

Barragán por detrás do muro:

elicitaciones a partir da
arquitetura *da* fotografia e
a construção autoficcional
de sua obra

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Júlio Cesar Moreira Cruz Júnior
2025

Barragán por detrás do muro:

elicitaciones a partir da arquitetura *da* fotografia
e a construção autoficcional de sua obra

Júlio Cesar Moreira Cruz Júnior

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Orientadora: Ana Paula Polizzo

Arte da Capa:
Forçar os olhos para conseguir ver, 2024
Pintura de Carolina Martinez
Acrílica e óleo sobre madeira

Rio de Janeiro, julho de 2025

Barragán por detrás do muro:
elicitaciones a partir da arquitetura *da* fotografia
e a construção autoficcional de sua obra

Júlio Cesar Moreira Cruz Júnior

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Aprovada por:

Profa. Dra. Ana Paula Polizzo | PROARQ-FAU/UFRJ

Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto | PROARQ-FAU/UFRJ

Prof. Dr. Gustavo Badolati Racca | PROURB-FAU/UFRJ

Cruz Júlio, Júlio Cesar Moreira
Barragán por detrás do muro: elicitaciones a partir da arquitetura da fotografia e a construção autoficcional de sua obra / Júlio Cesar Moreira Cruz Júnior. -- Rio de Janeiro, 2025
143 f .

Orientadora: Ana Paula Polizzo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2025.

1. Luis Barragán. 2. Teoria da Arquitetura. 3. Fotografia. 4. Autobiografia. 5. Autoficção.
I. Polizzo, Ana Paula, orient. II. Título.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura crítica da obra do arquiteto mexicano Luis Barragán, com ênfase nas estratégias visuais, narrativas e discursivas que contribuíram para sua consagração nos cânones da arquitetura moderna. A partir da suspeita em relação à recorrente afirmação de que sua arquitetura seria autobiográfica, investiga-se de que modo Barragán conquistou um lugar de enunciação privilegiado e quais dispositivos simbólicos, imagéticos e retóricos foram mobilizados nesse processo. Ancorada na genealogia como abordagem metodológica, na elicitación fotográfica como gesto provocador e no conceito de arquitetura da fotografia como procedimento analítico, a pesquisa organiza-se em seis capítulos, cada um inaugurado por uma imagem — ou por um conjunto delas — que desencadeia as discussões teóricas e críticas subsequentes. Por meio dessas imagens, o leitor é conduzido a desvelar camadas latentes de sentido nas realidades fotográficas orquestradas pelo arquiteto. Ao deslocar o foco das leituras tradicionais, esta investigação problematiza noções de origem, essência e linearidade, propondo uma interpretação da obra de Barragán orientada pela alteridade da imagem em contraponto aos regimes de visibilidade que atravessam sua recepção e permanência no imaginário contemporâneo.

Palavras-chave: Luis Barragán; teoria da arquitetura; fotografia; autobiografia; autoficção.

ABSTRACT

This Master's thesis proposes a critical reading of the work of Mexican architect Luis Barragán, with emphasis on the visual, narrative, and discursive strategies that contributed to his consecration within the canons of modern architecture. Starting from a suspicion toward the recurrent claim that his architecture is autobiographical, this research investigates how Barragán attained a privileged position of enunciation and which symbolic, visual, and rhetorical devices were mobilized in the process. Grounded in genealogy as a methodological approach, photographic elicitation as a provocative gesture, and the concept of the architecture of photography as an analytical procedure, the study is organized into six chapters, each opened by a photograph — or a set of photographs — that triggers the theoretical and critical discussions developed therein. Through these images, the reader is invited to uncover latent layers of meaning within the photographic realities orchestrated by the architect. By shifting the focus away from traditional readings, the investigation questions notions of origin, essence, and linearity, proposing an interpretation of Barragán's work guided by the alterity of the image and in contrast to the regimes of visibility that shape its reception and persistence in the contemporary imaginary.

Keywords: Luis Barragán; architectural theory; photography; autobiography; autofiction.

RESUMEN

Esta tesis de maestría propone una lectura crítica de la obra del arquitecto mexicano Luis Barragán, con énfasis en las estrategias visuales, narrativas y discursivas que contribuyeron a su consagración dentro de los cánones de la arquitectura moderna. A partir de la sospecha frente a la afirmación recurrente de que su arquitectura sería autobiográfica, se investiga cómo Barragán alcanzó un lugar de enunciación privilegiado y qué dispositivos simbólicos, visuales y retóricos fueron movilizados en ese proceso. Anclada en la genealogía como enfoque metodológico, en la elicitación fotográfica como gesto provocador y en el concepto de arquitectura de la fotografía como procedimiento analítico, la investigación se organiza en seis capítulos, cada uno iniciado por una imagen — o por un conjunto de imágenes — que desencadena las discusiones teóricas y críticas desarrolladas a lo largo del texto. A través de estas imágenes, se invita al lector a desvelar capas latentes de sentido en las realidades fotográficas orquestadas por el arquitecto. Al desplazar el enfoque de las lecturas tradicionales, esta investigación problematiza nociones de origen, esencia y linealidad, proponiendo una interpretación de la obra de Barragán guiada por la alteridad de la imagen en contraposición a los regímenes de visibilidad que atraviesan su recepción y permanencia en el imaginario contemporáneo.

Palabras clave: Luis Barragán; teoría de la arquitectura; fotografía; autobiografía; autoficción.

AGRADECIMENTOS

Há quem pense que as considerações finais sejam o último gesto de uma dissertação, mas, ao menos para mim, o texto que se segue nestes agradecimentos foi a última manifestação dessa trajetória permeada de risadas, desvios, choros e descobertas.

É inevitável iniciar estes agradecimentos pelas minhas tias: Sueli e Soany, duas mulheres que, dadas as circunstâncias da vida, me criaram com coragem e com um amor incondicional — a razão *por detrás* das lágrimas que caem neste momento sobre o meu teclado.

Agradeço ao meu pai pelo amor, pela provisão, pelos diversos momentos de parceria que ocupam a minha memória e por ter acompanhado minha criação com a melhor das intenções.

Aos professores que estiveram presentes em minha banca de qualificação do mestrado — Gustavo Badolati Racca e Gustavo Rocha-Peixoto — e à minha orientadora, Ana Paula Polizzo, agradeço por todas as inestimáveis contribuições.

Aos amigos Alain Flandes e Marllon Sevilha, por dividirem comigo os primeiros lampejos da vida acadêmica durante a iniciação científica e por me acompanharem desde então nesta trajetória.

Aos amigos que fiz no IAB ao longo dessa bonita caminhada de lutas que temos compartilhado nos últimos anos.

Às professoras Niúxa Drago e Daniella Costa, por me acolherem com generosidade como tutor na disciplina “História 1”.

À CAPES, pelo auxílio financeiro durante a execução deste mestrado.

Por fim, agradeço ao meu namorado Thiago, por dividir comigo todos os momentos mais felizes e mais difíceis que atravessaram esta dissertação. Nos momentos mais opacos desse percurso, era o colo dele que me fazia seguir. Naqueles de felicidade, eram seus olhos sorridentes que vibravam junto comigo. Thiago, artista e professor, fez o que ambos sabem fazer de melhor: provocar. Emprestou-me livros e me fez ver camadas naquilo que, para mim, parecia cristalino. E se, “de repente fico rindo à toa sem saber por quê”, a ele dedico esse gesto — tão lindamente interpretado por Bethânia.

SUMÁRIO

▪ PRÓLOGO	11
▪ [introdução] POR DETRÁS DO MURO: CAMINHOS, DESVIOS E REENCONTROS DE UMA PESQUISA	12
▪ 1.FOTOGRAFIA: DO ESPELHAMENTO À CONSTRUÇÃO	28
1.1. VESTÍGIOS DE UMA CASA	30
1.2. QUANDO A LUZ SE FEZ IMAGEM	32
1.3. POR UMA ABORDAGEM AMPLA	34
▪ 2. ARQUITETURA DA FOTOGRAFIA	42
2.1. À BEIRA DO OLHAR	44
2.1. REGIMES DE VISIBILIDADE, DISPOSITIVOS IMAGÉTICOS E O CAMPO EM DISPUTA	47
2.2.1. Os Muros e o Jogo imprevisível de Planos	
2.2.2. A Água e suas Zebruras	
2.2.3. A Criança	
2.2.3. O Preto e Branco	
▪ 3. ARQUITETURA AUTOFICCIONAL	64
3.1. PROVOCAÇÕES INICIAIS	66
3.2. BARRAGÁN E A ROMANTIZAÇÃO DO “EU”	67
3.3. DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO	71
3.4. AUTO, AUTOR, AUTORIA E AUTORIDADE, OU: O FRUIDOR COMO PRODUTOR DE SENTIDO	74
▪ 4. A CONSTRUÇÃO DO MITO	84
4.1. ADENTRANDO A IMAGEM	86
4.2. A SEMIOLOGIA DO MITO	88
4.3. ARQUITETURA DESMATERIALIZADA	93
4.4. APROXIMAÇÕES COM O ROMANTISMO	95
4.5. O ARQUITETO QUE VIROU DIAMANTE	98
▪ 5. ENTE O ETÉREO E O TELÚRICO: O PEDREGAL DE SAN ÁNGEL	104
5.1. PALIMPSESTO	108
5.2. APROXIMAÇÕES AO PEDREGAL	112
5.3. NATUREZA E ARTIFÍCIO	118
▪ 6. O DESTINO DAS IMAGENS EM BARRAGÁN	122
6.1. BARRAGÁN NO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO	124
6.2. O TIPO EM RANCIÈRE E SEU DESLOCAMENTO ENTRE REGIMES	128
▪ CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
▪ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138

PRÓLOGO

Era dezembro de 2019. Eu estava nos últimos dias de uma temporada de um ano vivendo na Cidade do México quando uma amiga, que havia marcado uma visita à Casa-Estúdio Barragán (1947), me ofereceu seu ingresso devido a compromissos que a impossibilitariam de ir. Aceitei despretensiosamente.

Até então, conhecia pouco sobre Luis Barragán (1902–1988). Não havia estudado sobre ele durante a graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nas disciplinas cursadas na *Universidad Nacional Autónoma de México*¹, os temas tangenciavam suas obras, mas, em minhas caminhadas pela cidade, quase nada via de sua arquitetura, reclusa e geralmente discreta em seus exteriores.

Saí da estação de metrô *Tacubaya* procurando a casa em meio a ambulantes e vans desordenadas. Caminhei por alguns minutos até encontrá-la. Ainda não compreendia os motivos pelos quais Barragán escolhera aquele local para viver e tampouco me impressionei com a fachada da famosa casa enquanto aguardava na fila junto ao grupo que realizaria a visita comigo.

Entrei. O acesso por um vestíbulo indicava um ambiente de transição. Passei pela segunda porta e, de repente, o mundo acelerado da megalópole frenética e ruidosa desapareceu. Durante o caminhar, tudo era cena. Um labirinto conduzia um percurso de surpresas: as escalas aumentavam e diminuía; holofotes de luz natural iluminavam estatuetas barrocas; as cores conduzia o olhar. Nos pátios e jardins, o silêncio cantava, e os robustos muros emolduravam o céu como nos quadros de Magritte.

Quis a vida que, quatro anos depois, eu me deparasse novamente com a obra de Barragán — e escolhesse forçar os olhos para conseguir vê-la por outro ângulo.

¹ Entre janeiro e dezembro de 2019, o autor realizou intercâmbio acadêmico na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

[introdução] POR DETRÁS DO MURO: CAMINHOS, DESVIOS E REENCONTROS DE UMA PESQUISA

Só mesmo um velho
Para descobrir,
Detrás de uma pedra,
Toda a primavera.
(Leminski, 2015, p.16)

Por trás ou *por detrás*? Ambas as expressões poderiam facilmente ser tomadas como sinônimos, o que não seria incorreto do ponto de vista ortográfico ou gramatical. Há, no entanto, uma sutileza semântica que as distingue, perceptível apenas quando adentrarmos o campo da filologia².

Embora ambas compartilhem a raiz latina *trans* (Cunha, 2010)³ — origem de *trás*, em português, um vocábulo de mediação que denota atravessamento e movimento⁴ —, a expressão “por detrás” sugere, a partir do acréscimo da preposição “de”, uma ideia de origem ou procedência, mas com menor ênfase no deslocamento. Em “por detrás”, há menos ação e mais encobrimento: o que está *por detrás* permanece oculto, sugerindo uma temporalidade suspensa: mais próxima do gesto de ver do que do ato físico de atravessar. Trata-se, portanto, menos de alcançar algo por meio do deslocamento corporal e mais de reconhecer o que está em estado de latência, à espera de ser desvelado.

Ao tomarmos o poema de Leminski⁵ como ponto de partida, temos a oportunidade de observar as nuances que revelam essa diferença por meio da profundidade poética do autor. Nesse breve *haikai*⁶, publicado originalmente em 1976, no livro *Quarenta cliques em Curitiba*, a primavera, *detrás* de uma pedra, está imóvel e silenciosa — à espera daquele que esteja disposto a percebê-la. Ali, o velho, metáfora da experiência e da desaceleração, é quem detém a chave perceptiva para descobrir o que não se revela de imediato. É o olhar dele — e não o passo apressado do corpo

² Filologia é o campo do saber que investiga a língua, os textos e seus modos de transmissão ao longo do tempo, com especial atenção às variações históricas, culturais e materiais da linguagem.

³ Etimologia oferecida pelo *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010).

⁴ Exemplos de aplicação desse vocábulo podem ser observados em palavras como “transporte”, “transferir” e “transitar”.

⁵ Paulo Leminski (1944–1989) foi um poeta, tradutor, ensaísta e compositor brasileiro, nascido em Curitiba.

⁶ O *haikai* (ou *haiku*) é uma forma poética de origem japonesa, tradicionalmente composta por três versos de 5, 7 e 5 sílabas poéticas, voltada à captura concisa de um instante, frequentemente ligado à natureza. Poetas como Paulo Leminski adaptaram essa estrutura, priorizando a simplicidade, a sugestividade e o efeito de revelação, ainda que com liberdade métrica.

em direção ao objeto — que atravessa o opaco da pedra e desvela aquilo que já se olhava, mas ainda não se via.

Ao escolher intitular esta dissertação *Barragán⁷ por detrás do muro*, assumo uma postura análoga àquela inscrita no poema de Leminski: se a sutileza semântica da expressão “por trás” sugere o vetor do movimento: como uma ultrapassagem rápida, ou, metaforicamente, uma leitura frontal e direta, “por detrás” evoca um tempo outro — de espera, de descoberta e de revelação. E é precisamente nesse tempo, imbuído de um olhar que exige do fruidor o ato do mergulho, em que esta dissertação se inscreve. O muro, em Barragán, é mais do que um limite físico: é uma metáfora do que se esconde na vida e na obra de um arquiteto que, como poucos, soube se desmaterializar e converter-se em ideia. Por detrás desses muros, encontram-se as poucas *remanescências* físicas de suas obras construídas, mas, sobretudo, suas *reminiscências* — imagens que persistem e habitam o imaginário por meio da fotografia.

Ainda sobre esse tempo de espera, de descoberta e de revelação — sugerido pela sutileza semântica do termo que permeia o título deste trabalho —, cabe destacar que ele também constitui um aspecto fundamental da metodologia que estrutura esta pesquisa. É plausível supor, de um trabalho que utiliza a fotografia em sua construção metodológica, a utilização de um vasto número de imagens. No entanto, como será observado ao longo dos capítulos que se seguirão, opto aqui por um caminho metodológico que privilegia a redução quantitativa em favor de uma imersão qualitativa, buscando extrair da imagem mais do que seu caráter meramente ilustrativo. Dessa forma, procuro trilhar um percurso metodológico que se coloque à margem daquilo que me era oferecido sobre Barragán quando iniciei o processo de revisão bibliográfica sobre ele, compreendendo que essa seria uma das formas possíveis de tentar perceber aquilo que já se olhava, mas ainda não se via.

⁷ Luis Ramiro Barragán Morfín (1902–1988) foi um arquiteto mexicano nascido na cidade de Guadalajara, no estado de Jalisco. Sua obra é amplamente reconhecida pelo uso magistral da cor e da luz, bem como pela valorização do espaço íntimo, do silêncio e da introspecção. Em 1980, foi laureado com o Prêmio Pritzker, sendo, até hoje, o único arquiteto mexicano a receber tal distinção. Excetuando uma consultoria para o paisagismo do *Salk Institute* (La Jolla, Califórnia, 1960), de Louis Kahn, Barragán nunca realizou obras ou projetos fora de seu país natal. A partir de 1947, passou a viver e trabalhar em sua casa-estúdio na Cidade do México — sua obra mais conhecida —, onde permaneceu até sua morte, em 1988. Profundamente católico, não se casou nem teve filhos. Ao longo de sua trajetória, cultivou com esmero sua imagem pública, sendo frequentemente interpretado como um arquiteto reservado e sigiloso.

Avancemos, portanto, nesse raciocínio a partir da revisão bibliográfica que orientou os primeiros passos desta pesquisa. Em primeiro lugar, cabe aqui uma sincera ressalva: quando iniciei este percurso, em março de 2023, jamais imaginei os rumos que a investigação tomaria. No início, minha pretensão — evidentemente vasta e imprecisa — era pesquisar a arquitetura na América Latina. A busca por um recorte mais tangível levou-me, então, a averiguar de que maneira essa arquitetura vinha sendo abordada e difundida pelos cânones historiográficos, o que me conduziu aos catálogos publicados pelo *The Museum of Modern Art, New York* (MoMA) dedicados a esse tema.

Debrucei-me, assim, sobre alguns desses catálogos: *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652–1942* (Goodwin, 1943), *Latin American Architecture Since 1945* (Hitchcock, 1955), *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980* (Bergdoll et al., 2015) e, por fim, *The Architecture of Luis Barragán* (Ambasz, 1976). A leitura despertou em mim uma curiosidade particular sobre o processo de validação e reconhecimento internacional de Barragán e de sua arquitetura: o único arquiteto latino-americano a ter recebido, até hoje, no MoMA, tanto uma exposição quanto um catálogo exclusivamente dedicados à sua obra.

Ao mesmo tempo em que fui capturado por esse feito, surpreendeu-me, na leitura de seu catálogo monográfico, a afirmação do arquiteto e então curador do MoMA, Emilio Ambasz (1943–), de que aquela seria “a primeira grande obra sobre essa figura notável” (1976, p. 2, tradução nossa)⁸. De fato, a análise em retrospectiva de publicações sobre Luis Barragán evidencia a recorrência de referências a esse catálogo do MoMA, frequentemente citado como obra seminal⁹ — um marco a partir do qual se desenvolveram diversas pesquisas posteriores e que contribuiu decisivamente para a ampliação do reconhecimento internacional do arquiteto, que, quatro anos após essa publicação, se tornaria o primeiro latino-americano a vencer o Prêmio Pritzker. Tal relevância se justifica, em grande medida, pela própria autoridade

⁸ Do original: “the present book is the first major work to be devoted to this remarkable figure.” (Ambasz, 1976, p.2)

⁹ O catálogo segue sendo adotado como referencial teórico em pesquisas mais recentes sobre a obra de Barragán. No livro *La sombra del Cuervo: arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier*, o historiador catalão da arquitetura Miguel Adrià (1956-) afirma: “No hay que olvidar la feliz coincidencia con la exposición realizada por Emilio Ambasz sobre Barragán en el MoMA en 1976, pues le otorgó a su trabajo un reconocimiento internacional que hasta entonces le había sido negado.” (Adrià, 2016, p. 67).

do MoMA enquanto instituição consolidada e agente central na legitimação dos cânones da arte e da arquitetura modernas.

Coube ao MoMA, portanto, fundar grande parte do que hoje se inscreve no campo da interpretação e da produção de sentido sobre a obra de Barragán. E como essa obra é abordada no catálogo? Em primeiro lugar, cabe destacar que a publicação se inicia com uma visita de Emilio Ambasz à casa do arquiteto, acompanhada de trechos de uma entrevista realizada nessa ocasião¹⁰. O primeiro trabalho de Barragán apresentado no catálogo é *El Pedregal*, iniciado em 1945. A partir dele, estabelece-se uma ordem cronológica de apresentação. No entanto, embora *El Pedregal* inaugure o recorte curatorial do MoMA, Barragán já havia iniciado sua trajetória como arquiteto duas décadas antes, tendo projetado dezenas de casas em sua cidade natal, Guadalajara, e diversos edifícios multifamiliares na Cidade do México — todos ignorados pela publicação. Ao iniciar pelo Pedregal, o catálogo do MoMA instituiu, portanto, aquela que passaria a ser tratada, posteriormente, como a primeira obra de grande relevância do arquiteto.

Ao me debruçar sobre esse catálogo, dois aspectos chamaram particularmente minha atenção: a riqueza e o esmero das fotografias das obras de Barragán ali reunidas — em sua maioria capturadas por Armando Salas Portugal¹¹ — e a seguinte afirmação de Ambasz: “Todos os projetos de Barragán são autobiográficos” (1976, p. 108, tradução nossa). Tal ideia seria reafirmada pelo próprio arquiteto em 1980¹², durante seu discurso na cerimônia de entrega do Prêmio Pritzker, e posteriormente

¹⁰ No catálogo, Ambasz escreve: “I am particularly grateful to him for allowing me to roam freely in his house and studio, browsing among his books, opening drawers, and releasing many memories. I shall always cherish our conversations on architecture and on Mexico, instances of which are quoted in the following pages.” (1976, p.5)

¹¹ Armando Salas Portugal (1916–1995) foi um fotógrafo mexicano nascido em Monterrey, no estado de Nuevo León. Graduado em Química Industrial pela *University of California, Los Angeles* (UCLA), iniciou sua trajetória na fotografia capturando paisagens e sítios arqueológicos. Consolidou-se, no entanto, como um dos principais nomes da fotografia de arquitetura no México a partir de sua extensa colaboração com Luis Barragán, iniciada na década de 1940.

¹² Do original: “Mi obra es autobiográfica” (Barragán, 2018, s.p.).

incorporada por grande parte das pesquisas que se seguiram sobre sua obra, sem ser devidamente problematizada ou contestada¹³.

A desconfiança em relação a tal afirmação marcou um ponto de inflexão em minha pesquisa. Ora, se o catálogo que inaugura um movimento de profundo interesse internacional pela obra de Barragán a define como *autobiográfica* — e se esse mesmo catálogo se inicia com trechos de uma entrevista realizada com o arquiteto —, percebe-se aí um processo no qual não apenas sua arquitetura era legitimada, mas também em que Barragán conquistava um lugar de enunciação privilegiado sobre sua própria obra, imbuído, portanto, de autoridade interpretativa. A partir dessa inflexão, reconfigurou-se a problemática da pesquisa, que passou a ser orientada pelas seguintes perguntas: como se construiu esse processo de legitimação? Seria sua arquitetura, de fato, autobiográfica? E, sobretudo, que estratégias Barragán teria mobilizado para conquistar esse lugar de enunciação e de reconhecimento junto aos cânones historiográficos?

Após a análise do catálogo, fui naturalmente conduzido a investigar outras obras seminais que integram a historiografia sobre Barragán, a fim de identificar de que maneira sua obra era abordada e quais eram os principais autores que a discutiam. Começamos por Kenneth Frampton (1930-), que, em seu livro *História Crítica da Arquitetura Moderna*¹⁴, cuja primeira edição foi publicada em 1980, dedica aproximadamente duas páginas à arquitetura de Barragán. No texto, Frampton inclui um trecho da entrevista concedida pelo arquiteto por ocasião do catálogo monográfico do MoMA, no qual Barragán evoca as memórias do vilarejo onde nasceu¹⁵ — trecho utilizado por Frampton para descrever sua carreira “enraizada” (Frampton, 2003, p. 386).

