

## Informações Gerais do Trabalho

**Título do simpósio temático :** Teoria, história e crítica.

**Título do trabalho:** Fotografia de arquitetura: Uma escrita da cultura – Brazil Builds.

**Autor:** Eduardo Augusto Costa – Doutorando – IFCH / Unicamp.

### Resumo:

Este texto pretende problematizar o suporte fotográfico como documento de singular importância na determinação de narrativas históricas. Trata-se de apresentar certas questões imagéticas, bem como determinações que se dão nos bastidores da realização da fotografia, que estão intimamente ligadas com uma tal compreensão e, conseqüentemente, com um uso que se faz deste suporte documental. Para tanto, busca-se problematizar o papel da fotografia na composição de uma das mais importantes obras publicadas quanto a uma arquitetura moderna brasileira – a publicação *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. Peça icônica que marca uma matriz historiográfica da arquitetura moderna brasileira, a publicação editada pelo MoMA/NY, em 1943, pontua uma narrativa que visava a dar voz a um certo dimensionamento cultural, que se encontra especificamente ligada à política cultural levada a cabo pelo ministro Gustavo Capanema, durante a República Nova, no Brasil. Finalmente, discute-se a construção de uma cultura visual da arquitetura a partir da série de documentos visuais realizados por diversos fotógrafos e apresentadas na publicação, dentre os quais se destaca o fotógrafo G. E. Kidder Smith. Cultura visual que se pretendia como ordem da cultura nacional, neste caso, ordem de uma cultura arquitetônica moderna brasileira.

### Palavras-chave:

Fotografia – Modernismo – Brazil Builds

### Abstract:

This text intends to put in question the photography as a document of singular importance in the historical narratives determination. It is treated to present certain

photographical tasks, as well the determinations that are given in the embroidery frames of the photograph accomplishment, that are closely on with one such understanding and, consequently, with an use that becomes of this documental support. For in such a way, it intends to put in question the play of the photograph in the composition of one of the most important published works about a brazilian modern architecture – the publication *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. An iconic book that marks a historiographic matrix of the brazilin modern architecture, this publication published by MoMA/NY, in 1943, points a narrative that intends to give voice to a cultural dimension, that is linked with a cultural policy placed the minister Gustavo Capanema, in the Brazilian's New Republic. Finally, presents the construction of an architectural visual culture by a number of documents made by a lot of photographers and presented in this publication, amongst which the work of G. E. Kidder Smith is highlighted. Visual culture that intended to establish as an order of the national culture, in this case, order of a Brazilian modern architectural culture.

**Key words:**

Photography – Modernism – Brazil Builds

## Fotografia de arquitetura: Uma escrita da cultura – Brazil Builds

*“Fotografia, ou várias fotografias”*

**Mário de Andrade**<sup>1</sup>

Num breve texto de Lúcio Costa, em que o arquiteto apresenta algumas determinações de qual seria a melhor maneira de se fotografar Brasília, entende-se, num primeiro momento, a importância que a fotografia assume como documento estabilizador de uma idéia, vinculada a uma cultura. Compreensão que se dá a partir de uma intenção em determinar, através de uma prática cultural, uma representação: o documento fotográfico. Em segundo plano, mas não menos importante, entende-se como a presença do arquiteto, que demanda ao fotógrafo um registro de uma determinada obra, influencia nas escolhas do fotógrafo, fazendo deste um documento carregado de intenções justapostas a um discurso. Assim, o proponente e o fotógrafo confundem-se como autores conjuntos do registro, já que as escolhas determinantes para o resultado apresentado não se restringem unicamente a um deles, mas se confundem entre intenções. Nas palavras de Lúcio Costa, as fotografias, a serem realizadas em Brasília, deveriam dar enfoque às seguintes questões: *“Fotografar: nas horas de entrada e saída dos ministérios; (...) A praça dos Três Poderes com grupos e gente circulando. (...) Tudo bem fotografado, de um ponto de vista a favor, otimista, e não ‘contra’. Nada de ‘contrastos’ demagógicamente escolhidos ou aspectos insólitos intencionais. Caras autênticas, saudáveis, otimistas, como as que eu vi.”*<sup>2</sup>. Nesta série de recomendações ao fotógrafo, Lúcio apresenta uma espécie de pauta das imagens mentais que construiu para a cidade de Brasília. Uma verdadeira *utopia visual* da cidade desejada.

Antes de pretender uma reflexão sobre o urbanismo ou a arquitetura de Brasília, o que se intenciona aqui é compreender a importância que a fotografia assumiu como elemento indissociável na afirmação de um discurso. Algo fundamental para a leitura

---

<sup>1</sup> Para tanto, ver: ANDARDE, Mário de. *Anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. M.E.S. – Gabinete do Ministro. 1936. p. 11.

<sup>2</sup> COSTA, Lúcio. *Como fotografar Brasília*. São Paulo: Folha de São Paulo. Caderno Mais, 11.02.2007. p.6.

crítica, histórica, do que representa para a cultura brasileira a documentação fotográfica apresentada no *'Brazil Builds'*, que teve também neste arquiteto um de seus principais atores. Assim, partindo da idéia de que a fotografia trata fundamentalmente de uma linguagem – uma escrita da cultura – e que esta traz necessariamente a presença de uma determinação e materialização da memória<sup>3</sup>, compreende-se este intercâmbio de relações, entre a determinação da escrita, de uma memória que é própria à linguagem inscrita na câmera fotográfica mas, ainda, pela imposição de uma leitura. Leitura que se dá, ainda, nas palavras do autor do objeto que se apresenta, representa e memoriza, mas que também percorre a linguagem desenvolvida a partir da cultura latente e indissociável da figura do fotógrafo, que a torna visível, a partir da linguagem inscrita na – máquina – fotográfica.

