

# Algunas arquitecturas ‘tropicalistas’ imaginadas por Lina Bo Bardi sobre el papel

*Some ‘Tropicalist’ Architectures Imagined by Lina Bo Bardi on Paper*

**Mara Sánchez Llorens:** marasanchezlllorens@gmail.com

## Universidad

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nebrija

## Breve biografía

Mara Sánchez es arquitecta y urbanista por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (1999). Inició su labor docente en Rosario (Argentina) en 2001. Ha sido profesora invitada en KTH Royal Institute of Technology Stockholm, Technische Universität München, Architekturmuseum y Pinakothek der Moderne de Múnich, la Universidad de Sassari (Cerdeña) y la Universidad Anahuac de México. En la actualidad imparte docencia en varias universidades madrileñas. Ha participado en congresos académicos como Encuentros transatlánticos, discursos vanguardistas en España y Latinoamérica en el Museo Reina Sofía, y *Permanent Change: Plastics in Architecture and Engineering* en la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) de la Universidad de Columbia en Nueva York. Es autora de textos como *Arquitectura y Sociedad*; *Colectivo México Ciudad Futura*. *Reversibilidad antropógena de los hechos urbanos*, (Re) *Thinking Tropicalia*, y *Cartografías de la Ciudad Universitaria Latinoamericana*. Sus trabajos han merecido diversos reconocimientos como los de la BIAU (2011 y 2016), la Fundación Arquia por su tesis doctoral Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas, o el Premio a la Innovación Docente Laureate 2012 por la investigación *Un Circuito por el Arte Contemporáneo Latinoamericano*.

## Resumen

Lina Bo Bardi participó activamente en el debate cultural y arquitectónico de

Brasil tras su llegada a este país a finales de los años 40. Ella discutió sobre la relación entre la modernidad y la tradición, el arte y la artesanía; materializó, en diversos soportes, valiosas aportaciones a la anotada discusión y enriqueció el entusiasta movimiento Tropicália con estrategias medioambientales, de participación de los usuarios e identidad colectiva. Muchas de aquellas contribuciones de la arquitecta no fueron construidas, pero conocerlas es indispensables para entender de forma completa su compleja labor creativa. El presente artículo nos descubre algunas de las aportaciones bobardianas apuntadas a través de tres proyectos: la escenografía para la obra de teatro *En la jungla de las ciudades*, representada en 1969, la *casa circular* (1962) y la *comunidad Camurupim* (1975); en ellos experimentó y propuso utópicas formas de habitar en las que los escenarios para lo colectivo y la relación entre arquitectura y naturaleza tratarán de revelarnos por qué Bo Bardi fue considerada ‘madre de un cierto tropicalismo’.

## Palabras clave

Lina Bo Bardi, Tropicália, arquitectura-dibujada, fantasía, participación, tecnología-vernáculo.

## Abstract

Lina Bo Bardi took part of the debate about culture and Brazilian architecture after her arrival to this country at the end of the 1940s. She discussed the relationship between modernity and tradition, art and crafts; she materialized, in various media contributions to the annotated discussion and enriched the enthusiastic Tropicália movement with environmental strategies, participation of users and collective identity. Many of those bobardian contributions were not built, but they are indispensable to understand her complex creative work. The present article shows us some of her through three projects: the scenery for the work of theatre *In the jungle cities*, that was represented in 1969, the *Circular House* (1962) and the *Community Camurupim* (1975); in they experienced and proposed utopian forms of inhabiting in which them scenarios for it collective and the relationship between architecture and nature will try of reveal us why we can consider Bo Bardi was as the ‘mother of a certain tropicalism’.

## Keywords

Lina Bo Bardi, Tropicália, drawn-architecture, fantasy, participation, vernacular-technology.

En 1969 se representó en el Teatro Oficina de São Paulo la obra teatral *En la jungla de las ciudades* de Bertolt Brecht; una obra centrada en la ciudad como foco de los males y las bondades de la contemporaneidad. La representación narra la lucha entre dos ideales de hombre y se estructura a través de un combate de boxeo<sup>1</sup>. Durante esta puesta en escena, el texto de Brecht también colaboró en la búsqueda de aquellos años de lo originalmente brasileño. Lina Bo Bardi diseñó la escenografía de esta pieza épica, dicha composición del escenario tuvo especial trascendencia para el movimiento Tropicália (Favaretto 2000)<sup>2</sup> que fusionó lo popular brasileño —cercano a la tradición— y las vanguardias que el país recibía del exterior (Enciclopedia Itaú Cultural).