Diante da natureza supostamente *autobiográfica* da obra de Barragán — consolidada pelo catálogo de Ambasz — e da legitimação de uma essência

¹³ A seguir, tratarei da historiografia mexicana sobre Luis Barragán e de algumas de suas principais publicações. Todas as obras lá utilizadas como exemplo de uma abordagem historiográfica trifásica também servem aqui como evidência de pesquisas que, ao legitimarem a interpretação fundada pelo MoMA em seu catálogo monográfico, aceitaram, sem contestação, a narrativa de que sua obra seria autobiográfica. São exemplos disso os livros *Luis Barragán: clásico del silencio* (1989); *Barragán: obra completa* (1995); *Luis Barragán: búsqueda y creatividad* (2004); e *Luis Barragán 1990: Historia de um debate* (2016). Todos esses livros integram a bibliografia sugerida pela *Barragan Foundation*.

¹⁴ O trecho sobre Barragán encontra-se no capítulo intitulado *Regionalismo Crítico: arquitetura moderna e identidade cultural*.

¹⁵ O trecho utilizado por Frampton e publicado originalmente no catálogo *The Architecture of Luis Barragán* pode ser observado no capítulo 3 desta dissertação.

tradicionalista e enraizada, vinculada à memória, reforçada pela crítica de Kenneth Frampton, a historiografia mexicana — sobretudo após a morte do arquiteto em 1988 — aprofundou essa perspectiva. Com base nela, estruturou a trajetória de Barragán em três momentos principais: sua produção em Guadalajara, comumente descrita como *Etapas Tapatías*¹⁶; sua produção nos primeiros anos vivendo na Cidade do México, denominada *Etapas Funcionalistas*; e, por fim, sua produção tal como apresentada pelo catálogo do MoMA — isto é, a partir do projeto de *El Pedregal* —, comumente descrita como *Arquitetura Emocional*.

Essa historiografia, amparada em uma metodologia trifásica, é utilizada, apenas para citar alguns exemplos, por Enrique X. de Anda, em *Luis Barragán: clásico del silencio*, publicado originalmente em 1989; por Raúl Rispa, em *Barragán: obra completa*, publicado em 1995; e por Louise Noelle, em *Luis Barragán: búsqueda y creatividad*, publicado em 1996. Essas obras, todas derivadas, de algum modo, das percepções instauradas pelo catálogo seminal sobre Barragán no MoMA, seguem integrando o referencial teórico de pesquisas mais recentes sobre o arquiteto. A separação trifásica continua sendo adotada, como exemplifica os livros *La sombra del cuervo: arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier*, de Miguel Adrià; e *Luis Barragán 1990: Historia de un debate*, de Aníbal Figueroa Castejón, ambos publicados em 2016.

No Brasil, a obra de Barragán é tema de poucas pesquisas de pós-graduação dedicadas exclusivamente ao arquiteto. Dentre elas, destaco a dissertação de mestrado *Barragán em três tempos*, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), por Marina Panzoldo Canhadas — uma pesquisa que, como já sugere o próprio título, reforça a narrativa historiográfica trifásica amplamente difundida em torno de sua figura.

A partir das obras analisadas preliminarmente nessa revisão bibliográfica — úteis para uma primeira aproximação ao trabalho de Barragán, mas, ao mesmo tempo, coniventes com uma narrativa sustentada pelos cânones historiográficos e pelo próprio arquiteto, e, portanto, insuficientes para dar conta da complexidade de sua produção por detrás desse muro —, compreendi que, para responder às questões que

¹⁶ O termo “tapatío”, em espanhol, refere-se ao gentílico de Guadalajara.

estruturavam a problemática desta pesquisa, seria necessário recorrer a uma metodologia e a um referencial teórico capaz de oferecer outras chaves de leitura sobre sua obra. Iniciei, assim, um movimento de afastamento metodológico em relação a essa historiografia, partindo da hipótese de que, ao reforçar uma narrativa autobiográfica e ao propor uma divisão trifásica, linear e cronológica da trajetória do arquiteto, ela acabava por delimitar fases estilísticas estanques, restringindo a possibilidade de aprofundar as camadas interpretativas que atravessam sua arquitetura.

Como operar, portanto, diante de tal hipótese? Uma possibilidade seria, evidentemente, recorrer a fontes primárias — consultando o acervo de Barragán — com o intuito de explorar as lacunas deixadas pelo que já foi amplamente reconhecido e permitindo, assim, que outras chaves de leitura emergissem ao longo desse processo. Cheguei a considerar a realização de uma viagem ao México com esse propósito investigativo.

Durante esse percurso, deparei-me, no entanto, com um fato curioso: embora a biblioteca de Barragán permaneça instalada em sua Casa-Estúdio¹⁷, todo o seu acervo profissional — incluindo desenhos originais, croquis, ensaios, correspondências pessoais, maquetes e outros materiais inéditos¹⁸ — não se encontra em seu país natal. Ele está atualmente armazenado no subsolo do *Vitra Design Museum*, na cidade de Birsfelden, na Suíça, sob a guarda da *Barragan Foundation* — uma instituição privada fundada pelo proprietário da empresa moveleira *Vitra*.

Além da evidente dificuldade de acesso imposta pela distância geográfica, soma-se a isso a barreira institucional: a fundação tem sido alvo de críticas por parte da comunidade acadêmica, em razão das constantes negativas a pedidos de consulta ao acervo¹⁹.

Diante de tais empecilhos — compartilhados por todos aqueles que se propõem a pesquisar a obra de Barragán —, optei por operar a partir daquilo que já era

¹⁷ A Casa-Estúdio Barragán localiza-se na colônia de Tacubaya, na Cidade do México. Em 2019, durante a realização de um intercâmbio acadêmico, tive a oportunidade de visitar a casa e observar, a partir de sua biblioteca pessoal, o interesse do arquiteto pela literatura — elemento que, como será discutido ao longo desta dissertação, foi amplamente mobilizado por Barragán em sua construção discursiva.

¹⁸ A descrição quantitativa desse acervo pode ser consultada no site oficial da *Barragan Foundation*.

¹⁹ As dificuldades de acesso ao acervo de Luis Barragán foram tema do documentário *The Proposal* (2018), dirigido pela artista estadunidense Jill Magid (1973-). Esse tema será retomado no capítulo 4 desta dissertação.

amplamente acessível e disponível a qualquer pesquisador, independentemente de sua localização geográfica: as fotografias das obras do arquiteto. Intrigava-me o cuidado na construção dessas imagens. Ao mesmo tempo, não me parecia crível supor uma ingenuidade no uso dessas fotografias como ferramenta de comunicação. Com o avanço dos estudos, percebi que o número de edifícios projetados por Barragán que resistiram fisicamente ao tempo era ínfimo em comparação ao total de obras construídas pelo arquiteto. Diante de um acervo tão restrito, a fotografia se revelava, assim, como sua principal herança material²⁰. Mathias Goeritz²¹, ao se referir à obra de Barragán em entrevista, chegou a afirmar que “sua arquitetura era fotográfica – não fotogênica²², mas fotográfica...” (apud Eggner, 2001, p. 65, tradução nossa).²³

A decisão de utilizar as fotografias das obras de Barragán como *corpus* conduziu-me também à percepção de que, para desvelar Barragán *por detrás do muro*, o aprofundamento do debate sobre sua arquitetura exigiria um referencial teórico que me colocasse em diálogo com a ontologia da fotografia — o que me levou, concomitantemente, ao contato com autores cujas abordagens se aproximam das teorias da semiologia e do pós-estruturalismo. Assim, delineou-se paulatinamente nesta pesquisa uma aproximação à genealogia, tal como formulada por Michel Foucault²⁴, especialmente no ensaio *Nietzsche, a genealogia e a história* (2001). Segundo a Enciclopédia de Antropologia da USP:

O método genealógico surge como questionamento de leituras metafísicas da história, segundo as quais a pesquisa sobre a origem das coisas apresentaria como resultado sua essência supra-histórica, o que permitiria tanto o reconhecimento de seu valor solene, quanto a descoberta de sua verdade oculta. Como contraponto, Foucault propõe uma investigação

²⁰ Embora a fotografia seja uma imagem, ela será aqui compreendida como uma herança material, uma vez que se apoia em suportes, físicos ou digitais, para poder circular.

²¹ Mathias Goeritz (1915-1990) foi um pintor e escultor alemão naturalizado mexicano, conhecido por sua influência no modernismo mexicano e pelas diversas colaborações com Luis Barragán, entre as quais se destacam a escultura *Animal del Pedregal*, no *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*, algumas telas desenvolvidas para a Casa Barragán e para a Capela das Capuchinhas Sacramentarias e as Torres da Cidade Satélite.

²² O termo *fotogênico* contém o sufixo “-gênico”, derivado do grego *genés* (“gerado”, “produzido”), associado à noção de origem, natureza ou herança — aquilo que “nasce bem” para a imagem. Já *fotográfico* traz o sufixo “-gráfico”, relacionado à grafia, à inscrição e à autoria — do grego *graphikós* e do latim *graphicus*, “relativo ao desenho ou à escrita”. Ao diferenciar esses termos, Goeritz sugere que a arquitetura de Barragán não era apenas visualmente agradável (*fotogênica*), mas pensada como imagem, concebida como inscrição e linguagem — uma *grafia*, uma “assinatura” do arquiteto.

²³ Do original: “his architecture was photographic-not photogenic, but photographic...” (Goeritz apud Eggner, 2001, p.65)

²⁴ Michel Foucault (1926–1984) foi um filósofo francês cuja obra abrange campos como a história da sexualidade, saber, poder e subjetividade.

genealógica que problematiza três elementos. Em primeiro lugar, a genealogia é “dissociativa”, buscando refutar a existência de essências e identidades eternas, e procurando apresentar os acontecimentos múltiplos, heterogêneos e disparatados presentes na origem. Em segundo lugar, ela é “paródica”, destruindo os valores e as realidades aceitas, negando-se a venerá-los, o que permitiria a liberação de potências vitais e criativas. Finalmente, a genealogia é “disruptiva” do sujeito de conhecimento e da verdade, não se limitando a inquirir a verdade daquilo que se conhece e questionando também quem conhece, de modo a propor uma crítica do próprio fundamento antropológico do saber, isto é, do sujeito do conhecimento. (Moraes, 2018, s.p.)

A desconfiança em relação à suposta dimensão autobiográfica da arquitetura de Barragán — ponto de inflexão desta pesquisa —, somada à necessidade de fundamentar criticamente essa suspeita, levou-me a adotar a genealogia como abordagem metodológica. Seu potencial reside justamente em evidenciar os jogos de força e os regimes de verdade que sustentam a produção de saberes e práticas, recusando explicações lineares e teleológicas. Ao negar a busca por origens estáveis ou essências fixas, a genealogia procura identificar contingências, conflitos e processos de exclusão que possibilitaram o surgimento de determinadas formas de pensamento e visibilidade. Trata-se, portanto, de um método capaz de interrogar discursos hegemônicos e revelar os mecanismos de poder implicados em sua constituição, oferecendo ao pesquisador o gesto de percorrer o avesso das coisas.

Com a decisão metodológica de operar pela genealogia e tendo a fotografia como *corpus*, restava ainda determinar de que forma essas imagens seriam mobilizadas — foi então que tive contato com o artigo *Talking about pictures: a case for photo elicitation*²⁵, de Douglas Harper²⁶ (2002). A *photo elicitation*²⁷ é uma metodologia de pesquisa qualitativa que utiliza fotografias para provocar estímulos e reflexões em entrevistas — frequentemente empregada na antropologia visual, psicologia, etnografia e em outros estudos relativos ao campo das ciências sociais aplicadas. Segundo Harper, essa abordagem estabelece “um diálogo pós-moderno baseado na autoridade do sujeito” e evidencia “o caráter polissemântico da imagem, sua centralidade em agendas de pesquisa e sua utilidade tanto em fotografias de

²⁵ O título do artigo pode ser traduzido livremente como “Falando sobre imagens: uma defesa da técnica de elicitación fotográfica”.

²⁶ Douglas Harper (s.d.) é um sociólogo estadunidense, professor emérito da Duquesne University (EUA).

²⁷ A metodologia foi nomeada pela primeira vez por John Collier, em artigo publicado em 1957. Na época, Collier integrava uma equipe de pesquisa multidisciplinar da Universidade Cornell que investigava a saúde mental em comunidades em processo de transformação nas Províncias Marítimas do Canadá. A opção por manter o termo em inglês diz respeito ao fato de sua tradução literal, “foto-elicitación” não ter grande aderência no Brasil.

qualidade artística quanto em fotografias domésticas” (2002, p. 16, tradução nossa).

28

Esta pesquisa, contudo, inserida no campo da teoria e da crítica em arquitetura e orientada por uma abordagem genealógica, não tem como foco a coleta de dados típica de metodologias estruturadas por entrevistas. O que me fascinou na *photo elicitation* foi, antes, a possibilidade de empregar a fotografia como gatilho. O verbo *elicitar* — do latim *elicitare*, “fazer surgir, evocar, provocar” (Cunha, 2010)²⁹ — orientou essa escolha: permitir que a imagem acendesse o debate crítico.

Em consonância com as recomendações recebidas na banca de qualificação³⁰, que sugeriam a redução do número de imagens em favor de um exame mais aprofundado de cada uma, opto aqui por estruturar esta dissertação de modo que cada capítulo se inicie com uma fotografia — ou com um conjunto delas, como ocorre nos dois capítulos finais deste trabalho. Tomada como faísca inicial, essas imagens desencadearão as discussões que se desenvolverão a partir delas. Assim, embora a *photo elicitation* não seja empregada nesta pesquisa, é adotada aqui uma metodologia em que a elicitación fotográfica opera como um gesto provocador, cuja origem e inspiração residem na *photo elicitation*.

A escolha pela elicitación fotográfica como gesto provocador exigia ainda uma definição mais consistente sobre a forma como esse movimento de ativação se daria. A busca por um referencial teórico que estabelecesse um ponto de convergência entre arquitetura e fotografia me levou ao encontro dos estudos de Junia Mortimer³¹, a partir do livro *Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído* (2017). Nele, o conceito de *arquitetura da fotografia*, desenvolvido pela autora, ofereceu-me as chaves interpretativas necessárias para conduzir a análise das imagens ao longo desta dissertação, tornando possível a construção de um percurso crítico capaz de acionar sentidos latentes nessas imagens. A definição e o desdobramento desse

²⁸ Do original: “I suggested that photo elicitation be regarded as a postmodern dialogue based on the authority of the subject [...] Photo elicitation demonstrated the polysemic quality of the image; it thrust images into the center of a research agenda; it demonstrated the usefulness of images ranging from fine-arts quality documentary to family snapshots.” (Harper, 2002, p.15)

²⁹ Etimologia oferecida pelo *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010).

³⁰ Também com base nas recomendações da banca, busquei estabelecer um movimento de constante retorno a essas imagens, tendo como fonte de inspiração, para tal, o capítulo “O leitor incomum”, do livro *Nenhuma Paixão Desperdiçada*, de George Steiner (2018).

³¹ Junia Mortimer (s.d.), além de arquiteta e fotógrafa, é professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Suas pesquisas exploram a relação entre cidade, imagem e arquivo, a partir de uma perspectiva teórica e historiográfica.

conceito — utilizado nesta pesquisa como procedimento analítico — são detalhados no capítulo 2, inteiramente dedicado à sua aplicação.

A partir da genealogia como abordagem metodológica, da definição da elicitación fotográfica como gesto provocador e da escolha da *arquitetura da fotografia* como procedimento analítico, organizo esta dissertação em seis capítulos. Nos cinco primeiros, opto deliberadamente por fotografias em preto e branco para acionar o movimento elicitatório. Tal escolha dialoga com o propósito de ver Barragán *por detrás do muro* — isto é, enxergá-lo para além daquele que talvez seja o principal estereótipo³² a ele atribuído: o de “mestre das cores”.

Essas imagens abrem cada capítulo e ocupam grande parte das páginas a elas destinadas, escolha inspirada na célebre frase de Roland Barthes³³ que, em seu livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, afirma que basta que a imagem seja suficientemente grande para que “dada em plena página, eu a receba em pleno rosto” (1984, p. 69).

Por fim, o percurso dos capítulos que se seguirão não se filia a uma lógica cronológica de apresentação, tampouco biográfica. Essa opção deriva do próprio método genealógico, que desconfia de verdades a priori e recusa a busca por origens ou essências fixas. Privilegio, em vez disso, as rupturas, as contingências e as camadas de sentido que atravessam a obra de Barragán.

Desta forma, apresento a seguir a estruturação dos seis capítulos que compõem esta dissertação: no primeiro capítulo, intitulado *Fotografia: do espelhamento à construção*, parto da elicitación de uma imagem da Casa Aguilar, obra de 1928 de Luis Barragán, para propor uma revisão crítica da noção de fotografia como simples espelho do real. Com base nas contribuições de Philippe Dubois³⁴, traço uma retrospectiva das principais abordagens sobre a fotografia em suas diferentes relações com o real, lançando as bases conceituais que sustentarão os debates desenvolvidos nos capítulos seguintes.

³² Neste caso, um estereótipo que também pode ser lido como um biografema — como será abordado no capítulo 3 desta dissertação.

³³ Roland Barthes (1915-1980) foi um filósofo, semiólogo, sociólogo e escritor francês. *La Chambre Claire: Note sur la Photographie* (*A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*), foi também seu último livro, publicado no ano de sua morte.

³⁴ Philippe Dubois (1952-) é professor do Departamento de Cinema e Audiovisual da Université Sorbonne Nouvelle. Foi também professor visitante da Universidade Federal do Ceará.

No segundo capítulo, apresento a abordagem analítica que estrutura esta dissertação: a *arquitetura da fotografia*. A partir da eliciação de uma imagem da *Cuadra San Cristóbal*³⁵, mobilizo os conceitos de *dispositivo* e de *regime de visibilidade*, oriundos do pensamento foucaultiano e aprofundados, respectivamente, por Gilles Deleuze³⁶ (1996) e Jacques Rancière³⁷ (2009). O capítulo se dedica à identificação e à imersão crítica em quatro elementos recorrentes nas imagens das obras de Barragán, aqui nomeados como *dispositivos imagéticos*.

Se, nos dois primeiros capítulos, ofereço as bases conceituais e a abordagem analítica necessárias para a complexificação do debate acerca de Barragán, no capítulo 3, intitulado *Arquitetura Autoficcional*, proponho um deslocamento na leitura de sua obra ao problematizar a crença de que sua arquitetura seria autobiográfica — questão central desta dissertação. A partir da eliciação de uma fotografia da mesma obra analisada no capítulo anterior, desta vez capturada por Hiroshi Sugimoto³⁸, discuto a discursividade do arquiteto, confrontando suas declarações autorais com o conceito de *autoficção*, cunhado por Serge Doubrovsky³⁹ (1977).

No capítulo seguinte, nomeado *A Construção do Mito*, detenho-me sobre os desdobramentos da idealização da figura de Luis Barragán e de sua obra, com base, sobretudo, nas contribuições teóricas de Roland Barthes (1999). Para isso, utilizo como gatilho analítico uma fotografia da sala da Casa-Estúdio do arquiteto, capturada por Armando Salas Portugal.

A partir dos desdobramentos desenvolvidos nos quatro capítulos anteriores, o quinto capítulo desta dissertação apresenta o *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel* como objeto-síntese da arquitetura autoficcional de Luis

³⁵ A *Cuadra San Cristóbal* é um conjunto arquitetônico projetado por Luis Barragán em colaboração com Andrés Casillas em 1967, nos arredores da Cidade do México.

³⁶ Gilles Deleuze (1925–1995) foi um filósofo francês cuja obra abrange temas como diferença, repetição, cinema, literatura e política.

³⁷ Jacques Rancière (1940–) é filósofo francês, professor emérito da Universidade de Paris VIII.

³⁸ Hiroshi Sugimoto (1948–) é um fotógrafo japonês cuja obra explora temas como tempo, memória e ilusão. Seu interesse pela arquitetura se manifesta, entre outras séries, em *Architecture* (1997–2002), na qual fotografou ícones da arquitetura modernista — como obras de Le Corbusier (1887-1965), Mies van der Rohe (1886-1969) e Frank Lloyd Wright (1867-1959) — usando longas exposições que desfocam os contornos dos edifícios.

³⁹ Serge Doubrovsky (1928–2017) foi um escritor, crítico literário e professor francês. Doutor em literatura comparada, lecionou em instituições como a Universidade de Nova York e a Universidade de Paris. Sua obra teórica e literária é marcada pela experimentação com a linguagem e pela recusa das convenções da autobiografia tradicional.

Barragán⁴⁰. Com base no conjunto de imagens que inaugura o capítulo, utilizo o projeto exemplar do Pedregal e as contribuições teóricas de Keith Eggner (2001), para discutir as estratégias discursivas e os dispositivos simbólicos operados pelo arquiteto ao longo de sua trajetória.

O capítulo final — *O destino das imagens em Barragán* — desloca o foco da análise para o presente, investigando como a obra do arquiteto vem sendo apropriada, estilizada e reconfigurada pelos *regimes de visibilidade* contemporâneos. A partir das contribuições de Jacques Rancière (2009, 2012), proponho, nesse capítulo, uma reflexão crítica sobre a tipificação de certos signos associados ao arquiteto. Para isso, ofereço como gatilho disparador da discussão um mosaico de imagens que aponta os caminhos por onde transita, na contemporaneidade, o imaginário sobre Barragán.

Por fim, cabe situar esta dissertação em uma reflexão mais ampla sobre os mecanismos de canonização no campo da arquitetura e os efeitos que eles exercem na construção e na perpetuação de determinadas narrativas. O termo "cânone", derivado do grego *kanón* — “régua”, “medida”, “modelo” — passou, ao longo do tempo, a designar o conjunto de obras consideradas exemplares dentro de uma tradição (Cunha, 2010)⁴¹. "Canonização", palavra oriunda da mesma raiz etimológica, remete originalmente ao ato de inscrever oficialmente alguém no cânone dos santos. Dessa forma, o próprio vocábulo, ancorado em seu vínculo com o dogma católico, sugere uma maneira de agir em direção ao padrão, ao *tipo*, ao normativo — aquilo que se torna referência. O cânone, ao angariar para si, simultaneamente, o prestígio e o poder de estabelecer modelos, gera em nós um receio de duvidar ou de exercer qualquer questionamento crítico acerca daqueles que, por ele, são canonizados.

Ao propor uma abordagem genealógica, este trabalho interroga justamente essa pretensa essência: problematiza como Luis Barragán foi alçado a um lugar de autoridade por meio de processos discursivos que se valem tanto de dispositivos visuais quanto de estratégias narrativas. Convido, pois, o leitor a percorrer as páginas que seguem como quem se debruça sobre uma janela aberta: um convite à reabertura do campo crítico e interpretativo acerca de Barragán, a partir da desconfiança frente

⁴⁰ Embora não se adotem aqui, de forma estrita, os procedimentos metodológicos propostos por Robert E. Stake, sua concepção de *estudo de caso instrumental* (1995) oferece um balizamento teórico relevante para esse capítulo ao considerar o caso escolhido não como um fim em si mesmo, mas como um meio para aprofundar a compreensão de questões mais amplas.

