20). Sus intervenciones en el extranjero a menudo causaron decepción e incluso estupor al adoptar el mismo principio, como es el caso del jardín que se celebró en Viena en 1962 (21) y los jardines de la Exposición Internacional de Caracas (Parque del futuro Este) en la segunda mitad de la década de los 50 (22).

El principio defendido por el paisajista no puede ser confundido con un nacionalismo esquemático, pues prevé una profunda observación del lugar específico donde será implantado el proyecto paisajístico. Sin embargo, dentro del mismo país o de una misma región geográfica, pueden existir incompatibilidades, como explica el propio Burle Marx: “Yo creo que para hacer un jardín, tenemos que comenzar por entender el medio ambiente. Si yo hago un jardín para el Amazonas, ese mismo jardín no puede servir para Río de Janeiro o São Paulo. Tenemos que entender que usamos plantas de la naturaleza y, con ellas, construir jardines hechos por y para el hombre” (23). A menudo puede haber una gran pérdida cuando el autor del jardín, no comprende la realidad natural

pode haver um grande prejuízo quando o autor do jardim não consegue compreender a realidade natural do local, aquilo que não foi elaborado pelo homem, o que o impossibilitará de criar algo devidamente relacionado com o preexistente. É o que ocorreu, segundo Burle Marx, com um paisagista japonês contratado para realizar o jardim do Palácio da Alvorada, a residência oficial do presidente da República em Brasília, que não teria compreendido a paisagem brasileira, dando ao local um caráter paisagístico japonês (24).

No entanto, as reações aqui e acolá contra os projetos de Burle Marx se fundam em gostos arraigados, que esperam de um jardim algo que não se conhece, gosto que mantém correspondência com o desenvolvimento de tradições específicas do paisajismo. Sempre haverá quem ache encantador a diferença – um parque exuberante de plantas tropicais no meio de uma cidade moderna de clima temperado ou então um parque com vegetação européia disciplinada com rígida geometria em meio ao caos urbano de uma cidade de algum país pobre e populoso. Cabe aqui uma pergunta que contém implicações diversas: por quê um jardim deve utilizar necessariamente plantas nativas da região? Ora, qualquer que seja a resposta, ela não conseguirá se restringir a aspectos paisagísticos estritos, pois não há como justificar que uma ambiência seja boa ou ruim, ou que as texturas resultantes de uma certa composição vegetativa seja bonita ou feia apenas pela preexistência ou não das espécies utilizadas na região. Os valores de onde se irradia o julgamento de valor encontram-se em outro âmbito, do qual seria muito difícil nos ocuparmos caso fôssemos obrigados a nos restringir às falas esparsas de Burle Marx e caso não tivéssemos a límpida explanação de Mário Pedrosa, que dedicou ao paisajismo ao menos dois artigos.

Num deles, chamado Arquitetura paisagística no Brasil e publicado no Jornal do Brasil em 09 de janeiro de 1958, Mário Pedrosa lembra a péssima reputação da natureza brasílica perante as gerações passadas: “o fato é que essa natureza natural, isto é, tropical e exuberante, não era bem vista pelos nossos avós. Dela se

del lugar, lo que no fue producido por el hombre, que hace que sea imposible crear algo adecuadamente relacionado con lo preexistente. Es lo que ocurrió, según Burle Marx, con un paisajista japonés contratado para realizar el jardín del Palácio de la Alvorada, la residencia oficial del presidente de la República en Brasília, que no entendió el paisaje brasileño, dando al lugar un carácter paisajístico japonés (24).

Sin embargo, las reacciones adversas aquí y allá, en contra de los proyectos de Burle Marx, se basan en criterios arraigados que esperan de un jardín algo que no se conoce, criterios que mantienen una correspondencia con el desarrollo de tradiciones específicas del paisajismo. Siempre habrá a quien no le plazca encontrar una diferencia - un parque exuberante de plantas tropicales en medio de una ciudad moderna de clima templado o aún un parque de vegetación europea disciplinada con rígida geometría, en medio del caos urbano de una ciudad de algún país pobre y densamente poblado. Cabe aquí una pregunta que contiene implicaciones diversas: porqué un jardín debe utilizar necesariamente plantas nativas de la región? Cualquiera que sea la respuesta, no conseguirá restringirse a estrictos aspectos paisajísticos, pues no hay cómo justificar que un ambiente sea bueno o malo, o que las texturas resultantes de una cierta composición vegetativa sea bonita o fea, apenas por la pre-existencia o no de especies utilizadas en la región. Los valores de donde surgen los juicios de valor, se encuentran en otro ámbito, del cual sería muy difícil ocuparnos si nos vemos restringidos a los dispersos discursos de Burle Marx y si no tuviéramos la clara explicación de Mário Pedrosa, quien dedicó al paisajismo por lo menos dos artículos.

