

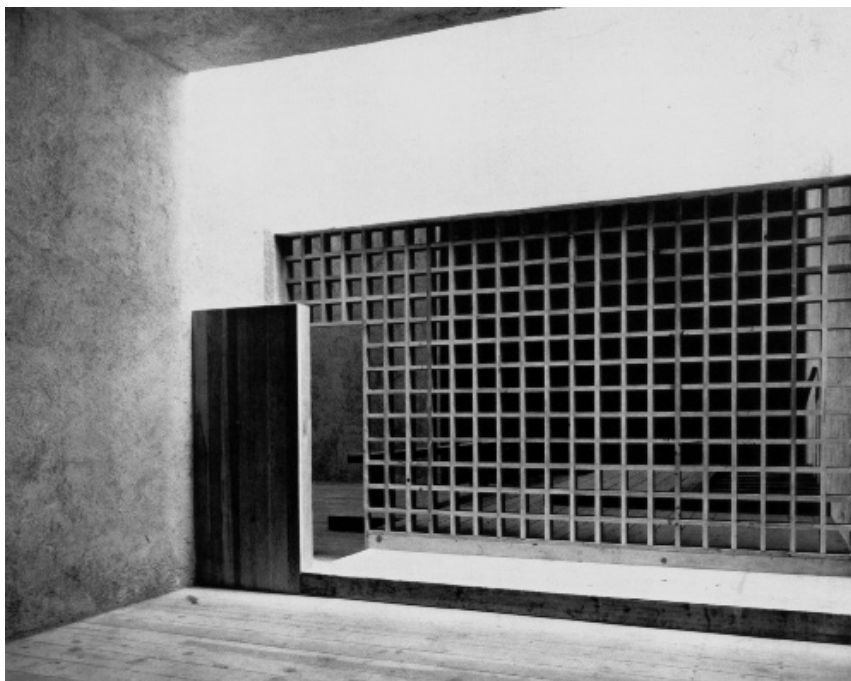
HYBRIS AMERICANA: A MODERNIDADE ECLÉTICA DE LUIS BARRAGÁN E LUCIO COSTA  
AMERICAN HYBRIS: THE ECLECTIC MODERNITY OF LUIS BARRAGÁN AND LUCIO COSTA

Roberto Fernández

Tradução espanhol-português: Carlos Eduardo Dias Comas

Tradução português-inglês: Helena Oliveira

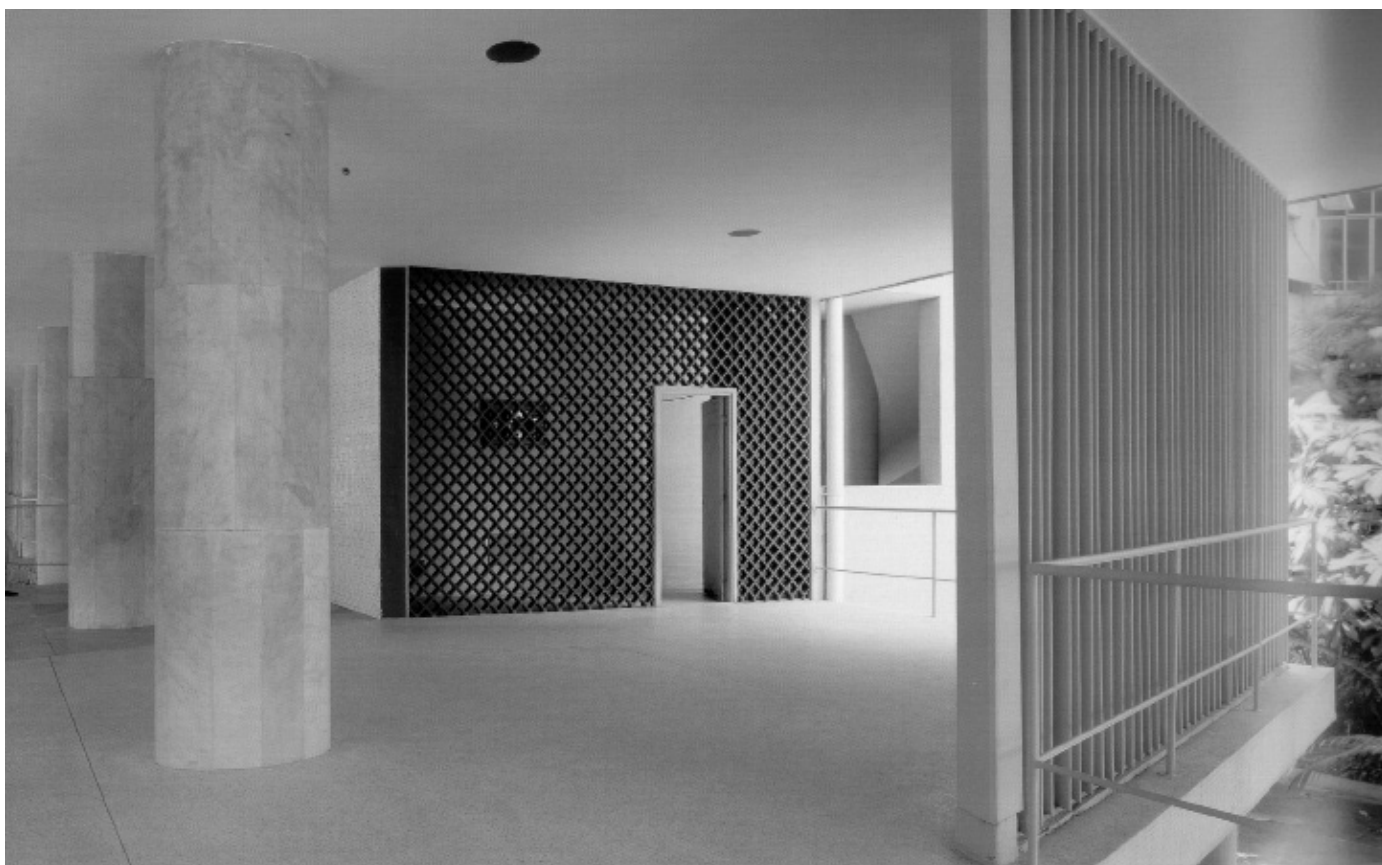
ARQTEXTO 14



1



2



3

1 Capela das Irmãs Capuchinhas, de Luis Barragán.

1 Capuchins Chapel, by Luis Barragán.

2 Capela das Irmãs Capuchinhas, de Luis Barragán.

2 Capuchins Chapel, by Luis Barragán.

3 Parque Guinle, de Lucio Costa.

3 Guinle Park, by Lucio Costa.

No hay um método perfecto, dijo, pero la perfección es siempre antipática. Lo que se hace querer es el imperfecto.

J. Berger<sup>1</sup>

1

Algumas experiências americanas desmentem ou relativizam aquele axioma que define o ser moderno como exercício de cosmopolitismo e consciência de um mundo unificado, a saber, o do ideal iluminista. Seria o caso que abordarei neste ensaio, de Luis Barragán e Lucio Costa, casos emblemáticos, não excepcionais de um ser moderno peculiar na América, já que, sendo suficientemente globais em seu saber da esfera do projeto, escolhem posturas excêntricas que confrontam o cânone da modernidade. Sendo personagens do mundo, elegem um registro de pensar/atuar projetual distante do cânone historiográfico de modernidade (por exemplo o de Giedion ou o de Frampton) e próximo tanto de uma espécie de anacronismo programado quanto de um rumo calculado e evidente que quero vincular às idéias anticlássicas de *hybris* e ecletismo. O recurso à *hybris* como aquele próprio do excesso e desafio à norma ou à lei que pode desatar a vingança da nêmesis e a remissão ao limbo do marginal; a opção eclética como a estratégia vitalista e oportunista de eleger e combinar materiais de diferentes canteiras.

(Um breve parêntese aqui a respeito da epígrafe: por uma parte assumo certo afeto estético pós-moderno e neo-regional sobre o imperfeito como modo aberto de produção; por outra, cabe duvidar de uma noção um tanto comiserativa do imperfeito que certamente é de matriz eurocêntrica. Temos a obrigação ética, creio, de poder regular em nossa crítica as relações complementares ou divergentes entre *afetos* e *defeitos*).

Desde aquela perspectiva teórico-historiográfica central ou canônica, se o moderno é epifenômeno do modernizado, daí decorreria, segundo uma *lógica das esquerdas*, a impossibilidade ideológica de uma modernidade americana vista a modernização imperfeita ou inconclusa da região. Haveria ainda, segundo aquele cânone, uma possível noção do moderno sintomática dada a aliança entre estética racionalista e ética socialista: a estética racionalista como resultado da modernização técnica (inovações técnico-materiais, taylorismo - fordismo, serialização produtiva compatível com o anonimato do consumidor, rejeição de marcas de tempo e lugar, etc.) e de certa standardização do gosto burguês; a ética socialista como consumação automática do ideal iluminista e como acesso a uma frugalidade de consumo correspondente à equiparação de oportunidades dentro de um esquema ideal de *estado de bem-estar*. Desta sintomatologia emerge uma idéia de *coisa racional*

There is no perfect method, I mean, but perfection is always unpleasant. What makes itself wanted is the imperfect.

J. Berger<sup>1</sup>

1

Some American experiences deny or make relative that axiom that defines being modern as an exercise of cosmopolitanism and conscience of one world only from the illuminist ideal. It would be the case that I am going to approach in this essay, of Luis Barragán and Lucio Costa, emblematic cases, not exceptional of a peculiar modern being in America, for being global enough in their design knowledge, they choose eccentric postures, including a programmed confrontation to the canon of modernity. Being characters of the world, they choose a register of their projectual thinking/acting distant from the historiographical canon of modernity (as Giedion's or Frampton's), getting closer to a kind of programmed anachronism as an evident and calculated path that I want to link to the (anti) classical ideas of *hybris* and eclecticism. The recourse to *hybris* as that one from excess and challenge to norm or to the law that can untie the revenge of the nemesis and the remit to the outcast's limbo: the eclectic option as the vitalist and opportunist strategy of electing and matching materials from different corners.

(A short parenthesis about the epigraph here: on one hand I assume a post-modern, neo-regional esthetic affection for the imperfect as an open way of production. On the other hand, it is relevant to doubt a quite comiserative notion of the imperfect that certainly comes from an Eurocentric matrix. I believe we have the ethical obligation of being able to regulate, in our critics, the complementary or divergent relationships between *affections* and *imperfections*).

From that, central or canonic, theoretical and historiographical perspective, being the modern epiphenomenon of the modernized, it could be deducted according to a left-wing logic, the ideological impossibility of an American modernity due to its imperfect or unconcluded modernity. According to that canon, there would also be a possible symptomatic notion of the modern given the allegiance between rationalist aesthetics and socialist ethics: the rationalist aesthetics as a result of technical modernization (technical and material innovations, Taylorism, Fordism, productive serialization compatible with consumer's anonymity, rejection of marks of time and place, etc.) and of a certain standardization of the bourgeois taste; the socialist ethics as automatist consummation of the illuminist ideal and as access to a consuming frugality as equation of opportunities in an ideal plan of welfare state. This symptomatology emerges from an idea of rational thing and

e de *homem socialista* como entes ideais, que se tornam nova versão da utopia progressista e novo canal de *naturalização do neo-colonialismo*. Todo este parágrafo poderia ser rejeitado ou discutido pela prática de Barragán e pelos argumentos de Costa talvez como resistências políticas singulares mas distintas ao ideal moderno: desde o campo ingênuo-populista e desde o campo crítico-culturalista.

A expressão estética dessas resistências poderia ligar-se à recuperação da longa marcha histórica da rejeição do cânone, assumindo a postulação da *hybris* grega como utilização estético-dramática da anomalia (da qual haveria um retorno pré-moderno do híbrido no barroco). Essa *hybris* ou desmedida se apresenta esteticamente como confronto com a *moira* - medida, o lugar próprio - e dado que esta deve prevalecer em nome de um ideal civilizador, a *nêmesis* emergirá como castigo da *hybris* e do trágico erro da *hamartía*, essa veleidade de discutir a norma divina e a lei humana. Uma postura de *hybris* seria assim, desde a América, aquela que resiste ou contradiz a *moira* do cânone político-estético do iluminismo e o desdobramento de suas figuras de revolução burguesa e industrial (caras conjugadas da pretensão universalizada de consumo e produção) aplicadas à montagem da modernização civilizadora e de revolução estético-cultural emergente na constituição da modernidade.

A *hybris* se apresenta pois como nova realidade, já não mitológica, no contexto do confronto entre cultura e natureza na dominação de América e dela resultará, se quisermos, uma flexão daquele filão grego (de ruptura do normal tanto como motivo do artístico) na idéia de hibridação ou mestiçagem, no entroncamento turvo e frontal tanto de diversos conceitos e materiais quanto de coisas e de temas. Haverão pois coisas híbridas e temas híbridos e uma nova acepção daquela velha noção emergirá com aqueles que valorizarão esta mistura.

O devir híbrido se funde então com um produto mais recente, a filosofia eclética oitocentista que elabora o paradigma de escolher e misturar já praticado desde Cícero a Meister Eckhardt, um recurso combinatório que se tornará um consolo intelectual, permitindo, por exemplo, ao frei espanhol Benito Feijó elaborar uma morna alternativa ilustrada à escolástica. A mescla seletiva do ecletismo é um território especificamente fundado por Victor Cousin, ministro de Educação de Napoleão III, que assim definiu seu programa:

O racionalismo Cartesiano, o empirismo sensualista, a filosofia do sentido comum e o idealismo especulativo são a base da Filosofia.

of socialist man as ideal beings, which becomes a new version of the progressist utopia and also a new channel of *neo-colonialism's naturalization*. This whole paragraph could be rejected or discussed by Barragán's practice and Costa's arguments, perhaps as political resistances to the modern ideal, singular but unsimilar: since the naive-populist field and since the critical-culturalist field.