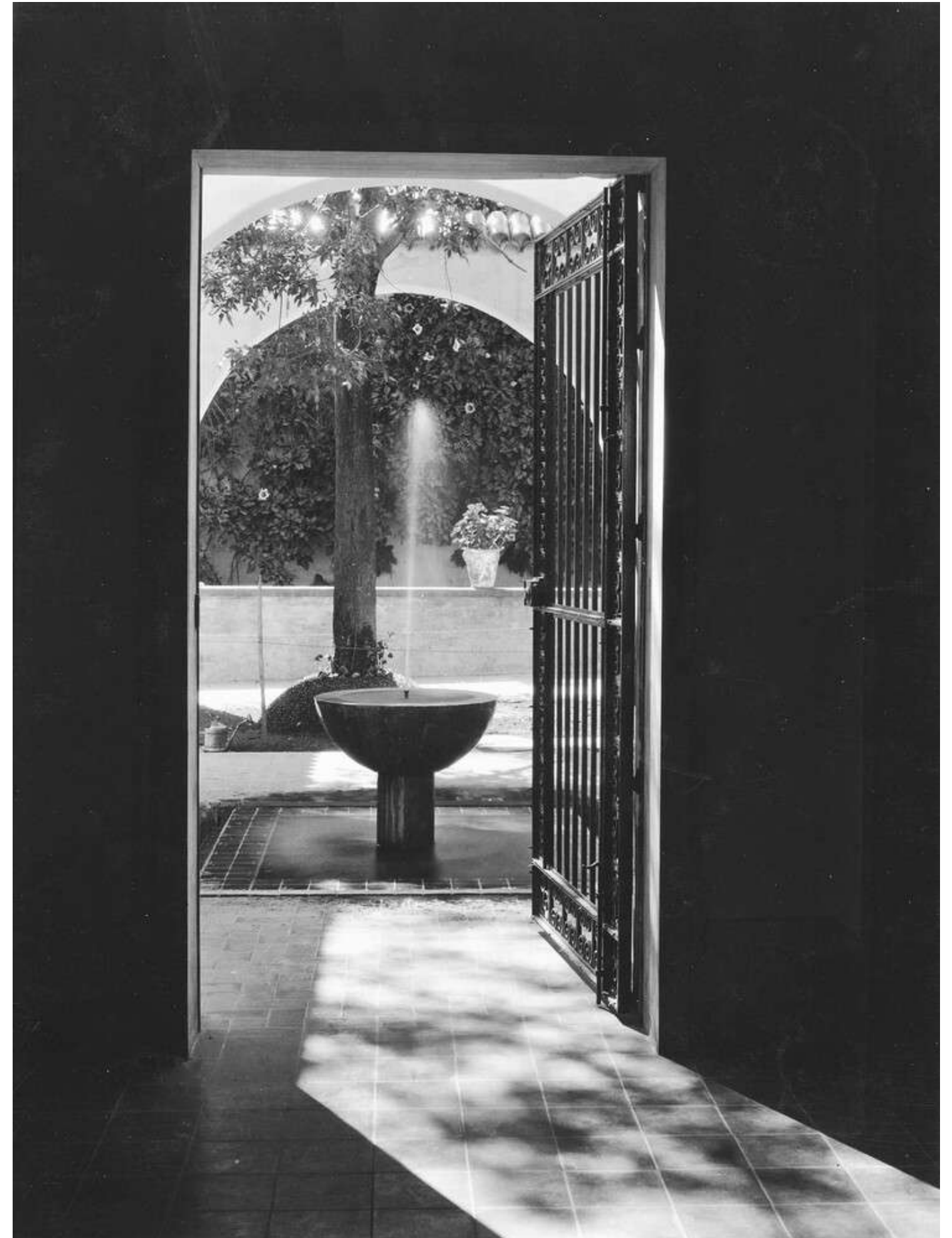
⁴¹ Etimologia oferecida pelo *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010).

a qualquer prerrogativa definitiva sobre sua obra — reconhecendo-lhe a complexidade, a multiplicidade e o potencial de desdobramentos futuros. Boa leitura.

1. FOTOGRAFIA: DO ESPELHAMENTO À CONSTRUÇÃO

Figura 1 — Casa Aguilar, construída em 1928. Arquiteto Luís Barragán. Fotógrafo e data desconhecidos.

Fonte: Barragan Foundation



1.1. VESTÍGIOS DE UMA CASA

Um pátio doméstico em um dia ensolarado de Guadalajara. O interior, pouco revelado pela fotografia, mantém-se íntimo, envolto em um enquadramento fechado e sombreado que deixa entrever quase nada. Há algo nesta imagem que me desperta nostalgia — é como se, apesar de estática, ela carregasse aromas: a brisa fresca, o calor do verão, a terra molhada após a chuva.

O chafariz de formas simples, recorrente em diversos projetos de Luis Barragán, me transporta a outra lembrança: um chafariz um pouco mais ornamentado, adornado por uma figura angelical por onde a água jorrava, no pátio da casa onde passei minha infância. E se me coloco aqui em primeira pessoa, é porque essa imagem me convoca à memória — ainda que eu nunca tenha estado nesse lugar. E nem poderia: a casa não existe mais. Foi demolida⁴², assim como tantos outros edifícios desenhados pelo arquiteto. Ou melhor, persiste — mas apenas na fotografia, esse plano bidimensional que constitui o *corpus* sobre o qual esta dissertação se debruça.

A imagem da porta que se abre para o pátio revela uma característica intrínseca à obra de Barragán desde sua etapa mais precoce: o protagonismo dos ambientes externos da casa. Pátio e jardim formam, juntos, o coração de cada uma das fortalezas erguidas por Barragán e à arquitetura, cabe a tarefa de enredá-los. As fachadas geralmente são tímidas, principalmente nos trabalhos desenvolvidos pelo arquiteto a partir da década de 1940. Em suas vida e obra, Barragán se voltava para o interior; talvez fosse o único capaz de usar cores tão intensas e, ao mesmo tempo, preservar a discrição e o recolhimento tão característicos de seus edifícios.

A foto representa um projeto pouco conhecido de Barragán: a Casa Aguilar, de 1928, pertencente ao que a historiografia canônica sobre o arquiteto — amparada por uma metodologia trifásica — comumente define como a primeira fase de sua produção, em Guadalajara, chamada também de etapa *tapatía*. Sua construção se deu apenas um ano após o primeiro projeto executado pelo arquiteto, a *Casa Robles Castillo*. Esta última sobrevive mutilada, descaracterizada após ser transformada em

⁴² O registro da demolição da casa consta no site oficial da *Barragan Foundation*. No entanto, não foram encontradas, nesta pesquisa, informações precisas sobre o ano exato em que isso ocorreu.

um restaurante de tacos, em uma unidade da rede estadunidense *Subway* e, mais recentemente, em uma loja de vestidos de noiva. Há, no entanto, imagens que indicam como a casa teria sido um dia e que, ao serem contaminadas pela memória de cada observador, se transformam em uma casa outra, idealizada, que jamais existiu fisicamente senão na animação imagética proporcionada pela fotografia.

Arquiteto da burguesia, Barragán tinha ciência de que muitos de seus projetos, de natureza privada e sujeitos aos anseios individuais de seus donos, não resistiram fisicamente ao tempo. Segundo Mathias Goeritz, artista plástico que colaborou por anos com ele, Barragán “sabia que eles podiam desmoronar-se, mas não se importava, porque as fotos preservavam-nos como ele os queria mostrar” (Goeritz apud Eggener, 2001, p. 65, tradução nossa)⁴³.

Retornemos à imagem: o ano da captura é incerto, no entanto, considerando que outras fotografias relativas a esta obra foram publicadas pela primeira vez na revista estadunidense *Architectural Record* em setembro de 1931, podemos estimar que o ano em que a fotografia foi realizada varia entre a inauguração do edifício, em 1928, e a data de publicação da revista. Não há, ainda assim, informações sobre o fotógrafo responsável pela captura, e não é casualidade que o trabalho de uma figura desconhecida abra este capítulo.

A ausência de créditos na fotografia parece ser sintoma de algo recorrente na historiografia da arquitetura: o apagamento, ou ao menos a diluição da figura do fotógrafo. Na tentativa de escrutinar esta hipótese, revisito a imagem e me pergunto: seria o fotógrafo apenas um operador técnico por detrás da câmera? Caberia à fotografia o simples papel de espelhamento do mundo na superfície do papel?

Com o intuito de responder a tais perguntas, proponho inicialmente um breve retrospecto pela história da fotografia para que possamos entender um pouco melhor como se deu seu desenvolvimento como linguagem e os diferentes usos que lhe foram atribuídos ao longo do tempo.

⁴³Do original: “He knew they would fall apart, but he didn’t care, because the photos preserved them as he wanted them to look” (Goeritz apud Eggener, 2001, p. 65).

1.2. QUANDO A LUZ SE FEZ IMAGEM

Tudo mudou quando a luz se fez imagem e, mesmo fugaz, pôde ser capturada e fixada em superfícies sensíveis. Criava-se, pouco a pouco, uma nova linguagem. Mais do que um avanço técnico, a fotografia redefiniu nossa relação com a realidade.

Não se trata, contudo, de um ponto de origem único: o que chamamos fotografia emerge de um emaranhado de experimentações, invenções e disputas que atravessaram a história. Entre elas, ganhou notoriedade o daguerreótipo, invenção de Louis Daguerre⁴⁴ apresentada à Academia de Ciências da França, em 1839, que anunciava ao mundo uma imagem inédita, única e não reproduzível. Pouco depois, outros procedimentos se somaram a esse cenário, revelando a multiplicidade de caminhos pelos quais a luz passou a se inscrever como imagem.

Segundo Susan Sontag⁴⁵ (2004), a prática fotográfica desse momento, sem uma utilidade social clara, era uma atividade essencialmente gratuita, podendo ser considerada artística, embora sem grandes pretensões a ser reconhecida como arte. Para Sontag, foi a industrialização que proporcionou à fotografia tanto seu valor social quanto seu reconhecimento artístico, pois, ao mesmo tempo em que criou usos específicos para a prática fotográfica e a profissionalizou, também gerou reações que contribuíram para consolidá-la como uma forma de arte.

Nas décadas seguintes ao surgimento da fotografia, estabeleceu-se uma relação de tensão com a pintura. A nova técnica permitia a criação de imagens com um nível de precisão muito superior e em um tempo consideravelmente menor do que aquele exigido pelos mais talentosos pintores realistas. Diante desse avanço, surgiu um questionamento inevitável: qual seria o futuro da pintura diante de um dispositivo capaz de reproduzir a realidade com tanta eficiência?

Gradualmente, a pintura passou a se distanciar do realismo e a explorar formas de expressão mais abstratas, atitude essa que se consolidou com as vanguardas modernistas. Formou-se, então, uma espécie de pacto silencioso: aos pintores,

⁴⁴ Louis Daguerre (1787-1851) foi um importante pintor e inventor francês. O daguerreótipo, sua invenção, foi considerado o primeiro processo fotográfico comercialmente viável.

⁴⁵ Susan Sontag (1933-2004) foi uma escritora, ensaísta, cineasta e filósofa estadunidense, conhecida por suas reflexões sobre cultura, arte, fotografia e política. Seus ensaios influenciaram profundamente a crítica cultural contemporânea, especialmente no campo da imagem e da representação.

caberia interpretar o mundo por meio da pintura, consolidando-se como artistas; já aos fotógrafos, atribuía-se a função de documentar o real, operando a câmera como um instrumento técnico de espelhamento do mundo sobre o papel.

Esse primeiro discurso sobre essa nova linguagem, enraizado na ideia de que o aparelho fotográfico teria a função de imitar e documentar a realidade e que, por isso, demandaria a imposição de restrições para não ser confundido com uma forma genuína de arte, foi defendido por um amplo número de intelectuais do século XIX. Entre eles, talvez Charles Baudelaire⁴⁶ tenha sido o mais enfático e proeminente. Ao buscar clivar a fotografia da arte, Baudelaire afirmou:

É, portanto, necessário que ela [a fotografia] volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura [...] Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (Baudelaire apud Dubois, 1998, p. 29).

A ideia de uma fotografia ligada ao registro e à documentação histórica tangenciou também, desde seus primeiros anos, o campo da arquitetura, que sempre foi um dos seus temas centrais. A exemplo disso, em 1851, o governo francês criou a *Commission des Monuments Historiques*, uma agência destinada a financiar profissionais da *Société Héliographique*, considerada a primeira associação formada por fotógrafos (Malcom, 2004). Estes profissionais foram incumbidos de percorrer diferentes regiões da França, registrando monumentos históricos quando estes estavam ameaçados pelo rápido crescimento urbano e pela expansão da rede ferroviária do país⁴⁷.

Ainda sobre as primeiras décadas do uso da fotografia na arquitetura, cabe destacar que muitas das técnicas de composição foram herdadas dos desenhos arquitetônicos, como a frontalidade e o paralelismo entre as linhas da imagem e os bordos da representação, além do uso constante da chamada “fotografia de elevação” (Mortimer, 2017, p. 85). Embora essas técnicas ainda sejam relativamente comuns

⁴⁶ Charles Baudelaire (1821-1867) foi um dos mais reconhecidos poetas franceses do século XIX.

⁴⁷ Os cinco fotógrafos contratados pela *Commission des Monuments Historiques* foram: Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral. Ao todo, foram realizadas 258 fotografias que, além de documentar e difundir os monumentos existentes na época, auxiliaram na formulação de diagnósticos para determinar a necessidade de restauro e de preservação de alguns desses monumentos. Atualmente, a maior parte desse acervo encontra-se no *Musée d'Orsay*, em Paris.

aos dias de hoje, com o tempo, a fotografia de arquitetura passou a explorar também campos mais experimentais.

A rigidez formal característica das primeiras décadas após o surgimento da fotografia consolidou a ideia de que ela seria uma linguagem-registro, um reflexo do mundo fixado sobre o papel. Essa aproximação com a técnica reforçava também sua associação com a mimese. “Por um breve tempo [...] pareceu que se havia assentado um ponto de vista sólido para avaliar fotos: luz impecável, habilidade de composição, clareza de tema, precisão de foco, perfeição de qualidade da cópia” (Sontag, 2004, p. 77).

No entanto, à medida que a prática fotográfica se desenvolvia, fotógrafos passaram a questionar essa lógica e a explorar a subjetividade⁴⁸. Assim, a fotografia iniciou um movimento de descolamento da obrigação de refletir fielmente a realidade, passando a filtrá-la por meio de escolhas estéticas e narrativas. Desta forma, o rigor e o cartesianismo das representações oitocentistas foram paulatinamente dando espaço a novos olhares, alguns dos quais serão apresentados ao longo desta dissertação.

1.3. POR UMA ABORDAGEM AMPLA

A abordagem predominante sobre a fotografia em suas primeiras décadas foi caracterizada por uma ingenuidade em relação à função do aparelho fotográfico, e simultaneamente por um temor e fascínio pelas possibilidades que ele oferecia. Essa percepção inicial, reduzida à ideia de uma reprodução mecânica do real, pode ser melhor compreendida à luz dos estudos semióticos. Embora não seja o objetivo desta dissertação aprofundar os termos e debates específicos da semiótica, é fundamental apresentar um panorama de alguns conceitos propostos por Charles Sanders

⁴⁸ Um dos primeiros movimentos a surgir nesse sentido foi o "Pictorialismo", no qual fotógrafos buscavam simular a estética das artes visuais, manipulando as imagens por meio de técnicas como efeitos de luz e sombra, intervenções no negativo e no processo de revelação. Embora o movimento rompesse, de certa forma, com a ideia da fotografia como mera "imitação do real", ele acabava recaindo em outra forma de imitação, agora da pintura e da gravura.

Peirce⁴⁹, a fim de fornecer provocações para o posterior debate sobre o uso da fotografia na obra de Luis Barragán.

Nesse sentido, as reflexões do teórico Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s (1998) contribuem para essa compreensão ao estabelecer três grandes abordagens sobre a fotografia em sua relação com o real: a fotografia como espelho do real; a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real (Dubois, 1998, p. 26). A partir dessas abordagens e sob os conceitos semióticos propostos por Peirce, Dubois aproxima a primeira à ideia de ícone; a segunda, à ideia de símbolo; e a terceira, à ideia de índice, propondo uma relação interpretativa destes signos para com a fotografia.

No contexto da semiótica de Peirce, o ícone refere-se a um signo que mantém uma relação de semelhança ou analogia com o objeto que representa. No caso da fotografia, isso implica em uma imagem que se assemelha ao objeto retratado, estabelecendo uma associação imediata entre ambos. Diferentemente de outros signos, o ícone não depende de convenções externas para ser compreendido; sua força comunicativa reside na relação perceptual direta que estabelece com seu referente.

Inicialmente, teóricos inclinados a uma abordagem icônica da fotografia privilegiaram a semelhança em detrimento da analogia, o que levou à concepção da imagem fotográfica como uma reprodução direta e fiel da realidade, uma simples réplica do que é retratado.

A primeira abordagem descrita por Dubois está diretamente relacionada ao que já foi discutido nesta dissertação, permitindo uma aproximação da imagem fotográfica à noção de ícone. A segunda abordagem, por sua vez, compreende a fotografia como transformação do real e estabelece relação com a ideia de símbolo. Esta visão prevaleceu na primeira metade do século XX, endossada especialmente por teóricos vinculados ao estruturalismo e à psicologia perceptiva, como Rudolf Arnheim.⁵⁰

⁴⁹ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo, lógico, matemático e cientista estadunidense, reconhecido como o fundador da semiótica. Sua teoria dos signos influenciou diversas áreas do conhecimento, incluindo a linguística, a filosofia da linguagem, a comunicação e os estudos da imagem.

⁵⁰ Rudolf Arnheim (1904-2007) foi um psicólogo, teórico da arte e do cinema, além de um dos principais estudiosos da psicologia da percepção visual. Ele nasceu na Alemanha e ficou conhecido por sua abordagem baseada na Gestalt para a compreensão das artes visuais.

Em contraposição à maioria dos teóricos que se debruçaram sobre essa linguagem ao longo do século XIX, esses pesquisadores questionaram a ideia de que a imagem capturada pela lente fosse um mero espelhamento do real. Para eles, a fotografia seria uma linguagem essencialmente codificada e, portanto, incapaz de exercer neutralidade sobre o objeto retratado.

O reposicionamento proposto sobre a fotografia a deslocou da ideia de mimese da realidade para uma ferramenta ativa de transformação do real. O aparelho, nesse sentido, não registraria, mas filtraria a realidade com base em diversos critérios: técnicos, culturais, estéticos, entre outros. As limitações formais impostas pela própria natureza da fotografia, como a bidimensionalidade e, até certo ponto, o monocromatismo, em contraste com a tridimensionalidade e a cor do mundo real, já seriam evidências da impossibilidade de uma reprodução mimética.

Assim como ocorre com o símbolo, conforme elaborado pelas teorias semióticas de Peirce, a fotografia exigiria um processo de interpretação baseado em convenções culturais, sendo, portanto, entendido como um signo codificado que precisaria ser decifrado dentro de seu contexto para ser plenamente compreendido.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o debate sobre a natureza da imagem fotográfica ganhou espessura, impulsionado por estudos ontológicos de teóricos como Susan Sontag e Roland Barthes, além do próprio Philippe Dubois, entre outros. Apesar das particularidades presentes na obra de cada um, é possível aproximá-los de uma abordagem indiciária⁵¹ da fotografia, conceito que, em Dubois, se manifesta na ideia de “traço de um real”.

A abordagem indiciária da fotografia a aproxima do conceito de índice, desenvolvido por Peirce. O índice é um signo que mantém uma relação direta de causalidade ou contiguidade com seu referente, uma evidência concreta da existência de algo. Assim como a fumaça pode ser interpretada como um índice de fogo, a abordagem indiciária da fotografia a interpreta como um rastro, um vestígio de uma presença passada.

⁵¹ A utilização desse termo varia de acordo com o referencial teórico adotado. Enquanto alguns autores preferem “indicial”, outros optam por “indiciária”. Nesta dissertação, adota-se o termo “indiciária”, em alinhamento teórico com o livro *Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído*, de Junia Mortimer — obra que fundamenta o conceito de *arquitetura da fotografia*, utilizado como espinha dorsal na construção metodológica desta pesquisa.

Os discursos ontológicos que aproximam a fotografia da ideia de índice partem de uma reação à abordagem predominante até aquele momento, que, ao buscar entendê-la através dos códigos implícitos a ela, distanciava-se do que, para teóricos como Barthes, é indissociável dessa linguagem: o próprio referente fotográfico, ou seja, o tema da foto, o objeto capturado pela câmera no momento do registro. Em seu livro *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*, publicado originalmente em 1980, Barthes afirma:

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código — mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura —, não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real — mas como uma emanção do real passado (Barthes, 1984, p. 132).

Aqui, Barthes questiona a codificação da fotografia defendida por muitos teóricos que adotam uma abordagem simbólica, ao mesmo tempo em que renega a abordagem icônica que a aproximava à uma cópia do real. O entendimento da fotografia, em Barthes, como uma emanção do real passado, um vestígio, vai ao encontro do que é defendido por Sontag em diversos trechos de seu livro *Sobre a Fotografia*. Segundo Sontag, “fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (Sontag, 2004, p. 09).

Nesta dissertação, o pressuposto teórico da fotografia como vestígio, sustentado de diferentes maneiras por aqueles que adotam uma abordagem indiciária, será tratado com cautela. De fato, a conexão física e direta entre a fotografia e o objeto representado pode ser vista como aquilo que a diferencia de outras formas de expressão visual. No entanto, esse pressuposto carrega um viés comprobatório implícito, ao sugerir que a fotografia seria capaz de atestar a ocorrência de um fato, como se houvesse uma verdade inerente por trás da lente — um “Isso-foi”, para usar a célebre expressão de Barthes, que será retomada posteriormente — considerado irrefutável e cuja revelação caberia àquela.

É claro que a fotografia pode ser entendida como um rastro, um testemunho de presenças passadas, mas essa definição, além de restritiva, ignora as inúmeras possibilidades de manipulação que o meio fotográfico oferece. Embora tais manipulações sejam mais evidentes na era digital, elas sempre estiveram presentes,

seja por meio de técnicas como a colagem, seja por experimentações que remontam ao movimento pictorialista do século XIX.

Na arquitetura, o modernismo — em suas múltiplas vertentes e facetas — utilizou com frequência essas possibilidades de manipulação e distorção da imagem como uma ferramenta de convencimento e difusão de suas ideias. Barragán, por sua vez, plenamente consciente do poder da fotografia e atento a tais práticas, foi um dos arquitetos que melhor soube articular esse recurso em favor de sua construção discursiva, como exploraremos nos capítulos seguintes. Dessa forma, a obsessão indiciária em atribuir à fotografia o papel de vestígio operou reduções no entendimento de seu potencial como uma ferramenta ativa, construtora daquilo que André Ruillé⁵² definiria como *real fotográfico*:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real (Ruillé apud Mortimer, 2017, p. 96).

A partir das contribuições de Ruillé e da compreensão de que o ato de ver é uma experiência ativa e construtiva do mundo, podemos considerar a fotografia como um campo de experiência que evidencia a fluidez e a indeterminação dos limites tradicionalmente atribuídos ao real. Aliás, essa perspectiva se alinha ao que defende Junia Mortimer em *Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído* (2017).

Arquiteta e fotógrafa, a autora desafia a rigidez das fronteiras entre esses dois campos, conferindo à fotografia um papel ativo na construção de espaços e na própria configuração da realidade. Assim como Ruillé, Mortimer estabelece uma distinção entre o que denomina *real objetivo* — relacionado ao mundo físico — e o *real fotográfico*, uma realidade própria da imagem, possível apenas na superfície bidimensional de uma foto. “Da impressão à alegoria, a fotografia passa da repetição da própria coisa para uma outra coisa diferente da coisa” (Ruillé apud Mortimer, 2017, p. 71).