En uno, llamado Arquitectura del Paisaje en Brasil y publicado en Brasil el 9 de enero de 1958, Mario Pedrosa recuerda la mala fama de la naturaleza en generaciones brasileiras pasadas:

“El hecho de que la naturaleza es natural, es decir, tropical y exuberante, no estaba bien considerada por nuestros abuelos. Se tenía miedo” (25). Pedrosa retoma aquí los argumentos desarrollados por José Lins do Rego unos pocos

tinha medo” (25). Pedrosa retoma aqui os argumentos desenvolvidos por José Lins do Rego alguns poucos anos antes no artigo O homem e a paisagem, publicado na revista francesa L’Architecture d’Aujourd’hui. O literato paraibano trata de maneira sintética a acomodação do homem no território brasileiro desde a descoberta e colonização pelos portugueses. Em sua ótica, o que teríamos como constante na relação homem-paisagem em toda a história do Brasil seria uma reiterada impossibilidade de harmonia – “o homem se opunha à natureza”; “[vivía] em permanente luta com a paisagem”; “nada de carinho para com a terra”. A agressividade do meio, o predomínio da imponência e exuberância da mata tropical, o temor frente ao nativo tapuia, esses e outros fatores da mesma ordem, teriam caracterizado o habitat humano como um refúgio, um abrigo, uma fortaleza, ou seja, uma espécie locus apartado das avassaladoras forças naturais e preexistentes. “Era preciso, portanto, viver em permanente luta com a paisagem, que nos enchia de terror. A casa brasileira, no princípio, não foi uma morada, mas uma espécie de trincheira” (26).

Este “terror” provocado pelo ambiente hostil seria uma constante na vida do colonizador, provocando uma sensação de perene estranhamento, de não pertencimento, que se materializa em uma acomodação no território que reflete fielmente a dimensão psíquica – sítios protegidos por palizadas, muros e muralhas, mínimos territórios da cultura e civilização humanas, resguardados da natureza hostil e inclemente. A argumentação de Lins do Rego, por sua vez, recupera antiga concepção de Graça Aranha, o terror cósmico diante da natureza, tratada com pretensões filosóficas no livro ensaístico Estética da vida (27), publicado em 1921, mas que já tinha sido suporte narrativo para seu famoso romance Canaã de 1902, onde as ações e percepções dos personagens são condicionadas pelo meio natural:

“A floresta tropical é o esplendor da força da desordem. Árvores de todos os tamanhos e de todas as feições; árvores que se alteiam, umas eretas, procurando emparelhar-se com as iguais e desenhar a linha de uma ordem ideal, quando

años antes en el artículo El hombre y el paisaje, publicado en la revista francesa L’Architecture d’Aujourd’hui. El literato paraibano trata en forma sintética el acomodo del hombre en territorio brasileiro desde el descubrimiento hasta la colonización por los portugueses. Desde su óptica, lo que sería constante en la relación entre el hombre y el paisaje en la historia de Brasil sería el incumplimiento reiterado de la armonía - “el hombre se opuso a la naturaleza”, “[vivía] en lucha constante con el paisaje”, “no siente afecto por la tierra “. La agresividad del medio, el predominio de la grandeza y exuberancia de la selva tropical, el temor frente al tapuia nativo, a estos factores y otros del mismo orden, han caracterizado el hábitat humano como un refugio, un abrigo, una fortaleza, es decir una especie de lugar apartado de las abrumadoras fuerzas naturales y pre-existentes. “Era necesario por lo tanto vivir en constante lucha con el paisaje, que nos llenó de terror. La casa brasileira, en principio, no era una morada, sino una especie de trincheira (26).

Este “terror” provocado por el medio hostil, sería una constante en la vida del colonizador, provocando una sensación de extrañeza perpetua, de no pertenencia, que se materializa en un acomodo del territorio que refleja fielmente la dimensión psíquica - sitios protegidos por palizadas, muros y murallas, territorios mínimos de la cultura y civilización humanas, protegidos de la naturaleza hostil e inclemente. El argumento de Lins do Rego, a su vez, recupera la antigua concepción de Graça Aranha, del terror cósmico ante la naturaleza, tratado con pretensiones filosóficas en el ensayo Estética de la vida (27), publicado en 1921, pero que ya había sido el apoyo a la narrativa de su famosa novela de 1902 Canaán, en el cual las acciones de los personajes y las percepciones están condicionadas por el medio ambiente:

“ La floresta tropical es el esplendor de la fuerza del desorden. Arboles de todos los tamaños y de todas las funciones, árboles que se alternan, unos erectos, procurando emparejarse con sus iguales y diseñar una línea de un orden ideal, cuando otros les salen al encuentro, interrumpiendo la simetría, entre ellos se curvan y se

outras lhes saem ao encontro, interrompendo a simetria, entre elas se curvam e derreiam até ao chão a farta e sombria coma. [...] Se por entre as folhas secas amontoadas no solo se escapa um réptil, então o ligeiro farfalhar delas corta a doce combinação do silêncio; há no ar uma deslocação fugaz como um relâmpago, pelos nervos de todo o mato perpassa um arrepio, e os viajantes que caminham, cheios de solidão augusta, voltam-se inquietos, sentindo no corpo o frio elétrico do pavor...” (28).