Lina Bo Bardi formó parte del debate de la cultura y la arquitectura brasileña de aquellos años, se trató de un debate que enfrentó la modernidad a la tradición (Foster et al. 2006, 262). Su postura ante las cuestiones planteadas entonces enriqueció la entusiasta revolución cultural 'tropicalista' que se propagó desde Salvador de Bahía al resto del país. Lina trató de intelectualizar dicha transformación con ciertas reflexiones sobre cuestiones medioambientales y sobre la participación de los usuarios en el proceso creativo.

Bo Bardi había desarrollado una extensa labor editorial en Brasil en la que expuso de manera crítica los planteamientos ambiguos que ella encontraba en sus coetáneos, equívocos que sintetizó años más tarde en la conferencia *Uma aula da arquitetura*. Aquella comunicación comenzó con estas palabras:

Hoy vamos a hablar de arquitectura. No de arquitectura 'construida', 'objeto acabado', donde podríamos exponer excepciones y creaciones, sino que vamos a hablar de la crítica en la arquitectura (...) de la arquitectura popular

1. En la jungla de ciudades es una obra escrita entre los años 1921 y 1924 por el autor alemán Bertolt Brecht. El drama narra la lucha entre dos hombres, Jorge Garga (vendedor de libros de segunda mano) y Schlink (un rico comerciante de madera), y se estructura como una pelea de boxeo: cada una de las escenas representa un asalto.

2. El término Tropicália nace como nombre de la obra de Hélio Oiticica (1937 - 1980) expuesta en la muestra Nova Objetividade Brasileira, realizada en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro en 1967. Tropicália encuentra eco en otras manifestaciones artísticas del período: cine, con Glauber Rocha, en el teatro del Grupo Oficina, en la nueva música popular creada por el grupo reunido en torno a Caetano Veloso y Gilberto Gil.

que, folclore aparte (...) representa los valores de la libertad. (Bo Bardi, 1990)

La exposición *Tropicália, uma revolução na cultura brasileira* celebrada en Chicago en 2005 (Basualdo 2007), incluyó —además de varios textos de Lina Bo Bardi— el proyecto de casa para Valeria Cirell, que Lina diseñó en 1958 en una parcela próxima a su propia casa, la casa de vidrio de 1951. Ella era consciente de cómo la *antropofagia*, en su vertiente oswaldiana (Andrade 1928)<sup>3</sup> había inspirado al *tropicalismo*; y entendió que estos dos momentos de la cultura brasileña apelaban a una respuesta que contrastaba con la modernización autoritaria de aquellos años. (Garramuño 2011) Para la arquitecta protagonista de este texto, y a partir de los años sesenta, ciertas herencias sociales locales debían reciclarse para dar paso a una nueva sociedad, la de un país de la 'aristocracia del pueblo': un pueblo nuevo mezcla del europeo, el africano y el indígena, que quería ser cosmopolita y que estaba cargado de sueños para un mundo mejor. Para Lina esto era Brasil. (Bo Bardi 1959).

La jungla urbana de Brecht de 1969, —ya citada y que diseñó Bo Bardi— se representó en São Paulo, una ciudad que ansiaba humanizarse, tal y como recogieron los objetivos del plan urbanístico básico de São Paulo de aquel mismo año presentado por Faria Lima y como reclamó la pintada en la escenografía ejecutada. Para Lina, la arquitectura no era una utopía sino un medio de conseguir ciertos fines colectivos (humanizar la ciudad), ya fuera a través del diseño de pequeños objetos o a través de ciudades (Bo Bardi 1959).

La suma de dibujos de la tramoya de Lina que nos ocupa<sup>4</sup> situó las escenas en el contexto original del Chicago de 1912. Si nos detenemos a examinar

3. Andrade, Oswald (1928). "Manifiesto Antropófago", Revista de Antropofagia. El Manifiesto comienza haciendo la siguiente manifestación:

"Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupi, or not tupi, that is the question."

