

## **I ENANPARQ/FAU/UFRJ/2010**

### **MESA: COLEÇÕES DE ARQUITETURA**

**Coordenador: Gustavo Rocha-Peixoto**

**ROBERTO SEGRE**

#### **Camadas fotográficas da arquitetura na América Latina**

##### ***Introdução***

A criação de uma coleção é sempre a consequência de uma longa vida. É o resultado da ansiedade humana de relacionar-se com os objetos do mundo material, em particular com aqueles que possuem uma significação simbólica ou icônica. É também a necessidade de assumir a história, a memória e as lembranças que elas carregam como embasamentos da existência individual ou social. Sendo infinita a produção material do homem, também é ilimitado o leque de coleções possíveis, desde selos e borboletas até aviões, locomotivas ou cápsulas espaciais. Daí a multiplicidade de museus especializados que acumulam obras de arte e objetos, espalhados nos quatro cantos do globo terrestre. As pessoas desejam se manifestar, ingênua ou compulsivamente através da coleção de peças que representem os seus sistemas de valores culturais. Ao longo da história, os ricos e poderosos acostumaram colecionar obras de arte; daí as coleções de pinturas e esculturas que tinham os reis, papas, nobres e ricos burgueses, que formaram o acervo dos atuais museus nacionais como o Louvre, um dos primeiros criados depois da Revolução Francesa. E o caráter filantrópico dos milionários norte-americanos, manifestou-se nas doações feitas no país aos museus de arte e da cultura, agora acessíveis aos moradores das grandes cidades. Sem falar das grandes bibliotecas, também surgidas das coleções particulares: lembremos da *Morgan Library* em Nova York, na luxuosa residência do magnata americano Pierpont Morgan, recentemente expandida e acondicionada por Renzo Piano; no Brasil, a biblioteca de José Mindlin, doada à Universidade de São Paulo; e o conjunto de revistas de arquitetura latino-americanas reunidas por Ramón Gutiérrez no *Cedodal* em Buenos Aires.

As coleções podem ser lúdicas ou profissionais; tem a ver com o prazer ou a afinidade estética e sentimental com os objetos, ou com a necessidade de organizar o embasamento material de uma atividade específica. Os historiadores necessitam conservar livros e documentos; os críticos de arte e da arquitetura devem acumular

imagens das obras estudadas ao longo da vida laboral, mas nunca são recopilações anônimas e genéricas; sempre tem um conteúdo, um objetivo, um direcionamento, identificados com a especialização temática do estudioso. Daí que elas refletem a orientação cultural e intelectual do colecionador, e a homogeneidade ou heterogeneidade do desenvolvimento de um percurso histórico de trabalho e dedicação, resumida em uma experiência pessoal.

Esta é a que desejo transmitir para justificar o acervo de 40 mil slides com fotos de cidades, monumentos e prédios recolhidos ao longo de mais de cinquenta anos de docência universitária. A minha paixão pela pintura e a escultura começou durante o Ensino Médio em Buenos Aires, no sofisticado colégio que dependia da Universidade e o único com um curso de história da arte. E o professor identificado com a cultura iluminista nos obrigou a ler a História da Arte de J.J. Winckemann e o Laocoonte de G.E. Lessing. As imagens do mundo clássico ficaram gravadas para sempre na minha mente, e assumi a necessidade de recopilar ilustrações de obras de arte, e ao mesmo tempo **conhecer-las** pessoalmente: uma viagem para Itália de quatro meses me permitiu visitar museus e coleções, e iniciar-me na paixão pela arquitetura, quando fazia longos e detalhados percursos nos Fóruns romanos, desenhando templos e monumentos. Ainda, não era a fotografia a técnica principal de representação da arquitetura, devido aos livros de história utilizados na Faculdade, baseados nas representações gráficas em nanquim: as análises comparativas de Banister Fletcher e as perspectivas axonométricas de Auguste Choisy.