The aesthetical expression of this resistance could be linked to the long historical march of rejecting the canon assuming the postulation of the greek *hybris* as aesthetical-dramatic usage of the anomaly (from which there would be a pre-modern return of the hybrid in the baroque). This *hybris* or immeasure is aesthetically presented as confrontation to the *moira* - measure, proper place - and since the latter must prevail in the name of a civilizing ideal, the *nemesis* will emerge as punishment of the *hybris* and of the *hamartia's* tragical error, this reverie of discussing divine norm and human law. A posture of *hybris* would be like that, in America, resisting or contradicting the *moira* of illuminist political-aesthetical canon and the unfolding of its figures of the bourgeois and industrial revolution (faces adjoined in the universalized pretension of consumption and production) applied to the assembly of civilizing modernity and of the emerging aesthetical-cultural revolution in the constitution of modernity.

The *hybris* is then presented as new reality, not mythological anymore, in the context of confrontation between culture and nature in America's domination and that will result, if we want, in a flexion of that Greek vein (of rupture from normal as motif of the artistic) in the idea of hybridation or miscegenation in the blurry an frontal junction of various concepts and materials but also of things and subjects. Thus, there will be hybrid things and hybrid subjects and a new sense of that old notion will emerge with those who will value this blend.

The hybrid becoming then blends with a more recent product, the nineteenth century eclectic philosophy that reworks the paradigm of choosing and mixing already practiced from Cicero to Meister Eckhardt): a combinatory resource that will become an intellectual comfort, allowing, for instance, Fray Benito Feijó to elaborate a lukewarm enlightened alternative to scholastics. Eclecticism's selective mix is a territory specifically founded by Victor Cousin, Napoleon III's Minister of Education, who defined his program this way:

The Cartesian rationalism, the sensualist empirism, common-sense philosophy and speculative idealism are the base of Philosophy.



Portanto, os filósofos devem retirar destes quatro sistemas os aspectos verdadeiros para construir o grande edifício do ecletismo - poderia ver-se assim tanto como saga da velha *hybris* quanto como primeira fase do deconstrutivismo filosófico pós-moderno assim como do vitalismo pós-classicista nietzscheano ou das filosofias do *ser-á*: do materialista científico Alexander Humboldt ao romântico rural Henry Thoreau, do profeta da Alemanha profunda Martin Heidegger ao empedernido filo-andino Rodolfo Kusch ou ao sensualista gozador Gilberto Freyre.

Quer dizer, a rizomática possibilidade de armar um mapa anti-racional numa *episteme* que articula velho e novo mundo fora da tradição imperativa e vitoriosa que funda o moderno e que, por tanto, de maneira cognitivamente equívoca, nega este pensamento como anti-moderno, sinônimo de arcaizante ou fora do tempo do evolutivo.

Na América esta veia, como tentarei verificar em meus autores, também dá curso a uma colocação esteticista que não se confunde com a arte pela arte, mas representa outra via de atividade política, na qual emerge a obstinação quanto ao *locus* (o tema-paisagem), por exemplo, em Mário de Andrade ou Juan Rulfo, que podemos considerar as figuras literárias de referência para Costa e Barragán.

O Novo Mundo contudo contém outra cesura, velada pela diferença religiosa que explica o aproveitamento prático do iluminismo protestante nos Estados Unidos - via de acesso à modernidade - e a rejeição católica do iluminismo na América hispânica, onde deverá ver-se o barroco como alibi estético (não ético) contra-reformista que pretende confrontar a origem ilustrada de uma modernidade excessivamente humanizada.

2

Costuma-se assinalar certa rusticidade técnica no trabalho de Luis Barragán e nisto a marca de uma modernidade não assumida, não entendida ou diretamente rejeitada, por exemplo, em torno das idéias de abstração e funcionalismo.<sup>2</sup> O que redundaria em considerar suas obras mais (re)conhecidas - sua casa em Tacubaya (1947) e a casa Gilardi (1976) - como momentos em que, sem perder sua caracterização fenomenológica do espaço arquitetônico,<sup>0</sup> mais parece aproximar-se a certa discursividade moderna, quase como exceções pontuais a uma obra mais bem marcada profundamente por certo arcaísmo programado e manifesto que arranca de sua origem *tapatía*<sup>3</sup> abastada e suas primeiras sensações na fazenda natal de Corrales, Sierra do Tigre, cerca de Michoacán, de onde provém certo perfil conservador, aristocratizante e de cristianismo tradicional que forma parte

Thus, the philosophers must withdraw from these four systems the true aspects for constructing the great building of eclectism) - could see himself as a saga of the old *hybris* or as the first phase of post-modern philosophical deconstructivism like the post-classicist Nietzschean vitalism or the philosophies of *Dasein*: from Alexander Humboldt's scientific materialism to the rural romantic Henry Thoreau, from the deep German prophet Martin Heidegger to the hard-hearted phylo-andinist Rodolfo Kusch or to the mocking sensualist Gilberto Freyre.

What I mean is, the rizomatic possibility of setting an anti-rational map in an *episteme* that articulates the old and the new world outside the imperative and victorious tradition that founds the modern and that, therefore, in a cognitively wrong way, denies this thought as anti-modern that barely sees itself as archaic or out of evolutionary time.

In America this vein - as I will try to verify in my authors, also gives way to an aestheticist reasoning not understandable as art for art's sake if not as another way of political activity in which emerges the obstination regarding *locus* (the subject-landscape) for example, in Mario de Andrade and in Juan Rulfo, who we can well consider as literary figures of reference from Costa and Barragán.

The new world, however, contains another open scar, filtered by religious difference that explains taking advantage of the protestant illuminism in the USA - and therefore an access road to modernity - and the Catholic rejection of illuminism in hispanic America, where Baroque must be seen as an aesthetical (not ethical) alibi anti-protestant to attempt confronting the illustrated origin of an excessively humanized modernity.

2

It is common to point out a certain rusticity in the work of Luis Barragán and, in that, the mark of a not assumed modernity, not understood or directly rejected, for example, around the ideas of abstraction and functionalism.<sup>2</sup> What would be redundant to consider his works more (re) known(ed) - his house in Tacubaya (1947) and the Gilardi House (1976) - as moments when, without losing its phenomenological characterization of architectural space, it seems to get close to a certain modern discursivity, almost as punctual exceptions to an oeuvre deeply marked by a certain programmed and manifested archaism that rips off from his wealthy *tapatía*<sup>3</sup> origin and the first sensations in his home farm in Corrales, Sierra del Tigre, near Michoacán, from where comes a certain profile that is conservative, aristocratizing and of a traditional Christianity which forms part of his way of being (anti)modern in a country of

de sua maneira de ser (anti)moderno em um país de tantas oposições não resolvidas. Ao que somará uma educação heterodoxa já que estudará engenharia hidráulica - completando logo alguns créditos para obter o título de arquiteto - em Guadalajara.

Fora pois de aludir aqui às citadas obras que, junto ao Mosteiro das Capuchinhas de Tlalpan, lhe outorgam sua consagração internacional, existe um Barragán mais denso e complexo que expressa programaticamente um modo de ser moderno excêntrico, dada uma biografia de múltiplas e ecléticas facetas de formação e uma concepção da idiosincrasia cultural mexicana que, sem perder seu olhar conservador e elitista se propõem, bem na contramão da história estética do século vinte, tem um objetivo de busca de identidade mais ou menos alheia ao paradigma dominante. Se uma biblioteca privada pudesse ser signo relativamente oculto de interesses, influências e até pulsões do gosto e do caráter, a de Barragán resultaria curiosa, com seu centro em livros antigos sobre a vida monástica das dissolutas monjas barrocas mexicanas.<sup>4</sup>

Um repasso comentado de passagens de sua vida e formação talvez outorgue algumas chaves, começando por sua primeira viagem européia em 1924-25 quando visita a *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925, compra os livros de Ferdinand Bac (*Les Jardins Enchantés* e *Les Colombières*), vai à Alhambra e se deslumbra. De volta formará o chamado *Grupo de Guadalajara* junto a seus camaradas Castellanos, Díaz Morales, Urzúa, González Madrid e Palomar, grupo que se dedica algo esotericamente a discutir/aplicar Bac e desde o qual cabe entender suas obras *tapatías* mais importantes, as casas González Luna e Cristo. Por esses anos, de 1926 a 1929, acontece no México a chamada *Guerra Cristera* - um levante de católicos latifundiários ultramontanos contra o governo reformista e leigo de Plutarco Calles - na qual Guadalajara será um bastião conservador incluindo a família como as amizades de Barragán, que estão do lado *cristero*.

Uma segunda grande viagem iniciada em 1930 o levará aos Estados Unidos, onde visita o muralista José Clemente Orozco em Nova York (para quem constrói uma casa em Guadalajara) e conhece Frederick Kiesler. Depois, já na Europa, visita fugazmente Le Corbusier e por fim conversa longamente com Bac em seu refúgio da Costa Azul. O interesse por Kiesler certamente teria que ver com suas propostas cênico-teatrais (seus *ballets mecânicos*) e talvez com seus primeiros escritos sobre o *correalismo* e a crítica ao funcionalismo moderno e menos com suas incursões vanguardistas junto a Duchamp ou suas ulteriores propostas surrealistas como a *Endless House*. Nos anos

so many unsolved oppositions. All that will be added to a heterodox education, since he will study hydraulic engineering - soon completing a few credits in order to obtain an architect degree - in Guadalajara.

Besides alluding here to the mentioned works that, together with the Capuchins' Monastery in Tlalpan, give him international consecration (Pritzker, etc.), there is a denser and more complex Barragán who programmatically expresses an eccentric way of being modern, given a biography of multiple and eclectic facets of background and a conception of Mexican cultural idiosyncrasy which, without losing his conservative and elitist look, goes against twentieth century's history of aesthetics, has an objective of searching an identity more or less indifferent to the dominant paradigm. If a private library could be a relatively occult sign of interests, influences and even impulses of taste and character, Barragán's would result curious, with its center in ancient books about the monastic life of the dissolute Mexican baroque nuns.<sup>4</sup>

A commented review of passages of his life and background may grant some keys, starting by his first European trip in 1924-25 when he visits the *Exposition des Arts Décoratifs* of 1925, buys the books by Ferdinand Bac (*Les Jardins Enchantés* and *Les Colombières*), goes to Alhambra and gets fascinated. Back home he will form the so-called *Grupo de Guadalajara* together with his Castellano friends, Díaz Morales, Urzúa, González Madrid and Palomar, group dedicated in an esoteric way to discuss/apply Bac and must understand their most important *tapatía* works, the González Luna and Cristo houses. Throughout these years, from 1926 to 1929, occurs in Mexico the *Guerra Cristera* - a Catholic plantation owners rebellion against the secular and reformist government of Plutarco Calles - in which Guadalajara will be a conservative bastion including as family as Barragán's acquaintances, who are on the *Cristero* side.

A second great trip started in 1930 will take him to the United States, where he visits the muralist José Clemente Orozco in New York (for whom he builds a house in Guadalajara) and meets Frederick Kiesler. After that, already in Europe, he quickly visits Le Corbusier and finally has a long conversation with Bac in his Côte D'Azur refuge. The interest in Kiesler certainly had to do with his stage-theatrical proposals (his mechanic ballets) and maybe with his first writings on Correalism and criticism on modern functionalism and less with his *avant-garde* incursions with Duchamp or his late surrealist proposals like the *Endless House*. By the years Barragán visits New York, Kiesler had just finished his only finished work, the *Film Guild Cinema*,

em que Barragán visita Nova York, Kiesler tinha acabado sua única obra construída, o *Film Guild Cinema*, espaço interior otimizado para o cinema experimental.

Depois de uns anos mais em Guadalajara, Barragán se muda para a Cidade do México e inicia a que chama *sua etapa comercial* entre 1936 e 1940, com edifícios encomendados para renda imobiliária que serão bastante racionais tanto como desprezados por seu próprio autor, conjunto de trabalhos do que destaca um edifício de estúdios para 4 artistas que faz com Max Cetto e ao fim do qual anuncia seu afastamento da arquitetura, dedicando-se a fazer jardins na Avenida de los Madereros e a desenvolver um frustrado negócio imobiliário, os 400 hectares do loteamento do Pedregal.

Algum tempo depois, embora seja o mais notório dentro de sua celebridade internacional: em 1947, sua casa de Tacubaya; uns poucos anos depois, conhece Neutra que o introduz como paisagista na Califórnia, onde mais adiante Kahn o convidará para ser paisagista do Instituto Salk, trabalho que não se concretizará; uma nova viagem à Itália e África por volta de 1952 com o pintor Juan Soriano e no seu regresso a intervenção nas Capuchinhas.

Já na última década ativa (1955-65) se volta quase unicamente para jardins e loteamentos: Jardines del Bosque (Guadalajara, 55), Las Arboledas (58), Los Clubes (62), Lomas Verdes (65) mais as casas Gálvez (55) e Gilardi (76). Em toda esta trajetória, como destaca Antonio Toca Fernández,<sup>5</sup> um entrecruzamento complexo de associações com empréstimos de amigos se entrelaçam em seus resultados, como os móveis e objetos de suas casas feitos por Clara Porcet ou as cores de sua paleta decorativa que lhe são ensinadas por Jesús Reyes e Miguel Covarrubias, ambos não só artistas plásticos, mas também antiquário - o primeiro - e etnólogo - o segundo.

No documento legal que designa monumento artístico (bem de interesse patrimonial) a casa Cristo, de 1929, de uns 500 metros quadrados de área, se lê como um dos fundamentos o seguinte:

Que esta obra do arquiteto Luis Barragán, máximo representante mexicano nesta disciplina, retoma elementos de desenho das antigas fazendas, e resulta evidente pelos detalhes de seu desenho a influência do arquiteto e escritor Ferdinand Bac, arquiteto influenciado pela arquitetura mourisca, especialmente nos elementos decorativos e ornamentais utilizados nos remates do imóvel, assim como no manejo dos espaços interiores e nos jogos de volume.

As referências nessa etapa projetual às que perma-

where he designed an interior space that was optimized for experimental cinema.

After a few more years in Guadalajara, Barragán moves to Mexico City and starts what he calls his commercial phase between 1936 and 1940, with ordered buildings for rent that will be as rational as despised by their own author, set of works from which we can highlight a studio building for 4 artists, which he makes together with Max Cetto and to which in the end he announces a withdrawal from architecture, dedicating himself in creating gardens in Avenida de los Madereros and in developing a frustrated real estate business, the 400 hectares of the Pedregal allotment.