4. Según el acervo del Instituto Lina Bo & P.M. Bardi, Lina Bo Bardi realiza ciento treinta y dos bocetos para esta escenografía. <www.institutobardi.com.br/busca\_banco.asp> [Última consulta 15/09/2015]

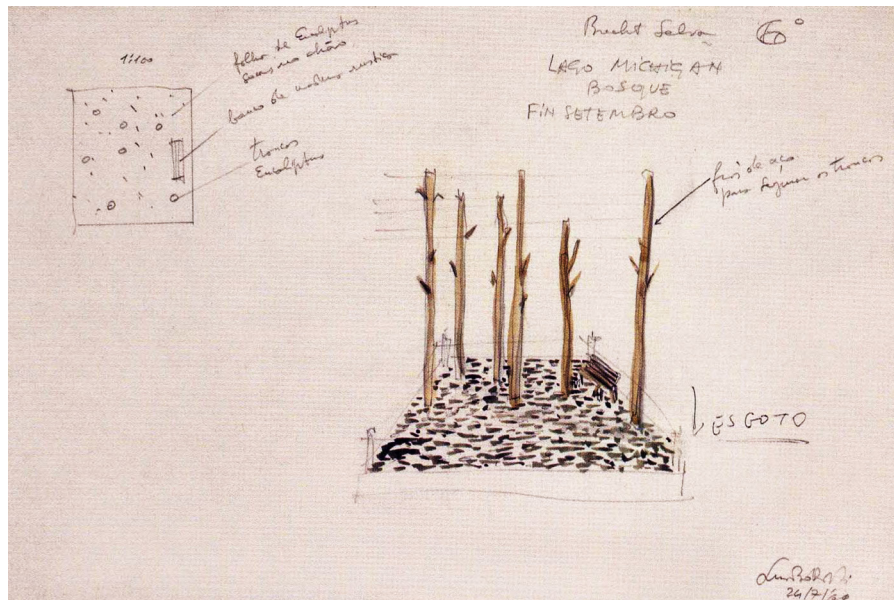


Fig. 1. Na Selva das Cidades, 1969. Planta / Perspectiva. Lápiz y acuarela.

la documentación gráfica elaborada por la arquitecta para su diseño, nos sorprende cómo sus dibujos a mano alzada —ingenuos, si se quiere, sencillos, con anotaciones estratégicas y que buscan crear una atmósfera— se convierten en arquitectura. La sexta escena refleja un cuadrilátero que acota un fragmento de bosque, ella anota que se sitúa próximo al lago Michigan y a finales del mes de septiembre—. La atmósfera se genera en un bosque de eucaliptos. El plano del suelo está cubierto de hojas. Lina anota que los árboles son mástiles de acero y que el plano natural se superpone a la red de alcantarillado de la ciudad. El cuadrilátero pertenece al mundo exterior y al interior, simultaneidad presente en toda la obra bobardiana.

Al observar atentamente todos los bocetos que la arquitecta realiza para esta escenografía descubrimos que la tramoya bobardiana se crea a través de imágenes que son presentadas ruidosamente, que invaden nuestros sentidos invitándonos a jugar en ellas. Lina Bo Bardi se recrea organizando ambientes mágicos. El uso de estos signos e imágenes tiene la finalidad de representar una determinada realidad universal para objetivar una imagen

que devora los símbolos de la cultura urbana. Este pensamiento que de nuevo nos remite a la idea de antropofagia es —en esencia— lo que acerca *Tropicália* a la obra de Lina y viceversa.

La Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía invitó a la arquitecta a impartir un curso de Arquitectura en abril de 1959.

En Bahía se había creado un colectivo activo de artistas locales que años más tarde serían la génesis de Tropicália<sup>5</sup>. Se trataba de una sociedad más abierta y menos elitista; un colectivo de mujeres y hombres que trataba de situar la antigua capital colonial en el mapa para compartir lo que allí se creaba. Lina se sumó a ellos y recorrió el nordeste del país sobre un todo-terreno recolectando objetos populares (Zevi 1995).



Fig. 2. Lina Bo, Luiz Hossaka y Carlos Paz. Archivo personal. Julio 1958 - Vila Velha, Ponta Grossa, Paraná. Foto: Luiz Hossaka.