A concepção mesológica abraçada por Graça Aranha, de grande influência no final do século XIX, adentra o século XX e perpassa a produção intelectual e artística brasileira, inclusive a moderna. Ela acalenta um desejo de harmonia e correspondência entre a natureza tropical e o homem que busca se aninhar em seu seio. O medo, o terror, precisava ser amainado e caberia à cultura e em especial a arte o trabalho necessário para esse fim. Se em Graça Aranha temos um desejo ou uma promessa, em José Lins do Rego já temos uma constatação. Ao primeiro coube participação destacada na Semana de Arte Moderna de 22, sendo um dos principais responsáveis pela adesão modernista à convicção mesológica que supõe íntima relação entre cultura humana e meio natural. O segundo, participante da terceira fase do modernismo brasileiro, momento onde a ânsia vanguardista já tinha sido substituída pela acomodação da literatura regionalista de extrato moderno, confere ao processo ocorrido dentro da arquitetura um final feliz. Entre um e outro – projeto de futuro e narrativa do passado – acontece a visita do arquiteto suíço-francês Le Corbusier ao Brasil e a instauração da Arquitetura Moderna Brasileira.

“Le Corbusier foi, portanto, o ponto de partida para que a nova escola de arquitetura brasileira pudesse se exprimir com uma grande espontaneidade e chegar a soluções originais. Como a música de Villa Lobos, a força expressiva de um Lúcio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa própria vida. O retorno à natureza, e o valor que vai ser dado à paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier” (29).

derriban hasta la abundante y sombría coma (). Si entre las hojas secas amontonadas en el suelo se escapa un reptil, entonces el ligero rumor interrumpe la dulce combinación de silencio; hay en el aire un rayo fugaz como un relámpago, alrededor de la zarza un escalofrío recorre, y los viajeros que caminan, llenos de augusta soledad, se vuelven inquietos, sintiendo el frío de eléctrico espanto del cuerpo ... “(28).

La concepción mesológica adoptada por Graça Aranha, de gran influencia a fines del siglo XIX, entra en el siglo XX e impregna la producción intelectual y artística en Brasil, incluyendo a los modernos. Ella alberga un deseo de armonía y correspondencia entre la naturaleza tropical y el hombre que busca anidar en su seno. El miedo, el terror, tuvo que ser calmado y tocaría a la cultura y especialmente al arte el trabajo necesario para tal fin. Si en Graça Aranha tenemos un deseo o una promesa, en José Lins do Rego ya tenemos una constatación. A la primera cabe una participación destacada en la Semana de Arte Moderno de 22, siendo una de las principales responsables por la adhesión modernista a la convicción mesológica que supone una relación íntima entre la cultura humana y el medio natural. El segundo participante de la tercera fase del modernismo brasileiro, momento en el que las ansias vanguardistas ya habían sido sustituidas por el acomodo de la literatura regionalista de extracto moderno, confiere al proceso ocurrido dentro de la arquitectura, un final feliz. Entre uno y otro, -proyecto de futuro y narrativa del pasado- acontece la visita del arquitecto suizo francés Le Corbusier a Brasil y a la instauración de la Arquitectura Moderna Brasileira.

“Le Corbusier fué por lo tanto, el punto de partida para que una nueva escuela de arquitectura brasileira se pudiese expresar con enorme espontaneidad y llegar a soluciones originales. Como la música de Villa Lobos, la fuerza expresiva de un Lúcio Costa o de un Niemeyer fue una creación intrínsecamente nuestra, algo que brotó de nuestra propia vida. El retorno a la naturaleza, y el valor que se daría al paisaje como elemento substancial, salvarán a nuestros arquitectos de ser considerados formalistas a lo Le Corbusier “(29).

A constatação de Mário Pedrosa percorre os mesmos argumentos. Durante o longo período que vai da colônia ao Império, os jardins que foram plantados pelos portugueses no Brasil refletiram a inadequação e a falta de intimidade do colonizador com a natureza. Eles – os jardins – eram “pedantes e artificiais, sem raça e sem vigor, sem a alma da terra que lá fora arrebatava, pujante e luxuriante, nos arbustos e plantas locais, nas flores selvagens dos campos e das florestas, as quais por vezes vinham até a beira do caminho, ali pertinho, bem defronte dos grandes jardins” (30). O questionável nos jardins exóticos não se encontra nas texturas, colorações, massas, volumes ou dos odores que abrigam, mas na inadequação entre homem e paisagem natural que expressam.