Neste sentido, compreende-se a participação de Lúcio Costa a partir de uma determinação de poder, de censura, a fim de construir uma leitura narrativa *'otimista'*, favorável ou congruente àquela delineada pelo urbanista, fazendo desta uma construção, uma determinação, necessariamente, tendenciosa. Dessa forma repete, a partir de sua influência sobre o fotógrafo ou mesmo como editor das fotografias, aquilo que diz ou pretende dizer – sedimentar –, com o projeto e com a escrita, assumindo o papel de leitor crítico da própria obra. O fotógrafo, ao respeitar esta espécie de pauta determinada por um ator externo ou, ainda, por uma dada cultura, insere-se nesta, inscrito numa rede de poder, numa linha argumentativa ordenada por um discurso de uma cultura. E, assim, o fotógrafo faz da sua linguagem uma porta-voz de uma dada cultura.

Assim, partindo da compreensão de que a fotografia tem seu lugar dentro de uma rede simbólica, compondo uma dada memória, o documento fotográfico não deve ser tomado como uma representação direta da realidade. Neste sentido, a fotografia deve ser lida como uma representação, uma construção, realizada a partir do real – e por isso o tem como intrínseco –, mas diretamente conectada com seu referente cultural e, em muitos casos, como em Brasília, pautado explicitamente pelas palavras de um

---

<sup>3</sup> Tem-se aqui como ponto referencial a reflexão tratada por Rosalind Krauss em seu ensaio; *Quando falham as palavras*, onde trata da relação entre texto, fotografia e memória. Para tanto ver: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (1ed. 1990). pp.205-215.

autor ausente, mas latente na determinação da visualidade. Assim, pensar na documentação fotográfica do *Brazil Builds* traz a necessidade de compreensão da ambiência cultural para dentro do documento fotográfico e a partir dele, uma vez que se apresenta como parte indissociável de sua composição.

As associações entre fotógrafos e arquitetos foram muitas ao longo da história e, em alguns casos, principalmente para a arquitetura moderna, que se estabeleceu paralelamente ao desenvolvimento da mídia impressa tornaram-se singulares como no caso de Julius Shulman e Richard Neutra. Para os brasileiros, a relação não foi diferente. No caso de Oscar Niemeyer, a leitura é singular. Apesar de ter travado uma infinidade de parcerias com fotógrafos, foi com o fotógrafo Marcel Gautherot que o arquiteto parece ter encontrado a singularidade visual capaz de dar voz à leitura que projetava para as suas obras. É a partir das parcerias estabelecidas entre fotógrafos e arquitetos, mas também pesquisadores, intelectuais e, ainda, para o caso específico do *Brazil Builds*, servidores públicos, na figura do SPHAN, e o Ministro Capanema, a visualidade dos bens patrimoniais e da arquitetura moderna toma sua forma melhor acabada. Uma vez que, se por um lado apresenta as edificações em seu estado 'natural', de outro as vinculam à natureza da linguagem fotográfica, que, também, apresenta seu projeto em favor desta narrativa. No caso específico do SPHAN, a narrativa, quanto à fotografia, apresenta-se de forma reveladora e, para o *Brazil Builds*, determinante.

Parte da documentação fotográfica disponível para a construção narrativa de Goodwin, foi previamente entregue por Lúcio Costa, de dentro do SPHAN, para a comitiva do MoMA<sup>4</sup>. Questão importante, que traz para a leitura crítica do *Brazil Builds* a importância assumida pela fotografia, visto que o SPHAN teve sempre nesta forma de documentação dos bens patrimoniais um meio privilegiado na divulgação do seu trabalho. Nas palavras de Lúcio Costa: *“Foram vários os fotógrafos que serviram ao SPHAN: O notável lituano Vosylius, Pinheiro, Benício [Whatley] Dias, Marcel Gautherot, o mais artista, que certa manhã irrompeu repartição a dentro sobraçando uma pasta*

---

<sup>4</sup> Para tanto, ver: DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001. P.117.

*com belas fotos da Acrópole, na companhia de Pierre Verger, que o visgo da Bahia iria pegar para sempre, e o simpático Erich Hess, disposto a voar fosse para onde fosse.”<sup>5</sup>.*

Em texto editado na revista nº7 do SPHAN, em 1943, Joaquim Cardoso trata brevemente sobre a maneira como o estudo apresentado, referente às casas rurais do Rio de Janeiro, foi realizado, e, assim, dá destaque a este documento. Segundo ele: *“Realizamos aqui, com as fotografias de que dispomos, e com o exame in loco de alguns desses estabelecimentos rurais, (...), uma classificação inicial que servirá, cremos nós, de ponto de partida para pesquisas mais cuidadas.”<sup>6</sup>.* Como, em muitos casos, os objetos, centro das investigações intelectuais, apresentavam-se fora do alcance dos pesquisadores e que, ainda, impossibilitados de uma análise comparativa simultânea, a fotografia se tornou meio privilegiado através do qual as análises descritivas, comparativas foram tomadas a partir de documentações visuais. Na fala de Cardoso, fica clara a impossibilidade de acesso do pesquisador a algumas das edificações, frente à diversidade a serem apresentadas no estudo, carentes de confrontamento tipológicos. Assim, a pesquisa dos trabalhadores muito se dá pela análise de fotografias, fazendo com que este documento assumira um papel de suma importância na leitura do que se entende como atributo referencial do patrimônio brasileiro. Neste sentido, compreende-se a medida de importância assumida pela seção ‘*Inventário*’ do Arquivo Central do IPHAN, composta primordialmente por séries fotográficas, fontes valiosas na apreensão dos pormenores particulares de cada bem tombado, mas também, para o desenvolvimento dos trabalhos críticos dos intelectuais do SPHAN.