5. Cronológicamente se suceden los siguientes acontecimientos: la primera experiencia inspiradora de los tropicalistas de Lina Bo Bardi en Bahía desde 1958 como activadora cultural de la antigua capital soteropolitana; en 1964 el golpe de Estado y la instauración de la dictadura, Bo Bardi ha de regresar a São Paulo donde el teatro Oficina inicia su actividad y simultáneamente, en Río de Janeiro, Helio Oiticica formula Parangolé; entre 1967 y 1972 se desarrolla oficialmente el movimiento analizado con la materialización de obras tropicalistas y bobardianas que se retroalimentan.



La compilación nordestina obtenida fue estudiada de manera técnica y clasificada por la propia Lina en los *Apuntes del nordeste* 1959-1980 para convertirse en una suerte de intelectualización de la artesanía. (Bo Bardi 1967)

Bo Bardi desarrolló durante su estancia en Salvador el proyecto de 'casa circular' y le dedicó más de cincuenta documentos gráficos. La 'casa' es una metamorfosis de la arquitectura en naturaleza artificial. En ella se desarrollaron ciertos criterios sostenibles y la simultaneidad del interior y el exterior. Fue concebida como un 'organismo apto para la vida' (Bo Bardi, 1943) y como una naturalización de acciones arquitectónicas a escala doméstica: primero fue un exuberante jardín tropical (Dunn 2001) y después fue un edificio-casa que rodeó el jardín dejando que éste siguiera creciendo encima y debajo y devorara todo el espacio —salvo un patio circular que conecta la casa con el exterior—. La serie gráfica muestra que la arquitectura y el paisaje se enlazan en un proceso orgánico que genera una nueva



Fig. 3. Casa Circular, 1962. Alzado. 27,6 x 42,3 cm. Acuarela, grafito, tinta, sobre papel de calco.

topografía. La casa es una forma de infraestructura de contención, que goza de la dualidad de ser y habitar. El encuentro con el suelo es un ardid regulador de la escorrentía en el paisaje. La parcela se resuelve con una red de muros que regulan el riego y el aliviadero del agua para la exuberante vegetación deseada. Si la arquitectura brasileña se había resuelto como un proyecto moderno con jardín, la 'Casa Circular' completa esta idea. El proyecto habría adquirido su sentido pleno con el paso del tiempo, ya que fue concebida como un organismo biológico y mimético a la vez con el entorno.

La sala principal se sitúa en el patio circular de la casa, protegida por el jardín y abierta al sol. El espacio queda protegido del exterior en las primeras propuestas, más adelante, este espacio se extiende y se conecta con parte del perímetro que aloja la cocina; allí se abre al exterior.

Esta continuidad espacial la entenderemos mejor, quizá, si nos acercamos al trabajo contemporáneo de Lygia Clark —artista brasileña también asociada al tropicalismo—. En una de las piezas de su serie *Bichos*, 'Dentro y fuera', Clark experimenta de esta manera: "Llegué a la apreciación de que una obra debe estar viva como un cuerpo, tras observar un caracol en la palma de mi mano, donde estaba a salvo, y la sensación orgánica que obtuve a través de aquel espacio continuo." (Clark 1960)

Una acuarela de Lina Bo Bardi —realizada, probablemente, en 1962— presenta dos perspectivas del mismo proyecto contemplado desde el exterior y desde la sala principal, donde todas las actividades colectivas de la casa son posibles. Un niño juega al escondite con tres animales —incluso uno de ellos, llevando una capa roja, nos recuerda al conejo del relato de 'Alicia' escrito por Lewis Carroll—. La acuarela, que se completa con una sección y un alzado, nos invita a escondernos en ese espacio iluminado por el sol. No importa qué suceda al otro lado del muro que rodea la parcela, dentro estamos a salvo.

En el exterior, podemos imaginar la atmósfera deseada por Bo Bardi a través de un sugerente dibujo que realiza posteriormente para el centro



Fig. 4. Perspectiva externa e interna de la Casa Circular, 1962, 24,6 x 46,5 cm. Acuarela.