⁵² André Rouillé (1948-) é um historiador e teórico da fotografia francês, professor da *Université Paris 8*. Seu trabalho explora a fotografia como um fenômeno cultural e histórico, analisando suas transformações ao longo do tempo e seu impacto na maneira como percebemos e construímos o real.

Dessa forma, tanto os estudos de Ruillé quanto os de Mortimer aprofundam a ideia de uma fotografia que provoca deslocamentos epistemológicos, sendo mais do que uma “máscara mortuária do que um dia já teria existido em frente à câmera” (Mortimer, 2017, p. 16). Isso posto, esta presente dissertação se alinha a essa concepção, compreendendo a fotografia como uma linguagem capaz de construir um espaço metafísico, uma realidade fotográfica, onde transparência e opacidade — conceitos que serão aprofundados no capítulo posterior — se entrelaçam.

Isso ocorre sem desconsiderar, no entanto, as contribuições anteriores de teóricos que, ao se debruçarem sobre essa linguagem em suas diversas abordagens, estabeleceram relações intrínsecas com a realidade. Isto é, é importante compreender que algumas ideias desenvolvidas sobre a fotografia em suas múltiplas perspectivas não são antagônicas e podem, portanto, ser colocadas em inter-relação em prol de uma abordagem mais abrangente⁵³.

Reduzir a fotografia ao seu caráter indiciário e, conseqüentemente, estabelecer uma relação de colamento entre a representação fotográfica e seu referente, estimula a interpretação da imagem dentro de um sistema que a orienta para aquilo que é exterior aos bordos da representação — ou seja, para o próprio referente da fotografia, e não para a fotografia em si. Esse processo, segundo Mortimer (2017), favorece uma leitura denotativa da imagem e um olhar retilíneo por parte do observador, que a interpretaria a partir de seu “fora”.

É necessário, portanto, acrescentar outras camadas ao texto fotográfico, sugerindo um olhar mais espiralado que, assim, se volte também para o seu “dentro”. Ambas as formas de leitura do texto fotográfico são possíveis e não excludentes — tema que será aprofundado no capítulo seguinte, ao analisarmos uma fotografia de Armando Salas Portugal referente a uma obra de Luis Barragán.

Concluo este capítulo revisitando as duas perguntas lançadas no seu início: seria o fotógrafo apenas um operador técnico por detrás da câmera? Caberia à fotografia o simples papel de espelhamento do mundo na superfície do papel? Acredito que a segunda pergunta tenha sido respondida no decorrer do texto. Já em

⁵³ Sobre a possibilidade de pensar a fotografia a partir da interseção entre abordagens aparentemente distintas, sugiro a leitura do artigo *A fotografia entre o índice e o ícone: por uma dupla abordagem*, publicado em 2007 no Anais do IX Fórum de Estudos Linguísticos, por Karliane Macedo Nunes.

relação à primeira, cabe, além do que já foi discutido, um pequeno acréscimo. O fotógrafo é um personagem que já foi compreendido como uma figura autônoma capaz de realizar escolhas que o afastam da ideia de simples operador da câmera. Apesar disso, é preciso ir mais além. É urgente reconhecer o potencial desse personagem como um agente ativo da *práxis* arquitetônica. Nesta dissertação, ele será compreendido como um *mediador tecnológico*⁵⁴ — ou seja, como uma figura fundamental na mediação estética, simbólica e afetiva entre a obra e a forma como se dá sua produção, circulação e recepção, operando escolhas formais e discursivas que transcendem a técnica e se inscrevem no campo da construção de um imaginário.

⁵⁴ O adjetivo “tecnológico” não se refere aqui apenas à instrumentação ou à dimensão técnica da fotografia, mas ao modo como a tecnologia estrutura formas de ver, pensar e habitar o mundo. Este entendimento apoia-se nas reflexões de teóricos contemporâneos, como o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Para Han (2019), a tecnologia não é neutra: ela configura o sensível, molda os *regimes de visibilidade* e organiza os modos de relação com a realidade. A noção de sensível, central a esse argumento, será retomada mais adiante nesta dissertação, a partir das contribuições de Jacques Rancière (2009) sobre a *partilha do sensível*.

2. ARQUITETURA DA FOTOGRAFIA

Figura 2 — Cuadra San Cristobal, projeto de 1967. Arquiteto Luís Barragán. Fotografia de Armando Salas Portugal.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)



2.1. À BEIRA DO OLHAR

Soledade⁵⁵: Apenas em íntima comunhão com a soledade o homem pode encontrar a si mesmo. Ela é uma boa companheira, e minha arquitetura não é para quem a teme e a evita. (Barragán, 2018, s.p., tradução nossa)⁵⁶

Ao folhear as páginas do catálogo *The Architecture of Luis Barragán*, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1976, deparei-me com a imagem que abre este capítulo, capturada pelo fotógrafo Armando Salas Portugal.

Salas Portugal, cuja trajetória artística foi iniciada como fotógrafo de paisagens, dedicou-se majoritariamente a retratar ambientes externos, mas, como observa Montemayor (2005), estes refletem uma constante sensação de interioridade nos exteriores que o fotógrafo captava: um convite à serenidade e à reflexão. A *soledade*, descrita por Barragán em seu texto de aceitação do Prêmio Pritzker em 1980 e utilizada na abertura deste capítulo, vai ao encontro à narrativa gráfica construída por Salas Portugal ao longo de sua trajetória profissional. Juntos, fotógrafo e arquiteto foram capazes de construir um imaginário. Um espaço ao mesmo tempo etéreo e telúrico, tão real quanto aquilo que se toca, mas impossível para além da superfície que o contém.

A construção desse imaginário, esse *real fotográfico* — definido por Ruillé (2009) e desenvolvido por Mortimer (2017) — envolve camadas de interpretação que tensionam a natureza indiciária da fotografia ao questionar a própria noção de realidade. Embora as contribuições de teóricos que vinculam a fotografia à ideia de vestígio sejam fundamentais para o campo de estudo, o pensamento indiciário apresenta uma limitação intrínseca, que desestimula o observador a olhar para dentro da imagem por conta do vínculo supostamente intransponível entre a fotografia e seu referente. Como resultado, o foco recai sobre os temas da imagem, em vez de se voltar para a imagem em si. Se a fotografia é reduzida à ideia de vestígio — reflexo de algo externo, como um eco — será que ela pode, então, existir por si mesma, como uma entidade autônoma?

⁵⁵ Em espanhol, *Soledad* pode ser traduzido como soledade, mas também como solidão.

⁵⁶ Do original: “Soledad: Sólo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a si mismo. Es buena compañera, y mi arquitectura no es para quien la tema y la rehuya.” (Barragán, 2018, s.p.)

Para Barthes⁵⁷ (1984), a essência da fotografia — seu noema — pode ser definida pela expressão “Isso-foi”, o que atribui à imagem fotográfica uma presença fantasmática, um vínculo intransponível com o passado. No entanto, o trabalho de Mortimer, ao complementar essa visão, propõe uma abordagem alternativa, na qual a fotografia é entendida também como uma janela: uma superfície que, por meio do movimento ambíguo dos olhos — simultaneamente retilíneo e espiralar — permite a construção de um espaço de experiência singular.

Nesse espaço, denominado *arquitetura da fotografia*⁵⁸ (Mortimer, 2017), somos convidados a adentrar um ambiente onde os limites tradicionalmente atribuídos ao real se dissolvem, permitindo que a imagem transcenda sua relação com o passado e se torne uma entidade autônoma, capaz de construir uma realidade própria. Ao definir o conceito de *arquitetura da fotografia*, Mortimer afirma que:

O movimento do olhar fotográfico — essa mistura de “dentros” e “foras” da imagem — implica se lançar à fruição da fotografia como à de uma estrutura denotativa da superfície visual que é tensionada por uma malha de relações potencialmente conotativa, criando um espaço de experiência próprio e específico. Esse espaço, que chamarei “arquitetura da fotografia”, depende tanto da relação de duplicação entre fotografia e referente, como também da superação dessa relação como superação da ideia de anteparo enquanto mediação da realidade. É no espaço da arquitetura da fotografia, isto é, nessa estrutura descritiva tensionada por potenciais construções de sentido — individuais e variáveis de acordo com cada fruidor —, onde a experiência de estranhamento, de suspensão de certezas, que implica reconfigurações de nossos entendimentos da realidade, no caso de uma realidade arquitetônica ou espacial historicamente construída, pode acontecer. (Mortimer, 2017, p.119)

A experiência fotográfica indiciária pode ser compreendida como uma experiência de leitura denotativa. Ela estimula um olhar retilíneo, que nos impulsiona diretamente para o referente da imagem e nos conduz, portanto, a olhar para fora dos bordos da representação, para o tema do objeto retratado. Esse olhar carrega uma objetividade que atribui à fotografia um caráter aparentemente não simbólico.

⁵⁷ No capítulo 4 desta dissertação, utilizarei o livro *Mitologias* (1999), de Roland Barthes — publicado originalmente em 1957 — como principal referencial teórico. Nesse capítulo, abordarei um Barthes semiólogo, mais preocupado com o caráter simbólico das imagens do que aquele que se apresentaria posteriormente em *A câmara clara*, seu último livro, publicado em 1980 e criticado neste capítulo. Faço essa ressalva com o objetivo de evitar qualquer possível interpretação equivocada quanto a uma suposta contradição teórica. Trata-se, portanto, de duas fases de um mesmo autor que, ao longo dos anos, deslocou seu foco de análise e seu ponto de vista.

⁵⁸ Esse termo será amplamente retomado ao longo desta dissertação. Como este é o primeiro momento em que ele aparece em um capítulo, optou-se pelo uso do itálico, recurso que não será utilizado nas ocorrências posteriores.

Há, no entanto, segundo Mortimer, um segundo movimento dos olhos: espiralar e direcionado “para dentro” do campo visual da imagem. Esse movimento “ativaria menos a experiência da imagem fotográfica como duplicação da realidade e mais a experiência da criação da própria realidade” (2017, p. 118). O olhar espiralado provocaria, portanto, uma leitura conotativa da fotografia.

Para Flusser⁵⁹, “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (2002, p. 14). Em *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, o autor argumenta que, na leitura das fotografias (imagens técnicas), há uma presença inerente de códigos e símbolos. “Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’.” (Flusser, 2002, p. 8). A leitura desses símbolos envolveria, segundo ele, um olhar circular:

O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imagética por ciclos (Flusser, 2002, p. 8).

Podemos aproximar o olhar circular discutido por Flusser ao olhar espiralar abordado por Mortimer, pois ambos se aventuram para dentro do campo visual em busca de seus códigos, ou, como aponta Mortimer, “em busca do que permanece invisível na imagem” (2017, p. 118). Quando aplicado à fotografia de arquitetura, esse olhar tensiona uma realidade historicamente dada – visível através de uma leitura denotativa – e amplia as possibilidades de interpretação, permitindo a construção de novos sentidos por meio do exercício abstrato da imaginação.

O olhar fotográfico será entendido aqui, tal como em Mortimer (2017), como um movimento ambíguo e de dupla natureza – simultaneamente retilíneo e espiralar (ou circular) –, no qual os elementos visíveis, que estruturam um discurso descritivo da imagem a partir do referente, são tensionados por elementos invisíveis, que problematizam a realidade percebida.

Convido agora o leitor a desvelarmos, juntos, a fotografia que abre este capítulo. Ela servirá como ponto de partida para elicitar discussões sobre a *arquitetura da fotografia* construída por Barragán e viabilizada por Salas Portugal. Acrescentemos

⁵⁹ Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo e escritor tcheco-brasileiro, conhecido por suas reflexões sobre a tecnologia, a comunicação e a fotografia. Sua obra aborda como os dispositivos técnicos, como as câmeras fotográficas, influenciam a maneira como percebemos e representamos a realidade.

espessura à imagem: camadas de opacidade no que antes parecia pura transparência.

Antes, no entanto, cabe um adendo: independentemente do quanto possamos tentar, jamais seríamos capazes de esgotar uma imagem. Isso ocorre, em parte, porque sobre ela incidem uma série de aspectos subjetivos que não podem ser pasteurizados em uma análise fotográfica. A maneira como cada imagem conduz e é conduzida por cada fruidor diz respeito a uma experiência individual e intransferível, e para que possa haver vibração entre a imagem e o sujeito, é fundamental que continue existindo uma relação entre o visível e o invisível, como já apontava Merleau-Ponty.⁶⁰

Dessa forma, quando falo em desvelar a fotografia, refiro-me a esmiuçá-la de modo a provocar discussões a partir dela. Esgotá-la, além de pretensioso, seria indesejável e impossível. A partir do movimento ambíguo dos olhos em direção à imagem e seus códigos, tentaremos compreender, entre outras coisas, algumas das escolhas do fotógrafo e do arquiteto. Sigamos!

2.2. REGIMES DE VISIBILIDADE, DISPOSITIVOS IMAGÉTICOS E O CAMPO EM DISPUTA

Estamos diante da imagem. Fazemos parte de um público atento às questões da arquitetura. Nossos olhos, treinados por uma experiência fotográfica denotativa, nos guiam para o que pode ser percebido à primeira vista. Observamos, assim, o referente da representação e, ao associá-lo à legenda que acompanha a foto por questões normativas, identificamos uma obra de Luis Barragán construída na década de 1960: *Cuadra San Cristóbal*⁶¹. O nome, por si só, não nos oferece uma

⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) foi um filósofo francês, um dos principais representantes da fenomenologia. Sua obra influenciou profundamente a filosofia da percepção e a psicologia. Para uma reflexão mais aprofundada sobre os conceitos de visibilidade e invisibilidade, recomenda-se a leitura de *O Visível e o Invisível* (2021), originalmente publicado em 1964.

⁶¹ A *Cuadra San Cristóbal* aparece também frequentemente designada pelos termos *Los Clubes*, *Casa Egerström* e *Fuente de los Amantes*. Cabe aqui, portanto, elucidá-los: ela integra o complexo *Los Clubes*, um empreendimento residencial e equestre projetado por Luis Barragán em parceria com o arquiteto mexicano Andrés Casillas (1934-2021). A *Casa Egerström* é a residência situada dentro da *Cuadra*, e refere-se ao nome da família comissionária, enquanto a *Fuente de los Amantes* designa exclusivamente a fonte capturada na fotografia que inaugura este capítulo.

compreensão imediata do que se passa ali, mas aguça nossa curiosidade e nos impulsiona a formular hipóteses. O ano, por sua vez, situa a obra em seu contexto histórico.

Àqueles com um repertório mais amplo sobre o arquiteto, certas características do projeto podem parecer familiares. Trata-se de um complexo que articula a residência privada do contratante, a família Egestrom, com um estábulo e dependências destinadas aos cavalheiros. Rapidamente, identificamos alguns dos elementos principais que compõem a imagem — o jogo de planos, o espelho d'água e uma figura infantil. Também notamos que se trata de uma fotografia em preto e branco. No entanto, há mais do que aquilo que nos é dado a ver à primeira vista.

Os elementos que compõem a imagem, indicados no parágrafo anterior, se repetem em diversas *arquiteturas da fotografia* da obra de Barragán. Há, na imagem, um jogo orquestrado entre arquiteto e fotógrafo que cria uma zona de fricção entre a aparente transparência inicial da fotografia e as suas camadas de opacidade, que emergem à medida que nos detemos sobre ela com mais atenção. O que, à primeira vista, poderia ser interpretado como índice — ou seja, como vestígio, evidência direta de um espaço — revela-se, na verdade, como uma construção discursiva constituinte de um espaço outro: uma *realidade fotográfica*. Essa articulação entre o visível e o invisível, entre o que se mostra e o que se oculta — esse jogo minucioso e intencional — será aqui compreendida como parte da constituição de um *regime de visibilidade*.

Trata-se de um conceito recorrente nos campos da filosofia, da teoria crítica e dos estudos visuais, utilizado para descrever os modos específicos pelos quais algo se torna visível ou invisível em determinado contexto histórico, cultural ou discursivo. Um *regime de visibilidade* envolve um conjunto de regras, práticas e dispositivos que determinam o que pode ser mostrado, visto, reconhecido ou compreendido dentro de um determinado campo de saber ou de poder. O termo é frequentemente associado à obra de Michel Foucault, que investigou como as formas de ver e mostrar estão ligadas a estruturas de poder e conhecimento. Posteriormente, autores como Jacques Rancière (2012) aprofundaram essa noção, relacionando os *regimes de visibilidade* à partilha do sensível e à organização estética da percepção no espaço público — questão que será retomada no capítulo 6 desta dissertação.

Retomemos agora alguns dos elementos principais que compõem a imagem e que se repetem em diversas *arquiteturas da fotografia* da obra de Barragán. Nesta dissertação, esses elementos serão entendidos como *dispositivos imagéticos*: gatilhos disparadores que suscitam, através de seus códigos e da fricção entre o visível e o invisível da imagem, um campo simbólico que vai além da simples representação do espaço arquitetônico e ativa o próprio espaço da *arquitetura da fotografia*, proposta por Mortimer. Lanço mão desse termo, cunhado nesta pesquisa, a partir da interpretação — e simplificação — das formulações conceituais de Gilles Deleuze (1996), que, ao desenvolver o pensamento de Michel Foucault, definiu *dispositivo* como um conjunto heterogêneo de elementos materiais e imateriais — discursos, saberes, afetos, imagens, normas e práticas — articulados de modo a produzir determinados *regimes de visibilidade*, modos de subjetivação e sistemas de enunciação.

Nesse sentido, os *dispositivos imagéticos* podem ser compreendidos como a ferramenta por meio da qual, nas fotografias das obras de Barragán, institui-se os *regimes de visibilidade* que as regem. Assim, os elementos que se repetem nas fotografias de suas obras, por vezes erroneamente interpretados denotativamente como simples ilustração, funcionam, na verdade, como operadores estratégicos que orientam a percepção, condicionam a leitura e guiam a imaginação do espectador segundo um projeto discursivo específico. Tais imagens, ao reiterarem certos signos em detrimento de outros, instauram um campo de visibilidade cuidadosamente construído, que performa a ideia de uma arquitetura mística, silenciosa e essencialista. A fotografia, nesse contexto, não é mero suporte de registro: ela atua como instrumento ativo na montagem de um determinado *regime de visibilidade*, ao construir e repetir signos com o objetivo de naturalizá-los — signos que são, em verdade, resultados de uma engenharia simbólica e estética altamente sofisticada. Desse modo, pensar tais signos como *dispositivos imagéticos* nos permite desestabilizar sua naturalização e reconhecer sua função política na produção de um imaginário barraganesco.

A partir do entendimento de que os *dispositivos imagéticos* aqui propostos são operadores sensíveis de um *regime de visibilidade* — orientando o modo como se espera que se veja e suscitando a imaginação do fruidor, mas sob a regência de um

controle discursivo —, é importante destacar um aspecto central da definição de *dispositivo* segundo Deleuze (1996). Para o autor, ainda que o *dispositivo* pareça funcionar como uma estrutura fechada e totalizante, ele nunca é inteiramente rígido: abriga, em sua tessitura, pontos de escape — as chamadas *linhas de fuga*⁶². Essas linhas representam desvios: brechas interpretativas que tensionam o próprio regime e permitem o surgimento de novas formas de visibilidade, de afeto e de sentido.

Aplicadas aos *regimes de visibilidade* construídos ao redor da obra de Luis Barragán, as *linhas de fuga* nos possibilitam reconhecer elementos que escapam ao controle discursivo intencionalmente projetado pelo arquiteto. É nesse contexto que o conceito de *arquitetura da fotografia*, desenvolvido por Mortimer (2017) e adotado nesta dissertação como eixo metodológico, revela sua potência ao propor um deslocamento da fotografia como mero registro para uma instância produtora de um espaço de fricção e de estranhamento, onde o fruidor é convocado a agir.

Deleuze, ao teorizar o dispositivo, nos instiga a olhar para as formas sutis e materiais com que o poder se manifesta no cotidiano e como este se entrelaça à produção de saberes e subjetividades. Nesse sentido, pensar os dispositivos imagéticos barraganescos como operadores de visibilidade — mas também como campos em disputa, atravessados por *linhas de fuga* — é reconhecer que sua imagem, por mais controlada que tenha sido, pode sempre ser reaberta e reinscrita. E é nesse gesto que reside o exercício crítico a que esta pesquisa se propõe.

Nos aventuremos agora por alguns dos dispositivos imagéticos que compõem a imagem. Adentremos sua opacidade.

⁶² A expressão *linhas de fuga* é central no pensamento de Gilles Deleuze (em parceria com Félix Guattari, especialmente em *Mil Platôs, publicado originalmente em 1980*) e diz respeito a movimentos de escape em relação a sistemas normativos, estruturas de poder ou formas fixas de subjetivação. São trajetórias que rompem com a homogeneidade dos discursos dominantes e possibilitam a emergência do novo. No contexto desta dissertação, as *linhas de fuga* apontam para elementos da obra de Barragán — visuais, formais ou simbólicos — que escapam ao controle narrativo do arquiteto e abrem brechas para outras leituras, por vezes contraditórias ou imprevistas, de sua arquitetura e de sua imagem pública.

2.2.1. Os Muros e o Jogo Imprevisível de Planos

Empurrou-a: uns poucos degraus de mármore desciam a um porão. Lönnrot, que já intuía as preferências do arquiteto, adivinhou que no oposto muro ao porão havia outros degraus. Encontrou-os, subiu, alçou as mãos e abriu o alçapão de saída. Um resplendor guiou-o a uma janela. Abriu-a: uma lua amarela e circular definia no triste jardim duas fontes obstruídas. Lönnrot explorou a casa. Por antessalas e galerias saiu a pátios iguais e repetidas vezes ao mesmo pátio. Subiu por escadas poeirentas a antecâmaras circulares; infinitamente multiplicou-se em espelhos opostos; cansou-se de abrir ou entreabrir janelas que lhe revelavam, fora, o mesmo desolado jardim de várias alturas e vários ângulos; dentro, móveis com capas amarelas e lustres embalados em tarlatana. Um aposento o deteve; nesse aposento, uma única flor num copo de porcelana; ao primeiro toque, as pétalas antigas desprenderam-se. No segundo andar, no último, a casa pareceu-lhe infinita e crescente. "A casa não é tão grande", pensou. "Aumentam-na a penumbra, a simetria, os espelhos, os muitos anos, meu desconhecimento, a solidão." (Borges, 1999, p.4)

No conto *A Morte e a Bússola*, Jorge Luís Borges⁶³ narra a história do detetive Erik Lönnrot, um homem que, possuidor de uma lógica aparentemente infalível, é conduzido por sua racionalidade a um beco sem saída que o leva à morte. A metáfora do labirinto, presente neste e em diversos outros contos de Borges, aborda temas como o destino, o infinito e a complexidade da existência. Ao tentar desvendar o mistério por trás dos crimes, Lönnrot acreditava que um padrão geométrico se desenharia sobre o mapa da cidade: três crimes haviam ocorrido a uma distância simétrica entre si e em intervalos de tempo iguais. O quarto crime, segundo sua dedução, completaria o desenho de um losango na cartografia, símbolo que o assassino inscrevia na cena de seus crimes.