Neste sentido, o depoimento do fotógrafo Erich Joachim Hess – um dos autores das fotografias do *Brazil Builds* – é elucidativo. Segundo ele: *“Mandava-me então, o diretor [Rodrigo Mello Franco de Andrade] do DPHAN documentar fotograficamente as relíquias históricas e artísticas de Minas; e gosto de recordar que, das instruções que recebi para a tarefa, constavam desenhos do punho do Mestre Lúcio Costa, onde se especificavam detalhes de monumentos ou obras de arte que deviam ser fotografados*

---

<sup>5</sup> Para tanto, ver: COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997. P.441.

<sup>6</sup> Para tanto, ver: CARDOSO, Joaquim. *Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº7, 1943. p.223.

*minuciosamente e especialmente.*<sup>7</sup> Erich Hess, em seu depoimento, aponta para uma questão fundamental para a compreensão de como a narrativa, o discurso teórico apresentado nas pesquisas desenvolvidas por Lúcio Costa ou outros pesquisadores parece tomar forma visualmente. E, aqui, o paralelo com a visualidade e a narrativa teórica delineada no *Brazil Builds* é determinante, já que muitas destas fotografias são de autoria vinculada a este Serviço. Assim, a partir de desenhos referenciais – croquis – o fotógrafo desenvolvia o seu trabalho, baseado numa construção a partir de instruções de Lúcio Costa. Questão importante que aponta, inicialmente, para a construção prévia dos focos visuais, das interpretações narrativas a serem tomadas pelos fotógrafos. Ou seja; deve-se, a partir deste relato de Erich Hess, tomar a documentação de um bem histórico, requisitada pelo SPHAN, sob a possível influência narrativa de seus próprios servidores. Narrativa que, num segundo momento, pode influenciar até mesmo nos atributos qualitativos como enquadramentos, composição, destaques, informações alcançados através de escolhas do fotógrafo a fim de acentuar determinado aspecto, determinada narrativa, reforçada a partir da leitura visual proposta pelo documento fotográfico, o que faz com que este documento venha carregado de informações previamente delineadas por Lúcio Costa, a fim de conferir sentido à trama discursiva que se pretende engendrar, para, assim, poder dar sentido a sua narrativa, a sua construção histórica. Não se trata aqui de isentar a influência que o fotógrafo exerce na determinação narrativa posta em prática através de escolhas que toma no ato fotográfico. Mas, fundamentalmente, compreender o documento fotográfico delineado por uma narrativa que se equaciona através da fala e, ainda, através de desenhos de outros atores institucionalizados no SPHAN, que, segundo este depoimento de Hess, era prática recorrente neste Serviço.

Apesar da escassa documentação relativa aos fotógrafos, no Arquivo Central do IPHAN, alguns documentos são valiosos para o entendimento desta relação do fotógrafo com os pesquisadores e servidores do SPHAN. Numa série de três documentos encaminhados ao fotógrafo Marcel Gautherot<sup>8</sup>, compreende-se que o

---

<sup>7</sup> HESS, Erich Joachim. *Isto é o Brasil!* São Paulo: Edições Melhoramentos, S/D. p.s/d.

<sup>8</sup> Para tanto, ver: COSTA, Eduardo Augusto. *Brazil Builds e a construção de um moderno na arquitetura brasileira*. Dissertação de Mestrado. IFCH-Unicamp, 2009.

serviço deste profissional funcionava a partir de uma pauta pré determinada, questão já levantada por Augusto Telles, que expõe esta relação da seguinte forma: “*Nestes casos [de viagens pelo Brasil], Gautherot informava ao Iphan seu roteiro de viagem e recebia do dr. Rodrigo cartas de apresentação para autoridades civis ou religiosos responsáveis pelos bens culturais, a fim de facilitar as visitas aos mesmos e a execução da documentação fotográfica que interessava ao Patrimônio.*”<sup>9</sup>. No entanto, o que não fica claro, na fala de Telles, é o nível de ‘intervenção’ do Serviço em relação à documentação de Gautherot, vinculada ao SPHAN – questão apontada pela fala de Erich Hess. Fato que pode transparecer uma completa liberdade nas escolhas e na leitura dos temas de interesse, especificamente dimensionáveis através das decisões do fotógrafo, o que não se verifica através das pautas encaminhadas a Marcel Gautherot e determinantes à leitura do fotógrafo.

As orientações presentes nesta documentação do SPHAN, relativa a uma série de bens históricos da região de Minas Gerais, são muitas e todas elas guardam, em certa medida, a influência que exerceram sobre as escolhas do fotógrafo. No caso das recomendações de Catas Altas, lê-se o seguinte: “*Fotografar o Cristo que se achava no corredor da Tribuna da Capela mor do lado do Evangelho, procurando acentuar-lhe o character (sic) possante e dominador, sem contudo deformar o braço próximo da objetiva.*”. A precisão com que a pauta denomina um enquadramento e um enfoque expressivo, reforçado por um cuidado alcançado através de um possível destaque vinculado à técnica, à linguagem fotográfica faz desta documentação encaminhada ao fotógrafo uma verdadeira pauta de recomendações a serem seguidas e respeitadas a fim de dar voz, cristalizar visualmente a ordem projetada na narrativa que se segue no trabalho dos pesquisadores do SPHAN. Esta denominação do trabalho do fotógrafo segue em outros pontos, como em Sabará, onde se pode ler: “*Igreja de N. S<sup>a</sup> do Carmo: [fotografar] O frontão da empena de frente e de três quartos procurando dramatizá-lo com o claro escuro denso apropriado.*”. Incumbência que parece certa a Marcel Gautherot, uma vez que Lúcio Costa o tinha como o mais artístico de todos os fotógrafos. Não se trata de apresentar estas pautas como simples guias, visto que esta