O silêncio das ilustrações de obras de arte e monumentos começou a mudar e ter uma significação particular quando iniciei, no final dos anos cinquenta, a ministrar aulas na Faculdade de Arquitetura de Buenos Aires, em particular no curso de história da cultura universal. O desejo de explicar na primeira palestra da minha vida, a significação da obra de Leonardo da Vinci, levou-me ao estudo dos conteúdos simbólicos da suas pinturas através da interpretação de Ernest Cassirer no livro *Individuo y cosmos en la filosofia del Renacimiento*. Já dedicado a história da arquitetura como docente no *Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas*, dirigido pelo eminente Mario J. Buschiazzo, a necessidade de comunicar aos alunos a particularidade dos edifícios analisados a partir da minha percepção pessoal, obrigou-me a iniciar a coleção de slides de arquitetura. Esta tinha como embasamento as teorias de Aby Warburg – a proposta do *Atlas Mnemosine* – e as

leituras de Gombrich e Panofsky, que provocavam o aprofundamento e o detalhamento na interpretação das imagens; assim como o desejo de priorizar a interpretação da arquitetura latino-americana, pouco documentada nos livros utilizados naquela primeira metade do século. O ponto de partida foi o modelo estabelecido por André Malraux, no museu imaginário contido no texto *Les Voix du silence*, nesse necessário diálogo entre a cultura ocidental e as outras manifestações artísticas dos povos de África, Ásia e América Latina. Sempre mantendo uma visão desenvolvida com uma ótica atual, de acordo com a tese de Benedetto Croce: “toda historia é uma história contemporânea”. Isto obrigou a adotar uma metodologia na organização rigorosa do acervo, na classificação dos temas, associados ao sistema de fichas que continham os conteúdos teóricos das matérias. Foi um longo trabalho de mais de meio século; mas hoje no início do milênio, esta coleção vem sendo em parte substituída pelo uso dos computadores, dos scanners, da digitalização da informação, dos arquivos contidos nas memórias digitais e na Internet que conservam milhões de imagens. Elas não tem a definição que ainda caracterizam os slides, que como técnica fotográfica acabou sendo considerada obsoleta e tão histórica como os cartões postais.

### **Descobrir**

Ao assumir uma estrutura histórica temporal no acervo, que fundamenta o olhar em função de uma leitura didática da realidade urbana e arquitetônica da América Latina, o primeiro objetivo foi revelar os significados das estruturas espaciais e formais das primitivas civilizações americanas: astecas, maias e incas. E assim, demonstrar o paralelismo entre a origem da civilização ocidental – Egito e os Impérios Orientais – e as obras do continente latino-americano, nas coincidências das tipologias compositivas e construtivas – a planta da pirâmide do Sol em Teotihuacán é semelhante á da pirâmide de Quéops no Egito –; assim como nas estruturas espaciais dos conjuntos monumentais, e o seu relacionamento com a paisagem do entorno geográfico. Procurei também evidenciar o valor simbólico dos centros cerimoniais homólogos na Grécia clássica e no Império Inca: a Acrópole de Atenas e Macchu Picchu no Peru. No primeiro exemplo, o contraste visível entre a racionalidade geométrica do Partenon; e em Macchu Picchu, o relacionamento mimético entre as montanhas e os edifícios que ficam absorvidos na topografia do sítio.

As imagens tiveram que revelar a magnificência das paisagens, a infinita espacialidade da *Calzada de los Muertos* na Cidadela de Teotihuacán, e as rígidas geometrias de templos e pirâmides, dominadas pelas principais do Sol e da Lua, já registradas nos desenhos dos arqueólogos, como Ignacio Marquina. E, ao mesmo tempo, o detalhamento decorativo, o *horror vacui* que caracteriza a arte destas primitivas civilizações, e o rigor construtivo desenvolvido nestas obras de grande porte. São conjuntos militares e religiosos representativos do sistema de valores culturais destas sofisticadas sociedades, dos rituais, festas e cerimônias que aconteciam nos conjuntos monumentais **no** que era dedicado o esforço da comunidade durante décadas. A arquitetura se define pela simplicidade de mastabas e pirâmides, mas também pela presença das imagens mitológicas de deuses e símbolos religiosos – á águia e a serpente, que identificam a cultural mexicana –; e nas construções incaicas(incas), o inacreditável trabalho que permitiu o encaixe de maciças e gigantescas pedras sem argamassa de união, que aparecem nas fortificações e nas estreitas ruas do Cuzco como embasamento dos palácios erguidos pelos espanhóis.