Itamambuca, resultado de un largo proceso de meditación de la arquitecta en el que convergen tanto sus reflexiones acerca de la necesidad de un proceso experimental como su exploración y convivencia con la realidad de Brasil. “A Lina Bo Bardi probablemente le habría gustado trabajar con programas de edición de imágenes. Ella tenía un don para el dibujo y también para cortar, pegar y retocar imágenes”. (Almedia 2009)

Lina Bo Bardi plantea la analogía entre arquitectura y el espacio continuo en su ponencia *El caracol y el lagarto al sol* dando la clave de la naturalización en torno a los modos de vida bobardianos. Ejemplos de esto son la Casa Valéria Cirell y la Casa do Chame-chame, ambas construidas y la ‘casa Figueiredo Ferraz’ o la ‘casa das Laranjeiras’ que no fueron construidas. Finalmente, la ‘casa circular’ que nos ocupa es una suerte de manifiesto sobre esta reflexión. Bo Bardi alega: “¿Qué se entiende por arquitectura orgánica, natural entonces? Significa una arquitectura que no se limita a una arquitectura abierta, que acepta la naturaleza, busca imitarla, como un organismo vivo que llega a asumir formas a veces casi una imitación, como un lagarto sobre las rocas en el sol.” (Bo Bardi 1958)<sup>6</sup>

6. “O que se entende então por arquitetura orgânica, natural? Entende-se uma arquitetura não limitada a priori, uma arquitetura ‘aberta’, que aceita a natureza, que se acomoda a ela, busca mimetizar-se a ela, como um organismo vivo que chega a assumir às vezes formas de quase um mimetismo, como um lagarto sobre as pedras ao sol.”



Fig. 5. Perspectiva de las casas implantadas, Conjunto Itamambuca (Ubatuba, SP), 1965. 27,8 x 27,2 cm. Grafito, pastel, óleo.

En 1975 Lina recibe un encargo para proyectar un núcleo urbano en la vega del Rio San Francisco en Propriá, Sergipe para los trabajadores de la cooperativa de Camurupim. Ella continuaba elaborando sus Apuntes del Nordeste.



Fig. 6. Lina Bo Bardi durante el montaje de la exposición Bahia no Ibirapuera 20/09/1959 - São Paulo. Foto: Miroslav Javurek.



La sucesión de dibujos (Jorge 1997) que elabora Lina Bo Bardi —ciento veinte— (Instituto Lina Bo y Pietro Maria Bardi) comienza con unos apuntes sobre viviendas vernáculas. Resulta necesario recordar que Lina estudió durante toda su estancia en Brasil las formas de vida lugareñas y las compartió a través de sus escritos *Construir é viver* en la revista Habitat. (Lerner y Latorraca 2013). Tras los primeros dibujos, Lina se acerca al lugar y dibuja su paisaje. Se detiene y anota el nombre de algunos árboles que, probablemente, le llaman la atención como un grupo de mangos. Retiene su atención sobre el lugar y apunta 'horizontes infinitos'. Gira la cabeza y dibuja lo que queda a su espalda.

Lina se detiene de nuevo en los mangos y en un nuevo dibujo. Se trata de una acuarela detallada donde la estructura de la propia floración y el crecimiento de la misma evoca la estructura urbana que propondrá más adelante para el conjunto rural, lo que se evidencia en una panorámica esquemática realizada a lápiz. Esta preocupación por mimetizar la estructura floral y la del proyecto, queda de manifiesto a través de otros apuntes que



Fig. 7. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Paisaje. 14,9 x 20,8 cm.