---

<sup>9</sup> TELLES, Augusto C. Da Silva. *Marcel Gautherot e o IPHAN*. In: GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. p.8



é e sempre foi uma prática recorrente no trabalho do fotógrafo. A questão que se expõe através desta documentação é o grau de intervenção dos servidores do SPHAN na determinação de uma leitura documental no ato fotográfico. Leitura que se impõe a partir da determinação minuciosa das escolhas documentais. Questão que se isenta o fotógrafo como agente determinante nas escolhas documentais, faz com que os servidores do SPHAN sejam também compreendidos como agentes importantes nas escolhas documentais.

Quanto à produção fotográfica de Kidder Smith, um de seus mais antigos ensaios e, ainda, de grande conhecimento público, principalmente por parte dos brasileiros, refere-se à documentação apresentada junto a outros fotógrafos – muitos deles já com uma carreira sólida no circuito de arquitetura, como Ezra Stoller –, na revista *The Architectural Fórum*, de 1939, relativa à apresentação da Feira Mundial de Nova York<sup>10</sup>. Os registros de Kidder Smith para a Feira de Nova York vão desde tomadas gerais das edificações centrais da feira, que compõem uma compreensão do plano urbano e, conseqüentemente, a relação espacial entre os edifícios, até 2 documentos<sup>11</sup> que apresentam de forma particular o Pavilhão Brasileiro, projetado por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener. Certamente, o primeiro encontro entre a arquitetura moderna brasileira e o fotógrafo americano.

Uma das primeiras características documentais do trabalho de Kidder-Smith, e de grande relevância para a compreensão da sua documentação, pode ser acompanhada através de boa parte destas fotografias realizadas para a Feira de Nova York. Kidder parece recorrer, muitas vezes, a um enquadramento ortogonal em relação à edificação, possibilitando uma rápida compreensão das características estáticas, gravitacionais dos elementos arquitetônicos. Relação que acompanha toda a sua produção como fotógrafo com algumas raras exceções; como a fotografia do Pavilhão Brasileiro, por exemplo, que fora re-enquadrada na publicação do MoMA e, ainda, a fotografia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador. Nestes casos, porém, a mudança do nível da câmera em relação ao horizonte, distingue-se da

---

<sup>10</sup> *New York World's Fair – 1939*. In: *The Architectural Forum*, jun, 1939.

<sup>11</sup> Sendo um deles o documento utilizado por Goodwin, na publicação do MoMA, em que se pode ver o trabalho editorial, que optou por um novo enquadramento do documento. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.88.

apresentada por László Moholy-Nagy<sup>12</sup>. As fotografias de Kidder Smith, ao contrário das de Nagy, distinguem-se pela busca de uma composição que traga mais informações e sejam mais expressivas no que se refere à uma qualidade pictórica da imagem. Características presentes a partir da riqueza de texturas e detalhes das edificações.

Partindo assim da compreensão de algumas questões ligadas ao trabalho documental de Kidder Smith, faz-se necessário, finalmente, um entendimento do trabalho que este fotógrafo realizou no Brasil. Trabalho atrelado às escolhas narrativas delimitadas por Goodwin e, conseqüentemente, à imposição de uma narrativa, que acabou por delinear uma memória ou, ainda, colaborou com uma linha historiográfica que se cristalizou. Para tanto, serão considerados, nesta breve leitura, documentos que apresentam uma noção de conjunto e, conseqüentemente, a compreensão de que alguns ensaios temáticos foram realizados por Kidder Smith.

Uma documentação que merece destaque refere-se às 11 fotografias realizadas em Ouro Preto<sup>13</sup>. Para esta reflexão é preciso ter como referência que esta documentação, aproxima-se de um ensaio com o objetivo de apresentar uma cidade em seus diferentes níveis e não, especificamente, suas edificações. Esta característica segue todos os outros ensaios referentes à arquitetura tradicional, principalmente na Bahia e no Recife, visto que aparecem representadas por cenas urbanas, edificações e raros documentos de detalhes das edificações. Ou seja; a arquitetura é tratada como elemento inserido à cidade e não a partir de seus pormenores construtivos ou artísticos. Porém, é em Ouro Preto que os documentos fotográficos destacam da melhor maneira a presença da cidade. Questão que deve ser compreendida frente a importância que esta adquiriu como referência crítica para o SPHAN, já que o seu tombamento, em 1933, fora compreendido como um marco para os estudos do patrimônio histórico, como sugere o historiador Caion Meneguello<sup>14</sup>. Também é, ainda, compreendida por toda a geração modernista como símbolo fundamental para renovação que se projetava para a cultura brasileira. Assim, Ouro Preto tem seu destaque como símbolo mitificado da

---

<sup>12</sup> Para tanto, ver: ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Riba / Merrell. London, New York, 2004. p.121.

<sup>13</sup> Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. pp. 48-57.

<sup>14</sup> Para tanto, ver: NATAL, Caion Meneguello. Ouro Preto. A construção de uma cidade histórica, 1891-1933. (Mestrado). IFCH/UNICAMP – 2007.

arquitetura do século XVIII, referência tradicional para a narrativa da arquitetura moderna carioca.