Some time later, although it is the most notorious in his international celebrity: in 1947, his Tacubaya house; a few years later, he meets Neutra who introduces him as a landscaper in California where, later on, Kahn will invite him to be Salk Institute's landscaper, work that will not come to happen; a new trip to Italy and Africa around 1952 with painter Juan Soriano and in his return the intervention at the Capuchins'.

In his last active decade (1955-65) he turns himself almost uniquely to gardens and allotments: Jardines del Bosque (Guadalajara, 1955), Las Arboledas (1958), Los Clubes (1962), Lomas Verdes (1965) plus the houses Gálvez (1955) and Gilardi (1976). And in all his path, as Antonio Toca Fernández<sup>5</sup> highlights, a complex intercrossing of associations with loans to friends that intertwine in his results, such as furniture and objects from his houses made by Clara Porcet or the colors of his decorative palette that are taught by Jesús Reyes and Miguel Covarrubias, both not only plastic artists but also the former an antiquarian and the latter an ethnologist.

In the legal document that designates artistic monument (asset of patrimonial interest), the Cristo house, from 1929, which measures about 500 square meters, has as one of the foundations the following:

This work from the architect Luis Barragán, maximum Mexican representative of this field, takes back elements of design from the ancient farms, and results evident by his design details and the influence of architect and writer Ferdinand Bac, architect influenced by Moorish architecture, specially in decorative and ornamental elements used on the building's finishing touch, as well as the handling of interior spaces and in volume plays.

The references in this design step to the ones that he permanently recurred were his childhood memories from

nentamente recorria eram suas memórias de infância da fazenda familiar de Corrales e a influência de Bac (seu texto *Les Colombières* era como uma Bíblia) que, para Barragán, oficiou como uma espécie de monge dos *jardins de meditação*. Bac - amigo de Wagner, D'Annunzio, Proust, Rimbaud, personagem da literatura e da política, o caricaturista mais célebre de sua época, passou uma década em Menton armando para seus mecenas aristocráticos - os Ladan-Bockairy - a casa de *Les Colombières* onde Barragán o conheceu já com 60 anos e com um prestígio importante - teve papel impactante, tinha já uma vintena de escritos ilustrados sobre suas viagens nos inícios dos anos 20 e seus desenhos de jardins (*Les Colombières* e *Jardins enchantés* são coleções editadas em 1925) que deslumbraram o mexicano. O grupo de seus amigos de Guadalajara, sobretudo Urzúa e Díaz Morales, o acompanhou no estudo de Bac, de onde certamente vem o interesse de Barragán em projetar pátios e jardins em busca de uma *arquitectura emocional*.

A influência de Chucho Reyes, outro conterrâneo que reencontrou na capital, artista, antiquário, colecionador de artesanato popular, foi relevante para desviar o interesse hispano-mourisco de Barragán na direção de motivos indígenas, mas, salvo esse deslizamento referencial, o segundo Barragán mantém o interesse na organização de paisagens como cenas de meditação estética.

O Barragán de Guadalajara definitivamente não deveria ser entendido como anacrônico ou anti-moderno - em todo caso, a anti-modernidade ou anti-vanguardismo de Barragán é um efeito persistente - como o autêntico, conservador, católico e hispanófilo (incluindo a vertente mourisca) que era e cujas características sempre manteve, assim como sua teoria do *jardim habitável*, como centro de seu conceito de morada reclusa. De fato em 1940, quando declarou que abandonaria a arquitetura e só faria jardins, sua primeira casa própria em Tacubaya, logo cedida à família Ortega, vizinha de sua segunda e mais conhecida, era pouco mais que um jardim.

A noção de espaço das casas *tapatías* e da Cristo em particular (hoje remodelada com certas licenças para abrigar o Colégio de Arquitetos) as definia como espelho e depósito, atributos que davam pé a uma arquitetura de cenografia e acumulação, unindo os fingimentos e representações da figuração e do jogo teatral a um manejo peculiar do ótico mais que do tátil ou do material.

Os trabalhos de Guadalajara tinham se iniciado aliás com uma operação de restauração de um palacete oitocentista - a casa Robles León de 1927 - que era na origem uma casa compacta de pátio central com uns motivos de

the family farm in Corrales and the influence of Bac (his text *Les Colombiers* was like a Bible) who, for Barragán, worked as a species of monk of the *gardens of meditation*. Bac - friend of Wagner, D'Annunzio, Proust, Rimbaud, literature and politics character, the most renowned cartoonist of his time, spent a decade in Menton setting up for his aristocratic maecenas - the Ladan-Bockairy - *Le Colombiers* house where Barragán met him already at the age of 60 and with an important prestige - had an impacting effect, he already had about twenty illustrated writings about his trips in the beginning of the 1920s and his garden designs (*Les Colombiers* and *Jardins enchantés* are collections edited in 1925) that dazzle the Mexican. His group of friends in Guadalajara, specially Urzúa and Díaz Morales, accompanied him in the study on Bac from where certainly comes Barragán's interest in designing *patios* and gardens in search of an *emotional architecture*.

The influence of Chucho Reyes, another fellow countryman who he met in the capital, artist, antiquarian and popular crafts collector was relevant to direct Barragán's Hispanic-Moorish interest for indigenous motives but, according to Barragán, besides this referential slip, he keeps the interest on the organization of landscapes as aesthetical meditation scenes.

Barragán from Guadalajara definitely should not be understood as anachronic or anti-modern - in any case, Barragán's anti-modernity or anti-vanguardism is a persistent effect - such as the authentic, conservative, Catholic and hispanophile (including the Moorish vein) he was and who always kept those characteristics, as well as his theory of the *habitable garden*, as the center of his recluse dwelling concept. In fact, in 1940, when he declared his abandon of architecture and his exclusive dedication to gardens, his first own house in Tacubaya, soon conceded to the Ortegas, neighbors of his second and most famous, was a little more than a garden.

The notion of space from the *Tapatía* and Cristo houses in particular (today remodeled with certain licences to shelter the College of Architects) was defined as mirror and deposit, attributes that gave way to a scenography and accumulation architecture where there was always a distinctive idea of the theatrical and the play that implicate the pretense and representations of theatrical figuration united to a peculiar optical manoeuvre more than tactile or material.

The works from Guadalajara had started with a nineteenth century palace restoration operation - the Robles León house from 1927 - which was originally a compact house with a central patio with arcade motifs appreciated by



arcadas apreciados por Barragán, de modo que quase se limitará a limpá-la ou depurá-la. O tema do arco romano se retoma nas casas geminadas de Robles Castillo (1928) e nas González Luna (1929) e Aguilar (1931) sendo a Cristo (1929) o caso do experimento condicionado de trabalhar com arcos elípticos. Para muitos a González Luna - um jogo de blocos baixos justapostos tratados de maneira muito seca e austera, exaltando as massas de paredes e uma forte textura não acabada - é sua melhor atuação, evocativa de casas burguesas como as de Tessenow ou Lewerentz, quer dizer, severas e despojadas mas muito tributárias de idéias clássicas simplificadas ou estilizadas. Contudo, a casa Cristo, derrame complexo de diversas formas num lote não muito grande, onde começa o interesse de Barragán pelos espaços teatrais, a disposição de seqüências de movimentos perceptuais, o uso da cor e o recurso a fragmentos edílios antigos tratados como citações, parece ser a obra que mais concentra seu programa arcaizante e sua atenção intensa no tradicional.

O apelo a motivos das grandes fazendas sempre operou como potente veia de representação de classe, uma de cujas características era o forte fechamento do interior em relação ao urbano, o uso do jardim como fole de segregação e ficção de natureza e, às vezes, o recurso à água para privatizar essa idéia de natureza perdida.

A modernidade do segundo Barragán deveria ver-se pois como uma mudança de elementos, na qual será relevante a acolhida de uma sensibilidade indigenista austera - a influência de Reyes - não como mudança de conceito em sua idéia de arquitetura. Barragán ainda pensa no tema do jardim como espetáculo e entorno de umas arquiteturas que devem enquadrá-lo; um jardim visível e simbólico que, de certa forma, embora de um modo algo elitizado, reivindica o signo americano de excesso de natureza, decantado em uma espécie de anti-modernidade classicista. Por isso não seria estranho que louvasse Neutra - cujo racionalismo sempre ficou relegado a um interesse pelo tópico da paisagem - ou que se reunisse com Kahn nos jardins do Instituto Salk em La Jolla, ainda que em circunstância infrutífera. Neutra, como consequência da hibridação de uma formação européia e um deslumbramento frente à paisagem californiana, ou Kahn, com sua adesão destilada à arquitetura arquetípica de matriz ledolciana, serão também, como Barragán, personagens algo incômodos para o trabalho dos historiadores filo-modernos.

3

“Uma variada gama de sua atuação se compõe de avanços e retrocessos, ‘profissões de fé e incertezas, re-

Barragán, in a way that he will just clean or depurate it. The roman arch theme comes back in the attached houses of Robles Castillo (1928) and in González Luna (1929) and Aguilar (1931), being Cristo (1929) the case of the conditioned experiment of working with pointed arches. For many the González Luna - a set of low juxtaposed blocks treated in a very dry and rigid way, exalting the wall pulps and a strong unfinished texture - is his best acting, evocative of bourgeois houses such as Tessenow or Lewerentz, that is, severe and basic but very tributary to simplified or stylized classicist ideas. However, the Cristo house, which is a complex spillage of various forms in a lot that is not too big and where Barragán’s interest in theatrical spaces begins, the disposition of sequences of perceptual movements, the use of color and the recourse, as citations, of old multi-use fragments, seems to be the work that most concentrates his archaizing program and his intense attention on traditional.

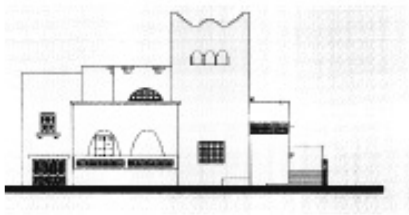
The appeal to plantation-related motifs always operated as a potent vein of class representation, one of whose characteristics was the strong interior closing in relation to the urban, the use of the garden as device for segregation and fiction of nature and, sometimes, the recourse of water to make this idea of lost nature private.

The second Barragán’s modernity should be seen as a change of elements, in which will be relevant the reception of a strong indigenist sensitivity - the influence of Reyes - not as a change of concept in his idea of architecture. Barragán keeps thinking on the garden theme as spectacle and surrounding of some architectures that must frame it; a visible and symbolic garden that, in a certain way, although in a much elitized way, reclaims the American symbol of excess of nature. Thus it is not strange that he praised Neutra - whose rationalism had always been relegated to an interest in the topic of landscape - and who he will celebrate in a kind of classicist antimodernity that also explains his circumstantial although unfruitful union with Kahn for the gardens of Salk Institute in La Jolla. Neutra, as consequence of the hybridation of an European background and a topophylic dazzle towards Californian landscape, or Kahn, with his distilled adhesion to archetypical architecture of Ledolcian matrix will also be, as Barragán, uneasy characters to the work of phylo-modern historians.

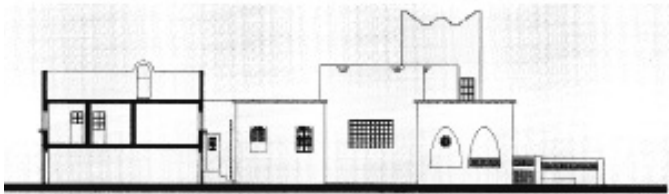
3

“A diverse spectrum of his acting is composed of advances and backlashes, ‘professions of faith’ and uncertainties, reflecting in an open and ambiguous way the living matter of the country to which he dialogues with,” says Guilherme