Seguindo o receituário modernista de Mário de Andrade e defendido por Lúcio Costa no âmbito da arquitetura, Mário Pedrosa entende que o paisagismo – tal como as outras artes – só tem sentido e ganha um estatuto superior se interpretar de forma coerente o caráter nacional. O paisagismo moderno brasileiro deveria expressar de forma harmônica a relação entre o homem brasileiro e a natureza tropical, utilizando-se como arte que é uma forma de expressão adequada, não se restringindo à aplicação de conhecimentos especializados recentes de ciências como a botânica, biologia e ecologia, ou de práticas ancestrais de horticultura e jardinagem. Assim como o conhecimento da língua coloquial e do folclore regional permitiu ao escritor uma expressão literária superior, ou o inventário de modinhas e cantos populares possibilitou ao compositor uma música elevada – casos exemplares de Mário de Andrade e Villa Lobos – o conhecimento sistemático e abrangente da flora brasileira e das especificidades ecológicas e climáticas constituiriam uma condição necessária, mas não uma condição suficiente, para a elaboração de uma arte paisagística relevante e adequada. E esse papel histórico necessário encontrou alguém que o encarnasse:

“Foi então que chegou Burle Marx, jovem, robusto, nativo, revolucionário, e acabou com todos esses preconceitos. Graças a ele, a arquitetura

La constatación de Mário Pedrosa abarca los mismos argumentos. Durante el largo período que va de la colonia al Imperio, los jardines plantados por los portugueses en Brasil, reflejarían lo inadecuados y la falta de penetración del colonizador con la naturaleza. Estos, -los jardines- eran “pedantes y artificiales, sin raza y sin vigor, sin el alma del terruño, que le fuera arrebatada, pujante y lujuriosa, de arbustos y plantas locales, de flores silvestres del campo y de los bosques, las cuales a veces llegaban a las orillas de los caminos, cerca de allí, justo en frente de los grandes jardines” (30). Lo cuestionable de nuestros jardines exóticos no se encontraba en las texturas, colores, masa, volúmenes o en los olores que emanaban, sino en la expresión inadecuada entre hombre y paisaje.

Siguiendo la receta del modernista Andrade y defendida por Lúcio Costa en la arquitectura, Mario Pedrosa cree que los jardines - como las otras artes - sólo tienen sentido y obtienen un estatus más elevado si interpretan de una manera coherente el carácter nacional. El paisajismo moderno brasileiro debería expresar de forma armónica la relación entre el hombre brasileiro y la naturaleza tropical, utilizando el arte como una forma de expresión adecuada, sin restringir la aplicación de conocimientos científicos recientes como la botánica, la biología y la ecología, o las prácticas antiguas de la horticultura y la jardinería. Así como el conocimiento de la lengua coloquial y del folclore regional permitió al escritor una expresión literaria superior, o el inventario de las coplas y canciones populares permitió al compositor de música una música de calidad - casos ejemplares de Mario de Andrade y Villa Lobos- el conocimiento sistemático y exhaustivo de la flora brasileira y las condiciones ecológicas y climáticas específicas constituirían una condición necesaria pero no suficiente para el desarrollo de un paisajismo relevante y apropiado. Y ese papel histórico necesario encontró a alguien que lo representase:

“Fue entonces que llegó Burle Marx, joven, robusto, nativo, revolucionario, y acabó con todo lo preconcebido. Gracias a él, la arquitectura moderna brasileira encontró su ambiente, su

moderna brasileira encontrou seu ambiente, sua integração na natureza. E as plantas nacionais plebéias, como, por exemplo, os crótons nativos de que temos mais de uma dúzia de variedades, nos tons mais belos e transparentes, obtiveram carta de entrada nos novos jardins. E o pintor, em Burle Marx, viu logo, na riqueza desses tons, o material ideal para inaugurar no país uma verdadeira arte paisagística” (31).

Se a matéria prima – no caso, a natureza – é brasileira, as idéias estéticas são fortemente marcadas pela modernidade européia. O conhecimento dos princípios formais da abstração pictórica e a sólida compreensão dos valores defendidos pelas vanguardas, aos quais Burle Marx teve acesso ainda na década de 20, o habilitaram a manipular e a codificar de forma apropriada os elementos naturais orgânicos e inorgânicos, transcendendo a situação original de natureza intocada e obtendo uma paisagem transformada onde homem e natureza se reencontraram. Assim, “o jardim de Burle Marx não se subordina à natureza, à arquitetura, ao lugar, à tradição, mas sua identidade existe em equilíbrio com eles” (32). Ou, agora nas palavras de Mário Pedrosa, Burle Marx “tende, antes a definir o espírito do lugar. Estruturando os espaços circundantes, procura o artista criar um contra-ritmo, que ao mesmo tempo isola a unidade arquitetônica para que ela se defina e expanda, numa espécie de acentuação ou complementação de seu partido e de seu programa, e a integra num todo com o meio ambiente, o clima, a atmosfera, a luz, a natureza, enfim” (33).

O processo de criação artística em paisagismo mantém, portanto, uma completa simetria com as outras artes, segundo a velha forma de Mário de Andrade: um primeiro momento de levantamento extensivo da variabilidade de espécies existentes em estado natural e uma pesquisa aprofundada das relações que elas mantêm entre si e com o meio onde vivem; e um segundo momento de elaboração formal, de criação estética, aonde a matéria prima disponível se eleva ao estatuto de arte segundo valores subjetivos ou objetivos do artista (34). É exatamente por esse motivo que Burle Marx vai reeditar as velhas viagens de

integración con la naturaleza. Y las plantas nacionales plebeyas, como por ejemplo, los croton nativos de los cuales existe más de una docena de variedades, de tonos bellos y transparentes, obtuvieron el pase de entrada a los jardines nuevos. Y el pintor en Burle Marx, vió luego en la riqueza de los tonos, el material ideal para inaugurar en el país, un verdadero arte del paisajismo” (31).