A fotografia que abre esta série da cidade de Ouro Preto refere-se a uma tomada urbana e tem como destaque a cadeia montanhosa, que circunda a cidade<sup>15</sup>. Apesar da ausência da pedra Itacolomí em todas as fotografias de Kidder, a topografia aparece como uma personagem importante, também na narrativa de Goodwin, que descreve a cidade da seguinte forma: “*The town is surrounded by high mountains. One of these, Itacolomí, provides the rich orange-colored sandstone used for the bases, pilasters and cornices of the ship-like churches which dot the hill-tops.*”<sup>16</sup>. A relação com a formação rochosa reaparece novamente referenciada pelas escolhas narrativas de Goodwin, que, ao apresentar um quadro de Rugendas da cidade de Ouro Preto, faz da cadeia montanhosa uma referência visual necessária. Porém, são as torres sineiras que se projetam como marcos na paisagem, principalmente a partir da Igreja Nossa Senhora do Carmo, que, destacada pela sua implantação urbana, assume a centralidade do enquadramento. No entanto, é outra edificação que se impõe na narrativa escolhida pelo fotógrafo. Trata-se do Hotel de Ouro Preto, em fase de construção.

Neste paralelo entre edificações tradicionais do século XVIII, sublinhado pela edificação religiosa, e o projeto moderno de Oscar Niemeyer, o enquadramento fotográfico aponta para a narrativa que se projeta na publicação do MoMA; o paralelismo entre a arquitetura antiga e a moderna, o que faz desta cidade e, em certa medida, deste enquadramento, um ícone síntese do projeto da arquitetura moderna carioca. Relação que poderia ter sido negada no enquadramento fotográfico, visto que o texto referente a esta cidade não cita este paralelismo, apesar da sinalização de que o SPHAN seria o responsável por qualquer modificação urbana. Porém, é no texto de Goodwin para o Hotel de Ouro Preto que esta reflexão aparece de forma clara. Segundo ele: “*In the view of Ouro Preto on Page 49, the hotel (lower left corner) looks very much at home in its 18th century setting.*”<sup>17</sup>. Assim, se o Hotel de Ouro Preto se

---

<sup>15</sup> Para tanto, ver: Idem, p.48.

<sup>16</sup> Para tanto, ver: Ibidem, p.48.

<sup>17</sup> Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.132.

encontra confortavelmente integrado ao contexto urbanístico da cidade é preciso ter em vista a narrativa construída pelo documento fotográfico. Se o Hotel está perfeitamente integrado à cidade, este se encontra em relação direta com a edificação religiosa e não com a arquitetura civil do século XVIII. Isto se dá pela escolha narrativa imposta pelo fotógrafo, que, a partir de um céu parcialmente encoberto, impondo uma seqüência intercalada de faixas luminosas e sombreadas, constrói uma narrativa que coloca em paralelo de igualdade e, ainda, de destaque, o projeto de Niemeyer com o Barroco das construções religiosas. Faz destes marcos urbanísticos da cidade, e, conseqüentemente, dá voz à configuração urbana da qual Goodwin dá destaque.

A seqüência de fotografias que se segue, marca o trabalho de Kidder Smith, que parece ter conseguido manter uma boa qualidade de documentação, apresentando diferentes níveis de uma narrativa capaz de dar voz à cidade. Tomadas urbanas, edificações frente a sua implantação na topografia da cidade, edificações como objetos arquitetônicos isentos de seu contexto urbano, detalhes compositivos das fachadas dos edifícios religiosos, dando destaque a pormenores do entalhe em pedra sabão, um interior da edificação e, finalmente, a escultura da Santa Ifigênia compõem esta seqüência narrativa, que visa a apresentar a cidade. Esta leitura se apresenta melhor adequada na medida em que se compreende que os documentos destacados neste ensaio foram realizados a partir de largos ou pontos de vistas em comum. É o caso, dentre outros, do largo da Igreja São Francisco de Assis, que, além de destacar a Igreja de mesmo nome, propicia a vista apresentada na fotografia da Igreja de Santa Ifigênia<sup>18</sup>. Documento este que é especialmente capaz de demonstrar o diálogo urbano entre a edificação religiosa, pontuando a paisagem urbanística, e, ainda, ao pé da montanha, o Chafariz Marília de Dirceu, tendo a sinuosidade da Ladeira de Santa Ifigênia como referente. No entanto, o que é certo para esta compreensão, deve-se ao fato de que estas fotografias foram tomadas de poucos pontos estratégicos da cidade, o que fica claro pela própria característica deste sítio urbano composto por taludes e locais articuladores das perspectivas, como cita o historiador André Tavares<sup>19</sup>. E, ainda,

---

<sup>18</sup> Para tanto, ver: Idem. p.57.

<sup>19</sup> Para tanto, ver: PEREIRA, André Luiz Tavares. *Arquitetura, Urbanismo e Topografia em Ouro Preto no século XVIII*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 2000.

faz referência a uma documentação rápida e, em certa medida, apressada, diante da quantidade de edificações a serem documentadas em Minas Gerais e, ainda, frente aos poucos dias disponíveis para o trabalho<sup>20</sup>.