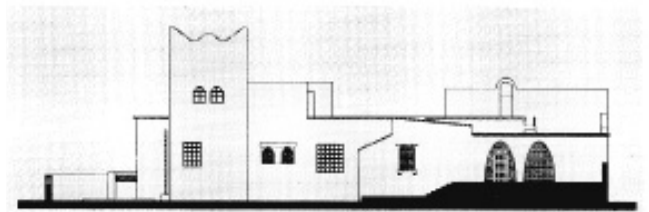




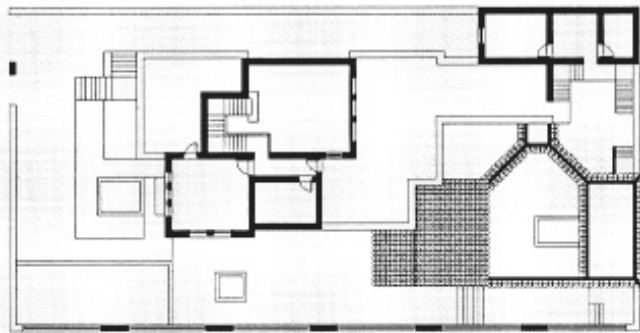
4



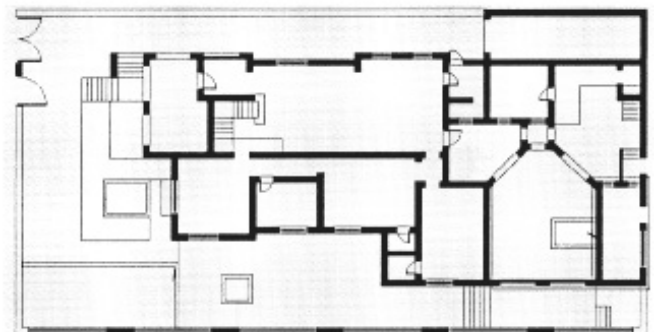
4



4



5



5



6



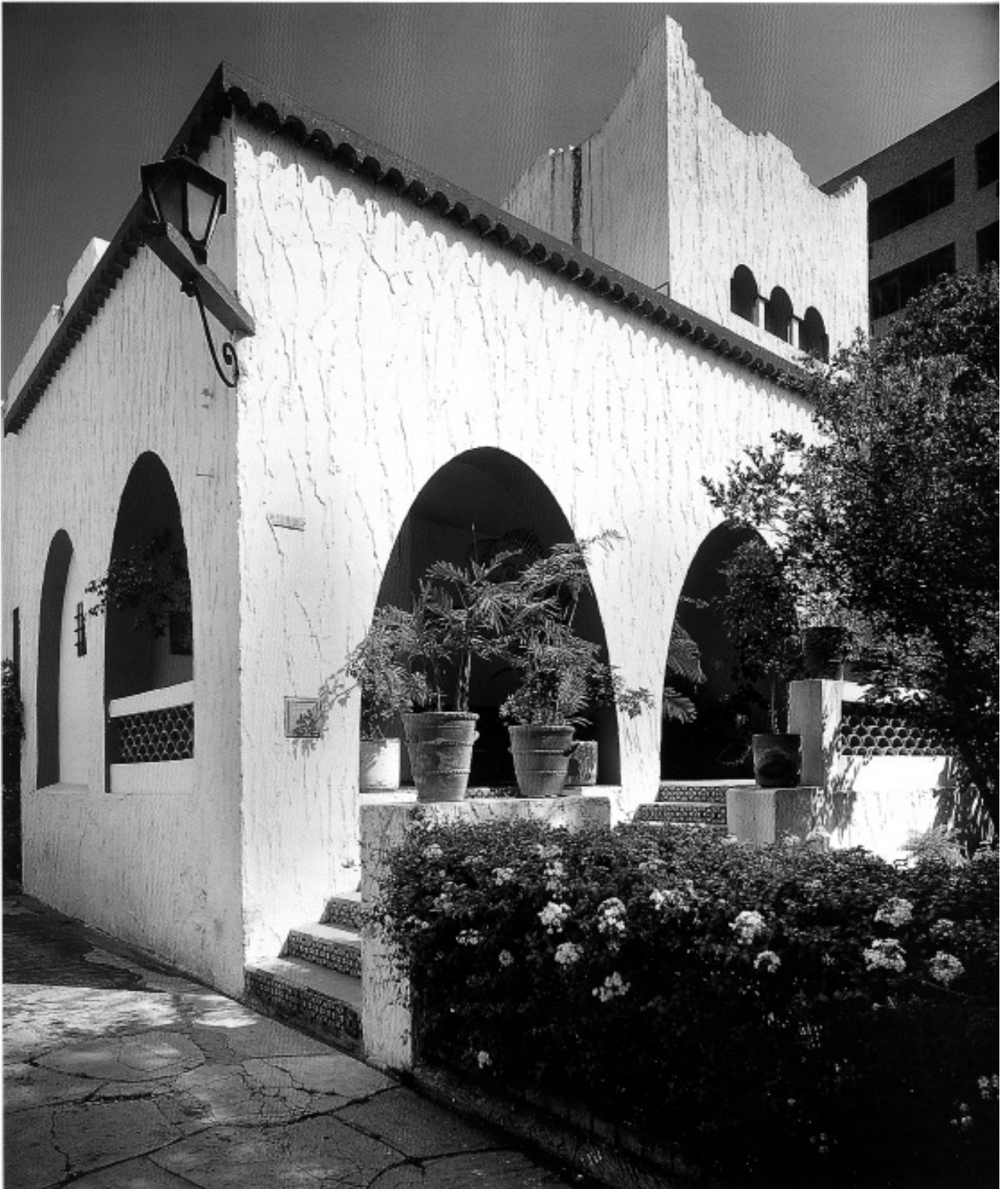
7

4 Casa Cristo - fachadas.  
4 Cristo House - façades.

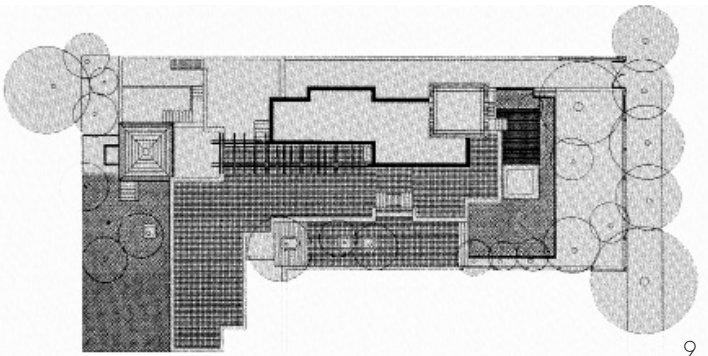
5 Casa Cristo - plantas.  
5 Cristo House plans.

6 Casa Cristo.  
6 Cristo House.

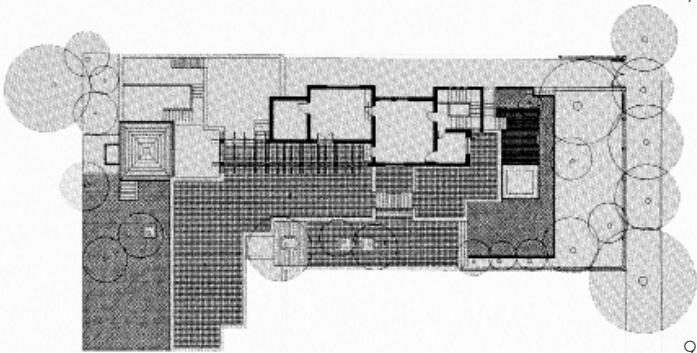
7 Casa Cristo.  
7 Cristo House.