Regressemos à imagem. O jogo de planos no *regime de visibilidade* proposto nos convida a um percurso que se desdobra em enigmas. Em seu recorte, somos levados a questionar a lógica construtiva da obra e os caminhos invisíveis que ela sugere. Como em um labirinto borgiano, cada parede é ao mesmo tempo limite e passagem. Nossos olhos, sempre em busca da razão e da lógica que orientaram o projeto, anseiam por respostas. No momento inaugural de fruição da fotografia, tentamos definir a arquitetura retratada por meio de classificações já conhecidas. Podemos, por exemplo, traçar uma associação ao neoplasticismo e ao *De Stijl*, cujas características podem ser, em algum grau, compartilhadas—insuficiente. Na verdade, qualquer alternativa que nos coloque diante de uma interpretação orientada por um

⁶³ Jorge Luis Borges (1899–1986) foi um escritor, poeta, ensaísta e bibliotecário argentino. Conhecido por seus contos filosóficos e metafísicos, Borges explorou temas que desafiavam a instabilidade da realidade e suas fronteiras com a ficção.

modernismo racionalista parece falhar. O espaço nos escapa, propondo um jogo de ocultações e revelações. Se a imagem nos convida a percorrê-la, é porque ela não se deixa encerrar.

A superfície dos muros fotografados, com sua rugosidade, sugere algo vernacular. Em nosso anseio por respostas, poderíamos apressadamente classificá-la como uma arquitetura “tradicional” ou “mexicana”. Contudo, ambos os rótulos são recusados por Barragán. Não caímos na armadilha do conto de Borges — estamos diante de algo singular, cuja racionalidade pura constitui uma armadilha. Há ordem: tudo em Barragán envolve cálculo, mas um cálculo a serviço do inesperado. Nos *regimes de visibilidade* de suas obras, somos intencionalmente conduzidos por uma palavra muito agenciada discursivamente pelo arquiteto: a magia. Como ele afirma:

Em certas cidades europeias e em povoados do México, a experiência mostra que, ao caminhar entre muros, ao ver que por trás desses muros sobressaem ciprestes e enormes massas de árvores, há mais interesse e mais beleza. E tudo isso graças a uma palavra que é muito importante na vida humana: magia. (Barragán apud Rikken, 2000, p.98, tradução nossa)⁶⁴

Se a magia rege a construção discursiva de Barragán, coube a Salas Portugal operar sob os mesmos princípios ao construir, junto do arquiteto, a realidade que se impõe nesta fotografia. Segundo Flusser, a magia pode ser definida como a “existência no espaço-tempo do eterno retorno” (2002, p. 78). Esse retorno está diretamente ligado ao olhar circular e diacrônico do fruidor que, ao se lançar sobre a imagem, busca decifrá-la por meio da imaginação, retornando incessantemente a ela em um movimento interpretativo contínuo.

Na realidade fotográfica da *Cuadra San Cristóbal*, a magia, tal como definida por Flusser, envolve o observador em um exercício interpretativo sem ancoragem no presente. Assim, ao ser animada pelo olhar de quem a vê, essa fotografia pode transportá-lo para além de qualquer vínculo geográfico com *Atizapán de Zaragoza*, cidade mexicana onde a obra se encontra, ou temporal com os anos 1960, período de sua execução. Ela pode, inclusive, conduzir o observador para um espaço etéreo onde o tempo se suspende.

⁶⁴ Do original: “En ciertas ciudades europeas y en poblados de México la experiencia señala que cuando uno camina entre muros, al ver que detrás de esos muros sobresalen ciprestes y masas enormes de árboles, hay más interés y más belleza. Y todo esto gracias a una palabra que es muy importante en la vida humana y que es: magia, y otra más aún: sorpresa. Se trata de encontrar sorpresas al caminar por cualquier calle y al llegar a cualquier plaza.” (Barragán apud Rikken, 2000, p.98)

Observemos novamente a imagem e o jogo de planos formado pelos muros: não há projeção de sombras. A decisão de Salas Portugal e de Barragán de registrar a cena em um momento em que as sombras não se projetam ortogonalmente — provavelmente próximo ao meio-dia — aparenta ser intencional. A imagem sugere um estado de latência no qual a arquitetura retratada parece suspensa, inerte ao fluxo temporal, como se existisse em um tempo próprio, desvinculado do efêmero.

Os muros também impressionam pela altura, acentuada na fotografia pela presença de uma criança que, diante dele, parece torná-lo ainda maior. Na arquitetura de Barragán, o muro é, também, uma resposta à onipresença do vidro no chamado “Estilo Internacional”⁶⁵ — ao qual o arquiteto fazia duras críticas. Em sua obra, como nas fortalezas de tempos longínquos, o muro é um elemento de proteção, privacidade e conforto térmico, mas também de fantasia. Ele sustenta uma narrativa de ocultação e mistério que ressoa com a figura monástica de Barragán — reservado e profundamente religioso. A visita à *Cuadra San Cristóbal* provavelmente revela ao passante o que se esconde por detrás dos muros, mas a fotografia da obra não o faz. Ao observador da imagem, imerso no universo oferecido pelo arquiteto, resta apenas imaginar.

Os muros de Barragán também emolduram o céu, dialogando com o sagrado e garantindo, em sua robustez, o silêncio necessário para a reza. O silêncio, aliás, é tema comum na obra do arquiteto, que na ocasião do recebimento de seu Prêmio Pritzker, afirmou: “Em meus jardins, em minhas casas, sempre procurei que prevalecesse o plácido murmúrio do silêncio, e em minhas fontes, o silêncio canta” (Barragán, 2018, s.p., tradução nossa).⁶⁶

Tornemos à imagem. Acima da criança, um elemento horizontal a emoldura. Esse elemento nos remete a uma viga e, quando associada aos planos que a sustentam, nos transmite a ideia de pórtico, muito usado em representações

⁶⁵ O termo “Estilo Internacional” foi cunhado por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson na exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, organizada em 1932 pelo Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York. A mostra, acompanhada pela publicação *The International Style: Architecture Since 1922*, procurava identificar uma linguagem arquitetônica comum emergente em diversas partes do mundo, caracterizada pela ênfase na funcionalidade, na racionalidade estrutural e na ausência de ornamentação.

⁶⁶ Do original: “En mis jardines, en mis casas, siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio, y en mis fuentes canta el silencio”. (Barragán, 2018, s.p.)

surrealistas⁶⁷. À esquerda, um muro apoia a viga e ela o transpassa; então, os bordos da representação nos impedem de ver seu desfecho. Nosso olhar espiralar tem sede do que permanece invisível, mas outras fotografias revelam o que nesta se ocultou: a viga-pórtico-moldura é, também, uma fonte, e na construção do cenário metafísico proposto, é ela a responsável por fazer o silêncio cantar e agitar a água que refrata a arquitetura.

2.2.2. A Água e suas Zebruras

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita. (Merleau-Ponty, 2004, 37-38)

No ensaio *O Olho e o Espírito* (2004), publicado originalmente em 1960, Maurice Merleau-Ponty critica uma abordagem cartesiana sobre a visão ao teorizar a respeito da complexidade da experiência perceptiva. O jogo óptico construído pelo filósofo na metáfora da piscina problematiza uma suposta objetividade do olhar, entendido como um ato de apreensão direta e não como um fenômeno mediado. A água, com sua superfície ondulante, parece interpor-se entre o vidente e o visível, sugerindo um obstáculo à percepção. No entanto, para Merleau-Ponty, ela é um agente ativo na construção daquilo que vemos, problematizando a suposta transparência do mundo a partir de sua opacidade.

Nos debruçemos novamente agora sobre a fotografia. Na metade inferior da imagem, vemos o que inferimos ser um espelho d'água. Ele reflete a arquitetura de Barragán, mas, através de sua espessura e zebruras, ele também a refrata. A água está, na imagem, em movimento. Ela poderia estar parada, mas podemos intuir que essa animação foi uma escolha deliberada. Esse movimento distorce e dissolve, em seu reflexo, a rigidez da arquitetura. A robustez das formas torna-se flácida, transfigurada em vibração e luz. O muro se desmaterializa.

⁶⁷ Exemplos dessas representações podem ser observados em obras como *O Olho do Silêncio* (1943), de Max Ernst e nos jardins surrealistas de Edward James, construídos entre 1947 e 1984 em Xilitla, no México.

A construção imagética sugerida pela vibração da água vai ao encontro do universo metafísico proposto pelo enigma e pela aparente dissolução do tempo codificados nos muros erguidos nesse *regime de visibilidade*. No entanto, o mergulho nessa *arquitetura da fotografia* nos revela que a fonte que anima a água, invisível nesta imagem, registra uma ausência que tensiona os elementos visíveis, provocando o nosso olhar espiralar, tal como proposto por Mortimer (2017). Sobre a fonte, dispositivo imagético de presença recorrente nas obras de Barragán, o arquiteto afirmou:

Uma fonte nos traz paz, alegria e uma serena sensualidade, atingindo a perfeição de sua razão de ser quando, por meio de seu encantamento, nos transporta, por assim dizer, para fora deste mundo. (Barragán, 2018, s.p., tradução nossa)⁶⁸

Há, portanto, uma correspondência entre o discurso sustentado por Barragán em seus raros depoimentos e a maneira como esses *dispositivos* são pensados e articulados nas fotografias de suas obras, algo que também se confirma quando o arquiteto associa o muro à ideia de magia. Mais à frente, veremos como a publicidade atravessou sua produção, o que reforçará a hipótese de que os elementos que compõem as fotografias de suas obras partem de escolhas minuciosamente premeditadas.

Retornemos agora à imagem e concentremo-nos novamente sobre o suposto espelho d'água. Cabe aqui uma revelação sobre o projeto, algo que esta fotografia deixa deliberadamente no campo do invisível e que só é desvelado por outras imagens de Armando Salas Portugal, que, em conjunto com esta, constroem a narrativa pretendida: trata-se, na realidade, de uma piscina equestre. Aficionado por cavalos⁶⁹ e, ao mesmo tempo, declaradamente entusiasmado por referências surrealistas⁷⁰, talvez este tenha sido o projeto dos sonhos de Barragán⁷¹. Junto aos muros e às

⁶⁸ Do original: “Una fuente nos trae paz, alegría y apacible sensualidad alcanza la perfección de su razón de ser cuando por el hechizo de su embrujo, nos transporta, por decirlo así, fuera de este mundo” (Barragán, 2018, s.p.).

⁶⁹ Cavalos são animais relativamente comuns em representações surrealistas. Eles aparecem em pinturas como *Mulher-Cavalo Paranoica* (1936), *Santiago El Grande* (1954) e *Cavalo de Calígula* (1971), de Salvador Dalí.

⁷⁰ Em uma entrevista à jornalista mexicana Elena Poniatowska, realizada no ano de 1976, quando perguntado sobre suas principais referências, Barragán afirmou: “Regreso a los libros de pintura, a la obra de los surrealistas.” (Barragán apud Riggen, 2000, p.119)

⁷¹ Na mesma entrevista, o arquiteto também afirmou: “San Cristobal, (...) reúne los elementos que siempre busque: el establo, el estanque, el bebedero de los caballos, la casa” (Barragán apud Riggen, 2000, p.119)

fontes, duas piscinas — uma delas capturada na imagem — compõem um percurso para que os animais se exercitem antes da corrida. Projetada de forma que a água atingisse a barriga dos cavalos, essa piscina se revela como um elemento estruturante do cenário onírico proposto.

É interessante notar que, na imagem, a fonte está oculta e, ainda assim, evoca um mistério capaz de preencher a cena. Ao ocultá-la, a fotografia ativa a imaginação e projeta sobre o visível uma camada de opacidade cuidadosamente construída. O gesto de construção dessa cena — a disposição dos muros, a geometria da água, a ausência calculada de sombras — compõe um espaço que encena uma forma de ver. É nesse ponto que reencontramos o conceito de *regime de visibilidad*: uma composição visual e simbólica que organiza o visível, impõe ritmos ao olhar e produz sentidos não apenas por meio daquilo que revela, mas, sobretudo, por meio daquilo que oculta.

Tal como na metáfora de Merleau-Ponty, em que a água refrata os azulejos da piscina e os revela de maneira distinta, na fotografia da *Cuadra San Cristóbal* ela medeia uma experiência entre o vidente e o visível que, em sua carne, produz uma coisa outra. Trata-se de uma experiência perceptiva que se alinha ao *regime de visibilidad* proposto — regime este que o mergulho na *arquitectura da fotografia* nos dá a ver.

2.2.3. A Criança

Em meu trabalho, subjazem as lembranças da fazenda de meu pai, onde passei anos de infância e adolescência, e minha obra sempre abriga a tentativa de transpor para o mundo contemporâneo a magia dessas memórias distantes, tão repletas de nostalgia (Barragán, 2018, s.p., tradução nossa).⁷²

As memórias de infância de Barragán permeiam sua produção como arquiteto. Nascido em Guadalajara, ele costumava passar as férias na fazenda de sua família, onde teve contato desde cedo com o cenário rural das fontes de água, dos cavalos, dos telhados de barro e da morosidade dos *pueblos* mexicanos. Sua arquitetura é,

⁷² Do original: “En mi trabajo subyacen los recuerdos del rancho de mi padre, donde pasé años de mi niñez y adolescencia, y en mi obra siempre he luchado por adaptar a las necesidades de la vida moderna la magia de esas lejanas añoranzas, de aquellos remotos y nostálgicos años.” (Barragán, 1980, s.p.)

segundo ele, autobiográfica — uma afirmação que, embora recorrente, será questionada e desconstruída no capítulo seguinte.

Diante de tantas definições românticas sobre a memória, pareceu-me adequado adotar, nesta dissertação, aquela proposta por Wally Salomão⁷³ (2007, s.p.), que, de forma objetiva, a definiu como uma “ilha de edição”. A escolha por uma definição pragmática alinha-se à hipótese levantada anteriormente: os elementos constitutivos das fotografias de suas obras resultam de decisões cuidadosamente premeditadas. Diferentemente da criança aparentemente ingênua retratada na fotografia, tudo em Barragán é intencional — inclusive a magia que permeia suas obras.

Barragán utiliza esses elementos como gatilhos disparadores, implantando códigos que se alinham ao seu discurso. Ao mesmo tempo, cria múltiplas janelas interpretativas que, na fricção entre o visível e o invisível, o que é dado à primeira vista e o que só pode ser percebido ao circular e espiralar o olhar, compõem um jogo orquestrado entre arquiteto e fotógrafo.

Nesse sentido, Barragán demonstra sagacidade quando utiliza em sua arquitetura elementos tão enraizados. A partir do repertório construído desde a infância — sua ilha de edição —, ele sistematiza habilmente aquilo que pode ou não despertar o interesse coletivo dentro de um discurso romantizado sobre a paisagem interiorana que vivenciou. Atento e, ao mesmo tempo, um grande publicitário de si mesmo — como veremos no capítulo 5 — Barragán compreendia o poder associativo da memória na evocação sentimental de quem experienciava suas obras, seja fisicamente ou através da fotografia. Além disso, sua relutância em conceder entrevistas e participar de conferências⁷⁴, aliada ao número extremamente reduzido

⁷³ Wally Salomão (1943–2003) foi um poeta, letrista e ensaísta brasileiro. Figura central na cena artística e intelectual a partir dos anos 1970, transitou entre a poesia marginal, a música popular e o pensamento crítico. Colaborou com diversos músicos — como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa — e é autor de obras como *Algaravias: Câmara de ecos*, publicado pela primeira vez em 1996. É desse livro que deriva a citação “A memória é uma ilha de edição”, mais especificamente, do poema *Carta Aberta a John Ashbery*.

⁷⁴ Em uma das poucas entrevistas concedidas pelo arquiteto, em 1962, a Alejandro Ramírez Ugarte, Barragán afirmou: “Não dei mais conferências ao longo da minha vida além daquela que fiz em Coronado, nos Estados Unidos. Fui convidado a ministrar conferências, mas, devido à carga de trabalho que tenho, não pude realizá-las, nem escrever artigos como teria desejado (Barragán apud Riggen, 2000, p.82, tradução nossa).

de textos autorais publicados, se alinha com a construção enigmática e mítica de sua imagem pessoal, o que ressoa também nas imagens que registram sua arquitetura.

Nos coloquemos agora novamente diante da fotografia. O enquadramento da imagem situa a criança praticamente em seu centro, o que sugere protagonismo visual para esse personagem, que é também o único a compor a cena. Em uma obra tão marcada pelas memórias do passado, podemos interpretar a criança como uma alegoria, uma evocação da nostalgia, sentimento repetidas vezes citado por Barragán⁷⁵.

Na fotografia, a criança foi capturada a uma distância tal que sequer conseguimos identificar suas feições com acuidade. Essa maneira de representar os personagens, mantendo-os distantes do observador e suscitando mistério, pode ser percebida também em diversas outras fotografias de Armando Salas Portugal sobre as obras de Barragán. A recorrência desse recurso indica, portanto, uma escolha intencional.

Essa representação distanciada dos personagens também é uma constante nas pinturas de Giorgio de Chirico. O artista utilizou essa abordagem em obras como *Piazza d'Italia* (1913), *Melancolia e Mistério de uma Rua* (1914), *The Nostalgia of the Infinite* (s.d.), entre muitas outras. Barragán, que declarou em várias ocasiões sua admiração pelo pintor, parece querer dialogar com o universo metafísico de De Chirico nos *regimes de visibilidade* orquestrados por ele e viabilizados por Salas Portugal.

Essa relação torna-se ainda mais evidente quando nos debruçamos sobre a obra de De Chirico, marcada por paisagens enigmáticas, perspectivas distorcidas e ambientes que evocam uma sensação de vazio e solidão, sugerindo um tempo latente ou uma realidade oculta sob a superfície das coisas. Como afirmou o pintor: “O que é especialmente necessário é uma grande sensibilidade: olhar para tudo no mundo como um enigma” (apud Dupêcher, 2017, s.p., tradução nossa).⁷⁶

⁷⁵Em seu discurso de aceitação do Prêmio Pritzker, Barragán afirmou: “A nostalgia. É a consciência do passado, mas elevada à potência poética, e, como para o artista seu passado pessoal é a fonte de onde emanam suas possibilidades criativas, a nostalgia é o caminho para que esse passado dê os frutos de que está preñado. O arquiteto não deve, portanto, ignorar o chamado das revelações nostálgicas, pois somente por meio delas é verdadeiramente capaz de preencher com beleza o vazio que resta a toda obra arquitetônica depois de atender às exigências utilitárias do programa. Caso contrário, a arquitetura não pode aspirar a continuar contando entre as belas-artes.” (Barragán, 1980, s.p., tradução nossa)

⁷⁶Do original: “What is especially needed is great sensitivity: to look upon everything in the world as enigma” (De Chirico apud Dupêcher, 2017, s.p.).

A presença da criança nessa fotografia — especialmente em um cenário concebido para cavalos — revela uma tensão fundamental entre o espontâneo e o construído, entre o lúdico e o rigor da arquitetura. Essa inserção inesperada desestabiliza a funcionalidade do lugar, abrindo uma brecha para o surreal ao colocar em curto-circuito a realidade objetiva do projeto. A criança, figura do “espontâneo”, surge como um elemento que tensiona e desorganiza a lógica arquitetônica. Nesse sentido, a *arquitetura da fotografia*, enquanto espaço de estranhamento e campo aberto da subjetividade, convida o espectador a suspeitar sobre o que está para além dessa superfície onde o lúdico e o enigmático se entrelaçam. É nesse jogo de contradições que Barragán constrói seu mito autobiográfico, tema que será aprofundado no capítulo 4 desta dissertação. Embora sua obra seja frequentemente apresentada como um reflexo sincero de sua memória e identidade, a presença da criança — e o modo como ela subverte o espaço — revela o caráter engendrado de sua obra, que se realiza por meio de uma montagem em que os dispositivos imagéticos agenciados pelo arquiteto são utilizados como ferramentas viabilizadoras de um projeto discursivo.

Nos coloquemos mais uma vez diante da imagem. Resta ainda um detalhe de grande importância: a altura em que a foto aparenta ter sido tirada nos revela que o olhar da fotografia é o de uma criança. Na realidade fotográfica construída entre arquiteto e fotógrafo, não apenas a vemos na cena, mas a habitamos — por um instante, enxergamos o mundo com sua altura, sua perspectiva, sua inocência.

2.2.4. O Preto e Branco

Quando a *Cuadra San Cristóbal* foi executada, em 1967, a fotografia colorida já era amplamente difundida no mercado fotográfico há pelo menos duas décadas⁷⁷. Por esse motivo, a maioria das imagens captadas por Salas Portugal desse projeto — caracterizado por seus muros em tons expressivos de rosa, roxo e ferrugem — é em cores. Nesta fotografia, no entanto, optou-se pelo preto e branco, uma escolha que reflete tanto a preferência do fotógrafo quanto a apropriação consciente desse recurso como um dispositivo imagético capaz de orientar e organizar a sensibilidade partilhada pelo *regime de visibilidade* proposto.

⁷⁷A difusão da fotografia colorida no mercado fotográfico começou a ganhar força a partir da década de 1930, como o Kodachrome (lançado pela Kodak em 1935).

Sobre a preferência do fotógrafo pelo preto e branco, convém pontuar aqui que, no ano de 1946, Salas Portugal foi tema de uma matéria no jornal mexicano *Excélsior*, um dos mais tradicionais do país. A publicação, intitulada "*Chiaroscuros*⁷⁸ do México, fotografias de Armando Salas Portugal", já apontava, desde o título, para a maneira como ele se utilizava da luz e da sombra em sua obra. Segundo Salas Portugal: "A fotografia em preto e branco nos coloca ao alcance do *chiaroscuro*. Através de uma gama de *chiaroscuros*, [...] consegue-se produzir uma sensação, um impacto muito mais poderoso" (apud Rueda Velázquez et al., 2019, s.p., tradução nossa).⁷⁹

Voltemos nosso olhar à imagem. A opção pelo preto e branco, em uma obra tão reconhecida por suas cores vibrantes, introduz uma camada de deslocamento temporal e afetivo. Ao esvaziar os planos cromáticos, a fotografia potencializa o contraste entre luz e sombra, forma e vazio, corroborando na aproximação da cena ao universo onírico almejado pelo arquiteto. Dessa forma, o preto e branco atua como *dispositivo imagético* ao reorientar a leitura da obra: ao evocar o passado, colabora ativamente na construção do sentimento nostálgico que Barragán desejava imprimir em sua arquitetura.

Embora a fotografia colorida pareça aproximar-se mais da maneira como percebemos a realidade objetiva, Flusser (2002) argumenta⁸⁰ que, paradoxalmente, ela é ainda mais abstrata do que a imagem em preto e branco. Isso ocorre, segundo o teórico, porque a cor introduz novas camadas de codificação que afastam a imagem de seu referente, ocultando parte da complexidade de sua construção. Já o preto e

⁷⁸ Embora a influência da técnica renascentista do *chiaroscuro* não esteja explicitamente presente na fotografia que inaugura este capítulo, o drama, a intensidade e o mistério característicos desta técnica permeiam fortemente as representações do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel* — o primeiro projeto fruto da colaboração entre Salas Portugal e Barragán, como veremos no capítulo 5 desta dissertação.

⁷⁹ Do original: "La foto en blanco y negro pone a nuestro alcance el *claroscuro*. A través de una gama de *claroscuros* [...] se logra producir una sensación, un impacto mucho más poderoso" (Salas Portugal apud Rueda Velázquez et al., 2019, s.p.).

⁸⁰ "As cores são tão teóricas quanto o preto e o branco. O verde do bosque fotografado é imagem do conceito "verde", tal como foi elaborado por determinada teoria química. O aparelho foi programado para transcodificar tal conceito em imagem. Há, por certo, ligação indireta entre o verde do bosque fotografado e o verde do bosque lá fora: o conceito científico "verde" se apoia, de alguma forma, sobre o verde percebido. Mas entre os dois verdes se interpõe toda uma série de codificações complexas. Mais complexas ainda do que as que se interpõem entre o cinzento do bosque fotografado em preto-e-branco e o verde do bosque lá fora. De maneira que a fotografia em cores é mais abstrata que a fotografia em preto-e-branco. Mas as fotografias em cores escondem, para o ignorante em Química, o grau de abstração que lhe deu origem. As brancas e pretas são, pois, mais "verdadeiras". E quanto mais "fiéis" se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem" (Flusser, 2002, p. 40).

branco, por operar dentro de uma lógica binária de contrastes — entre luz e sombra, presença e ausência —, tende a produzir um efeito de simplificação narrativa. Mas é justamente essa aparente clareza que revela sua função como *dispositivo imagético*: ao reduzir a paleta sensível da realidade, o preto e branco organiza o olhar e orienta a leitura da imagem de modo mais direto.