Si la materia prima - en este caso la naturaleza es brasilera, las ideas estéticas están fuertemente influenciadas por la modernidad europea. El conocimiento de los principios formales de la abstracción pictórica y la comprensión sólida de los valores defendidos por las vanguardias, a los cuales Burle Marx tuvo acceso en los años 20, le permitió manipular y codificar correctamente los elementos naturales orgánicos e inorgánicos, más allá de la situación original de la naturaleza virgen y el logro de un paisaje transformado, en donde se encuentran el hombre y la naturaleza. Es así como, “el jardín de Burle Marx no está subordinado a la naturaleza, la arquitectura, el lugar, la tradición, sino que su identidad existe en equilibrio con ellos” (32). O, según las palabras de Mario Pedrosa, Burle Marx “tiende más bien a definir el espíritu del lugar. Estructurando los espacios circundantes, el artista trata de crear un contra-ritmo, que al mismo tiempo que aísla a la unidad arquitectónica para que se defina y expanda, la pone en una especie de acento o complemento de su partí y su programa, y la integra en su conjunto con el medio ambiente, el clima, el aire, la luz, la naturaleza”(33).

El proceso de creación artística en paisajismo por lo tanto mantiene una simetría completa con las otras artes, de acuerdo a la antigua usanza de Mario de Andrade: una primera etapa de levantamiento extensivo de la variedad de las especies existentes en estado natural y una búsqueda exhaustiva de la que las relaciones que mantienen entre sí y con el medio ambiente donde viven, y una segunda etapa de elaboración formal de la creación estética, donde la materia prima disponible se eleva al estado de arte de acuerdo a los valores subjetivos u objetivos del artista (34). Es precisamente por esta

estudos dos modernistas paulistas, agora não mais para conhecer fazendas e igrejas esquecidas nas vilas interioranas, mas para descobrir orquídeas e bromélias. Comentando uma expedição científica realizada pelo paisagista à Amazônia – viagem que dura 53 dias e passa, entre outros lugares, por Boa Vista, Serra do Caiapó, Cuiabá, Porto Velho, Manaus e Belém – a historiadora Vera Beatriz Siqueira faz o seguinte comentário, entremeado por passagens retiradas do relatório da expedição:

“O objetivo principal da expedição é ampliar o vocabulário jardinístico, através da descoberta de novas plantas, além de valorizar a flora brasileira, renovando o espírito dos viajantes europeus oitocentistas, tais como Von Martius, Saint-Hilaire e Gardner. A rotina austera de observação, coleta de espécies, documentação e catalogação, embalagem das plantas vivas, prensagem e secagem do material de herbário, aliada aos hábitos de dormir em acampamentos nos postos de gasolina e de fazer apenas duas refeições ao dia, contribuiu para acirrar o tom científico e aventureiro da viagem” (35).

Colada na própria descrição do paisagista, a historiadora não se dá conta de que as semelhanças entre as expedições são grandes, mas também são as diferenças. As viagens dos naturalistas estrangeiros eram missões científicas de levantamentos, onde os envolvidos, quase sem exceção, objetivavam o trabalho de taxionomia das espécies encontradas, ou seja, a ampliação da classificação em curso dos seres vivos da natureza, no caso, vegetais. Evidentemente os resultados seriam utilizados nas mais diferentes áreas, inclusive a artística, mas a finalidade das viagens, do ponto de vista dos seus participantes, era muito objetiva e específica. No caso de Burle Marx, sua viagem é a primeira parte do seu trabalho – o trabalho de campo da coleta –, e a segunda, tão ou mais importante do que esta, se daria em prancheta, com desenhos e croquis, e in loco na implantação do projeto. Do ponto de vista cultural e histórico, as expedições dos estrangeiros, financiadas direta ou indiretamente pelos governos centrais, constituem a ponta avançada e aparentemente neutra do colonialis-

razón que Burle Marx volverá a publicar los viejos viajes de estudio de los modernistas paulistas, no sólo para no olvidar las granjas e iglesias en los pueblos del interior, sino para descubrir las orquídeas y bromelias. Al comentar sobre una expedición científica a la Amazonia realizada por el paisajista - viaje que dura 53 días y, entre otros lugares pasa por lugares como Boa Vista, Sierra del Caiapó, Cuiabá, Porto Velho, Manaus y Belem - la historiadora Beatriz Vera Smith hace el siguiente comentario, intercaladas por pasajes tomados del informe de la expedición:

“El objetivo principal de la expedición, es ampliar el vocabulario paisajístico, a través del descubrimiento de nuevas plantas, además de valorizar la flora brasileira renovando el espíritu de los viajeros europeos del siglo XVIII, como Von Martius, Saint-Hilaire y Gardner. La rutina austera de observación, recolecta de especies, documentación y catálogación, embalaje de las plantas vivas, prensa y secado del material herbolario, aliada a los hábitos de dormir en campamentos en los puestos de gasolina y hacer sólo dos comidas al día, ayudó a intensificar el tono científico y aventurero del viaje “(35).