A leitura de Kidder Smith da cidade de Ouro Preto é preciosa, no que concerne à compreensão de sua prática documental. Se justaposta frente à caracterização apontada por Robert Elwell<sup>21</sup>, para quem Kidder Smith era um fotógrafo em movimento, a leitura da documentação de Ouro Preto e, igualmente, a de sua prática documental parece clara. Na publicação *Italy Builds*, este trânsito espacial pelo sítio urbano mostra-se evidente na medida em que Kidder Smith tenta apreender, numa série de registros seqüenciais, uma documentação capaz de apresentar a transformação espacial compreendida através das tortuosas ruas medievais das cidades italianas. Na publicação referente à documentação da arquitetura italiana, Kidder Smith, em diversos momentos, apresenta esta narrativa, como nas 6 fotografias das proximidades da Basílica de São Francisco, em Assisi, ou na seqüência de 20 fotografias realizadas frente à escadaria da praça da Espanha, em Roma<sup>22</sup>. Assim, se a documentação fotográfica de Ouro Preto pode ser compreendida em paralelo à documentação das proximidades da Basílica italiana, a documentação da escadaria da praça da Espanha, destaca-se como correlato importante na compreensão de um segundo ensaio apresentado no *Brazil Builds* e destacado aqui para a compreensão do trabalho desenvolvido por Kidder Smith, no Brasil; a documentação do Cassino da Pampulha.

Para a compreensão deste trabalho documental realizado por Kidder Smith, serão tomadas as 6 fotografias de sua autoria, apresentadas no *Brazil Builds*, referentes ao Cassino da Pampulha e, ainda, outros 16 documentos desta edificação disponibilizados por periódicos internacionais, mas, ainda, pela CORBIS<sup>23</sup>. As fotografias realizadas por Marcel Gautherot também contribuem para a leitura desta edificação projetada por Oscar Niemeyer, na medida em que apresentam pontos importantes para a compreensão dos pormenores construtivos; especialmente por

---

<sup>20</sup> Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. p.120.

<sup>21</sup> Para tanto, ver: ELWALL. Op. Cit. p.158.

<sup>22</sup> Para tanto, ver: SMITH, G. E. Kidder. *Italy Builds: Its Modern Architecture and Native Inheritance*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1955. pp.98-99.

<sup>23</sup> Para tanto, ver: Costa (2009). Op. Cit. pp. 204-225.

apresentar uma tomada noturna e outra da escultura de Zamoiski. No entanto, é preciso aqui notificar o fato de que estas fotografias foram feitas num momento posterior à documentação realizada pelo fotógrafo norte americano. Compreensão que se dá a partir da contraposição dos documentos, fazendo com que se perceba a ausência da escultura de Zamoiski, sob a marquise da fachada frontal, nos registros de Kidder<sup>24</sup>. Deve-se, portanto, compreender estas fotografias como documentos importantes para a construção crítica da arquitetura moderna brasileira, que, neste caso, dialogam com a idéia de uma arquitetura como integração das artes. Se a escultura de Zamoiski não aparece nos documentos de Kidder, que apontam para a ausência desta obra durante a visita da comitiva do MoMA, a documentação de Gautherot é precisa na medida em que estabiliza a narrativa de um projeto a ser seguido pelos arquitetos e a ser afirmado pela historiografia da arquitetura. Assim, a presença destes documentos, atestam a construção narrativa delineada por esta publicação, mas, principalmente, dialogam com os agenciamentos construtivos da visualidade de uma arquitetura moderna brasileira, neste caso, a carioca. Agenciamentos delineados por uma comunidade em busca de uma linha narrativa singular, cristalizada. Finalmente, as fotografias de Gautherot trabalham como uma espécie de evidência do trabalho dos intelectuais brasileiros, mas, principalmente, arquitetos em busca de uma singularidade narrativa, neste caso, um guia visual. No entanto, é a partir dos 22 documentos realizados por Kidder Smith que se compreende da melhor forma o paralelo discursivo da arquitetura moderna brasileira, a carioca, frente à arquitetura brasileira tradicional; paralelo delimitado a partir destas duas séries documentais: Ouro Preto e Cassino da Pampulha.

A edificação de Niemeyer é singular frente à narrativa proposta pela publicação. Inicialmente, este destaque se apresenta cristalizado por uma das poucas fotografias coloridas apresentadas na edição e, dentre estas, a de maior destaque, visto que se refere ao primeiro documento apresentado na publicação. Como se a edição projetasse, em suas primeiras páginas, a forma final da cultura arquitetônica moderna dimensionada a partir de sua visualidade e, ainda, apresentando o arquiteto ícone, que a narrativa viria a estabelecer em paralelo ao escultor Aleijadinho, símbolo da

---

<sup>24</sup> Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.182.

arquitetura barroca de Minas Gerais do século XVIII. Mas é também na fotografia de Gautherot, referência à movimentação do solo para a realização do empreendimento da capital mineira, que os projetos de Niemeyer para Pampulha ganham destaque<sup>25</sup>. Este documento se diferencia de todo o conjunto apresentado pelo livro, uma vez que não se refere a uma edificação nem a uma vista geral de edificações em relação ao ambiente construído ou a uma cidade. Assim, ele trabalha como uma espécie de interlúdio em meio à narrativa visual apresentada pela publicação, que, ao pontuar o início da apresentação dos projetos da Pampulha, faz com que estes sejam tratados de forma diferenciada frente aos outros projetos apresentados. Este interlúdio, singularizado pela fotografia da movimentação de terra, abre espaço, como um respiro, para uma leitura que descola e, portanto, destaca o conjunto de projetos seguintes frente ao conjunto apresentado pela publicação. Deve-se, ainda, ater ao fato de que os projetos da Pampulha são, junto ao projeto do Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York, pontuando a precipitação que se delineava no início da publicação. Finalmente, destaca-se o fato de que o Cassino da Pampulha é a edificação melhor documentada pela publicação, até mesmo frente ao Ministério de Educação e Saúde, síntese desta arquitetura, trazendo, novamente, a compreensão de sua singularidade frente à narrativa. Singularidade que se dá, além do discurso descritivo, pela narrativa visual. Assim, O Cassino da Pampulha trata da síntese visual da arquitetura brasileira.