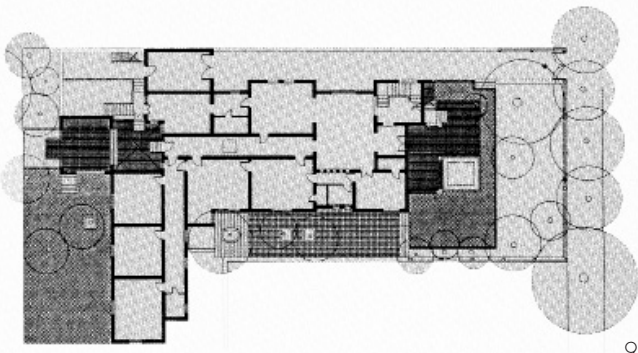




9



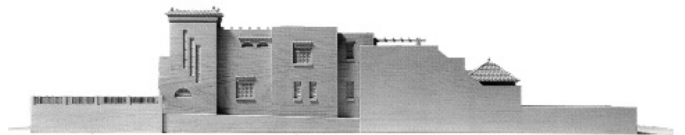
9



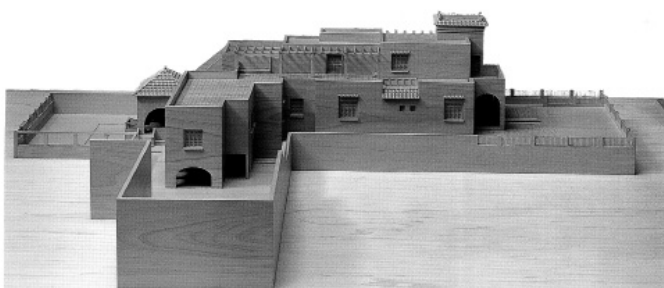
9



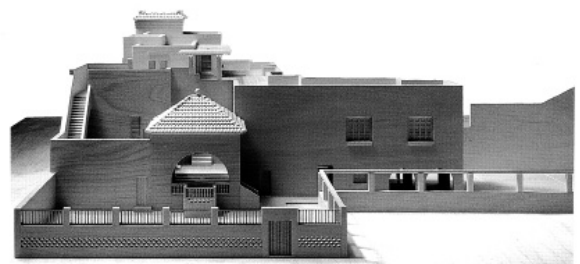
10



10



10



10

9 Casa Luna - plantas.  
9 Luna House - plans.

10 Casa Luna - maquete.  
10 Luna House - model.







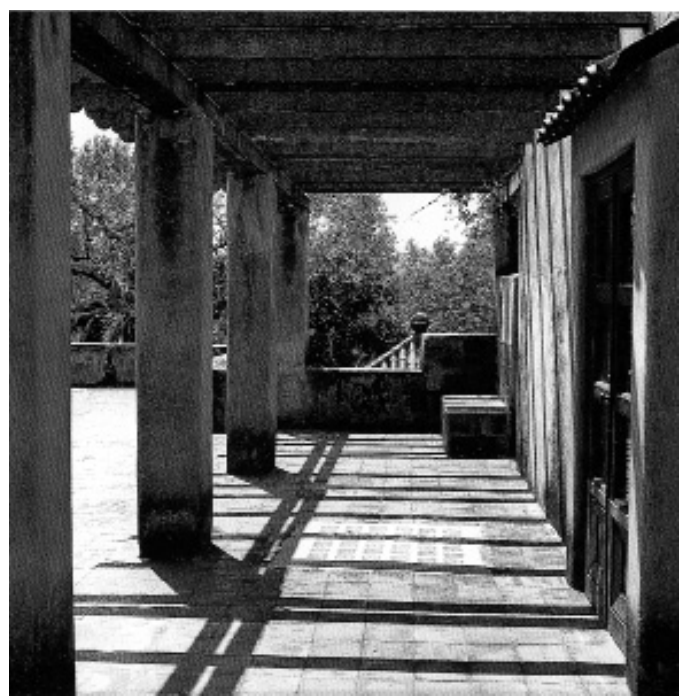
12



13



14



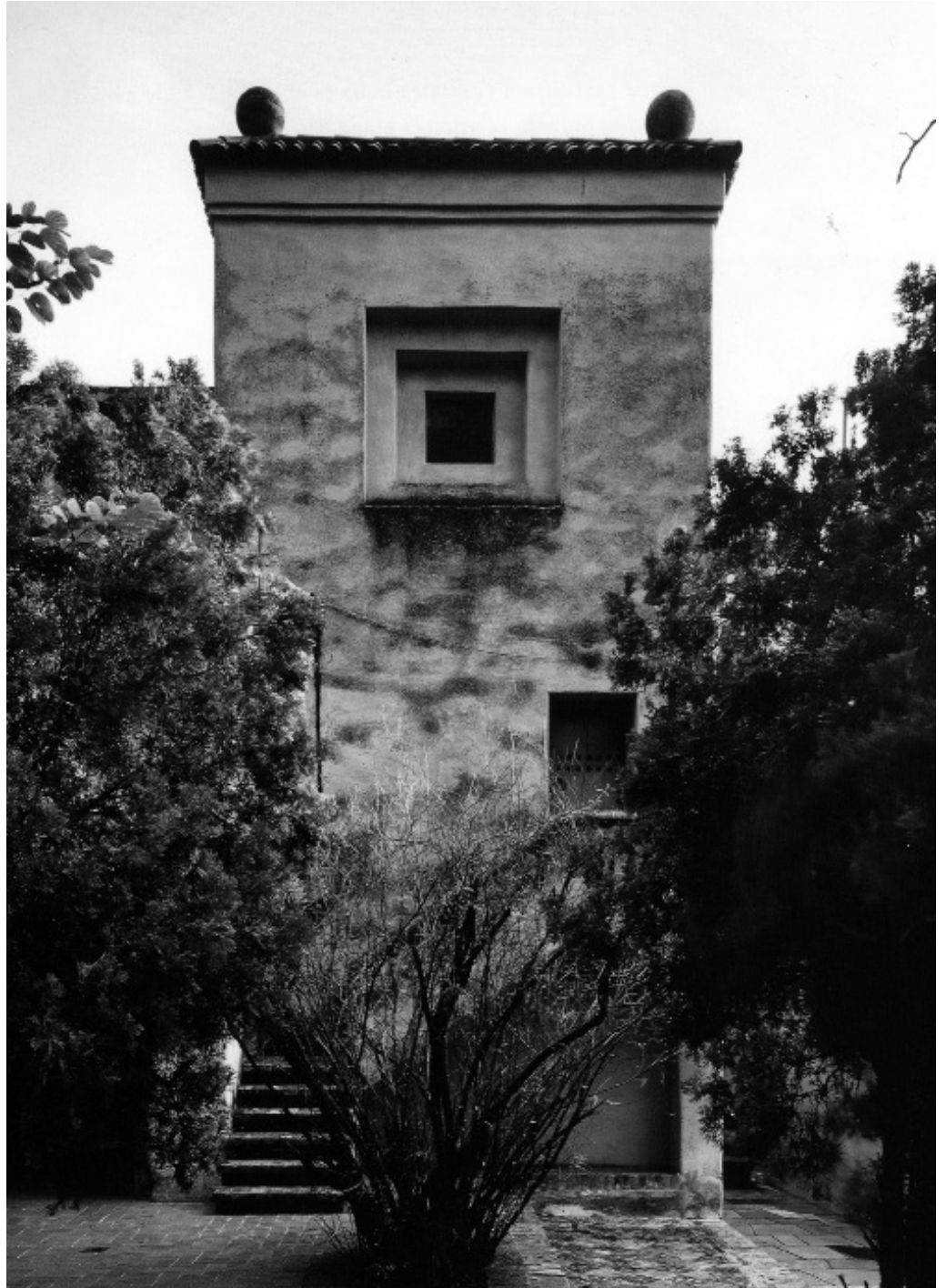
15

12 Casa Luna.  
12 Luna House.

13 Casa Luna.  
13 Luna House.

14 Casa Luna.  
14 Luna House.

15 Casa Luna.  
15 Luna House.





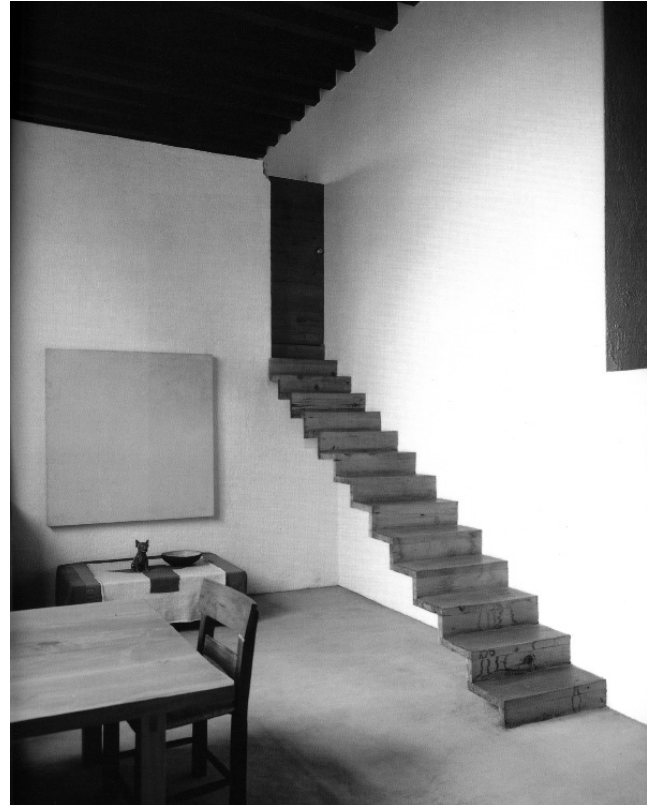
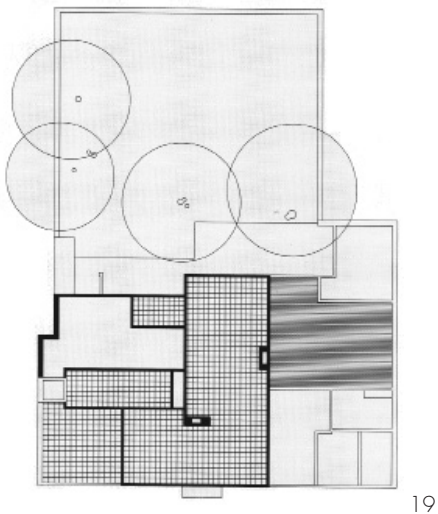
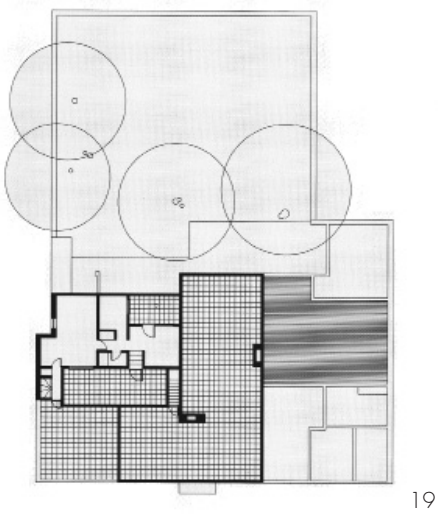
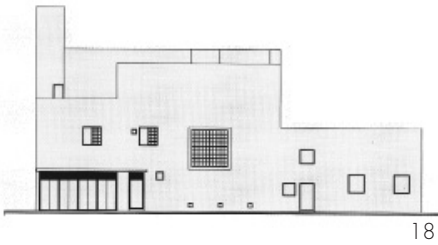
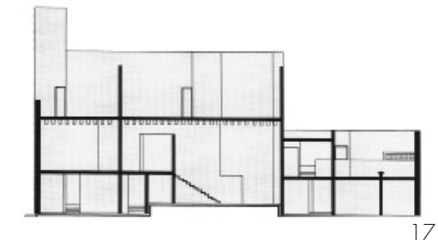
17 Casa LB - corte.  
17 LB House - section.

18 Casa LB - fachada.  
18 LB House - façade.

19 Casa LB - plantas.  
19 LB House - plans.

20 Casa LB.  
20 LB House.

21 Casa LB.  
21 LB House.



22 Pedregal.  
22 Pedregal.

23 Pedregal.  
23 Pedregal.

24 Pedregal.  
24 Pedregal.



22



23



24



fletindo de maneira aberta e ambígua a matéria viva do país com o qual dialoga," começa dizendo Guilherme Wisnik em seu artigo prólogo da antologia que compila dos trabalhos de Lucio Costa.<sup>6</sup>

Parte dessa ambigüidade se manifesta pontuando sumariamente alguns momentos cruciais na vida intelectual de Costa.<sup>7</sup> Em 1936 convence o governo populista de Getúlio Vargas que é conveniente convidar Le Corbusier para trabalhar no projeto da nova cidade universitária (e de passagem no emblemático projeto do Ministério da Educação), no intento de contrabalançar a presença anterior de Piacentini, um dos classicistas preferidos do Duce.<sup>8</sup> Iniciativa que, como comenta acidamente Mario Pedrosa, se localizava em meio de uma época de ilustração comandada pela reação, dado o lado fascista da operação Vargas (que Capanema administraria trazendo de fato Le Corbusier, reconhecidamente autoritário e oportunista, entre um e outro convite a Piacentini).<sup>9</sup>

Costa lidera a entronização do mestre suíço ao mesmo tempo que apóia a fundação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), lançado em 1936 por iniciativa de Capanema e presidido por Rodrigo Mello Franco de Andrade desenvolvendo uma proposta de Mário de Andrade, no qual Costa será primeiro contratado para fazer um relatório sobre as missões jesuíticas no sul e logo designado diretor da área de estudos e levantamentos, pelo que, enquanto acompanha o desenvolvimento do projeto definitivo do Ministério da Educação, risca o seu Museu das Missões em São Miguel. Baseado no motivo modular das casas de índios, o museu tanto dialoga com seus trabalhos arqueológicos na região como lhe permite uma reflexão projetual sobre a índole do espaço aberto próprio das praças jesuíticas americanas, final de um trato com a materialidade arqueológica das ruínas.

Os vaivéns de Costa - turvos ou mestiços em seus componentes estéticos e ecléticos enquanto aceitação do componente seleção mais justaposição dessa corrente filosófica - se sucedem como uma característica de sua biografia.

Em 1933 suspende sua sociedade com Gregori Warchavchik - depois de haver construído a esplêndida Vila Operária de Gamboa (1932). O caso mesmo de Warchavchik - compatriota do russo-argentino Wladimiro Acosta - é estranho em si, aluno e depois assistente de Piacentini, convertido no Brasil ao construtivismo weimariano.

Sozinho, Costa desenvolve a potente visão de cidade operária para Monlevade, em Minas Gerais (1934). Embora Monlevade seja só aparentemente racionalista, com a dispersão romântica de sua arquitetura na natureza, seu recurso a soluções artesanais como a taipa de mão (barro

Wisnik in his foreword of the anthology that compiles the works of Lucio Costa.<sup>6</sup>

Part of this ambiguity is manifested through scantily pointing a few crucial moments in Costa's intellectual life.<sup>7</sup> In 1936, he convinces the populist government of Getúlio Vargas that it is convenient to invite Le Corbusier to work on the project of the new University city (and also on the emblematic Ministry of Education), with the purpose of counterbalancing the prior visit of Piacentini, one of Duce's favorite classicists.<sup>8</sup>

This initiative, as Mario Pedrosa acidly comments, was located in the middle of a time of illustration commanded by reaction, considering the fascist side of Vargas' operation (which Capanema would administrate by effectively bringing Le Corbusier, acknowledgeably authoritarian and opportunist, between one and another invitation to Piacentini).<sup>9</sup>

Almost by the same time that Costa leads the entroning of the Swiss master, he supports the founding of SPHAN (Service of National Historical and Artistic Heritage), released in 1936 by the initiative of Capanema and presided by Rodrigo Mello Franco de Andrade developing a proposition from Mario de Andrade, in which Costa will be first hired for São Miguel and shortly after designated director of study and survey area; by almost the same time he conducts the Ministry of Education's definitive project, he sketches his Missions Museum, based on the modular motif of the indigenous people's houses that dialogues with his archeological works in São Miguel and allows him a reflection on design over the nature of the open space that is so characteristic of the American Jesuit squares, finale of his dealing with the archeological materiality of the ruins.

Costa's back-and-forths - muddy or crossbred in his aesthetic and eclectic components as acceptance of the selection plus juxtaposition component of this philosophical school - recur as a characteristic of his biography.

In 1933 he discontinued his association to Gregory Warchavchik - after having built the splendid Gamboa Housing (1932). The same case of Warchavchik - compatriot of the Russian-Argentinian Wladimiro Acosta - is strange in itself, first Piacentini's student and later his assistant, here converted into Weimarian constructivism.

By himself, Costa develops a potent vision of working-class city for Monlevade, in Minas Gerais (1934). Although Monlevade is just apparently rationalist, with the romantic dispersion of its architecture on nature, his recourse to hand-crafted solutions such as handmade mud wall (mud applied by hand on a wooden frame) or the wooden lattices and the woven straw lining though to enhance ven-

aplicado a mão sobre um bastidor de madeira ) ou as gelsias de madeira e os forros de palha trançada pensadas para melhorar a ventilação<sup>10</sup> e ainda a possível referência a Perret na arquitetura de sua igreja.

Em 1938, Costa ganha o concurso do Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, mas decide elaborar um projeto conjunto com quem tinha sido segundo, seu antigo empregado Oscar Niemeyer, cujo talento aparecera no projeto do Ministério. Elaborado nos Estados Unidos, o novo projeto, em que colabora Paul Lester Wiener, o futuro sócio de Sert, recolhe elementos dos dois projetos de concurso, de partidos topologicamente parecidos, e alguns dos mais ousados provém do de Costa. Costa regressa ao Brasil quando a construção começa e logo se opõe ao projeto neo-colonial para o Grande Hotel de Ouro Preto encarregado pelo SPHAN a Carlos Leão, outro antigo sócio e companheiro no grupo do Ministério. Costa recomenda Niemeyer a Rodrigo Mello Franco de Andrade, assumindo ativamente o papel de consultor.

A chegada de Niemeyer a Minas Gerais em razão do hotel significará, para ele, conhecer Juscelino Kubitschek e poder visar a Pampulha em 1942. Dois anos depois, Costa aceitará fazer para os Guinle o Park Hotel São Clemente em Nova Friburgo - em estilo campestre.<sup>11</sup>

As oscilações de Costa são amiúde atravessadas por etapas de interesses pontuais - como quando dirige a Escola Nacional de Belas Artes em 1931, testando a versatilidade de sua ideológica estética híbrida moderno-popular, mas igualmente tensa pela veia vanguardista que o motiva a organizar o Salão Revolucionário de 1931 que, com a participação de Anita Malfatti, Candido Portinari e Tarsila do Amaral, revive o espírito paulistano de 1922 e o ejeta do cargo - ou como quando anuncia em 1929 seu afastamento da vida profissional carioca para refugiar-se por motivos pessoais em Correias, próximo a Petrópolis.

As oscilações atravessam às vezes o processo de desenvolvimento de uma mesma obra, como o testemunham as surpreendentes perspectivas da Casa Ernesto Fontes (1930); umas em estilo eclético-acadêmico,<sup>12</sup> com arcos, varandas e gelsias nas aberturas, e outras mostrando uma estrutura ortogonal de sabor racionalista mas naturalizada com uma profusa vegetação circundante. Derivação ou trânsito bastante difícil de entender e que lhe custará as enérgicas diatribes do tradicionalista José Mariano Filho, o pai do neocolonial que até então tinha apadrinhado ciumentamente o jovem Costa.

Contudo, a densidade conceitual da maioria dos escritos de Lucio abriga o argumento de sua complexidade reflexiva como marco de suas aparentes contradições. De

tilation<sup>10</sup> and even the possible reference to Perret in the architecture of his church.

In 1938, Costa wins the contest for the Brazilian Pavilion in the New York Fair, but decides to elaborate a project together with the one who got second place: his former employee Oscar Niemeyer, whose talent will be seen in the Ministry project. Elaborated in the USA, the new project, in which Paul Lester Wiener - Sert's future partner - collaborates, gathers elements from the contest's two projects, of topologically similar parties, and some of the boldest come from Costa.

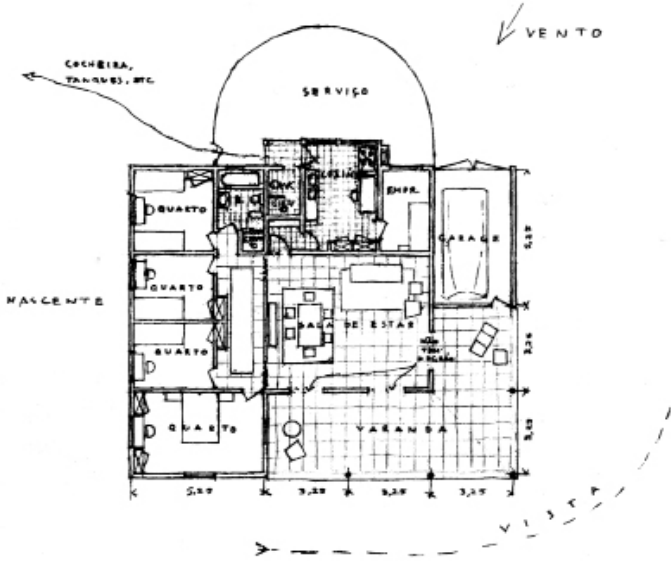
Costa returns to Brazil when the construction starts and soon opposes to the neo-colonial project for Ouro Preto's Grande Hotel, which SPHAN put in charge Carlos Leão, another former partner and co-worker in the Ministry group. Costa takes charge in recommending Niemeyer to Rodrigo Mello Franco de Andrade, taking the active role of consultant.

Niemeyer's arrival to Minas Gerais for the purpose of the hotel will mean to him getting to know Juscelino Kubitschek and be in position of facing Pampulha in 1942. Two years later Costa accepts building Park Hotel São Clemente for the Guinles in Nova Friburgo - in rustic, rural style.<sup>11</sup>

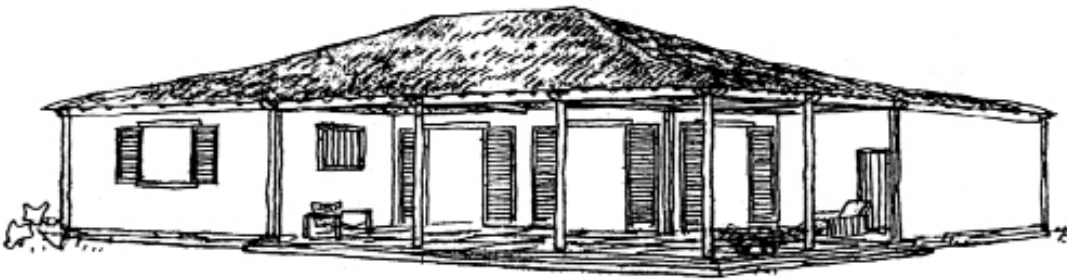
Frequent oscillations gone through moments of punctual interests - like when he directs the National School of Fine Arts in 1931, testing the versatility of his hybrid ideological modern-popular aesthetics but also tense by the vanguardist vein that motivates him to organize the 1931 Revolutionary Show that, with the participation of Anita Malfatti, Candido Portinari and Tarsila do Amaral, relives the *Paulistano* spirit of 1922, although it ejects him from the post - or by personal reasons, like when, in 1929, he announces his leave from professional life in Rio de Janeiro to seek solace in Correias, near Petrópolis.