Sacada de la propia descripción del paisajista, la historiadora no se da cuenta de que las semejanzas entre las expediciones son grandes, pero también lo son las diferencias. Los viajes de los naturalistas extranjeros eran misiones científicas de levantamientos, donde los involucrados, casi sin excepción, objetivizaban el trabajo de taxonomía de las especies encontradas, es decir la ampliación de la clasificación de los seres vivos en la naturaleza, en este caso, la vegetación. Evidentemente, los resultados serían utilizados en diversas áreas, inclusive la artística, pero la finalidad de los viajes, desde el punto de vista de sus participantes, era muy objetiva y específica. En el caso de Burle Marx, su viaje y la primera parte de su trabajo - el trabajo de campo de la recolecta-, y la segunda, tanto o más importante, que ésta, sería en el portapapeles, con dibujos y bocetos, en el lugar de implementación del proyecto. Desde el punto de vista cultural e histórico, las expediciones de los extranjeros, financiadas directa o indirectamente por los gobiernos centrales, y constituyen la vanguardia del colonialismo

mo europeu, enquanto que as viagens do paisagista brasileiro fazem parte dos esforços, empreendidos pelas elites intelectuais dos grandes centros urbanos, de desvendamento da realidade desconhecida do imenso interior do país. Se nos aspectos científico e aventureiro as viagens se assemelham, o mesmo não pode ser dito dos aspectos profissional, histórico e simbólico.

Se for para fazer um paralelo, seria muito mais oportuno, em nossa opinião, comparar suas viagens com as realizadas pelos modernistas paulistas na década de 20 e as dos arquitetos do SPHAN a partir da década de 30. Vera Beatriz Siqueira não faz qualquer ilação nesse sentido, como de resto não faz qualquer tipo de paralelo entre o procedimento estético de Burle Marx e os princípios desenvolvidos por Mário de Andrade e Lúcio Costa nas suas buscas pela brasilidade na cultura e na arte brasileiras. Salvo engano de nossa parte, o arquiteto carioca é mencionado uma única vez – episódio do convite para o jardim na casa Schwartz (36) – e o escritor paulista está ausente de seu livro. O que não deixa de ser integrante, afinal a discussão sobre a opção preferencial pela planta autóctone é uma presença constante na argumentação da historiadora e sua busca, em excursões ao ar livre, foi uma constante na sua vida.

Em setembro de 1965, durante uma expedição botânica no Morro do Chapéu, interior da Bahia, Burle Marx presenciaria a morte arquiteto paulista Rino Levi, com quem compartilhou durante anos da amizade e do prazer pelas viagens de estudo e coleta. Ao não dar atenção aos vínculos intelectuais existentes entre as jornadas exploratórias da tradição e da natureza, Vera Beatriz Siqueira obtém um resultado muito limitado sobre a genealogia da operação intelectual realizada por Burle Marx: ou ela não existe – seria ela uma geração espontânea ou uma invenção de sua lavra –, ou ela simplesmente não tem importância. Vale ressaltar que a historiadora aponta com clareza os dois momentos do trabalho do paisagista e aos quais nos referimos anteriormente: “articulam-se, portanto, dois procedimentos: o ecológico e o lingüístico. Por um lado, observar e

europeo aparentemente neutro, mientras que los viajes del paisajista brasileño son parte de los esfuerzos realizados por las élites intelectuales de los grandes centros urbanos, en la revelación de la realidad desconocida del vasto interior del país. Si los aspectos científicos y de aventura de los viajes se asemejan, no se puede afirmar lo mismo de los aspectos profesionales, históricos y simbólicos.

Si hay que hacer un paralelo, sería mucho más oportuno, en nuestra opinión, comparar sus viajes con los realizados por los modernistas paulistas de la década de los años 20, y de los arquitectos de SPHAN a partir de la década de los 30. Vera Beatriz Siqueira no hace ninguna referencia en este sentido, como lo hace, cualquier tipo de paralelismo entre la estética procedimiento de Burle Marx y los principios desarrollados por Andrade y Costa en su búsqueda de la brasilidad en la cultura y el arte brasileiros. Salvo que nos equivoquemos, el arquitecto carioca es mencionado sólo una vez - en el episodio del convite para el jardín de la casa Schwartz (36) - y el escritor paulista está ausente de su libro. Lo que no deja de ser un integrante, después de todo el debate acerca de la opción preferencial por las plantas nativas es una presencia constante en la argumentación de la historiadora y su búsqueda, en excursiones al aire libre, fue una constante en su vida.