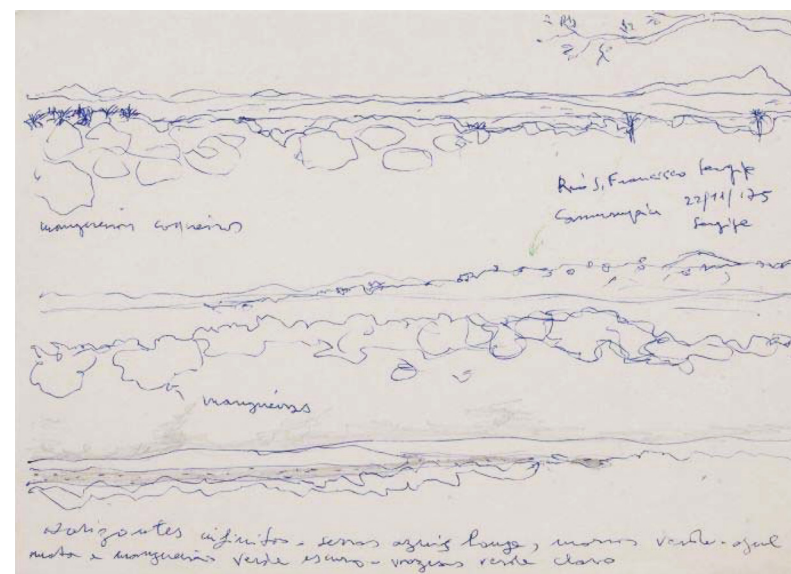


Fig. 8. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Paisaje. 14,9 x 20,6 cm.



Fig. 9. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Paisaje. 14,9 x 20,2 cm.

denomina 'Diseño de flores' y que inmediatamente después de aproximarse a los cinco planos topográficos del terreno, se convierten en los esquemas de implantación de los núcleos residenciales.<sup>7</sup>

“Las ciudades brasileñas se resienten ante una fiebre de improvisación y destrucción del medio natural innecesaria: cortar, quemar y destruir, ser el gran enemigo del bosque significa tener odio a las flores” (Bo Bardi 1957, 14).

Lina realiza a continuación otros muchos dibujos analíticos y propositivos en los que pone de manifiesto las escalas de aproximación que realiza. Una vez más, como apuntábamos en el proyecto de 'casa circular', comprende desde las escalas territoriales hasta las antropomórficas; como sucedía en la escenografía propuesta para *En la jungla de las ciudades* también. En sus dibujos nos aproxima a la atmósfera que desea y nos detalla cómo realizarla deteniéndose en ese inventario del hombre y a través de lo cotidiano del hombre real.

Esta realidad la lleva a estudiar de manera particular el funcionamiento de la cooperativa, así como la organización de los lotes para los agricultores de estas comunidades (Lina calcula que la población será de mil quinientas personas aproximadamente). Enuncia una prioridad: los niños no recorrerán más de setecientos metros para ir a la escuela.

Escojamos de este centenar de dibujos propositivos, aquellos en los que expone los principales inventos con los que dar respuesta a los problemas que detecta.

Lina Bo Bardi realiza una propuesta estructurada en torno a una espiral que en su origen aloja el centro colectivo de este núcleo urbano-rural y se rodea,

7. Es importante alertar sobre la incoherencia entre el orden de catalogación de los cinco planos topográficos y el esquema de implantación realizado a tinta monocolor y la fecha de los dibujos; estos son anteriores, lo que nos invita a plantear dos hipótesis. Una: antes de realizar la visita al lugar Lina realiza una primera aproximación al proyecto sobre tablero (en uno de los esquemas la arquitecta anota que el dibujo ha sido realizado en São Paulo) que reafirma sus primeras intenciones al visitar y dos: la fecha añadida es posterior y responde al orden que la arquitecta propone para recorrer el proyecto.



Fig. 10. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Flores. 20,7 x 14,8 cm.



Fig. 11. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Planta: esquema de implantación de los núcleos residenciales, 1975, 31,8 x 21,8 cm.

en crecimiento concéntrico —como ya apuntábamos repite la estructura observada en la flora lugareña— de exuberante naturaleza y en este medio sitúa las casas. La propuesta evoca un crecimiento abierto y descendente hacia el río San Francisco así que la escorrentía natural del terreno colabora y es útil a los campos de agricultura que distribuye en espacios de entre tres mil y cinco mil metros cuadrados.

Resulta desconcertante que en este diseño Bo Bardi resuelve indistintamente los lotes de manera rectangular o circular y a este respecto como ya apuntábamos en la Casa Circular, ella manifiesta:

“Una arquitectura delicadamente apoyada en la naturaleza, una arquitectura que vigila la naturaleza pero que no le da confianza y puede estar tanto aquí como allá. ¿Existe realmente un compartimiento estanco orgánico-natural y



racional-no-orgánico? Cualquier obra de arte válida es orgánica en cuanto responde a principios verdaderos, naturales, orgánicos. Ninguna obra válida huye de la ley de la organicidad en tanto que es natural y no modificable por el hombre. La arquitectura orgánica fascina, pero en la no orgánica nosotros sentimos una profecía: el plano no existe en la naturaleza, pero el hombre lo ha pensado y puede usarlo” (Bo Bardi 1943)