### **Contrapor**

Espanha, ao se apropriar das ilhas antilhanas e do território americano – desde Califórnia até a Patagônia – criou um sistema urbano semeado nas diferentes regiões geográficas. Modelos e tipologias urbanas e arquitetônicas foram trazidas da Península Ibérica e reproduzidas na América Latina, mas não mimeticamente. Tanto as diferenças climáticas quanto a origem e a cultura dos colonizadores, assim como as características da mão de obra local e as preexistências sociais encontradas – as cidades astecas e incas, cujo traçado original serviu de embasamento para os novos assentamentos –, definiram as diferenças que surgiram no Continente. O traçado das cidades espanholas teve a ver com as tradições trazidas pelos colonizadores, tanto a herança medieval quanto os acampamentos militares na guerra contra os árabes. Daí o caráter regular e irregular dos primeiros núcleos urbanos, logo regularizados pela normativa das Leis das Índias. O predominante cartesianismo do traçado não significou uma anônima homogeneidade das estruturas formas e espaciais; que assim como verificou Rem Koolhaas na malha de Nova York em *Delirious New York*, sobre um desenho regular surgiram soluções arquitetônicas diversificadas, e espaços públicos dissimiles. Uma das características essenciais da centralidade foi a *Plaza Mayor* ou a *Plaza de Armas*, que concentravam a vida social e os símbolos do poder

religioso, econômico e militar. Ao percorrer as cidades de América Latina e o Caribe, é possível verificar as diferenças existentes entre elas: a Praça de Armas de Havana com a sua dimensão reduzida não pode ser comparada com o dilatado tamanho das praças de Maio em Buenos Aires e a Praça do Zócalo em México. E o clima definiu as ruas estreitas na tropical Havana e largas na fria e branca cidade de Popayán.

Na arquitetura, à distância ou a proximidade dos modelos ibéricos dependia dos materiais locais encontrados pelos construtores; a disponibilidade de recursos econômicos, a qualificação da mão de obra e a formação dos projetistas, desde os humildes padres que interpretavam livremente as regras de Vignola até algum arquiteto ibérico de prestígio chamado para o desenho das grandes catedrais. Desde o início da colonização, começam a se estabelecer as diferenças tipológicas, formais e espaciais. A primeira invenção de uma organização distributiva da igreja no México foi a criação dos “conventos-fortalezas” para defender os religiosos das possíveis revoltas dos indígenas. E as capelas abertas, para catequizar a população local nos espaços livres; pouco familiarizada com uso dos espaços internos das igrejas. A decoração também foi um elemento marcante na progressiva distância dos modelos canônicos dos edifícios religiosos. As catedrais das cidades capitais – Havana, México, Lima, Quito, Cuzco – eram, em geral, controladas pelos projetistas até a sua finalização, deixando pouco espaço para livres invenções decorativas. No entanto, nas cidades pequenas ou em regiões distantes – por exemplo, o lago Titicaca na Bolívia –, a definição do projeto dependia em grande parte das habilidades e da interpretação dos construtores e da mão de obra local. Com a maior disponibilidade de recursos e na medida em que as igrejas assumem uma intensa expressão decorativa – o “ultrabarroco” mexicano no século XVIII – acontece um refluxo da cultura artística indígena que insere os seus temas religiosos e as suas figuras míticas e simbólicas nas fachadas e nos interiores dos edifícios. Ou, na arquitetura popular das áreas afastadas a composição dos elementos arquitetônicos foi livre e arbitrária, criando soluções planimétricas e de fachadas inéditas de grande beleza.