En septiembre de 1965, durante una expedición botánica al Morro de Chapéu, al interior de Bahía, Burle Marx presenciaria la muerte del arquitecto paulista Rino Levi, con quien compartió una amistad de muchos años y el placer de los viajes de recolecta. Al no poner atención a los vínculos intelectuales existentes entre las jornadas exploratorias de tradición y naturaleza, Vera Beatriz Siqueira consigue un resultado limitado sobre la genealogía de la operación intelectual realizada por Burle Marx: -o bien no existe- sería una generación espontánea o una invención suya - o que simplemente no importa. Cabe destacar que la historiadora apunta con claridad los dos momentos del trabajo del paisajista en los años a los que nos referimos anteriormente:

respeitar a relação da planta com o seu habitat, seus processos de crescimento, germinação e florescimento; por outro, transformar cada planta em signo de um discurso plástico coerente” (37). Como descrição do trabalho isolado de Burle Marx, está perfeito!

A obra do mais importante paisagista brasileiro vai passar por mudanças no aspecto expressivo, mas o cerne vai permanecer sempre – a predileção pela planta autóctone. A hegemonia de uma visão mais ecológica do início, e que tem no conjunto de jardins recifenses sua grande expressão, vai cedendo aos poucos espaço para as preocupações formais cada vez mais alinhadas com a evolução das artes plásticas modernas na Europa. Já no início da década de 40, quando se ocupa dos jardins do edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde, Burle Marx abandona as formalizações mais clássicas em prol da abstração. O próprio paisagista tem consciência da transformação, apesar de insistir em coerências retroativas: “Inicialmente meus jardins tiveram um enfoque ecológico. Mas esse enfoque é bastante relativo. Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia Arp. De modo que não se pode dizer que meus jardins, mesmo nos seus inícios tivessem uma preocupação essencialmente ecológica” (38).

O paisagista Fernando Tábora, seu colaborador durante anos, tinha uma clareza maior da trajetória do mestre: “seu salto evolutivo do classicismo de Pernambuco para as amebas do MEC equivale aos mesmos passos dados pelos arquitetos da época, tal como Lúcio Costa no Brasil e Villanueva na Venezuela; do academicismo para a Modernidade. O valor de Burle Marx foi de ter dado o salto junto com eles” (39). A composição com formas livres, em geral ondas amebóicas coloridas que se expandem e reverberam nas massas vegetativas, passou a conviver com uma abstração geométrica mais rígida a partir de meados dos anos 50 e início dos anos 60. É bem provável que Burle Marx tenha assimilado, consciente ou inconscientemente, a crítica crescente que se fazia na Europa – Max Bill e Bruno Zevi, principalmente – à gratuidade da forma livre

“Se articulan dos procedimientos: el ecológico y el lingüístico. Por un lado observar y respetar la relación de la planta con su habitat, sus procesos de crecimiento, germinación y florecimiento, por otro, transformar cada planta en signo de un discurso plástico coerente” (37). Como descripción del trabajo aislado de Burle Marx, está perfecto!.

La obra del más importante paisajista brasileiro va a pasar por cambios en el aspecto expresivo, pero la base siempre será la predilección por las plantas autóctonas.. La hegemonía de una visión más ecológica del inicio, y que tiene en el conjunto de jardines de Recife su máxima expresión, va cediendo poco a poco espacio para las preocupaciones formales cada vez mas alineadas con la evolución de las artes plásticas modernas en Europa. Ya a inicios de la década del 40, cuando se encarga de los jardines del Ministerio de Salud, Burle Marx abandona las formalidades clásicas, a favor de la abstracción. El mismo tiene conciencia de su transformación, a pesar de insistir en coherencias retroactivas: “inicialmente mis jardines tuvieron un enfoque ecológico. Pero ese enfoque es bastante relativo. Hice por ejemplo el jardín de MEC con unas manchas bastante abstractas, pues en esa época ya conocía a Arp. De modo que nadie puede afirmar que mis jardines, aún desde el inicio tuviesen una preocupación esencialmente ecológica” (38).

El paisajista Fernando Tábora, su colaborador durante años, tiene mayor claridad de la trayectoria del maestro: “su salto evolutivo del clasicismo de Pernambuco a las amebas del MEC equivale a los mismos pasos dados por los arquitectos de la época, tal como Lúcio Costa en Brasil y Villanueva en Venezuela; del academismo a la modernidad. El mérito de Burle Marx es haber dado el salto junto con ellos” (39). La composición de formas libres, en general ondas ameboides coloridas que se expanden y reverberan en las masas vegetales, pasaron a convivir con una abstracción geométrica más rígida a partir de mediados de los años 50, inicio de los 60. Es muy probable que Burle Marx había asimilado, consciente o inconscientemente, la crítica creciente que se hacía en Europa - Max Bill y Bruno Zevi, principalmente- la gratuidad de la libertad

na arquitetura moderna brasileira. O endereço principal da crítica é Oscar Niemeyer, mas não seria de se estranhar que o paisagista tenha se incomodado com as observações ácidas e tenha adotado um novo arsenal formal, onde impera um controle mais rígido do projeto.