Otra idea importante gira en torno al agua. Para Lina el agua no es un material más a incorporar al proyecto, sino que su papel es de suma importancia para el encuentro entre lo natural y lo artificial. La arquitectura que ella propone es un controlador de la hidrografía que potencia el recorrido natural del agua. En 1987 Bo Bardi construirá esta idea en su proyecto de regeneración y recuperación de la Ladera de la Misericordia en Salvador de Bahía. Para garantizar la escorrentía natural, en Camurupim Lina retoma el sistema de apoyos de la ‘casa Valeria Cirell’ sumergidos en agua y además estudia de manera precisa cómo controlar la irrigación de los campos, que regularmente estarán inundados.

Ese movimiento del agua o la fluidez de su recorrido nace en las casas que como palafitos se posan sutilmente en el terreno y la fusión de dicho



Fig. 12. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Planta y perspectiva del conjunto, funciones, 1975, 32,4 x 23,5 cm.

movimiento con el paisaje supera definitivamente la relación canónica dentro-fuera —como ya apuntábamos en la Casa Circular— la casa para la cooperativa Camurupim no contempla la naturaleza, es un lugar para convivir con ella.

Podemos concluir con una última acuarela que Lina Bo Bardi dibuja para esta comunidad. Dicha colectividad habría estado situada lejos de la jungla de las ciudades, una ciudad alegre, fantástica. En el dibujo, una lluvia de imágenes acompaña a una arquitectura que transcurre entre tan sólo dos planos en los que desarrollar todas las actividades: una forma de *piazza* y *telto* que delimitan el vacío.

“El arquitecto debe ser también y, sobre todo, el diseñador de la casa del hombre e incluso el mentor que, en un momento dado, podría convertirse en un autor de la rebelión contra los límites de las ciudades y darse cuenta de que muchos de sus colegas, tal vez inconscientemente, reducirá la vida



Fig. 13. Camurupim. Perspectiva casa tipo, 1992, 30,1 x 22,0 cm.

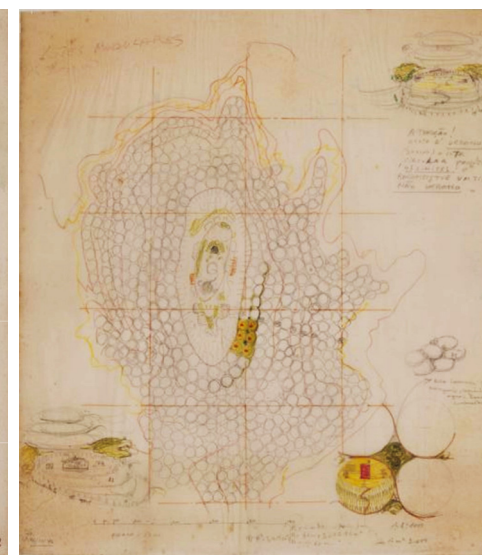


Fig. 14. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. 1975. Planta de implantación de los lotes (lote circular), planta del lote circular/ Perspectivas del lote circular. 57,0 x 49,5 cm.



humana a una aventura sin fantasía, sin relación con la naturaleza, en un divorcio que no es sensible, lo que contradice las necesidades orgánicas humanas”. Un manifiesto a favor de lo universal, lo ético, lo humano, lo poético y lo humilde. Este clamoroso deseo bobardiano de regresar a la naturaleza se acerca a la idea de Antonio Gaudí del origen, que Lina define: “él es aquel cuya originalidad ante los nuevos medios consiste en retomar la más fácil de las primeras soluciones” (Bo Bardi 1957, 16)

Lina Bo Bardi se expresa de esta misma manera en Camurupim y también regresa a su propio origen. La casa para esta comunidad del río San Francisco está contagiada por todo lo que nuestra protagonista ha recolectado a lo largo de su vida, especialmente de su vida en Brasil. (Bo Bardi 1988, 37)

“Bo Bardi había sido capaz de descubrir América de nuevo desde la emoción de la naturaleza exuberante y las grandes piedras; y los espacios generosos que creaban imágenes fantásticas y monumentales en el paisaje Iberoamericano” (Mendes 1992). Esa generosidad de los espacios colectivos de las comunidades lugareñas visitadas en sus exploraciones del nordeste protagoniza este núcleo urbano-rural experimental.