Diante desta compreensão, o texto de Goodwin se apresenta consolidando esta mesma delimitação. Segundo ele: *“At Pampulha, the new development of the energetic upland city of Belo Horizonte, the municipality has just opened Oscar Niemeyer’s delightful casino.”*<sup>26</sup>. A leitura de Goodwin é precisa ao pontuar esta arquitetura como brilhante, algo que se compreende pela própria documentação visual. Mas é, ainda, relevante na medida em que apresenta pontos importantes para a compreensão da leitura documental realizada pelo fotógrafo. Porém, antes de destacar os pontos delineados por Goodwin, é preciso compreender o dimensionamento da narrativa frente às escolhas do fotógrafo, questão que parece delinear visualmente a leitura proposta a partir desta publicação. Kidder Smith apresenta uma espécie de mapa imagético do que

---

<sup>25</sup> Para tanto, ver: Idem. p.181.

<sup>26</sup> Para tanto, ver: Ibidem. pp.93-94.

seria esta edificação em seus mais variados detalhes espaciais e construtivos. Paralelo que se dá com a leitura realizada em Ouro Preto, que, se neste caso era destacada pela compreensão do 'objeto' cidade, aqui assume o foco narrativo sobre a leitura da edificação.

Esta documentação é singular, inicialmente, para a compreensão do trabalho deste fotógrafo. Ao tomar estas fotografias em sua totalidade, compreende-se uma espécie de apresentação das diferentes escalas de leitura deste edifício. Escalas que passam por diferentes níveis como; a edificação frente à topografia, as relações volumétricas dos seus diferentes elementos compositivos, os acessos locais vinculados à topografia e a elementos característicos da edificação, as fachadas da edificação, a marquise em relação à fachada frontal, detalhes da fachada frontal vinculados ao interior do edifício e a paisagem que a circunda e, finalmente, uma série de documentos relativos ao seu interior. Frente a estas temáticas documentais, compreende-se que a documentação visa à leitura espacial da edificação em seus diferentes níveis; uma espécie de evolução da edificação frente à movimentação do observador, questão apontada, pelo próprio fotógrafo, em seu guia explicativo de como se deve realizar uma documentação de uma edificação<sup>27</sup>. Compreensão que trava um paralelo claro para com a documentação realizada em Ouro Preto e, conseqüentemente, apresenta de forma mais clara o trabalho documental deste fotógrafo.

No entanto, para a documentação do Cassino da Pampulha, um outro fator se destaca, quando posto em paralelo à linguagem espacial proposta arquitetônica de Niemeyer. Segundo Frempton: "*O gênio Niemeyer atingiu seu ponto culminante em 1942, quando, aos trinta e cinco anos de idade, criou sua primeira obra prima, o Cassino da Pampulha. Nele, Niemeyer reinterpreto a concepção corbusiana de uma 'promenade architecturale' em uma composição espacial de extraordinário equilíbrio e vivacidade.*"<sup>28</sup>. Assim, nesta espécie de passeio visual pela arquitetura, Kidder Smith reinterpreta o conceito arquitetônico dimensionado pelo arquiteto, que se baseia nos

---

<sup>27</sup> SMITH, G. E. Kidder. *How to photography architecture*. In: Architectural Forum vol. 110. nº4, abril, 1959. p.1.

<sup>28</sup> Para tanto, ver: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, 2003. (1ed. 1980). p.311.



preceitos da figura ícone – Le Corbusier – frente ao discurso empreendido pela crítica brasileira da arquitetura moderna.

Deve-se aqui, no entanto, fazer uma breve reflexão frente à aparente contradição do discurso de Kidder Smith, que destacava Frank Lloyd como o responsável pela imposição de uma nova espacialidade para a arquitetura, e o partido do Cassino da Pampulha, que se refere ao conceito de *'promenade architecturale'* de Le Corbusier. Esta contradição se deve, inicialmente, ao vínculo de Kidder Smith com a cultura americana e não com a francesa. Relação clara a partir da compreensão de que o fotógrafo, além de ser americano, escreve este documento para uma revista dos Estados Unidos. No entanto, deve-se observar que, guardada as devidas contradições entre estes dois arquitetos, ambos comungam de uma mesma cultura arquitetônica: a cultura moderna, que permeia a inteligência de arquitetos e fotógrafos – para ficar entre estas duas disciplinas – e que acaba apresentando da melhor forma a fotografia de arquitetura, que, neste caso, se destaca na fala de Kidder Smith. Segundo este fotógrafo: *"Le Corbusier has written that 'The elements of architecture are light and shade, walls and space'. In photographing architecture it is essential to express a brilliant play of light and shade because through them a building is revealed."*<sup>29</sup>.

Este jogo de luz e sombra, paredes e espaço aparece nesta documentação, como em todo o trabalho de Kidder Smith apresentado no *Brazil Builds*, como, de alguma forma, já fora explorado através da apresentação das composições priorizando maciços negros. No entanto, é nas fotografias do Cassino da Pampulha que o trabalho de documentação se apresenta cuidadosamente engendrado em seus pormenores frente à volumetria e à materialidade. A seqüência inicial, destacando o edifício em relação ao seu entorno, é especialmente eficiente. Com luzes rasantes e sombras que se projetam sobre outros elementos, a volumetria é destacada. Os contrastes entre claros e escuros, matérias opacas e transparências, faz com que a leitura visual seja rapidamente apreendida.