Oscillations that cross through the process of developing the same small construction as witnessed in the amazing perspectives in Ernesto Fontes House (1930); some in eclectic-academic style,<sup>12</sup> but with arches, verandas and jalousie windows, others showing an orthogonal structure of rationalist flavor, though naturalized with a profuse surrounding vegetation. Derivation or transit quite difficult to understand and that will cost him the energetic diatribes against himself from the ultramontane José Mariano Filho, the father of neocolonial that until then had jealously supported the young Costa.

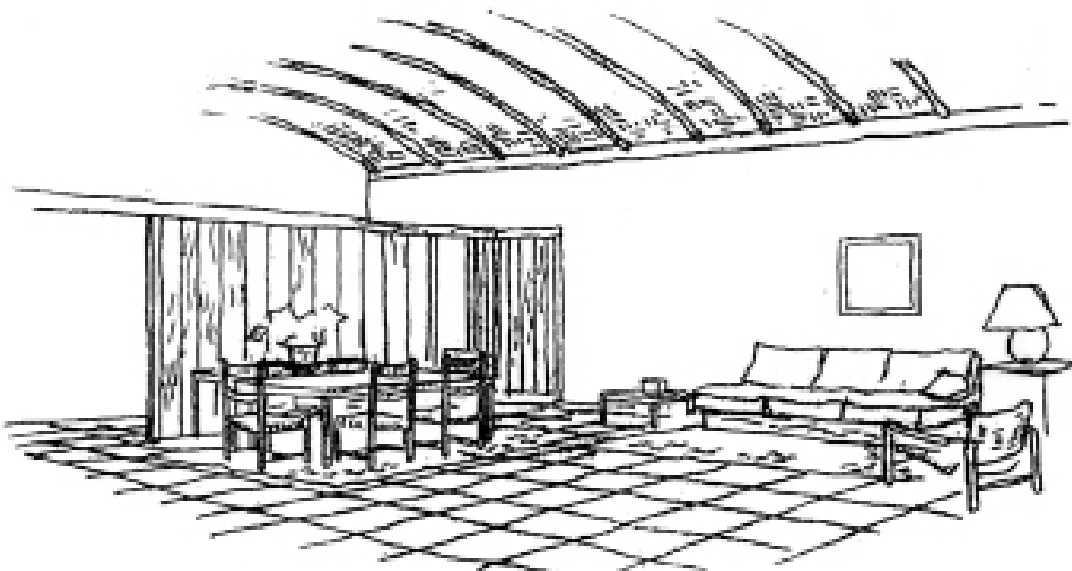
However, the conceptual density from most of Lucio's writings shelters the argument that his reflexive complexity as a framework of his apparent contradictions. From Niemeyer, points Wisnik, he believed that he supported a



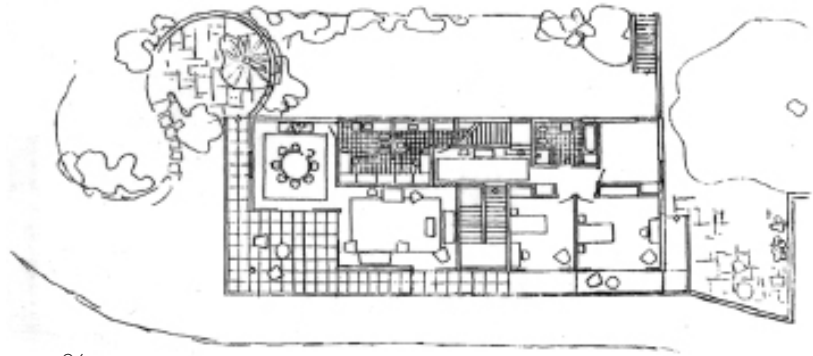
25



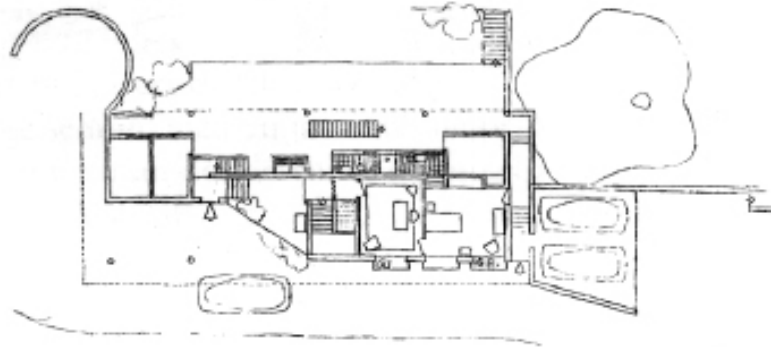
25



25



26



26



26

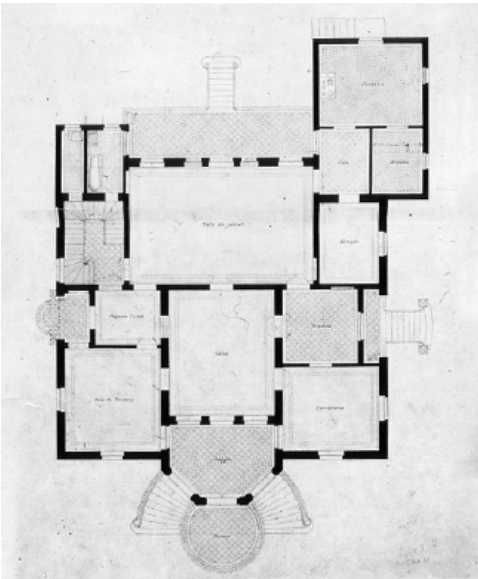


26

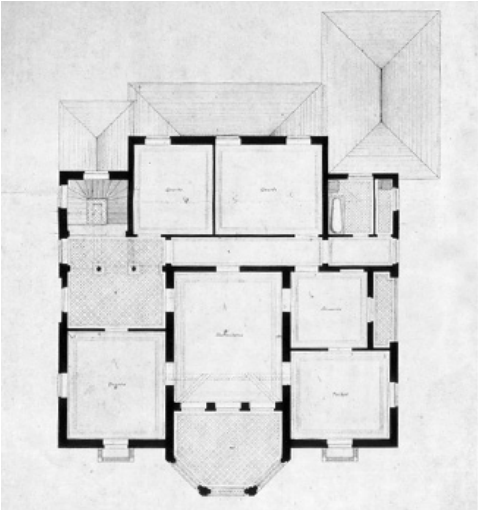




27



28



28

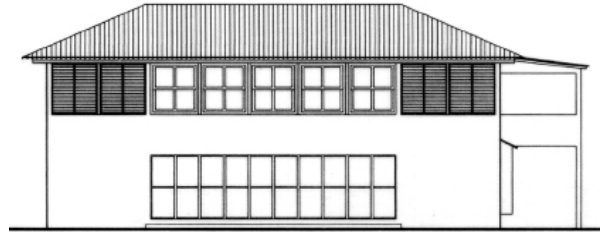
27 Palacete.  
27 Palace.

28 Palacete - plantas.  
28 Palace - plans.

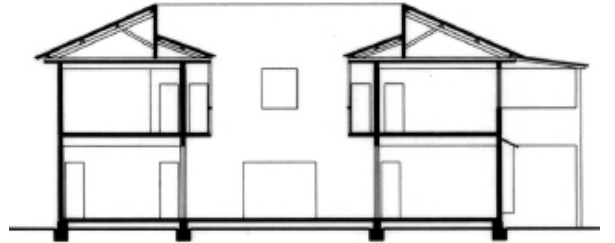
29 Casa Hungria - fachada.  
29 Hungary House - façade.

30 Casa Hungria - corte.  
30 Hungary House - section.

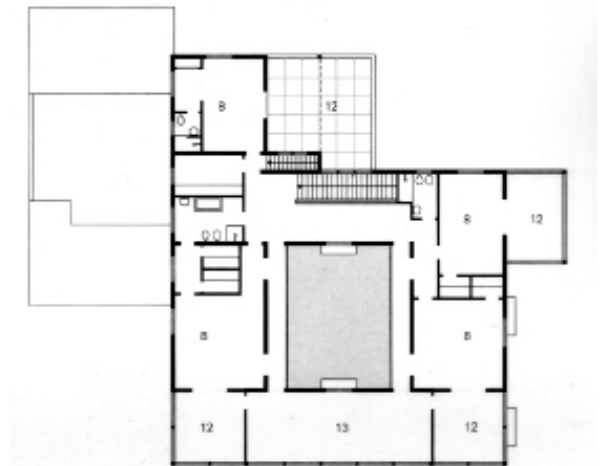
31 Casa Hungria - plans.  
31 Hungary House - plans.



29



30



31



31

32 Casa Fontes - perspectivas.  
 32 Fontes House - perspectives.

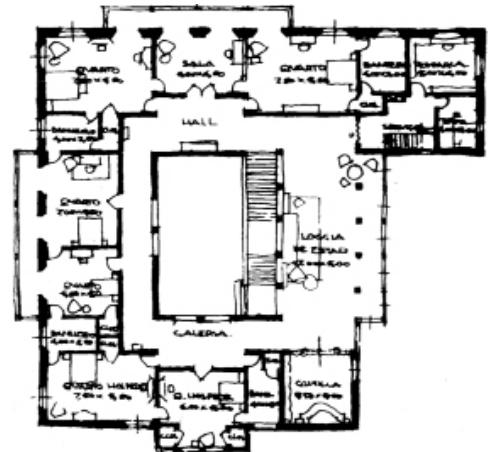
33 Casa Fontes - plantas.  
 33 Fontes House - plans.