No caso de Barragán — como será aprofundado no Capítulo 4 —, essa lógica binária se alinha a uma construção maniqueísta, romântica e romantizada de mundo, estruturando um *regime de visibilidade* que se vale do preto e branco como ferramenta de reforço simbólico, mas também como um dispositivo simplificador que, ao depurar a imagem, potencializa seu poder de persuasão.

Convém acrescentar aqui algumas contribuições de Roland Barthes. Embora Flusser e Barthes adotem abordagens distintas sobre a fotografia, ambos parecem convergir na preferência pelo preto e branco. Para Barthes (1984, p. 122–123), a cor atua como um revestimento artificial, uma espécie de maquiagem que se sobrepõe à "realidade primeira" da fotografia — esta, portadora de uma potência direta de contato com o passado. Somando-se a essa perspectiva, as considerações de Susan Sontag (2004) acrescentam outra camada à discussão, ao sugerir que há um certo grau de interesse e comoção que tende a se manifestar mais intensamente nas imagens monocromáticas, sobretudo quando estas são postas à prova pelo tempo.

As percepções de Barthes e Sontag nos auxiliam a compreender por que o uso do preto e branco em algumas fotografias das obras de Barragán ultrapassa uma escolha meramente estilística. Ao eliminar o cromatismo — marca tão distintiva da arquitetura do autor —, essas imagens evocam a atmosfera nostálgica desejada e reforçam um elo afetivo e simbólico com o fruidor, precisamente por aquilo que ocultam ou subtraem. Dessa forma, o preto e branco atua como um operador visual que, ao mesmo tempo em que simplifica formalmente a imagem, contribui para sua densificação nos planos emocional e discursivo, inserindo-a em um *regime de visibilidade* que articula memória, ausência e idealização.

Trata-se de um regime que se revela justamente a partir de um mergulho na *arquitetura da fotografia* dessas imagens — esse espaço de estranhamento e de percepção ambígua, em que o choque entre o denotativo e o conotativo, entre uma leitura simultaneamente retilínea e espiralar, torna-se capaz de revelar *linhas de fuga*:

brechas perceptivas e interpretativas que escapam às ambições originais do regime imposto e nos permitem entrever algumas das intenções de Barragán e de Salas Portugal.

Nos capítulos seguintes, seguiremos declinando o olhar rumo às *arquiteturas da fotografia* das obras de Barragán, buscando operar nas frestas e nos interstícios daquilo que, à primeira vista, nos é oferecido pelos *regimes de visibilidade* agenciados pelo arquiteto e validados pela historiografia canônica. Como veremos no capítulo seguinte, essa historiografia contribuiu para a naturalização do discurso de Barragán, atribuindo-lhe autoridade na produção de sentido de sua obra, frequentemente interpretada sob a premissa da autobiografia. Sigamos, portanto, vislumbrando outras possibilidades de leitura.

3. ARQUITETURA AUTOFICCIONAL

Figura 3 — Cuadra San Cristobal,
projeto de 1967. Arquiteto Luís
Barragán. Fotografia de Hiroshi
Sugimoto, 2002.

Fonte: Fraenkel Gallery



3.1. PROVOCAÇÕES INICIAIS

Igual, porém diferente. Na fotografia captada por Hiroshi Sugimoto, temos o mesmo referente fotográfico daquela de Salas Portugal utilizada na elicitação do capítulo anterior: a *Cuadra San Cristóbal*. Apesar disso, temos aqui um espaço de experiência peculiar e que, portanto, nos insere em uma *arquitetura da fotografia* outra.

No trabalho de Sugimoto, o desfoque é utilizado como estratégia para romper com a tradição da nitidez — tão característica das fotografias de arquitetura — que busca, em suas capturas, valorizar formas e texturas em uma composição visual geralmente impregnada de detalhes (Mortimer, 2017). Ao propor uma camada de opacidade à frente do referente, o fotógrafo desafia a ideia de uma arquitetura concluída, apenas representada pela fotografia em seu estágio final, e nos coloca diante de um esboço ou, nas palavras de Frederico Martinho, “uma forma primitiva que se completa com o conhecimento prévio de quem a vê” (2013, p. 121).

Apesar da camada de opacidade proposta, seguimos sendo capazes de identificar a obra. Isso ocorre por conta de alguns elementos que, de tão cristalizados em um imaginário acerca das obras de Barragán — o cavalo e o muro, neste caso —, adquirem força suficiente para conduzir o observador rumo ao referente fotográfico, em um movimento do olhar que, segundo Mortimer, caminha de “uma visibilidade invisível — desfocada — para uma invisibilidade visível, isto é, para as informações fornecidas pela nossa memória visual” (2017, p. 129).

Utilizo-me do oxímoro que abre este capítulo, assim como daqueles que encerram o parágrafo anterior — todos elicitados pela fotografia de Sugimoto — como ponto de partida para pensar a obra de Barragán a partir de outro olhar. Em seu discurso de aceitação do Prêmio Pritzker, Barragán afirmou: “Minha obra é autobiográfica” (2018, s.p., tradução nossa). A mesma afirmação já havia sido feita anos antes por Emilio Ambasz⁸¹, no catálogo sobre o arquiteto publicado pelo MoMA em 1976, e também pelo próprio Barragán em alguns textos e entrevistas.

⁸¹ Do original: “All of Barragan's projects are autobiographical” (Ambasz, 1976, p.108).

Neste capítulo, pretendo lançar mão de *estratégias*⁸² de efeito de leitura, concernentes ao campo das ciências sociais aplicadas, para que, aliadas ao conceito de *arquitetura da fotografia*, desenvolvido por Mortimer e elaborado no capítulo anterior, possamos, juntos, desmistificar Barragán em sua afirmação e, daí, lê-lo por detrás dos muros: como uma arquitetura autoficcional.

3.2. BARRAGÁN E A ROMANTIZAÇÃO DO “EU”

Nos depoimentos concedidos ao longo de sua trajetória profissional, Barragán manifestou de forma clara seu interesse pela literatura. Em uma entrevista concedida em 1962 a Alejandro Ramírez Ugarte⁸³, o arquiteto mencionou os poetas Federico García Lorca⁸⁴, Charles Baudelaire e Pierre de Ronsard⁸⁵ ao ser questionado sobre suas preferências artísticas⁸⁶. É conhecida também a relação entre ele e o romancista franco-alemão Ferdinand Bac⁸⁷, a quem o arquiteto visitou em sua primeira viagem à França. Segundo Barragán (2018), foi Bac quem despertou nele o interesse pelo paisagismo, especialmente por meio de suas publicações *Jardins Enchantés* e *Les*

⁸² Entendido à luz do pensamento pós-estruturalista, o termo *estratégia* refere-se a modos de operar que organizam e regulam a produção de sentido. Assim como outros conceitos fundamentais dessa vertente teórica, trata-se de um arranjo dinâmico de forças. Para Foucault, *estratégia* pressupõe “mecanismos utilizados nas relações de poder” (Castro, 2009, p. 152), mas também implica, essencialmente, em estratégias de luta — algo que se alinha às *linhas de fuga* formuladas por Deleuze. No contexto deste capítulo, pensar em *estratégias de efeito de leitura* significa considerar o modo como determinados elementos de discursividade — especialmente os *biografemas* oferecidos por Barragán — operam na construção de uma narrativa que se apresenta como autobiográfica, mas que se articula como uma produção autoficcional. As estratégias, aqui, orientam e condicionam a recepção do leitor/fruidor, conduzindo-o a interpretar como verdade aquilo que se configura como gesto de construção simbólica. Nesse sentido, pode-se entender a *estratégia* como a lógica de funcionamento de um *dispositivo* — e é justamente o somatório entre o *dispositivo* e a *estratégia* por meio da qual ele opera que compõe um *regime*.

⁸³ Alejandro Ramírez Ugarte (s.d.) é um arquiteto e professor mexicano, com importante atuação acadêmica em Guadalajara.

⁸⁴ Federico García Lorca (1898–1936) foi um dos mais proeminentes escritores espanhóis do século XX. Poeta, dramaturgo e prosador, sua obra é marcada por sua sensibilidade estética, engajamento social e uma fusão poderosa entre tradição e modernidade.

⁸⁵ Pierre de Ronsard (1524–1585) foi um poeta francês do Renascimento, integrante do grupo literário conhecido como *La Pléiade*. Sua obra é marcada por uma linguagem refinada, pela valorização da natureza e pela influência dos clássicos greco-latinos.

⁸⁶ “En poesía debo decirte quién me interesa mucho. García Lorca me ha interesado muchísimo; la poesía francesa, Baudelaire, o inclusive los románticos anteriores a Baudelaire de mediados de siglo pasado; o podemos ir hacia atrás, a Rosart.” (Barragán apud Riggen, 2000, p.88)

⁸⁷ Ferdinand Bac (1859–1952) foi um paisagista, escritor e desenhista francês de origem alemã, conhecido por seus jardins idealizados no sul da França.

Colombières, ambas de 1925, trazidas dessa viagem no retorno a Guadalajara e então difundidas entre colegas.

A história dos jardins românticos escrita e ilustrada por Bac, assim como a maneira como este articulava a arquitetura em função dos espaços livres da casa, parece ter cativado Barragán. No entanto, a atmosfera de encantamento presente nas obras de Bac, além de ter inspirado sua sintaxe arquitetônica, como indicado pelo arquiteto, também teria contribuído para a construção poética de seu discurso.

Há, no entanto, um outro romancista proeminente que, embora não tenha sido mencionado por Barragán em seus depoimentos, foi tema de um texto pessoal escrito pelo arquiteto. O manuscrito, jamais publicado em vida, foi encontrado em sua biblioteca e divulgado apenas postumamente⁸⁸. Trata-se de um texto com reflexões acerca da obra do escritor irlandês Oscar Wilde⁸⁹.

O texto se chama *Reflexiones sobre los temas: la belleza, el artista, la realidad y el arte, a partir de la literatura de Oscar Wilde*, e está datado no ano de 1955. A partir das reflexões escritas pelo arquiteto, constata-se que um dos ensaios lidos de Wilde foi *A decadência da mentira*, publicado pela primeira vez em 1891. Nesse ensaio, o escritor sustenta a tese de que o realismo da literatura do século XIX estava empobrecendo a arte. Segundo Wilde, “se nada pode reprimir, ou, ao menos, modificar essa monstruosa idolatria do fato, a Arte tornar-se-á estéril e a Beleza desaparecerá da terra [...] Mentira, ou a exposição das coisas falsas, constitui o legítimo intento da Arte” (2020, pp. 26-54).

As reflexões de Barragán sobre a obra de Oscar Wilde oferecem uma chave de leitura valiosa para compreendermos como o arquiteto pensava o conceito de “realidade” e os limites entre verdade e ficção em sua produção. O fato de se tratar de um texto jamais publicado em vida e, portanto, não submetido ao controle discursivo exercido pelo arquiteto sobre sua imagem pública, amplia seu potencial revelador, o que nos ajudará a pensar Barragán por detrás dos muros.

⁸⁸ O texto integra a coletânea *Luis Barragán: Escritos y conversaciones* (2000), organizada por Antonio Riggen Martínez (1944–), arquiteto e pesquisador mexicano. No início do texto, consta a seguinte observação do organizador: “Original: Archivo de Arquitectura Tapatía, A.C. Texto nunca publicado.” (Riggen, 2000, p. 41).

⁸⁹ Oscar Wilde (1854–1900) foi um escritor, poeta e dramaturgo irlandês, conhecido por seu estilo refinado, seu humor irônico e suas críticas à moral vitoriana. Ele foi autor de obras célebres como *O Retrato de Dorian Gray* (1890) e *A Importância de Ser Prudente* (1895).

No texto, Barragán escreve: “Há dois mundos. Um deles existe sem que se fale nunca dele: chama-se mundo real, porque não é preciso falar dele para o ver. O outro é o mundo da arte: deste é preciso falar, pois de outro modo nunca existiria”. Em outro trecho, o arquiteto aprofunda: “A realidade não deve ser mais do que uma tela de fundo” (apud Riggen, 2000, p. 44-46, tradução nossa)⁹⁰, o que reforça seu entendimento da arte — e da arquitetura — como um espaço autônomo de invenção.

Sendo a fotografia a linguagem e o suporte por meio dos quais Barragán cristalizou sua arte no imaginário coletivo, a separação entre esses dois mundos, apontada no parágrafo anterior, pode ser aproximada da distinção proposta por Ruillé (2009) entre *real objetivo* e *real fotográfico* e, concomitantemente, ao conceito de *arquitetura da fotografia*, desenvolvido por Mortimer (2017) e epistemologicamente vinculado à divisão proposta por Ruillé. As declarações de Barragán revelam um pensamento estético que relativiza a noção de realidade em favor de uma construção artística subjetiva, embora marcada por filtros narrativos, nos quais o limite entre “verdade” e “invenção” é constantemente negociado, a fim de estabelecer um *regime de visibilidade*, no qual o fotógrafo, por sua vez, atua como mediador tecnológico. No capítulo seguinte, discutiremos essa estratégia à luz daquilo que parecia ser um dos objetivos centrais de Barragán: mitificar a si mesmo e à sua obra. Antes disso, porém, sigamos na discussão sobre sua arquitetura *autoficcional*.

Observemos agora a seguinte citação de Barragán, publicada em 1976 no catálogo *The Architecture of Luis Barragán*, do MoMA:

Minhas primeiras memórias de infância estão relacionadas a uma fazenda que minha família possuía perto do vilarejo de Mazamitla. Era um povoado com colinas, formado por casas com telhados de cerâmica e beirais imensos para proteger os transeuntes das fortes chuvas que caem naquela região. Até a cor da terra era interessante, pois era uma terra vermelha. Nesse vilarejo, o sistema de distribuição de água consistia em grandes troncos ocos, em forma de calhas, que corriam sobre uma estrutura de suporte feita com forquilhas de árvores, a cinco metros de altura, acima dos telhados. Esse aqueduto atravessava a cidade, chegando aos pátios, onde havia grandes fontes de pedra para receber a água. Os pátios abrigavam os estábulos, com vacas e galinhas, todos juntos. Do lado de fora, na rua, havia argolas de ferro para amarrar os cavalos. Os troncos canalizados, cobertos de musgo, pingavam água por toda a cidade, é claro. Isso dava ao vilarejo uma atmosfera de conto de fadas. Não, não há fotografias. Tenho apenas sua

⁹⁰ Do original: “Hay dos mundos. Uno de ellos existe sin que se hable nunca de él: se llama el mundo real, porque no es preciso hablar de él para verlo. El otro es el mundo del arte: de éste es preciso hablar, pues de otro modo no existiría. [...] La realidad no debe ser más que un telón de fondo (Barragán apud Riggen, 2000, p.44-46).

memória. (Barragan apud Ambasz, 1976, p.9, tradução nossa)⁹¹

Neste trecho, assim como em diversas outras declarações de Barragán, há uma literatura confiada à verdade e descrita, pelo próprio arquiteto, como *autobiográfica*. No entanto, ele recorre a recursos do sistema literário — neste caso, ao gênero “conto de fadas” — para dar conta de uma suposta realidade, embaralhando os limites entre o *real objetivo* e a ficção.

Ao relembrar o vilarejo onde passou boa parte de sua infância, o arquiteto descreve de forma minuciosa o ambiente em que vivia. Em seguida, como quem deseja evitar qualquer verificação concreta do cenário narrado, afirma que não há fotografias — apenas a memória. É evidente que essa memória pode ser impregnada por elementos inverossímeis, já que não cabe conceitualmente a ela o mesmo compromisso ético exigido pela disciplina da história. No entanto, há indícios — neste e em outros relatos — de uma romantização premeditada.

A partir da descrição do arquiteto, somos conduzidos a um cenário fértil para a imaginação, mas dificilmente conseguiríamos comprovar se o musgo sobre troncos era real ou se a água que pingava por eles produzia encantamento ou irritação. O sistema de distribuição de água da cidade, aqui estetizado a partir de sua rusticidade, talvez fosse simplesmente precário. Cabe, no entanto, destacar que não há necessariamente uma “verdade” sobre isso — e averiguar pontualmente detalhes sobre esse sistema, bem como sobre a percepção dos moradores do povoado, não é o objetivo desta pesquisa. O objetivo aqui não é a busca por uma verdade, mas o uso de *estratégias* que revelem como a verdade, no caso de Barragán, se constitui como construção⁹². Trata-se, portanto, de reabrir esse campo interpretativo.

⁹¹ Do original: "My earliest childhood memories are related to a ranch my family owned near the village of Mazamitla. It was a pueblo with hills, formed by houses with tile roofs and im mense eaves to shield passersby from the heavy rains which fall in that area. Even the earth's color was interesting be cause it was red earth. In this village, the water distribution system consisted of great gutted logs, in the form of troughs, which ran on a support structure of tree forks, 5 meters high, above the roofs. This aqueduct crossed over the town, reaching the patios, where there were great stone fountains to receive the water. The patios housed the stables, with cows and chickens, all together. Outside, in the street, there were iron rings to tie the horses. The chan neled logs, covered with moss, dripped water all over town, of course. It gave this village the ambience of a fairy tale." "No, there are no photographs. I have only its memory." (Barragan apud Ambasz, 1976, p.9)

⁹² Há, portanto, um alinhamento com a metodologia proposta. *A arquitetura da fotografia* não busca captar um real empírico, mas adentrar uma realidade fotográfica que constitui, por sua vez, uma realidade outra: construída. Em última instância, esta dissertação não se propõe a comprovar filosoficamente o que é real ou não real; assim, esteticamente, aquilo que se configura como *arquitetura da fotografia* já opera em contraste com a própria realidade empírica.

Barragán utilizava a memória como elemento-chave na construção de sua sintaxe arquitetônica. Sendo ela a espinha dorsal de sua produção, fortemente enraizada nas imagens de uma paisagem interiorana, é plausível supor que o arquiteto inflacionava tal cenário de modo a provocar o interesse de seu público-alvo. A impossibilidade de verificação devido à ausência de registros fotográficos aumenta a suspeita. Nesse sentido, é possível afastar Barragán da prática *autobiográfica*, como proposto pelo arquiteto, e aproximá-lo da lógica *autoficcional*: uma realidade filtrada, reinventada e articulada como discurso.

3.3.DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO

Antes de aprofundarmos o entendimento sobre a *autoficção*, é importante, no entanto, esclarecermos sua origem. O neologismo “autoficção” foi utilizado pela primeira vez por Serge Doubrovsky, em 1977, no romance *Fils*⁹³, e, desde então, vem ganhando aderência na literatura de forma paulatina, especialmente no campo das chamadas “escritas do eu”⁹⁴. Isso significa que, no contexto da trajetória profissional de Barragán, não seria possível relacionar sua obra diretamente a esse termo, tendo em vista que o último projeto creditado integralmente ao arquiteto — a Casa Gilardi — data do ano anterior: 1976.

Meu objetivo aqui, no entanto, não é o de sugerir uma nova categorização para a obra de Barragán — o que seria superficial —, mas sim propor uma outra chave de leitura possível sobre seu trabalho, rompendo com o mito do autor como autoridade centralizadora na construção de sentido e de interpretação sobre as obras que produziu. Isso será elaborado mais adiante; por ora, retomemos o fio da meada sobre a *autobiografia* e a *autoficção*.

A autobiografia é um gênero literário no qual o autor narra a própria vida, assumindo simultaneamente as funções de autor, narrador e personagem principal da

⁹³ Em francês, o termo *Fils* pode ser traduzido como “filho”, mas também como “fios”. Essa ambiguidade é deliberada e extremamente significativa para o romance.

⁹⁴ A expressão “escritas do eu” é um termo guarda-chuva utilizado para designar diferentes formas textuais em que o sujeito escreve sobre si mesmo. Essas formas podem variar bastante quanto ao grau de ficcionalização, à intenção documental, ao estilo e ao suporte.

obra. Segundo Ana Faedrich⁹⁵, “o pressuposto do leitor [na autobiografia] é que o conteúdo traduz a verdade” (2015, p.46). Trata-se, portanto, de uma narrativa que tem como proposta central a construção de um relato de si, com pretensões de veracidade, embora sempre mediado pela linguagem, pela memória e por escolhas estruturais e estilísticas.

Diferentemente da *autobiografia*, a *autoficção* assume um rompimento com o princípio da veracidade, mas sem adotar integralmente uma abordagem inventiva. O resultado é uma narrativa intersticial: baseada e impregnada pelo real, mas atravessada por elementos ficcionais que desestabilizam a fronteira entre verdade e invenção.

Ainda de acordo com Faedrich, “A noção de pacto é fundamental para esclarecer o conceito de autoficção” (2015, p.46). Isso porque a obra *autoficcional* não apenas incorpora elementos inventados, como também estabelece com o leitor um pacto oximórico (Jacomard, 1993), regido pelo princípio da ambiguidade. Nesse pacto, cabe ao leitor — ciente de que está diante de um texto atravessado pela ficção — exercer seu próprio julgamento sobre o grau de veracidade da narrativa que percorre e pela qual também é, de certo modo, atravessado. Assim, o limiar entre ficção e realidade se torna fluido, movido pela imaginação, pelas referências e pela experiência de leitura de cada indivíduo.

A *autoficção* ainda passa por um processo de consolidação e aprofundamento teórico no campo da literatura, motivo pelo qual, para muitos teóricos, ela ainda não pode ser considerada um gênero literário — o que implicaria a existência de um sistema de códigos fechados. Nesta dissertação, ela será compreendida como uma *estratégia de efeito de leitura*⁹⁶, ou seja, como um conjunto de escolhas narrativas ou discursivas empregadas pelo autor ou pela obra com o objetivo de provocar determinadas reações, interpretações ou sensações no leitor/fruidor. No caso da *autoficção*, essa estratégia estabelece uma relação marcada pela ambivalência entre autor, obra e leitor/fruidor, a partir do chamado pacto oximórico.

⁹⁵ Anna Faedrich (s.d.) é professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF) e Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com período de doutorado-sanduiche na Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3.

⁹⁶ Para aprofundar o entendimento sobre a autoficção e seus efeitos de leitura, recomendo os artigos “A autoficção e as fronteiras entre o público e o privado”, de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio; “Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular”, de Fabíola Simão Padilha Trefzger; e “Autoficção como dispositivo: alterficções”, de Evando Nascimento.

Se retomarmos por um instante a discussão suscitada no capítulo anterior, torna-se fácil perceber, a partir da elicitación da imagem de Salas Portugal (figura 2), uma *estratégia autoficcional* — e não propriamente *autobiográfica*, como é sustentado discursivamente por Barragán. Sendo a *autobiografia* regida pelo pacto da veracidade, esse pacto se vê ali descredibilizado por manipulações e por *dispositivos imagéticos* que operam na construção de um *regime de visibilidade*. Nesse regime, em que tudo é pensado esteticamente, Barragán joga com memórias tenras da infância para elaborar algo outro, partindo de um referencial concreto para construir um referencial ambíguo. Portanto, o pacto oximórico em sua obra não é dado, mas está implícito: trata-se de um *efeito de leitura*, do qual a imersão no espaço da *arquitetura da fotografia* nos permite desconfiar.