Durante as reiteradas viagens na região, tentei recolher as imagens que evidenciaram a liberdade, criatividade, expressividade da arquitetura civil – as diferentes soluções habitacionais ao longo do continente – e religiosa, seguindo os passos dos acadêmicos que iniciaram a documentação e catalogação das obras latino-americanas: os espanhóis Angulo Iñíguez, Chueca Goitía, Lampérez y Romea; o

mexicano Manuel Toussaint; na Venezuela, Graziano Gasparini; e na Argentina, Martin Noel, Mario J. Buschiazzi, Damián Bayón e Ramón Gutiérrez.

### **Enumerar**

No século XIX, com a formação das repúblicas latino-americanas independentes da Espanha, é rejeitada a sua influência cultural e a burguesia local assume os modelos provenientes de Inglaterra, França e Estados Unidos. Até o final do século, predomina o rigor e a sobriedade do Neoclassicismo; mas quando já se consolidam os estados nacionais e se procuram modernizar as cidades capitais, o ecletismo parisiense se transforma em um modelo universal. Aqui também acontece uma duplicidade expressiva: se por um lado, são convidados prestigiosos arquitetos europeus para desenhar os símbolos do Estado – capitólios, palácios de governo, ministérios, bibliotecas, escolas, universidades, hospitais –; por outro, surgem profissionais locais que interpretam os exemplos publicados nas revistas estrangeiras de arquitetura que começam a circular na região. Então, tem um ecletismo “culto”, canônico e ortodoxo; e um ecletismo “popular” que interpreta livremente as ordens clássicas nas residências da alta e média burguesia, com uma profusão de colunas, capitéis, frisos, frontões e cariátides; elementos que vão caracterizar a paisagem urbana no início do século XX, acompanhando o crescimento acelerado das cidades.

Para documentar graficamente esta história, tive como modelo o criativo relacionamento do fotógrafo italiano Paolo Gasparini – que tem registrado minuciosamente o acervo arquitetônico de Cuba e Venezuela – com o escritor cubano Alejo Carpentier. No livro *La Ciudad de las Columnas*, a bem sucedida articulação entre literatura e fotografia, demonstrou a criatividade popular espalhada nas calçadas de Havana, ao longo das galerias definidas por uma liberdade estilística sem fim. Imagens que hoje já são história, com a demolição dos tradicionais bairros ecléticos na maioria das cidades do continente: na segunda metade do século XX as ricas mansões e os exuberantes jardins foram transformados em altos edifícios de apartamentos, apagando uma importante herança arquitetônica: afortunadamente, com a paralisação das construções de prédios de luxo em Havana, desde o início da Revolução em 1959 foi salvo o tradicional bairro burguês de El Vedado, que conserva quase intactas as casas do início do século.

## **Documentar**

Não foi uma tarefa fácil documentar o Art Déco. Formado sob a influência de Le Corbusier, quem era o nosso “guru” na Faculdade de Buenos Aires, e apaixonado pela arquitetura moderna, tinha banido dos meus interesses documentais o ecletismo e o Art Déco. Em 1985 com a bolsa Guggenheim, tive a oportunidade de dedicar-me um ano ao estudo da arquitetura antilhana– trabalho que apareceu com as minhas fotos no livro *Arquitectura Antillana del Siglo XX* – que me permitiu percorrer a maioria das ilhas do Caribe e descobrir a significação destes dois “estilos” nas principais cidades dos países caribenhos. O ecletismo que foi capaz de criar um significativo simbolismo dos prédios públicos do século XX, substituindo os obsoletos códigos coloniais, e o Art Déco como movimento intermediário entre a academia e o Movimento Moderno. A dupla influência da Exposição de Artes Decorativas de Paris de 1925 e das decorações dos arranha-céus de Nova York foi rapidamente assimilada nos países de América Latina, tanto no Caribe e no México, como nos países do Cone Sul. As burguesias tradicionais não estavam prontas para assimilar o despojamento e o ascetismo do Racionalismo e da arquitetura das “caixas brancas”. No entanto, podiam compreender que nos anos vinte, depois da crise da Primeira Guerra Mundial, o mundo sofreu mudanças radicais, tanto no estilo de vida como no desenvolvimento de modernas tecnologias assimiladas na vida cotidiana. E a arquitetura não podia seguir repetindo as formas clássicas, com quase dois mil anos de existência. Daí o surgimento de novas funções sociais na cidade – por exemplo, as grandes lojas de departamentos em Paris –, e particularmente os arranha-céus nos Estados Unidos, requeriam um novo vocabulário estético, mas que ao mesmo tempo **que** fosse capaz de manter os valores decorativos do classicismo. A adaptação deste novo vocabulário decorativo, as formas simples das construções em aço, concreto armado, e o uso do vidro, o aço inoxidável e o bronze, facilitaram o seu fugaz e intenso desenvolvimento entre os anos 1925 e 1940.