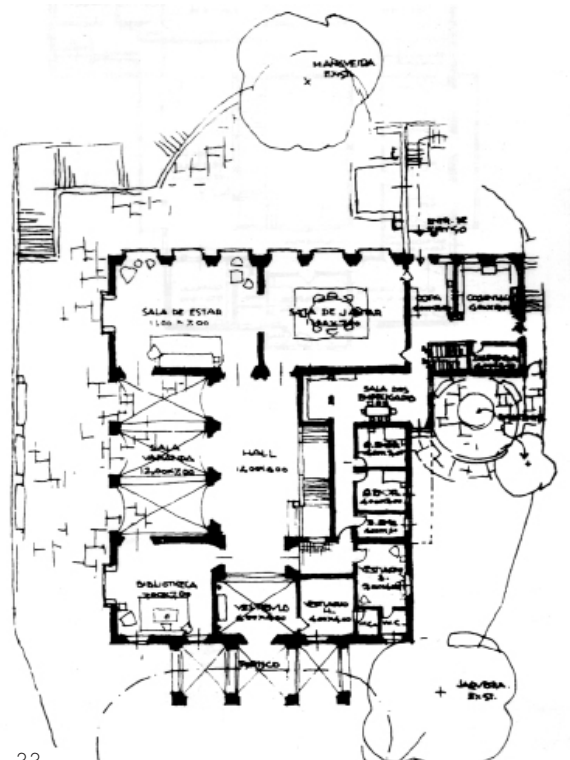
32



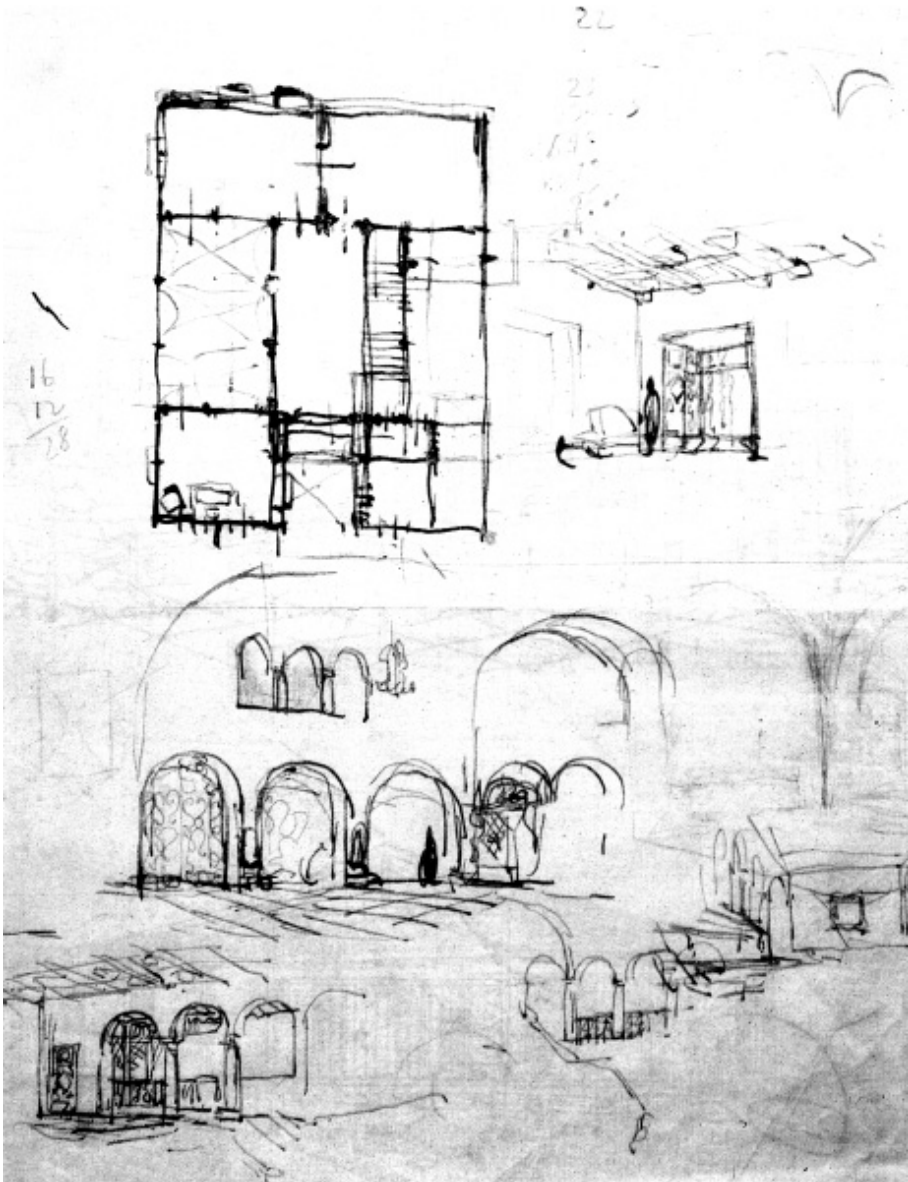
32



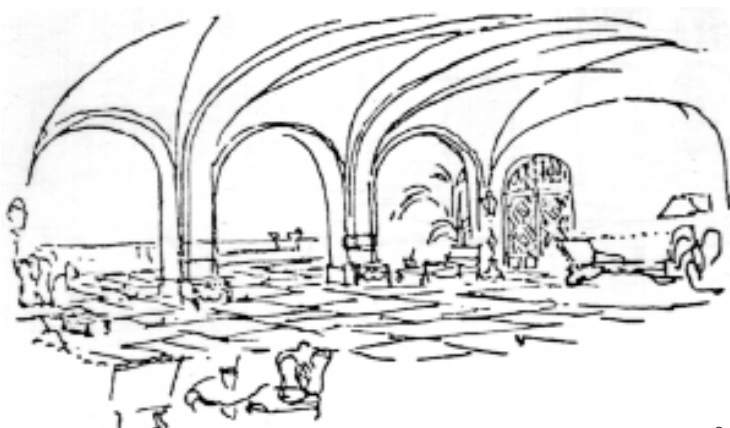
33



33



34



34

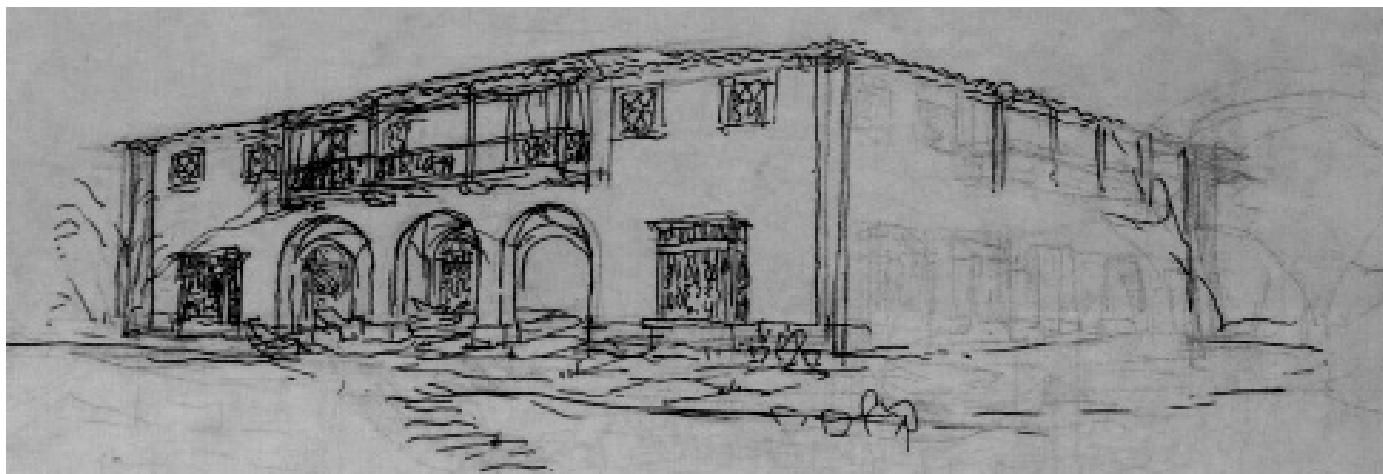


34

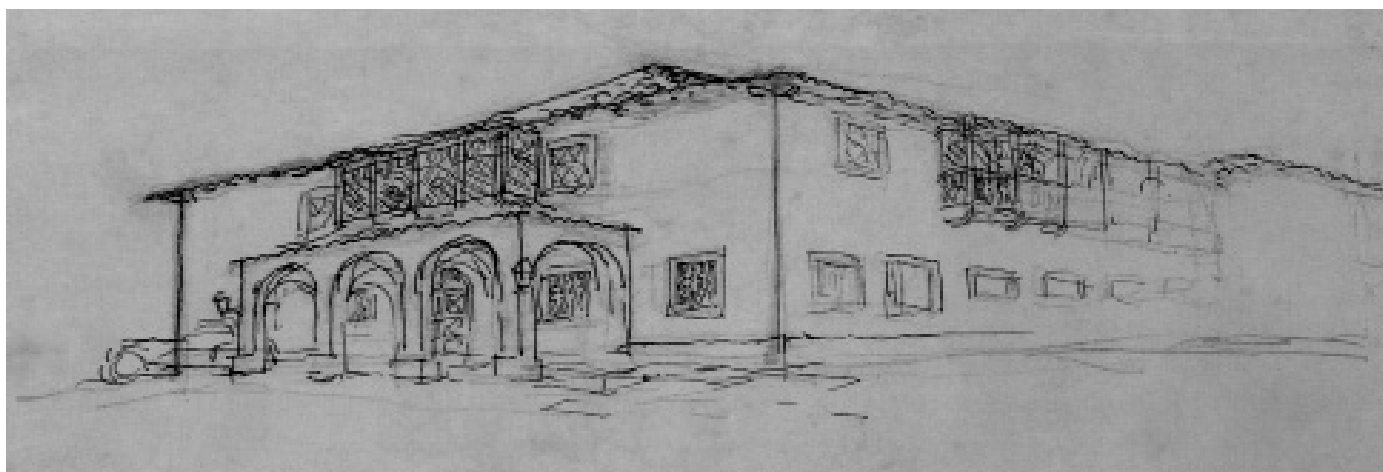


35 Casa Fontes - desenhos.  
35 Fontes House - sketches.

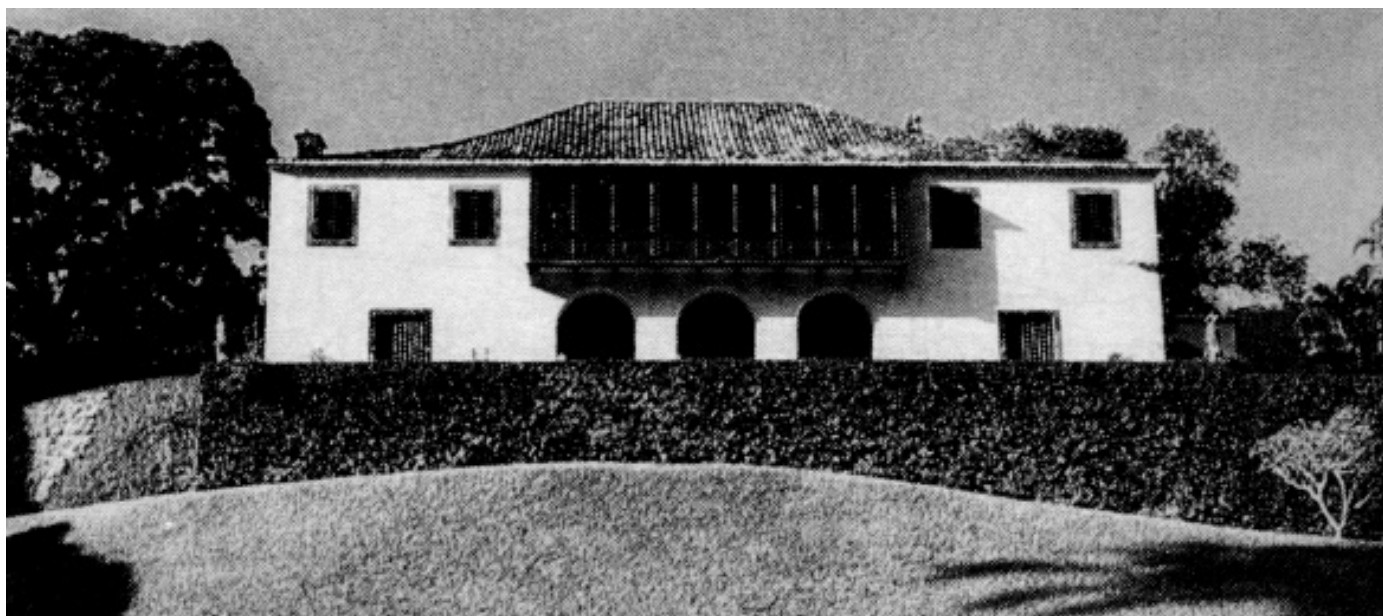
36 Casa Fontes.  
36 Fontes House.



35



35



36

Niemeyer, apontará Wisnik, acreditava que supunha uma boa causa de arquitetura aberta a uma tendência ligada ao espetáculo. De seu enfoque político remete às dúvidas que tinha a respeito de efetivos avanços na modernidade social e da impossibilidade ou dificuldade de constituir explicitamente a esfera pública.<sup>13</sup>

Brasília, que erigir-se-á no supremo gesto político da arquitetura americana, juntava argumentos tão polarizados como seu conceito de negar a propriedade privada do solo junto à idéia de fundação colonial de traçar no território uma marca remanescente das cruces cabralinas e delas, o ressaibo alegórico da traça urbana latina. Mas também suas dúvidas sobre a verdadeira conformação de um aporte consistente: em Brasília o sonho foi melhor que a realidade.

Costa também levita entre um realismo político ligado ao popular junto a suas prevenções de liberal de esquerda, como assumirá em seu escrito *Constatação* (1932) no que assim como analisa elementos do popular admite sua dificuldade em creditá-los a modelagens intelectuais. O que se conjuga com seu ideal artístico de modernidade não dividida, que manipula o tradicional com um sabor menos otimista que os escritos de Freyre. Seu distanciamento crítico - dirá Wisnik - à maneira de uma calculada inatividade algo Duchampiana, assume um sentido de negatividade. Nunca alcançará a paz do populista ingênuo.

Algo que se advierte em suas estudos de arquitetura histórica portuguesa, nos quais ignora o faustoso do barroco palaciano e reconhece, como pérolas cuidadosamente cultivadas, as casas anônimas, cujo valor reside em decantar ao extremo tanto tipologias de adaptação ao sítio quanto recursos construtivos do engenho artesanal, condensando esses objetos num núcleo antropológico que os valoriza como sedimentos sábios e úteis, de funcionalidade radical.

O crítico literário argentino Jorge Panesi oferece, ao falar do caso da célebre revista cultural *Sur*, um argumento que me sugere um modo de estabelecer para Costa, certa convergência entre ideologia política e cosmovisão estética - neste caso, conotada pelo eclético:

Se submete a uma lei que poderíamos batizar como de "neutralização ideológica dos discursos." E isto se explica porque o ecletismo, o discurso eclético, é sempre um discurso neutralizador.<sup>14</sup>

O afeto operativo que Costa parece tributar a uma estética eclética (a um complexo jogo de referências às vezes opostas) deveria ver-se em consonância com uma

good cause of architecture open to a tendency linked to spectacle. From his political focus come the questions he had about the effective advances in social modernity and the impossibility or difficulty in explicitly constituting the public sphere.<sup>13</sup>

Brasília, which will rise in the supreme political sign of American architecture, brought together elements so polarized as the concept of denying private property of land together with the colonial-based idea of tracing in territory a mark reminiscent from the Cabralian crosses and from those, the allegoric taste of urban Latin estate. But also his questions about the true conformation of a consisted contribution: in Brasilia, the dream was better than reality.

He also levitates between a political realism linked to the popular together with his preventions of liberal left hand, and takes in his writing *Constatação* (1932) as well as examines elements of the popular he admits his difficulty in crediting them to intellectual models. What is coupled with his artistic ideal of modernity is not divided to handle the traditional but with a flavor perhaps not as optimistic as the writings of Freyre: His critical distance - says Wisnik - the manner of a calculated inactivity somewhat Duchamp-like, assumes a sense of negativity. He will never achieve the peace of the naive populist.

Something that is noticed in his studies of Portuguese historical architecture, in which he ignores the faustuous of palacian baroque and recognizes, as carefully cultivated pearls, anonymous houses whose value lies in focusing on the extreme types of adaptation to the site as well as offering constructive ingenuity of craft and a condensation of these objects to an anthropological core that values them as useful, wise sediments of radical functionality.

The Argentine literary critic Jorge Panesi offers, when talking about the case of the famous cultural magazine *Sur*, an argument that suggests to me a way of establishing to Costa, a certain convergence of political ideology and aesthetic worldview - in this case, connoted by the eclectic:

He submits to a law that could be baptized as "ideological neutralization of discourses." And this explains why the eclecticism, eclectic speech is always a neutralizer.<sup>14</sup>

The operative affection that Costa seems to tribute to the eclectic aesthetics (to a complex set of references sometimes contradictory) should be seen in line with a political motive encrypted in a very current sense of real progressive *politik* attitude that I see in Costa not as proactive opportunism nor as neutralization of oppositions, but more as a tortuous search for ways to reconcile the traditional and

motivação política cifrada em uma noção muito atual de real *politik* progressista, postura que vejo em Costa não como oportunismo antecipatório nem como neutralização de oposições, mas como busca de tortuosos caminhos de articulação entre o tradicional e o inovador, entre o popular e o culto, entre o histórico-colonial e o moderno.

Na já tardia Casa Duvivier (1985) se vê transmitida essa capacidade analítica dado o processo pelo qual esse projeto re-elabora o motivo do pavilhão de peregrinos do santuário português de Santa Rita, trabalho que de um lado imita como virtude da análise, de outro transforma (com perfurações e aligeiramentos) essa referência em linguagem básica para uma re-escritura moderna.

O processo de contínua referência inclui também trabalhos como a Casa Hungria Machado (1942) - caixa de planta clássica revestida de vedações populares como as gelosias de madeira - ou a Casa Saavedra (1942) - artefato pensável como um grande móvel de marceneiro - temas que voltam e se reelaboram em busca de novos desempenhos respectivamente na Casa Costa-Moreira Penna (1980) ou na esplêndida e fenomenológica Casa Thiago de Mello em Barreirinha (1978) cuja leve trama quase japonesa pode convergir com trabalhos de Bo Bardi, embora - nesta trajetória de sutis matizações - haja também um regresso às formulações estruturais da casa de campo Fabio Carneiro de Mendonça, que Costa considerava como de registro eclético-acadêmico.

Mas as grandes obras de Lucio também oscilam entre a simplicidade e o recurso a noções projetuais prévias e reconhecidas - como a quadra do Jockey Club (1956) ou os apartamentos do Parque Guinle (1943-5) no Rio - junto a achados talvez elementares mas muito fecundos como a organização do espaço aberto em áreas centrais (a idéia de praças construídas de que Wisnik fala) ou as fachadas do Guinle resolvidas com o motivo cerâmico do cobogó que é uma recriação do tema islâmico do muxarabi.