Passemos agora a outro trecho do texto *Reflexiones sobre los temas: la belleza, el artista, la realidad y el arte, a partir de la literatura de Oscar Wilde*, em que Barragán comenta sobre a *autobiografia*. Segundo ele, “A obra do artista é, por si só, necessariamente autobiográfica, assim como aquele que a aprecia a torna autobiográfica para si.” (Barragán apud Riggen, 2000, p. 44, tradução nossa)⁹⁷. Em primeiro lugar, cabe destacar que esse é o registro mais antigo encontrado por esta pesquisa do uso desse termo por Barragán, o que sugere que talvez tenha sido a partir da literatura de Oscar Wilde que o arquiteto tenha formulado, em seu discurso, a posterior definição de sua arquitetura como *autobiográfica* — embora estejamos aqui no campo da hipótese.

De todo modo, a frase revela uma concepção de arte como expressão inescapavelmente pessoal, mesmo quando não declaradamente *autobiográfica*. Ao afirmar que toda obra carrega inevitavelmente a marca do artista, Barragán acaba antecipando, também, um dos pilares da *autoficção*: a diluição das fronteiras entre criação e criador, entre invenção e experiência vivida.

Além disso, ao declarar que “aquele que a aprecia [a produção do artista] a torna autobiográfica para si”⁹⁸, Barragán adiciona um personagem importante à discussão: o leitor/fruidor. Esse posicionamento está em consonância com o próprio pacto oximórico proposto pela *autoficção*, no qual cabe ao leitor interpretar e negociar

⁹⁷ Do original: “La obra del artista es ya de por sí necesariamente autobiográfica, al igual que el que la disfruta la hace para sí autobiográfica.” (Barragán apud Riggen, 2000, p. 44)

⁹⁸ Ibid.

o grau de veracidade da narrativa. A experiência estética, para Barragán — conforme indicado nesse trecho — parece operar num terreno intersticial, em que o fruidor projeta memórias, emoções e identidades na obra, borrando os limites geralmente atribuídos ao real e as fronteiras que delimitam o factual e o inventado.

A partir do entendimento construído até aqui — de que a obra de Luis Barragán se configura como *autoficcional* —, podemos avançar para uma reflexão sobre a autoridade de sua produção. Sendo a *autobiografia* proposta por Barragán validada pela historiografia canônica, coube ao fruidor e aos estudiosos do arquiteto uma interpretação enviesada, orientada por aquilo que ele delimitou como verdade: o que escolheu revelar e, sobretudo, aquilo que optou por ocultar.

Desvelar o trabalho de Barragán a partir da eliciação das fotografias de suas obras, em vez de tomar sua narrativa *autobiográfica* como guia, nos conduz a novos caminhos interpretativos que colocam em xeque a autoridade discursiva do autor. Para acionar essa discussão, convido agora o leitor a adentrar, mais uma vez, a riqueza literária de Jorge Luis Borges, por meio do conto *Pierre Menard, Autor do Quixote*, de 1939, no qual somos instigados a repensar a autoria como fonte única e estável de sentido.

3.4. AUTO, AUTOR, AUTORIA E AUTORIDADE, OU: O FRUIDOR COMO PRODUTOR DE SENTIDO

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.)
Constitui uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo):
...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo "engenho leigo" Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:
...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.
(Borges, 2005, p. 479)

No conto *Pierre Menard, Autor do Quixote*, Borges narra a suposta trajetória de um escritor francês do século XX chamado Pierre Menard, cuja maior ambição era reescrever o romance *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha* — não

reinterpretando ou adaptando a obra, mas recriando-a palavra por palavra sem copiá-la, atingindo a partir de sua própria experiência e contexto histórico o mesmo texto de Miguel de Cervantes.

O conto ironiza o papel da crítica literária e tensiona a noção de autoridade: embora os textos de Cervantes e Menard sejam verbalmente idênticos, o narrador sustenta que o de Menard é “infinitamente mais rico”⁹⁹. A ideia de autoridade, aqui, residiria no ato da leitura: moldado por expectativas, contexto e posicionamento do leitor. A partir dessa perspectiva, podemos questionar a concepção tradicional do papel do autor como ator central e fonte única e estável de produção de sentido de uma obra, aproximando sua figura mais de uma construção discursiva que orienta a interpretação, e menos da ideia de uma obra interpretada à sua imagem e semelhança.

Cabe, neste momento, refletirmos sobre a ideia de “autoridade”. Etimologicamente, “autoridade” vem do latim *auctoritas*, derivado de *auctor*. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), *autor* é “aquele que causa algo; agente”, enquanto *autoria* é definida como uma qualidade ou condição de autor¹⁰⁰. Portanto, conforme os registros lexicográficos desse dicionário apontam, *autor* e *autoria* são verbetes que mantêm uma vinculação não apenas etimológica, mas também semântica, na qual *autoria* representa o estado ou condição atribuída ao *autor* enquanto agente criador — o que estabelece entre eles uma relação de inseparabilidade.

Sendo a autoria uma derivação unívoca do criador, o conto de Borges nos mostra, por outro lado, que a autoridade sobre a obra é negociável. Ela se revela como uma construção discursiva, ativada e ressignificada pelo gesto da leitura. A partir da provocação acionada por Borges, é possível conceber a autoridade não como uma qualidade inerente ao autor, mas como algo que lhe é atribuído. Ou seja, ao questionar a relação intrínseca entre autoridade e autor, aquela deixa de ser uma extensão natural deste e passa a operar como um dispositivo que legitima determinadas interpretações e estabelece relações de poder sobre os significados da obra.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Na edição consultada, sequer há um verbete próprio para “autoria”; o termo aparece apenas mencionado ao final da entrada “autor”, por meio da inscrição “~autoria”, o que enfatiza sua condição de desdobramento morfológico do verbete ao qual está subordinado.

A ideia de autoridade também é discutida em textos de Susan Sontag, como no já mencionado *Sobre a Fotografia* (2004) e no ensaio *Contra a Interpretação*¹⁰¹ (2022). Neste último, Sontag questiona a centralidade atribuída à crítica especializada na tradição interpretativa, que tende a restringir a polissemia das obras e a negligenciar a subjetividade do fruidor. Para Sontag, a autoridade estética da obra deve afirmar-se por si mesma, na experiência direta e sensível com o fruidor, ao invés de ser legitimada pela autoridade do discurso intelectual que a cerca. Ao concluir seu ensaio, Sontag afirma que “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (2022, p.30), o que questiona a ideia de uma obra codificada a ser decifrada sob a autoridade de uma intenção original.

A ideia de autoridade também pode ser friccionada com o conceito de *aura*, desenvolvido por Walter Benjamin no clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em sua primeira versão no ano de 1935. Em linhas gerais, a *aura* pode ser entendida como a presença única, irrepetível e ritualística de uma obra de arte, que está ligada à sua originalidade e autenticidade (Benjamin, 2018). Uma das características fundamentais da *aura* é o distanciamento que ela instaura entre o objeto e o fruidor, o que sacraliza a obra. A reprodutibilidade técnica, especialmente com o advento da fotografia, rompe com esse distanciamento: ao tornar a obra acessível e reproduzível, aproxima o espectador de seu objeto de fruição e, com isso, esvazia o caráter aurático do objeto. Essa aproximação, por sua vez, desloca a obra de seu pedestal de autoridade tradicional, abrindo caminho para novas formas de recepção.

A partir das contribuições de Sontag, em *Contra a Interpretação*, sobre os excessos da hermenêutica, podemos associar a leitura de uma obra sob a autoridade de uma intenção original a um processo de intelectualização que rouba da obra sua vitalidade, substituindo o encontro estético direto por uma busca obsessiva por significados ocultos, ancorada em uma interpretação pré-estabelecida — operação que reconduz a autoridade ao campo da crítica e do autor e reinstaura, paradoxalmente, uma espécie de *aura* discursiva à obra.

Talvez seja inevitável recorrer ao ensaio paradigmático *A Morte do Autor*, de Roland Barthes, publicado originalmente em 1968, ao tratar dessa discussão. Nele,

Barthes (2004) sustenta que, ao ler um texto, não se deve buscar seu significado nas intenções do autor, em sua biografia ou no contexto de sua vida. Para o teórico francês, o autor não é a origem do texto no sentido tradicional — como figura de autoridade, “pai” ou “proprietário” do significado — e, portanto, não deve governar sua interpretação. Segundo Barthes, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (2004, p.64).

Se o sentido de um texto não pertence a ninguém, ele pode ser compreendido como um espaço de dispersão e multiplicidade, no qual o significado é construído a partir da subjetividade do leitor/fruidor — que se torna, assim, o principal agente na produção de sentido da obra. Essa perspectiva dialoga diretamente com o conceito de *Arquitetura da Fotografia*, formulado por Mortimer, que atravessa e fundamenta toda a construção teórica desta dissertação.

Barthes também desenvolve, a partir da obra *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971, a noção de *biografema* — que seria aprofundada “explícita e implicitamente tanto em seu seminário na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), quanto em diversos textos sobre música e artes visuais ao longo dos anos 1970” (Pino, 2016, p. 16) que culminariam em sua irônica autobiografia *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975.

Diferentemente da biografia tradicional, que busca construir um sentido único em torno de uma personalidade com base na interpretação do biógrafo (ou, no caso da *autobiografia*, com base na própria voz do sujeito como portador de uma verdade sobre si), o *biografema* propõe uma abordagem fragmentária. Trata-se de uma *estratégia* que privilegia traços, restos e indícios — fragmentos que permitem estabelecer uma leitura aberta da obra, sem pretensões de totalidade ou linearidade. O *biografema* busca, portanto, operar como uma escrita marcada por deslocamentos e zonas de significância, e não por um sentido fixo ou fechado. Ele valoriza o detalhe ao invés da totalidade e a sugestão ao invés da explicação.

Uma das premissas do *biografema* é romper com qualquer tentativa de construir uma epopeia em torno do autor — ou seja, de narrá-lo como um sujeito genial, coeso, contínuo e heroico. Ao privilegiar fragmentos, traços sensíveis, dispersos e por vezes banais da experiência individual, o *biografema* desmonta a *aura*

¹⁰¹ O ensaio foi publicado pela primeira vez em 1964.

atribuída pelas biografias tradicionais, o que desloca a autoridade do sujeito biografado e dessacraliza sua imagem.

O *biografema* é, portanto, uma unidade mínima — fragmentos significantes que vibram e acendem o imaginário. Esses traços oferecem pistas sobre o sujeito biografado, indícios que nos aproximam dele, mas nunca com a pretensão de construir uma “verdade”, uma ideia totalizante sobre ele. Isso porque a “verdade” é uma prerrogativa da ética, não do sistema literário, pois, na literatura, ela é instável e facilmente corrompível.

Nesse sentido, os *biografemas* associados a um indivíduo podem nos ajudar a compreendê-lo, a ler suas obras e a construir sentidos em torno de sua figura — mas não pertencem exclusivamente a ele. O sujeito não detém autoridade plena sobre esses fragmentos; eles são interativos, atravessam o leitor e convocam novas interpretações. Sua potência está justamente na tensão que se estabelece entre a subjetividade de quem lê e a autoria de quem escreveu — uma relação que não busca a fixação de um sentido, mas a abertura a múltiplas leituras.

Inspirada na lógica proposta pelo conceito de *biografema*, esta dissertação se distancia da historiografia canônica sobre Luis Barragán ao evitar uma estrutura linear e cronológica para abordar sua vida e obra. Em lugar de organizar sua produção a partir de fases estilísticas estanques, como frequentemente se observa — dividindo sua trajetória em três momentos principais¹⁰²—, propõe-se aqui tensionar os critérios que sustentam essas classificações, evidenciando as sobreposições e entrecruzamentos que permeiam sua trajetória. Tais divisões, ainda que úteis em certos contextos, reforçam uma narrativa *autobiográfica* construída pelo próprio arquiteto, que exerce, nesse processo, autoridade sobre a produção de sentido de sua obra. Ao eleger o que deve ser enfatizado ou silenciado, Barragán atua como curador de si mesmo, delimitando os contornos do que se considera legítimo em seu legado.

¹⁰² Lembremos que a trajetória profissional de Barragán é comumente dividida em três fases, denominadas ou muito próximas das seguintes terminologias: *Etapas Tapatías*, para designar os anos de produção em Guadalajara; *Etapas Funcionalistas*, para os edifícios construídos nos primeiros anos na Cidade do México; e *Etapas Emocionais*, para a produção do arquiteto a partir do projeto *El Pedregal*. São exemplos de autores que adotam essa abordagem trifásica: Enrique X. de Anda (1989), Aníbal Figueroa Castejón (2016), Raúl Rispa (2003), Louise Noelle (2004), Miguel Adrià (2016) e Marina Canhadas (2018).

Um exemplo desse procedimento deliberado do arquiteto é a chamada Segunda Fase de sua produção, comumente definida por historiadores e teóricos da arquitetura como *Etapas Funcionalistas*, situada entre as décadas de 1930 e 1940. Embora esse talvez tenha sido o período com maior volume de obras construídas em sua carreira, ele é frequentemente negligenciado por críticos e pesquisadores em função da própria recusa de Barragán em reconhecê-lo como parte essencial de sua trajetória. A escassez de estudos dedicados a esse período, portanto, decorre, em grande parte, da atribuição de autoridade a Barragán a partir da aceitação de que sua arquitetura seja autobiográfica. Ao negligenciar os edifícios construídos nesses anos, Barragán soube também conduzir seu público a se debruçar sobre as obras que lhe interessavam mais em termos discursivos, orquestrando uma narrativa *autoficcional* atravessada por *biografemas* sob a pele de uma *autobiografia*.

Segundo Faedrich, “na autoficção, [...] os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (2015, p. 48). Se aplicarmos esse entendimento à produção de Barragán, observamos que alguns *biografemas* sobre ele, como o fato de ter passado a infância no pequeno vilarejo de Mazamitla, são utilizados como *estratégia* para que, a partir dessa unidade mínima, sua narrativa seja enriquecida e atravessada por uma série de elementos nos quais dificilmente reconhecemos os limites entre verdade e ficção.

Se, nessa narrativa *autoficcional* conduzida pelo arquiteto, a fotografia foi uma linguagem essencial para sua autopromoção, entender as obras de Barragán a partir da elicitación de suas fotografias é também, paradoxalmente, o caminho para desmontar a *aura* discursiva que inflete sobre sua imagem. Para interpretar o trabalho do autor, é fundamental, primeiramente, despi-lo de seu “auto”. Nesse sentido, o conceito de *arquitetura da fotografia*, ao tratar a fotografia como um campo aberto, individual e variável — e ao afastá-la da ideia limitante de registro, vestígio ou cópia de um real —, se mostra fundamental no processo de transferência de autoridade do autor para o fruidor.

Neste subcapítulo, nos declinamos progressivamente sobre os termos “autor”, “autoria” e “autoridade”. Proponho agora um movimento regressivo em direção ao “auto”. É curioso observar que, etimologicamente, “auto” pode derivar tanto do já mencionado *auctor* — como prefixo — quanto do latim *actum*, que significa “ato” ou

"ação" (Cunha, 2010)¹⁰³. Em português arcaico, "auto" passou a designar uma representação dramática de caráter religioso ou moralizante. Por isso, o "auto" também carrega um sentido de sacralização: uma ação formalizada e pública de valorização ou dramatização de uma pessoa ou de determinados valores. Assim, ao falar em "auto" como processo de sacralização, refiro-me à retirada do indivíduo da condição ordinária para colocá-lo em um plano simbólico superior, no qual ele passa a representar mais do que a si mesmo: torna-se mito, herói ou mártir. Torna-se uma ideia.

Observemos agora um trecho do depoimento da jornalista mexicana Elena Poniatowska¹⁰⁴, feito ao final da entrevista que ela realizou com Luis Barragán, na residência do arquiteto, em 1976:

Nos despedimos e saio de seu mosteiro para um único monge, rumo ao mundo comum e corriqueiro dos vendedores de *chicharrón* e das mercearias, e respiro aliviada. Dentro da imaculada brancura barraganesca, do recolhimento, do jardim repleto de ervas loucas, ergue-se uma sensualidade afiada e diabólica, uma mistura de refinamento e de misticismo, de perversão e de pureza que são a própria essência de Barragán, esse homem torturado que poderia ser tomado por um santo, um mendigo medieval, um juiz da Inquisição, um conselheiro da rainha, um forjador de templários, um missionário do Espírito Santo, um camelo atravessando o deserto, um monge profano, um ator do Século de Ouro, um judeu errante, um xeique da Arábia, belo, alto, inquietante, como o melhor dos pensamentos (apud Riggen, 2000, p.123, tradução nossa).¹⁰⁵

O depoimento de Poniatowska sobre a "imaculada brancura barraganesca" pode parecer contraditório quando lembramos das cores vibrantes que compõem o imaginário em torno de Barragán e de sua famosa Casa Estúdio. No entanto, o que a jornalista foi capaz de ver foi justamente o que se esconde por detrás do universo colorido do arquiteto. Sua casa reflete o caráter monástico que ainda hoje caracteriza

sua imagem reclusa e misteriosa: cercada pelos altos muros típicos de sua arquitetura, a residência combina elementos modernos com ornamentos barrocos e outros símbolos do catolicismo, que parecem sacralizá-lo e criar um enigma em torno de sua figura.

Ofereço agora ao leitor mais um *biografema* sobre Barragán: em seu quarto, ele dormia em uma cama de solteiro, ao lado de uma cruz e de um altar. A partir desse detalhe — esse traço mínimo, mas carregado de sentido — irradia um imaginário que permite acessar múltiplas camadas interpretativas sobre esse "missionário do Espírito Santo"¹⁰⁶, sobre essa figura inquietante que ele próprio construiu. Seria ingênuo acreditar em despretensão. O que está presente na Casa Estúdio de Barragán é um jogo cenográfico, uma "sensualidade afiada e diabólica"¹⁰⁷ orquestrada de maneira a mitificar sua imagem.

Ao longo dos anos, a maioria dos edifícios projetados por Barragán foi demolida ou severamente descaracterizada — consequência de uma produção particular, focada em residências unifamiliares e, portanto, vulnerável aos desejos e necessidades de seus proprietários. Entre as obras remanescentes e preservadas, a visita costuma ser restrita ou, em alguns casos, inviável pelos mesmos motivos, uma vez que algumas das famílias para as quais o arquiteto projetou ainda vivem nesses espaços. Se, por um lado, a experiência física diante das obras de Barragán é limitada por essas circunstâncias, por outro, as fotografias de seus projetos assumem hoje o papel de principal legado deixado por ele. A partir do conceito da *arquitetura da fotografia*, podemos aprofundar tais imagens e adentrar as ricas camadas de leitura que permeiam a obra do arquiteto, tal como vimos mais detalhadamente ao longo do segundo capítulo desta dissertação.

Com base no que foi desenvolvido até agora, é possível afirmar que Barragán se apresenta ao mundo principalmente por meio das fotografias de seus edifícios e de uma discursividade esteticizada e romantizada que ele próprio construiu, utilizando a fotografia como suporte e a literatura como esteio. Ao mesmo tempo, retira-se, oculta-se e sacraliza-se — dissolvendo-se como sujeito e alimentando um mito.

¹⁰³ Etimologia oferecida pelo *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010).

¹⁰⁴ Elena Poniatowska Amor (1932–) é uma jornalista e escritora mexicana nascida em Paris, reconhecida por seu engajamento político, social e cultural. Sua produção aborda temas como justiça social e a condição feminina no México. Embora sua atuação principal não seja no campo da arquitetura, Poniatowska estabelece diálogos relevantes com a área, como demonstra seu livro *De la tierra al cielo: cinco arquitectos mexicanos* (2019), no qual traça retratos sensíveis de importantes nomes da arquitetura mexicana, entre eles Luis Barragán.

¹⁰⁵ Do original: "Nos despedimos y salgo de su monasterio para un solo monje a ver al mundo común y corriente de los chicharroneros y de las misceláneas, y respiro tranquila. Dentro de la inmaculada blancura barraganesca, del regogimiento, del jardín repleto de hierbas locas, se levanta una sensualidad afilada y diabólica, una mezcla de refinamiento y de misticismo, de perversión y de pureza que son la esencia misma de Barragán, ese hombre torturado que podría tomarse por un santo, un mendigo del medievo, un juez de la inquisición, un consejero de la reina, un forjador de templários, un misionero del espíritu santo, un camello que atraviesa el desierto, un monje profano, un actor del siglo de oro, un judío errante, un skeik de Arabia, bello, alto, inquietante, como el mejor de los pensamientos." (Poniatowska apud Riggen, 2000, p.123)

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

Segundo Antoine Compagnon¹⁰⁸, “as teorias da literatura são, elas mesmas, narrativas com valor quase mítico: procuram origem, finalidade e essência¹⁰⁹ para algo que escapa a definições fixas” (2011, p. 60). A partir da reflexão oferecida por Compagnon, podemos questionar se Barragán não estaria enredado em operação semelhante. Ao buscar uma origem na infância e uma essência na memória, ele constrói uma finalidade arquitetônica calcada no mito. Afinal, por que recorrer a tantos recursos literários — da ordem do invisível — para explicar esteticamente produções arquitetônicas, da ordem do visível? Há, em Barragán, um interesse evidente em desprender sua arquitetura de definições fixas e pragmáticas, conduzindo-a ao domínio do sensível, do imaginário, do surreal e do fotográfico. Nesse gesto, o arquiteto passa a operar no limiar do real: se a verdade fixa coisas e valores em seus devidos lugares, a ficção desterritorializa a verdade e abre espaço para a criação de uma narrativa própria — alinhada à construção de um mito pessoal. Talvez por isso sua recorrente fascinação pela infância: não como lembrança factual, mas como território simbólico de invenção.

Nesse sentido, ao deslocar Barragán de sua narrativa *autobiográfica* e reinscrevê-lo como personagem de uma narrativa *autoficcional*, esta dissertação convida o leitor a vê-lo — e a ver sua obra — pelas frestas entre o que se mostra e o que se oculta nos *regimes de visibilidade* por ele próprio agenciados. Trata-se, assim, de analisá-lo a partir de suas fissuras interpretativas: pelas *linhas de fuga* que se abrem e que dessacralizam sua imagem monástica e impoluta, permitindo que outras leituras emergam — mais ambíguas, mais humanas, mais críticas.

¹⁰⁸ Antoine Compagnon (1950-) é crítico e historiador da literatura, professor no Collège de France e na Universidade Columbia, conhecido por suas reflexões sobre teoria literária e tradição crítica.

¹⁰⁹ A noção de “essência”, tal como discutida por Antoine Compagnon em *O Demônio da Teoria* (2011), é problematizada no contexto das teorias literárias que buscam fixar sentidos em torno de obras e autores. Compagnon argumenta que a crítica tradicional muitas vezes opera como um processo de sacralização, atribuindo aos autores uma identidade unívoca e essencializada, consolidada por meio de narrativas canônicas que apagam contradições, ambiguidades e multiplicidades. Essa tentativa de fixar uma “essência” autoral contribui para a mitificação de figuras literárias, transformando-as em personagens simbólicos cuja autoridade se impõe como incontestável. Tal processo pode ser observado na forma como certos discursos em torno de Luis Barragán constroem sua figura como a de um “mestre” iluminado e quase místico, apagando as camadas discursivas e ficcionais que permeiam a construção dessa imagem.

4. A CONSTRUÇÃO DO MITO

Figura 4 — Casa-Estúdio Luis Barragán, projeto de 1947.
Arquiteto Luís Barragán. Fotografia de Armando Salas Portugal.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)



4.1. ADENTRANDO A IMAGEM

No capítulo anterior, vimos como Barragán se utilizou de biografemas para construir uma narrativa *autoficcional* apresentada como *autobiografia*, o que lhe permitiu exercer autoridade sobre a produção de sentido de suas obras e, assim, ser um agente ativo na eleição do que deveria ou não ser priorizado pela historiografia da arquitetura ao abordá-lo.