A coleção de imagens do Art Déco teve dois eixos básicos: a representação dos grandes prédios projetados por profissionais, e as obras anônimas – em particular casas e apartamentos – que caracterizam a paisagem dos novos bairros urbanos nos anos trinta e quarenta. Em Buenos Aires, os paradigmas foram o edifício de apartamentos Kavanagh de Sanchez, Lagos y de la Torre (1935), o mais alto prédio construído em concreto armado na América Latina, inspirado no Rockefeller Center, e

a obra de Alejandro Virasoro, um dos precursores da primeira modernidade na capital portenha; no México, o espetacular interior do Palácio de Bellas Artes, de Federico Mariscal (1934); e em Cuba, o poético prédio de escritórios da empresa Bacardi de Esteban Rodriguez Castells (1930). A enumeração de exemplos poderia continuar nas ilhas do Caribe, mas nesta área, a difusão do sistema decorativo geométrico do Déco se espalhou na maioria das casas e apartamentos construídos neste período, caracterizando bairros completos da cidade. Foi o último momento da criatividade dos construtores espontâneos, já que ainda a arquitetura era associada a uma expressão cultural, à uma representação artística. Com a aplicação dos códigos racionalistas e o abandono do ornamento nos edifícios, a arquitetura popular transformou-se em simples construção. A profusão de elementos decorativos e o detalhamento das fachadas foram documentados na coleção de fotos reunidas ao longo de anos em Cuba e no Caribe. Uma representação da significação do Art Déco na cidade de Havana foi publicada no livro que elaborei com Carlos Sambricio, *Arquitecturas en la ciudad de La Habana. Primera Modernidad*.

### **Procurar**

A minha paixão pela arquitetura moderna começou na Faculdade de Arquitetura de Buenos Aires quando me inseri como discípulo na equipe do escritório OAM (Organização de Arquitetura Moderna), relacionado com a editora e a revista Nueva Visión, que tinham como mestre o reconhecido designer e artista Tomás Maldonado, posteriormente, nos anos sessenta, diretor da HfG (Hochschule für Gestaltung) em Ulm, Alemanha. O meu relacionamento com Francisco Bullrich, Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Carmen Córdova, Carlos Mendez Mosquera, Ernesto Katzestein, membros da vanguarda arquitetônica argentina, me aproximou ao Movimento Moderno e ao estudo de sua interpretação e desenvolvimento na América Latina. Era um período efervescente, aquela década dos anos cinqüenta, onde, não somente se debatiam os conteúdos estéticos, espaciais e formais da arquitetura, como também, o seu conteúdo social, e a utilização dos novos códigos nas obras desenvolvidas pelos estados nacionais.