A importância desta escolha de contrastes luminosos entre as diferentes fachadas mostra que o trabalho realizado por Kidder Smith se deu ao longo de um dia

---

<sup>29</sup> Para tanto, ver: SMITH (1959). Op. Cit. p.1. Sobre esta questão, ver ainda: LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1989 (1ªed. 1923).

todo. Fato que se revela na compreensão de que fachadas opostas se encontram iluminadas em diferentes registros. O que faz desta documentação uma prova de que o fotógrafo esteve frente a esta edificação em diferentes horários na parte da manhã e da tarde de um dia. A compreensão desta prática documental se projeta frente a narrativa empreendida pela publicação, que, mesmo com poucos dias para documentar uma infinidade de edificações, manteve-se frente ao Cassino durante um dia todo. Assim, compreende-se melhor o destaque narrativo da publicação frente a importância desta edificação em conferir uma leitura argumentativa, mas, principalmente, uma melhor definição formal da visualidade desta arquitetura.

Se a narrativa apresentada por Goodwin parece colaborar com o projeto crítico historiográfico dimensionado pelos intelectuais brasileiros, a documentação fotográfica contribui, novamente, a partir dos valores dimensionados, controlados e atribuídos pela sua linguagem para esta trama que se equaciona. Fato revelador da importância destes documentos, frente à narrativa que se delimitava, refere-se a primeira intenção do MoMA em enviar somente Kidder Smith para documentar as edificações brasileiras. Questão que apresenta a importância da construção visual destas edificações a partir da linguagem inscrita e inerente à fotografia. No entanto, a desistência deste primeiro projeto, pode marcar um grande interesse dos arquitetos e diretores do museu nos Estados Unidos em relação à arquitetura brasileira, visto que seria importante ver de perto estas edificações, para construir uma narrativa textual melhor equacionada, e não somente através de documentos fotográficos<sup>30</sup>. Da mesma forma, a escolha dos documentos fotográficos do SPHAN, previamente selecionados por Lúcio Costa, já demonstram, um paralelismo com o que se vinha projetando como arquitetura tradicional capaz de dar voz: sedimentar uma leitura histórica da arquitetura a partir da visualidade inscrita na documentação. Visualidade que se equacionava em estreito vínculo com a narrativa proposta por estes intelectuais e que, ainda, colaborava com a determinação de uma compreensão crítica da arquitetura moderna.

Nesta perspectiva, muitos dos fotógrafos, em especial Kidder Smith, souberam contribuir a partir de suas linguagens – seus textos visuais – com esta narrativa. Esta

---

<sup>30</sup> Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. 116.

determinação deu-se frente à compreensão destes documentos visuais como ícones desta trama discursiva e, ainda, frente à persistente recorrência destas imagens em periódicos especializados, como se vê nas revistas americanas dos anos posteriores à publicação deste livro, nas edições européias do pós guerra e em muitas outras revistas que ainda carregam estes documentos. Portanto, se a fotografia que abre esta publicação pode ser lida como síntese co-natural da produção arquitetônica, ela deve, também, ser entendida como síntese da linguagem documental a ser empreendida pela fotografia de arquitetura na representação da arquitetura brasileira. Conseqüentemente, este livro pode ser entendido como um marco inaugural institucionalizado de um *modo de ver*, que se refere, ao menos, a uma arquitetura moderna brasileira. Se com esta publicação uma linha historiográfica da arquitetura é inaugurada ou institucionalizada, é também o momento chave para a construção de uma linguagem visual.

Enquanto o discurso projeta e a arquitetura materializa, a fotografia memoriza e instaura, visualmente, um determinado valor, uma memória, uma ordem que se dissemina a partir de sua linguagem. Questão que se resume na fala de Jaques Le Goff, para quem: “...a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”<sup>31</sup>. Portanto, frente ao projeto modernista da arquitetura carioca, o projeto de arquitetura tradicional do SPHAN e, finalmente, o debate de arquitetura moderna em relação às novas imposições da guerra, o valor que se equaciona a partir destes documentos não haveria como ser diferente, pois trata-se de um projeto que passa também pelo dimensionamento de uma visualidade da arquitetura. Assim, faz-se importante compreender os documentos do *Brazil Builds* como uma apresentação institucionalizada da comunidade de fotógrafos que gravitavam em torno da arquitetura e de suas linguagens frente à comunidade de arquitetos e intelectuais.

\* \* \*

ANDARDE, Mário de. *Anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. M.E.S. – Gabinete do Ministro. 1936.

COSTA, Eduardo Augusto. *Brazil Builds e a construção de um moderno na arquitetura brasileira*. Dissertação de Mestrado. IFCH-Unicamp, 2009.

---

<sup>31</sup> Para tanto, ver: LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. (1ªed. 1977). p.470.

COSTA, Lúcio. *Como fotografar Brasília*. São Paulo: Folha de São Paulo. Caderno Mais, 11.02.2007.

\_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001.

ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Riba / Merrell. London, New York, 2004.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, 2003. (1ªed. 1980).

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942. Photographs by G. E. Kidder Smith*. New York: Museum of Modern Art, 1943 (1ªed).

HESS, Erich Joachim. *Isto é o Brasil!* São Paulo: Edições Melhoramentos, S/D. p.s/d.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. (1ªed. 1977).

NATAL, Caion Meneguello. Ouro Preto. A construção de uma cidade histórica, 1891-1933. (Mestrado). IFCH/UNICAMP – 2007.

PEREIRA, André Luiz Tavares. *Arquitetura, Urbanismo e Topografia em Ouro Preto no século XVIII*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 2000.

SMITH, G. E. Kidder. *Italy Builds: Its Modern Architecture and Native Inheritance*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1955.

\_\_\_\_\_. *How to photography architecture*. In: Architectural Forum vol. 110. nº4, abril, 1959.

TELLES, Augusto C. Da Silva. *Marcel Gautherot e o IPHAN*. In: GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

*New York World's Fair – 1939*. In: *The Architectural Forum*, jun, 1939.