La mayoría de las contribuciones de la arquitecta italo-brasileña no fueron construidas, fueron imaginadas por ella sobre papel (este trabajo se conoce como ‘Lina gráfica’). En el artículo *Las lecciones de arquitectura brasileña* de Lina Bo Bardi el arquitecto Luis Antônio Jorge acude al verso de Dante “Lloverá después de la alta fantasía”<sup>8</sup> para revelar dichos caminos expresivos bobardianos. A través de cuantiosas acuarelas se forma en nosotros la narrativa de sus proyectos y añade “Alegría, irreverencia y despojamiento de un diseño minucioso que es un inventario del hombre” (Jorge 1997, 102).

La obra de Lina Bo Bardi —inevitablemente— nos hace pensar en culturas ancestrales, en sus raíces, sus caminos, sus metas y sus mitos. También es cierto que, a su regreso de Salvador de Bahía, en 1964, Bo Bardi había ahondado en la obra de Lucio Costa quien había ofrecido al país otros

8. “Poi piove dentro a l’alta fantasia”, Purgatorio. Canto XVII, Divina Comedia, poema escrito por Dante Alighieri entre 1304 y 1321.

‘modos’ de ser moderno, más cercanos a lo vernáculo; ambos fueron una excepción de la modernidad brasileña.

Las propuestas de Bo Bardi fueron autóctonas, nacionales, y —simultáneamente— devoraron y renovaron las energías de la vieja Europa que ella dejó en decadencia. Lina convocó imágenes tropicales para celebrar la modernidad en un país nuevo, incorporó elementos del imaginario brasileño, junto con conceptos, postulados y pensamientos occidentales a los que criticaba, a su vez, transformándolos. (Carvalho 2014) Los ejemplos arquitectónicos que acabamos de analizar, incorporaron, reinterpretaron, reescribieron e inventaron nuevas formas de habitar y nos revelan por qué Lina fue considerada ‘madre de un cierto tropicalismo’.

## Referencias

- Andrade, Oswald (1928). "Manifiesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*. En Tarsila do Amaral. Fundación Juan March. 2009.
- Basualdo, Carlos. 2007. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bo Bardi, Lina. 1943. Arquitetura e natureza: a casa na paisagem. *Domus*, 191:464-71.
- Bo Bardi, Lina. 1957. *Contribuição propedéutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo & P.M. Bardi.
- Bo Bardi, Lina. 1958. "Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura". En *Conferencia pronunciada en la Casa da França*. Salvador de Bahia.
- Bo Bardi, Lina. 1959. *Bahia no Ibirapuera*. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Bo Bardi, Lina. 1967. *Cinco anos entre os "brancos"*. São Paulo: Mirante das Artes.
- Bo Bardi, Lina. 1988. Terapia intensiva. *AU. Arquitetura e Urbanismo*, 18:37.
- Bo Bardi, Lina. 1990. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*, 133.
- Carvalho Ferraz, Marcelo. 2014. *Arquitetura conversável*, São Paulo: Azougue.
- Clark, Lygia. 1960. A morte do plano. <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=14](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=14)> (Consultado el 08 de mayo de 2016 )
- Dunn, Christopher. 2001. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. North Carolina: UNC Press Books.
- Favaretto, Celso. 2000. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain y Buchloh, Benjamin. 2006. "1960. Neovanguardia y espectáculo", *Arte desde 1900*. Londres: Akal.
- Garramuño, Florencia. 2011. *Antropofagia y tropicalismo: dos momentos*. Buenos Aires: Escenarios Clarins.
- Lerner, Miriam y Latorraca, Giancarlo. 2013. *Habitação Ribeirinha na Amazônia*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira.
- Jorge, Luis Antônio. 1997. As lições da arquitetura brasileira de Lina Bo Bardi. *Projeto Design*, 102- 108
- Mendes da Rocha, Paulo. 1992. Imagem do Brasil. *Caramelo*. São Paulo, FAU- USP
- Zevi, Bruno. 1995. *L'Impasse del design*. São Paulo: Charta.