Interesse que também surgiu nas aulas da Faculdade, com professores de renome como Wladimiro Acosta, um dos principais protagonistas do racionalismo local. Além de conhecer detalhadamente as experiências européias – um dos primeiros artigos publicados em uma revista de Buenos Aires, *Obrador* (1963), tratava do racionalismo



italiano –, me dediquei a procurar e documentar as versões locais, em que os códigos do Movimento Moderno eram adaptados as condições culturais, técnicas, materiais, climáticas das diferentes regiões do continente, logo ampliadas com as experiências caribenhas. As visitas das obras paradigmáticas me permitiram registrar e experimentar a criatividade e a inovação contidas nelas, e vivenciar assim a significação da modernidade nas suas diferentes versões. Impossível citar aqui as principais, mas entre elas tiveram uma importante significação no meu registro, o prédio de apartamentos em Virrey del Pino de Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy (1942), em Buenos Aires; a casa da ponte de Amancio Williams em Mar del Plata (1944); a casa e estúdio de Diego Rivera e Frida Khalo de Juan O´Gorman (1932); e a similar de Luis Barragán (1948) na cidade do México; a casa Noval Cueto de Mario Romañach (1949) em Havana, entre outras. Todas elas representam caminhos diversificados, sem nenhuma aplicação mecânica dos modelos externos, baseadas não somente no talento dos autores, mas essencialmente na procura de novas formas de vida para os usuários, o uso de tecnologias tradicionais e uma adaptação ao sítio e ao contexto urbano ou natural.

### **Assegurar**

Esta coleção de slides seria fria e impessoal se não tivesse também o registro dos autores, para assegurar uma interpretação dos processos que levaram ao desenho das obras. No ensino da história da arquitetura moderna, o importante não é transmitir um catálogo de imagens, mas explicar como os projetistas amadureceram as linguagens utilizadas, como atingiram determinadas formas e espaços; e qual foi o processo evolutivo das transformações ou permanências nas obras realizadas ao longo da vida deles. Daí a existência de outro eixo na seleção de imagens: a procura dos exemplos realizados pelos Mestres do Movimento Moderno; tarefa difícil, mas não impossível como a seria agora no século XXI. No século passado, a movimentação dos arquitetos não era tão intensa como é agora, com a globalização, e a produção espalhada nos quatro cantos do globo. Por enquanto, não foi difícil visitar um conjunto de obras de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, ou dos mestres do passado, como Borromini ou Bernini; mas hoje, seria quase impossível reunir as imagens das obras de Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Norman Foster, Renzo Piano, Daniel Libeskind, Richard Meier, entre outros, localizadas em dissimiles continentes e países.

Nos anos cinquenta essa peregrinação era possível e necessária, já que a experiência pessoal seria fundamental para transmitir as vivências formais e espaciais das principais obras da arquitetura moderna; assim como as mudanças da linguagem dos mestres através da sua produção. Foram três grandes percursos que me permitiram aprofundar a obra de Alvar Aalto na Finlândia; visitar fervorosa e religiosamente a produção de Le Corbusier, desde o ateliê de **Amadée** Ozenfant em Paris até o convento de La Tourette, sem esquecer a intensa emoção de morar na *Unité* de Marselha e na *Maison Clarté* em Genebra – tive a sorte de ficar uma noite na casa de Alvar Aalto em Helsinkij; e conhecer a Robie House (1909) e as casas de Oad Park em Chicago, assim como a profunda experiência de Taliesin West no Arizona, não somente arquitetônica, mas também social, ao compartilhar com a comunidade de arquitetos residentes no escritório. E lembrar também a documentação dos principais edifícios desenhados pelos arquitetos da América Latina: Amancio Williams, Clorindo Testa, Miguel Ángel Roca, Eladio Dieste, Rogelio Salmona, Luis Barragán, Carlos Raúl Villanueva, Fruto Vivas, Fernando Salinas, Ricardo Porro, José A. Choy, entre outros. Assim, a coleção das 40 mil slides não constitui uma série infinita de imagens estáticas, isoladas e autônomas, mas é o registro de uma vida dedicada a transmitir o conhecimento através de um olhar pessoal, e de um profundo amor pela arquitetura.

**Roberto Segre,**

**Rio de Janeiro, outubro 2010.**