Burle Marx passou a compartilhar com Lúcio Costa, desde o início da sua vida profissional, um conjunto de valores culturais que convergem para a brasilidade, à qual os intelectuais deveriam consagrar, como um princípio ético, uma humilde obediência. Uma brasilidade virtual em muitos aspectos, que deveria ser conquistada e materializada com o trabalho sincero dos homens cultos, com os olhares sempre postos nos princípios herdados da tradição. Esta, por sua vez, era concebida como resultante da interação entre o homem e o meio físico natural, portadora portanto da alma profunda de um povo. São convicções de extrato romântico que tiveram forte presença na cultura brasileira desde a segunda metade do século XIX e das quais nosso modernismo não escapou. A busca de uma arquitetura moderna que fosse essencialmente brasileira é fruto dessas convicções mescladas com o ideário moderno originário da Europa, do qual nos abstermos de falar pela restrição de espaço e por ser por demais conhecido. A síntese buscada por Roberto Burle Marx entre a brasilidade da flora e os princípios formais presentes na pintura moderna europeia é análoga à integração entre tradição colonial e arquitetura moderna proposta por Lúcio Costa. Simetria que, longe de se tratar de uma coincidência fortuita, revela um profundo arraigamento no cenário arquitetônico brasileiro de idéias e princípios que compartilharam, o paisagista como um dos mais ilustres materializadores, o arquiteto como o mais importante forjador.

formal en la arquitectura brasileira. La crítica se dirigía principalmente a Oscar Niemeyer, pero no sería de extrañar que el paisajista se había incomodado con las observaciones ácidas y había adoptado un nuevo arsenal formal, donde impera un control más rígido del proyecto.

Burle Marx desde el inicio de su vida profesional compartió con Lúcio Costa un conjunto de valores culturales que convergen hacia la brasilidad, a la cual los intelectuales deberían consagrar, como un principio ético, una humilde obediencia. Una brasilidad virtual en muchos aspectos, que debería ser conquistada y materializada con el trabajo sincero de los hombres cultos, con la vista siempre puesta en los principios heredados de la tradición. Esta, a su vez, era concebida como la resultante de la interacción entre el hombre y su medio ambiente natural, portadora por tanto, del alma profunda de un pueblo. Son convicciones de estrato romántico, que tuvieron fuerte presencia en la cultura brasileira desde la segunda mitad del siglo XIX y de las cuales nuestro modernismo no escapó. La búsqueda de una arquitectura moderna que fuese esencialmente brasileira y fruto de esas convicciones mezcladas con el ideario moderno y originario de Europa, al cual no nos referiremos por restricción de espacio y por ser suficientemente conocido. La síntesis buscada por Roberto Burle Marx entre la brasilidad de la flora y los principios formales presentes en la pintura moderna europea es análoga a la integración entre la tradición colonial y la arquitectura moderna propuesta por Lúcio Costa. Simetría que, lejos de tratarse de una coincidencia fortuita, revela un profundo arraigo al escenario arquitectónico brasileiro de ideas y principios que compartirán el paisajista como uno de los más ilustres materializadores y el arquitecto como el forjador principal.

Notas

1

O presente artigo, originalmente publicado na Revista USP, é amplamente baseado em GUERRA, Abilio. Lúcio Costa: modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira, Tese de doutorado, Unicamp, Campinas, 2002.

2

PEDROSA, Mário. Arquitetura e atualidade. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 170, 1981, p. 267.

3

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Lúcio Costa e a boa causa da arquitetura moderna. ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. O sentido da formação. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 126.

4

MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo, ABEA / FVA / Pini, projeto Hunter Douglas, 1987, p. 300-304. Entrevista publicada originalmente em BAYÓN, Damián. Panorâmica de la Arquitectura Latino-Americana, Barcelona, Editorial Blume, 1977, p. 40-63. Em entrevista a Ana Rosa de Oliveira, muitos anos depois, ele volta a dizer praticamente a mesma coisa: “Eu tive sorte porque Lúcio Costa morava na mesma rua que a minha família. Eu o conheço desde os 9 anos. Se hoje tenho 82 e ele tem 90 anos... Isso lhe mostra o que o convívio com pessoas que conhecem... Uma lição de arquitetura do Lúcio é uma lição de mestre”. MARX, Roberto Burle. Roberto Burle Marx entrevistado por Ana Rosa Oliveira. Vitruvius, São Paulo, Entrevista, fev. 1992.



Gregori Warchavchik, casa en Sao Paulo, 1929-30. Primera casa de estilo moderno. Fotografías tomadas del libro *Brazil's Modern Architecture*, pág. 60. Phaidon.



Guinle Park, Lúcio Costa, Río de Janeiro, (nova Cintra), 1948, fotografía arq. Jimena Ugarte.
Copacabana, Burle Marx, Río de Janeiro. fotografía arq. Jimena Ugarte.





Ministerio de Salud, Lúcio Costa y su equipo, 1936, Río de Janeiro. fotografía arq. Jimena Ugarte.