Em distintas vertentes - que são talvez reflexos de seus respectivos países e sub-culturas - Barragán e Costa assumem o trajeto do século moderno com a vontade de trabalhar em um lugar específico para uma sociedade determinada. Às vezes surge a tentação de imaginá-los mais apátridas ou nômades especulando então com uma maior fortuna e reconhecimento projetual mas essa tentativa de homologação com cânones centrais foi justamente aquilo que de distintas formas, Costa e Barragán quiseram evitar e inclusive confrontaram. O valor central de seu aporte em suma não se turva no recorrer ao híbrido ou ao eclético; antes é preciso entender que esses dispositivos conceituais lhes foram úteis para mover-se nos contextos políticos e

the innovative, between the popular and the cult, between the historical and colonial and modern.

In the late Duvivier House (1985) we can see this analytical capacity transmitted by the process in which this project re-elaborates the motif of the pilgrim's pavillion at the Portuguese Sanctuary of Santa Rita, in a work that in part imitates as result of the analysis but also makes (in drilling and softening) this reference in basic language for a modern re-writing.

A process of continuous referentiality that also includes works such as the Hungria Machado House (1942) - a box of classical design decorated with closings more popular than the jalousie windows - or the Saavedra House, in Correias (1942) - thinkable as a large carpenter-made piece of furniture - issues that go back and reelaborate themselves in search of new performances respectively in the Costa-Moreira Penna House (1980) or the splendid and phenomenological Thiago de Mello House in Barreirinha (1978) which almost Japanese wook can converge with the works of Bo Bardi, though - in this trajectory of subtle shadings - there is also a return to structural formulations of Fabio Carneiro de Mendonça's country house, which he considered an eclectic-academic register.

But the great works of Lucio also range from the simplicity or use of previous design notions and recognized - as the court of the Jockey Club (1956) or the flats from Guinle Park (1943-5) in Rio - with maybe basic but very fruitful findings such as the organization of open space in central areas (the idea of built squares that Wisnik talks about) or the façades of Guinle resolved on the ceramic Cobongo motif which is a recreation of the theme of Islamic *muxarabi*.

In different schools - which are perhaps reflections of their respective countries and sub-cultures - Costa and Barragán take the path of the modern with the desire to work in a specific place for a particular company. Sometimes comes the temptation of imagining them as nomadic or stateless, speculating then with greater wealth and recognition of design but this attempt to type with central canons is precisely what, in different ways, Costa and Barragán wanted to avoid and even confronted. In short, the core value of their contribution is not blurred in the use the hybrid or eclectic; first, we must understand that these conceptual devices were useful to them to move in the political and cultural contexts of their environments and that they were not barriers or defects in the canonical expression of modernity but, rather, the tools to convert in themes specific ways of crossing the twentieth century through design.



**ARQ**TEXT0 14 culturais de seus ambientes e que os mesmos não foram entraves ou taras na expressão canônica de modernidade, mas, ao contrário, os instrumentos para converter em temas centrais alguns modos específicos de atravessar projetualmente o século vinte.

37 Casa Costa.  
37 Costa House.



ARQUITEXTO 14

37

<sup>1</sup> John Berger, *De A para X - Una historia em cartas* (Buenos Aires: Alfaguara, 2009), 58. Quem fala na citação é Ved, um velho e sábio apicultor.

<sup>2</sup> Essa é a opinião que apresenta José Maria Buendía Júlbez em seu ensaio "El espíritu del lugar," dentro do livro editado por Raul Rispa, *Barragán: Obra completa* (Sevilla: Tanais, 1995), para matizar dita assertiva assinalando que as falências de desenho abstrato barraganianas (que atribui a sua formação de engenheiro) se compensam ou anulam dado seu excepcional manejo da idéia de montagem espacial. Em um texto de minha autoria, "Barragán: escenógrafo de si mismo," *Summa+* 84 (2005): 107, desenvolvo a idéia de uma montagem espacial que em sua arquitetura remete tanto a uma idéia teatral baseada em efeitos de aparência (mais que de construção ou composição) e em certa auto-mitologia de um eu narcisista.

<sup>3</sup> *Tapatío(a)*: natural de Guadalajara, capital do estado mexicano de Jalisco; pertencente ou relativo a este estado ou à sua capital. (N.Ed.)

<sup>4</sup> Veja-se o ensaio de Alfonso Alfaro, "Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán," na revista *Artes de México*, edição especial para o Governo de Jalisco, s/f, p. 43, em que se analisa a biblioteca de Barragán onde se destacam, ao lado de textos premodernos franceses (Proust, Baudelaire), os estudos coloniais sobre a vida monástica, como o livro editado em 1723 do cura J. P. Pinamonti, *La religiosa em soledad*.

<sup>5</sup> Antonio Toca Fernández, "La obra de Luis Barragán: entre ver y mirar," ensaio incluído em Rispa, *Obra completa*, 13.

<sup>6</sup> Guilherme Wisnik, "Lucio Costa: entre o empenho e a reserva," prólogo de *Lucio Costa* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001). Nesse mesmo texto Wisnik alude a possíveis companheiros de Costa entre os modernos e entre eles menciona Barragán, embora similares em soluções, mas diferentes em intenções: Para Lucio Costa não se trata de criar uma intimidade metafísica (como sim aconteceria com Barragán)... Se Barragán busca sua poética tendo como fantasmas as marcas de um opressivo "labirinto de solidão," Costa abre com sua arquitetura, uma busca de luz para uma possível e sutil "promessa de felicidade" (p. 48).

<sup>7</sup> Todo este item dedicado à obra de Costa foi inestimavelmente escrito com os comentários de Carlos Eduardo Dias Comas - talvez o mais dedicado historiador e crítico de Lucio - a quem agradeço calorosamente seus aportes tanto como desligo de certos juízos crítico-analíticos hipotéticos e avaliativos que são de minha lavra.

<sup>8</sup> Cecilia Rodrigues dos Santos e outros, *Le Corbusier e o Brasil*, (São Paulo: Projeto/Tessela, 1987).

<sup>9</sup> Piacentini viaja ao Rio em 1935 para opinar sobre o terreno da Cidade Universitária patrocinado pela Embaixada da Itália, o Ministério de Educação e a Universidade, convidado em função da autoria de uma das duas Cidades Universitárias européias mais modernas (a outra era a de Madrid). A interação de fascismo e modernidade era muito mais fluida por então, interação emblemática pela própria viagem de Le Corbusier a Roma para tentar conseguir trabalho com Mussolini - conforme Pietro Maria Bardi, *Lembranças de Le Corbusier* (São Paulo: Nobel, 1984). O italiano será contratado para o projeto da Cidade Universitária em 1937, depois da comissão universitária rejeitar o projeto preparado por Le Corbusier e também o que Lucio Costa faz depois. Ironicamente, uma maquete do trabalho de Piacentini se exporá no Pavilhão Brasileiro de Costa e Niemeyer na Feira Mundial de Nova York de 1939.

<sup>1</sup> John Berger, *De A para X - Una historia en cartas* (Buenos Aires: Alfaguara, 2009), 58. Who speaks in this passage is Ved, a wise old beekeeper.

<sup>2</sup> This is the opinion that José Maria Buendía Júlbez presents in his essay "El espíritu del lugar," inside the book edited by Raul Rispa, *Barragán: Obra completa* (Sevilla: Tanais, 1995), to shade this assertive pointing that the failures of barraganian abstract design (which attributes his engineering background) are compensated or neutralized by his exceptional handling of the idea of spatial assembly. In a text of mine, "Barragán: escenógrafo de si mismo," *Summa+* 84 (2005): 107, I develop the idea of a spatial assembly that, in its architecture, brings back not only a theatrical idea based on appearance effects (more than construction or composition), but also in certain auto-mythology of a narcissistic self.

<sup>3</sup> *Tapatío(a)*: a native of Guadalajara, capital of the Mexican state of Jalisco; belonging or relating to this state or its capital. (N.Ed.)

<sup>4</sup> See essay from Alfonso Alfaro, "Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán," in the magazine *Artes de México*, special edition for the Government of Jalisco, p. 43, in which Barragán's library is analyzed and where French pre-modern texts (Proust, Baudelaire) highlight colonial studies on monastic life such as the book edited in 1723 from curate J. P. Pinamonti, *La religiosa en soledad*.

<sup>5</sup> Antonio Toca Fernández, "La obra de Luis Barragán: entre ver y mirar," essay included in Rispa, *Obra completa*, 13.

<sup>6</sup> Guilherme Wisnik, "Lucio Costa: entre o empenho e a reserva," article that forewords *Lucio Costa* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001). In this same text Wisnik alludes to possible partners of Costa among the moderns and among those he mentions Barragán, although similar in solutions but different in intentions: To Lucio Costa it is not about creating a metaphysical intimacy (as it happens to Barragán)... If Barragán pursues his poetics having as ghosts the marks of an oppressive "labyrinth of solitude," Costa opens with his architecture, a search for light to a possible and subtle "promise of happiness" (p. 48).

<sup>7</sup> This whole item dedicated to Costa's work was pricelessly written with the remarks of Carlos Eduardo Dias Comas - maybe the most dedicated historian and critic of Lucio - who I wholeheartedly thank his contributions as well as disconnect from certain hypothetical, critical-analytical that are of my authorship.

<sup>8</sup> Cecilia Rodrigues dos Santos and others, *Le Corbusier e o Brasil* (São Paulo: Projeto/Tessela, 1987).

<sup>9</sup> Piacentini travels to Rio in 1935 to give opinion on the University City's lot, sponsored by the Italian Embassy, the Ministry of Education and the University, invited due to the authorship of one of the two most modern European University Cities (the other was Madrid's). The interaction between fascism and modernity was much more mobile by then, interaction emblemized by Le Corbusier's own trip to Rome in order to get a job from Mussolini (cf. Pietro Maria Bardi, *Lembranças de Le Corbusier* (São Paulo: Nobel, 1984). The Italian will be hired for the new University City's project in 1937, after the university committee rejects Le Corbusier's project and also another made by Lucio Costa. Ironically, a scale model of Piacentini's work will be exhibited in Costa's and Niemeyer's Brazilian Pavillion in the 1939 New York's World Fair.

<sup>10</sup> See Monlevade's memoir that Costa republishes in *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), 91-99, where he stands for the technical improvement



<sup>10</sup> Veja-se a memória de Monlevade que Costa republica em *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), 91- 99, onde defende o aperfeiçoamento técnico representado pela combinação de pilotis em concreto e planta superior em barro armado, então o sistema construtivo adotado majoritariamente nas casas do Brasil rural. Veja-se igualmente Carlos Eduardo Comas, "Lucio Costa e a revolução da arquitetura brasileira 1930-30," em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br) (30 de dezembro de 2009). Comas indica que mais que apelos diretos ao saber artesanal popular, Costa parte do mesmo para uma reelaboração que hoje assumiria indícios de busca de sustentabilidade, como a minimização do contato com o solo para evitar a umidade e o uso de madeira serrada e aplainada.

<sup>11</sup> Veja-se o capítulo *Cour et jardin* sobre o Pavilhão Brasileiro de Nova York e o Hotel de Ouro Preto na tese doutoral de Carlos Eduardo Comas, "Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes d'après les ouvrages exemplaires de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira et cie., 1936-45" (Université de Paris VIII, 2002). Aí se publicam os fragmentos dos dois projetos de concurso descobertos na casa de Costa depois de sua morte. O projeto final combina as curvas de Niemeyer com duas proposições de Costa, a planta baixa porosa assim como o contraste entre elevação enfaticamente horizontal frente à rua e elevação enfaticamente vertical de colunas colossais frente ao jardim que exhibe canteiros de bordes curvilíneos. Ver também Carlos Eduardo Comas, "O passado mora ao lado - Lucio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto 1938-40," *Arqtexto* 2 (2002): 6-18.

<sup>12</sup> Esta adjetivação é do próprio Lucio já que em suas quase-memórias, *Registro de uma vivência*, ao apresentar os projetos da mansão Fontes e da casa de campo Fabio Carneiro de Mendonça, os menciona como seus últimos projetos de estilo eclético-acadêmico.

<sup>13</sup> O texto em cursiva deste e dos três parágrafos seguintes remete a extratos de Wisnik, *Lucio Costa*.

<sup>14</sup> Jorge Panesi, "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur/Contorno," em *Críticas* (Buenos Aires: Norma, 2004), 56.

represented by the combination of concrete pilotis and top plan in reinforced clay, most adopted building system in Brazil's countryside in that time. Also see Carlos Eduardo Comas, "Lucio costa e a revolução da arquitetura brasileira 1930-30," in [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br) (December 30, 2009). Comas indicates that more than direct appeals to popular handcraft knowledge, Costa starts from that to a redevelopment that today would be a sign of a search for sustainability, such as the minimization of contact with soil in order to avoid humidity and the use of sawn and planed wood.

<sup>11</sup> See chapter *Cour et jardin* on the Brazilian Pavilion in New York and Ouro Preto's Hotel in the doctoral thesis of Carlos Eduardo Comas, "Précisions brésiliennes sur un état de Lucio costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira et cie., 1936-45" (Université de Paris VIII, 2002). There are published the fragments of two projects of contest found in Costa's house after his death. The final design combines Niemeyer's curves with two propositions from Costa, the porous floor plan as well as the contrast between emphatically horizontal elevation facing the street and emphatically vertical elevation of colossal columns facing the garden that exhibits curvilinear borders of flower beds. See also Carlos Eduardo Comas, "O passado mora ao lado - Lucio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto 1938-40," *Arqtexto* 2 (2002): 6-18.

<sup>12</sup> This adjective is given by Lucio himself, since in his quasi-memoir, *Registro de uma vivência*, when presenting the designs of the Fontes mansion and Fabio Carneiro de Mendonça's country house, he mentions them as his last designs of eclectic-academic style.

<sup>13</sup> This and the three following paragraphs are related to Wisnik's extracts, *Lucio Costa*.

<sup>14</sup> Jorge Panesi, "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur/Contorno," in *Críticas* (Buenos Aires: Norma, 2004), 56.