Neste capítulo, proponho que adentremos a “imaculada brancura barraganesca”, conforme descrita por Elena Poniatowska (apud Rikken, 2000, p.123, tradução nossa) — isto é, que investiguemos a discursividade erguida por detrás dos muros desse “missionário do Espírito Santo”¹¹⁰, arquiteto que, como poucos, soube se descarnalizar e se converter em ideia. A partir da elicitación da fotografia que inaugura este capítulo, buscaremos compreender a construção mitológica que se consolidou em torno de Barragán e de sua obra — e de que forma o próprio arquiteto orquestrou esse processo.

Para isso, convido o leitor a adentrar novamente o universo da *arquitetura da fotografia*. Com base no entendimento desse conceito, aprofundado no capítulo 2 desta dissertação, a elicitación da fotografia será aqui empregada como ponto de partida, permitindo-nos, a partir de “uma estrutura denotativa da superfície visual que é tensionada por uma malha de relações potencialmente conotativa” (Mortimer, 2017, p. 119), acessar um espaço de experiência marcado pelo “estranhamento”¹¹¹ e pela “suspensão de certezas”¹¹². É nessa zona de suspensão que se tornarão visíveis algumas das pretensões míticas do arquiteto, mediadas pelo fotógrafo.

Nos coloquemos frente à imagem. Estamos diante de uma fotografia da obra mais icônica de Barragán: sua Casa-Estúdio, projetada no ano de 1947 e construída no ano seguinte. Na fotografia, nosso olhar retilíneo nos conduz a observar o que nos é dado à primeira vista a partir de uma leitura denotativa da imagem, e ela nos situa. Percebemos, a partir do mobiliário, que estamos na sala de estar da casa.

Observamos o pé direito elevado, a textura das paredes, o vigamento de madeira no teto e um delicado pano de vidro que revela um jardim ao fundo.

Chama atenção, porém, a presença de uma representação sacra: a Virgem Maria com o menino Jesus, posicionada em primeiro plano. A estátua se destaca devido à sua escala e enquadramento, mas também pela penumbra sob a qual ela é representada. Há um contraste entre essa penumbra e a luz intensa que incide sobre a janela ao fundo. Esse jogo de luz e sombra transforma a figura religiosa quase em uma silhueta, ressaltada por uma apropriação fotográfica da técnica renascentista do *chiaroscuro*, que Armando Salas Portugal dominava com precisão.

Passemos agora ao que há de simbólico nesta fotografia; atuemos, portanto, sobre essa malha conotativa que tensiona a imagem. As paredes rugosas e o vigamento de madeira no teto são elementos recorrentes nos *regimes de visibilidade* das obras de Barragán. Convém destacar que tais elementos possuem pouco — ou nenhum — compromisso tectônico, funcionando, sobretudo, como *dispositivos imagéticos*: gatilhos disparadores de uma memória interiorana que evoca o rancho mexicano e posiciona a obra do arquiteto nesse calculado limiar entre tradição e modernidade, essa zona ambígua que Barragán tão bem soube construir.

Seria impossível na análise desta imagem não recorrer também à representação sacra da Virgem Maria com o Menino Jesus, um dos símbolos mais expressivos da tradição católica. Esse elemento está envolto em significados religiosos já bastante conhecidos, que celebram a ligação íntima entre o divino e o humano, o mistério da encarnação, a pureza e submissão à vontade divina. Representa também a maternidade sagrada e o amor compassivo, sendo uma imagem de intercessão, acolhimento e consolo. Esses seriam, portanto, alguns dos significados seminais atribuídos a essa representação sacra, que será retomada em breve.

Peço agora licença ao leitor para levantar uma questão fundamental ao desenvolvimento deste capítulo — uma indagação que precisa ser elucidada para que possamos avançar na construção do entendimento aqui proposto: afinal, o que é um mito? Para responder a essa pergunta, recorro novamente ao trabalho de Roland

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

Barthes e a uma de suas obras seminais: *Mitologias*¹¹³, publicada originalmente em 1957.

4.2. A SEMIOLOGIA DO MITO

Segundo Barthes, “o mito é uma fala” (1999, p. 108, tradução nossa). A definição, embora simples, está ancorada na etimologia e é posteriormente aprofundada ao longo de seu texto. Essa “fala”, segundo o autor, pressupõe um *lexis*¹¹⁴, ou seja, não se refere exatamente ao conteúdo do que é dito, mas, sobretudo, à forma como esse conteúdo se manifesta. Ao final do primeiro capítulo no qual busca definir objetivamente o mito, ele afirma: “O mito pertence a uma ciência geral que inclui a linguística: a semiologia” (p. 109, tradução nossa).

Para que possamos compreender o mito à luz dos estudos de Barthes, é fundamental, portanto, abordá-lo a partir da semiologia — campo que estuda os sistemas de signos na vida social¹¹⁵. Isso exige um entendimento básico sobre essa disciplina. Como arquiteto e considerando que esta dissertação se dirige principalmente, embora não exclusivamente, a colegas da área, proponho apresentar aqui uma definição breve que permita situar o leitor.

¹¹³ Em *Mitologias*, encontramos um Barthes ainda fidelizado a muitos dos preceitos do estruturalismo — perspectiva que seria gradualmente revista ao longo de sua trajetória teórica. Nesta dissertação, parte-se do entendimento de que, embora o estruturalismo tenha oferecido importantes contribuições ao campo das ciências sociais aplicadas, ele não é suficiente, por si só, para dar conta da complexidade das questões que atravessam a contemporaneidade. Por esse motivo, esta pesquisa recorre frequentemente a um referencial teórico que dialoga com o pós-estruturalismo. Nesse sentido, as contribuições de Barthes em *Mitologias*, mobilizadas neste capítulo, funcionam como ferramenta para desvelar os mecanismos de mitificação na obra de Barragán e como ponto de partida para um adensamento teórico que será desenvolvido a partir de Jacques Rancière, no Capítulo 6, quando será proposta uma leitura da imagem como ato de partilha do sensível.

¹¹⁴ *Lexis* é um termo que vem do grego antigo λέξις (*lêxis*). Em linguística, refere-se ao conjunto de palavras de uma língua — ou seja, ao vocabulário ou léxico. Para Aristóteles, o *lexis* era um dos elementos da retórica e dizia respeito à forma de expressão verbal ou estilo de linguagem usado no discurso. Ou seja, ao modo como algo é dito.

¹¹⁵ No Capítulo 1, utilizei a semiótica peirceana, conforme apropriada por Dubois, como ferramenta auxiliar para construir uma leitura retrospectiva da fotografia que culmina no conceito de *arquitetura da fotografia*. Neste capítulo, retomo a noção de signo sob a perspectiva da semiologia saussuriana, adotada por Barthes nos anos 1950, para analisar os efeitos simbólicos da imagem. Embora distintas — a primeira tricotômica (ícone, índice, símbolo) e a segunda dicotômica (significante/significado) —, ambas concepções são complementares ao tratar a imagem como construção simbólica. Cabe lembrar que, sob determinada acepção, a semiótica pode ser compreendida como parte integrante da semiologia, entendida como uma ciência geral dos signos. Assim, seu uso articulado nesta dissertação responde a propósitos analíticos distintos, porém convergentes.

A semiologia, tal como formulada por Ferdinand de Saussure¹¹⁶, é o estudo dos signos e da forma como eles produzem sentido dentro de um sistema. Ela parte da ideia de que tudo aquilo que comunica — palavras, imagens, objetos, gestos — pode ser analisado como um signo, composto por um significante (a forma que o signo assume) e um significado (a ideia que ele transmite). Barthes (1999), ao retomar essa base, propõe, no entanto, que o mito é um sistema semiológico de segunda ordem, ou seja, um sistema construído sobre outro já existente. Enquanto a semiologia tradicional lida com o par significante/significado, o mito opera sobre esses signos já formados, transformando-os em significantes a serviço de um novo significado.

Em outras palavras, o mito não cria seus próprios signos do zero; ele se apropria de signos já consolidados e os desloca de seu contexto original, esvaziando parcialmente seus significados anteriores e reinscrevendo-os em uma nova lógica. Assim, um signo estabelecido — como a imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus, que carrega significados fortemente consolidados pela tradição católica — é transformado em um significante à espera de um novo significado, ou seja, de um novo conceito.

Essa operação é sutil: o mito não apaga o sentido original das coisas, mas o domestica. Ele faz com que o significante pareça neutro, natural, transparente — no entanto, houve ali uma cuidadosa operação de ressignificação para sustentar um novo conceito. O mito, portanto, atua como uma forma de apropriação e reconstrução do sentido, moldando percepções de mundo sem anunciar explicitamente suas intenções.

Observemos novamente a fotografia que inaugura este capítulo e, em particular, a representação da Virgem Maria com o Menino Jesus em primeiro plano, dramatizada pelo forte contraste de luz e sombra construído por Salas Portugal. Como vimos, a virgem com o menino é um signo consolidado; no entanto, na construção desta imagem, ele é deslocado ao papel de significante e, no contexto da Casa-Estúdio Barragán, adquire um novo significado, sugerindo a espiritualidade pessoal do arquiteto, sua filiação católica e a dimensão monástica de seu espaço doméstico.

¹¹⁶ Ferdinand de Saussure (1857–1913) foi um linguista suíço considerado um dos fundadores da linguística moderna. Sua obra mais influente, *Curso de Linguística Geral*, publicada postumamente por seus alunos, introduziu conceitos fundamentais como a distinção entre *langue* e *parole* e entre *significante* e *significado*, estabelecendo as bases do estruturalismo e influenciando profundamente as ciências humanas e sociais no século XX.

Ao colocar esse signo em destaque na composição fotográfica, a cena reforça a ideia da casa como um templo íntimo — um espaço situado entre o sagrado e o profano. Nessa construção simbólica, o protagonismo é deslocado, e o significado da imagem deixa de remeter diretamente às pretensões da Igreja. Ocorre, assim, uma deformação semiológica — a referência original permanece reconhecível, mas é esvaziada de sua carga litúrgica e ressignificada. Nesse movimento, o novo significado atribuído sustenta a imagem pessoal de Barragán e de sua arquitetura de recinto: espiritualizada, silenciosa e introspectiva.

Um gesto semelhante ocorre com o signo da cruz grega¹¹⁷, que observamos nos caixilhos do pano de vidro que separa o interior da casa do jardim. Segundo Barthes (1999), no sistema mítico, um mesmo conceito (significado) pode aparecer com diversas “caras” — isto é, o mito se vale de múltiplos significantes (imagens, palavras, gestos, objetos) para expressar um único conceito subjacente. Essa lógica corrobora também com a articulação discursiva promovida por Barragán entre a fotografia e o sistema literário, conforme vimos no capítulo anterior.

Ao retomarmos essa articulação discursiva, é oportuno lembrar a noção de pacto oximórico, desenvolvida anteriormente. Isso porque o mito também opera por meio de uma ambiguidade na leitura dos signos — porém, diferentemente do pacto consciente entre autor e leitor, essa ambiguidade se apresenta de forma dissimulada. O leitor, muitas vezes, não percebe que está diante de uma operação simbólica. Como observa Barthes (1999), quando o leitor não consegue dissociar a forma do conteúdo, o significante do significado, ele absorve o mito como algo natural, como se a imagem gerasse espontaneamente o conceito que carrega. Segundo o teórico, o mito transforma a história — uma construção social — em natureza, regida pelo “espontâneo”.

É justamente nessa naturalização do signo mitológico que reside a fragilidade da historiografia da arquitetura construída, até o momento, em torno da obra de Luis Barragán. Ao não dissociar forma e conteúdo, essa historiografia tende a aceitar as imagens, os textos e os gestos propostos pelo arquiteto como mensagens neutras e objetivas, nas quais os signos mitológicos por ele oferecidos são considerados críveis,

¹¹⁷ O signo da cruz grega foi obtido através do embutimento das margens da esquadria na parede, um gesto desnecessário do ponto de vista tectônico, mas que reforça a preocupação de Barragán com a obtenção de uma estética espiritual que permeia a construção do mito em sua obra.

sem que haja grandes desconfianças. Soma-se a isso o pacto de veracidade intrínseco às *autobiografias*, que reforça essa leitura e limita a interpretação da obra como ela realmente é: controlada, intencional e carregada de ideologia.

A arquitetura de Barragán interpela o fruidor de forma direta, como se sua beleza fosse autoevidente. A operação se assemelha à descrita por Barthes, quando o autor utiliza como exemplo a recepção de um observador diante de um chalé basco construído na França: “Esse chalé acaba de ser criado, ali mesmo, para mim, como um objeto mágico surgido no meu presente, sem qualquer vestígio da história que o produziu”¹¹⁸ (1999, p.118, tradução nossa).

De modo semelhante, a obra de Barragán parece feita para ser contemplada como um gesto atemporal, cuja história — vernacular, política, religiosa — é transfigurada em pura emoção e espiritualidade. Esse gesto de atemporalidade já foi observado quando nos declinamos sobre a *arquitetura da fotografia* da *Cuadra San Cristobal*, no capítulo 2. Na produção barraganesca, ele ressoa em fotografias que exploram a representação de um espaço etéreo que flerta com o surrealismo. É conveniente lembrarmos também da forte presença que a palavra “magia” tem no discurso do arquiteto.

Essa transfiguração é, portanto, uma estratégia discursiva. A arquitetura de Barragán opera, assim, como construtora de signos míticos que ao mesmo tempo afirmam e dissimulam: convocam afetos (mexicanidade, religiosidade, intimidade) mas os apresentam esvaziados de historicidade. Nesse movimento, a “tradição mexicana” é estetizada e deslocada a um sentido universal: espiritual e acima de qualquer contradição social. Ao reaparecer no discurso arquitetônico moderno, a linguagem popular se vitrifica, como diria Barthes, oferecendo-se como forma congelada de um conteúdo cuidadosamente filtrado.

Todo mito é ideológico. Partindo dessa premissa, podemos observar na construção discursiva de Barragán, um jogo semiológico em que, através da articulação entre a fotografia, a fala oral e a escrita, o arquiteto busca naturalizar uma visão específica de mundo, ou seja, operar um valor como se fosse um fato. Essa operação sustenta as conexões que o arquiteto estabelece com um México

¹¹⁸ Texto da edição espanhola: “ese chalet acaba de ser creado, ahí mismo, para mí, como un objeto mágico surgido en mi presente, sin ninguna huella de la historia que lo produjo” (Barthes, 1999, p. 118, tradução de Hector Schmucler)

“tradicional”, em que uma produção vernacular de arquitetura se confunde com uma pauta conservadora dos costumes. Convém também lembrarmos que sua obra está profundamente enraizada no ideal burguês do espaço privado: reservado, íntimo, individual e particular. Observemos a seguinte citação do arquiteto, ao comentar, em uma entrevista realizada em 1967, sobre a perda da vida privada e da intimidade e sobre como isso afeta o espaço doméstico:

As pessoas têm tentado levar o tipo de vida pública para dentro de casa, colocando nela até bar com banquetas e tudo: não suportam a casa, querem transformá-la em clube [...] A vida atual é pública. A vida privada está sendo substituída e já não pertence à nossa época. A intimidade de um quarto deixou de existir com a televisão e o rádio... Vive-se o tempo todo no exterior. (Barragán, apud Riggen, 2000, p.94, tradução nossa)¹¹⁹

Esse trecho revela uma certa visão de mundo sobre o espaço doméstico. A questão, no entanto, não está naquilo que Barragán sustenta ou não discursivamente, mas na maneira como ele o faz, ou seja, no *lexis* de seu discurso. Há um movimento de reconfiguração da linguagem que busca produzir um tipo de significação capaz de naturalizar os valores sociais que o arquiteto endossa — transformando-os no próprio significado do que seria, afinal, uma casa. Nesse processo, o leitor é levado a consumir o mito da casa barraganesca como se fosse um fato, e não a expressão de um valor ideológico. Barragán tenta, assim, encerrar o conceito do significante “casa” e tomá-lo para si, esvaziando-o de sua historicidade e pluralidade de sentidos.

No caso da citação apresentada, a ideologia conservadora e moralizante do arquiteto — evidenciada em sua crítica à “casa como clube” e na idealização da “casa como templo” — revela um desejo de resistência simbólica diante da publicização da vida. Esse desejo, ao ser esteticizado e amplificado pela fotografia, contribui para construir e propagar o mito de sua casa como uma fortaleza imaculada, um refúgio que resiste às vulgaridades do mundo exterior.

Observa-se na discursividade de Barragán, portanto, o que Barthes (1999, p.126) define como *ex-nomination*¹²⁰: um gesto ideológico, um *dispositivo* por meio

¹¹⁹ Do original: “La gente ha tratado de llevar el tipo de vida pública a su casa, teniendo en ella el bar con bancas y todo: no aguantan la casa, quieren convertirla en club [...] La vida actual es pública. La vida privada está siendo relevada y ya no es cosa de nuestra época. La intimidad de una recámara dejó de existir con la televisión y la radio...Uno está viviendo en el exterior todo el tiempo.” (Barragán, apud Riggen, 2000, p.94)

¹²⁰ *Ex-nomination* é um termo cunhado pelo próprio Barthes e que, a partir de sua origem no francês, pode ser traduzido livremente como *desnomeação*, neologismo que se refere ao ato de retirar-se do nome — ou seja, de não se nomear como sujeito ideológico, político ou social. Trata-se de uma forma de apagamento discursivo do lugar de enunciação de modo a naturalizar o discurso.

do qual o discurso burguês apaga sua própria marca de classe e se apresenta como neutro e universal. Ao idealizar a casa como templo, refúgio espiritual ou espaço de contemplação, Barragán deshistoriciza as condições materiais e sociais que estruturam sua arquitetura. Assim, um sistema de valores é apresentado como natural, e a casa burguesa é apresentada como expressão atemporal de um suposto ideal humano universal, ou seja, como a representação da própria “Casa Mexicana”.

As fotografias cuidadosamente controladas das obras de Barragán operam, assim, como suporte do *dispositivo* de *ex-nomination*, contribuindo para o caráter aparentemente despolitizado de seu discurso¹²¹ e instituindo um *regime de visibilidade* que apresenta o modo de habitar burguês como natureza. Como em Barthes, estamos diante de uma imagem invertida: a particularidade se passa por universal, o privilégio se encena como destino, e a história é reabsorvida sob a forma de mito.

4.3. ARQUITETURA DESMATERIALIZADA

No ensaio *Arquitectura Imaterial*, publicado no livro *Territórios* (2003), o historiador catalão da arquitetura Ignasi de Solà-Morales (1942-2001) discorre sobre um processo de desmaterialização arquitetônica, em curso desde meados do século XIX, e viabilizado tanto pela leveza física de materiais como o vidro e o aço quanto por uma percepção não necessariamente tectônica da matéria arquitetônica — em que as superfícies operam por vezes, como suporte representacional ou apenas como limites espaciais desprovidos de expressividade material.

Solà-Morales (2003, p.148) recorre a obras dos arquitetos Toyo Ito e Jean Nouvel, bem como do escritório Herzog & de Meuron, para exemplificar o que ele chama de *intenções desmaterializadoras*: no primeiro, por meio da luz; no segundo, por meio da transparência; e no terceiro, por meio da inscrição sobre a superfície.

É curioso observar que a arquitetura de Luis Barragán — marcada pelo peso dos altos muros de adobe, pelas texturas rugosas de suas superfícies e pela recusa

¹²¹ A esse discurso soma-se o fato de Barragán não possuir obras públicas em seu currículo — um movimento diametralmente oposto ao de outros grandes nomes da arquitetura modernista mexicana que atuavam no mesmo período, como Mario Pani (1911-1993), Juan O’Gorman (1905-1982), Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013) e Teodoro González de León (1926-2016). Além disso, esta pesquisa não encontrou registros de manifestações públicas do arquiteto quanto à suas preferências partidárias.

à onipresença do vidro — parece, à primeira vista, apontar na direção oposta às *intenções desmaterializadoras* discutidas por Solà-Morales em seu ensaio. No entanto, apesar de sua robustez formal, que lhe confere uma aparência resiliente, poucas são as obras de Barragán que resistiram fisicamente à passagem do tempo. Sua obra física é efêmera, apesar de robusta, e por detrás de seus muros há uma *intenção desmaterializadora* outra: de natureza mítica.

O primeiro capítulo desta dissertação se inicia a partir da elicitación de uma fotografia da Casa Aguilar, de 1928, uma das muitas obras de Barragán que não resistiram fisicamente ao tempo. Conforme vimos nesse capítulo, Barragán sabia que seus edifícios eram passíveis de demolição, uma vez que estavam sujeitos ao domínio íntimo e privado da instituição familiar, “mas não se importava, porque as fotos os preservavam como ele os queria mostrar” (Goeritz apud Eggner, 2001, p. 65, tradução nossa)¹²².

Diante de uma produção arquitetônica em grande parte demolida ou profundamente descaracterizada — além de um acervo isolado e inacessível, como veremos adiante —, o principal legado deixado por Barragán reside, hoje, nas fotografias de suas obras. A frase de Goeritz citada no parágrafo anterior reforça a hipótese de que o próprio arquiteto previa a efemeridade de seus edifícios, mas que o que lhe importava era a construção de si próprio e de sua arquitetura como uma ideia.

É evidente que o controle discursivo proporcionado pela fotografia é superior ao de uma vivência *in loco*, não apenas pelas possibilidades de manipulação do visível, mas, sobretudo, pela redução de todos os demais sentidos corporais à primazia da visão. É nesse contexto que a desmaterialização das obras de Barragán, prevista pelo arquiteto, pode ser compreendida como um ato de mitificação: destrói-se o objeto pertencente ao *real objetivo* para que ele possa residir unicamente no *real fotográfico*, sob o controle daquele que, um dia, o materializou. A arquitetura barraganesca se mitifica à medida que se desprende do mundo físico para permanecer na fotografia e na memória — esta, aliás, como vimos, meticulosamente agenciada pelo próprio arquiteto.

¹²² Do original: “he didn’t care, because the photos preserved them as he wanted them to look” (Goeritz apud Eggner, 2001, p. 65).

Barragán opera, portanto, a transformação do espaço físico de sua arquitetura em um espaço informacional, mediado pela fotografia. Utiliza-se de seus *biografemas* e do sistema literário, regido pela *autoficção*, para promover agenciamentos simbólicos que, por meio das imagens de suas obras, instituem um orquestrado jogo entre o campo do visível e o do invisível. Como vimos, esse jogo instaura um *regime de visibilidade* no qual, a partir da autoridade que o arquiteto exerce sobre a produção de sentido de sua própria obra, constrói-se uma narrativa visual controlada e esteticizada. Nesse regime, ele articula uma lógica de revelação e ocultação que contribui para a construção mítica de sua imagem e de sua arquitetura. É nesse ponto que a noção de *regime de visibilidade* se revela aqui, paradoxalmente, intrínseca à ideia de uma arquitetura desmaterializada: estamos diante de uma obra que, embora profundamente visual, encontra sua permanência não na materialidade construída, mas nas imagens que a performam.

Quando Barragán se afasta da instituição “Estado-nação” e se alinha às instituições “Família” e “Igreja”, ele caminha em direção a um manancial simbólico — a cruz, o cavalo, o jardim, a imagem da Virgem e do Menino, entre outros — essencial à construção de todo mito. Esses signos são articulados aos seus *biografemas* — frequentemente relacionados à infância ou ao seu estilo de vida monástico —, e assim, reforçam a construção de sua narrativa mítica. Dessa forma, ele e sua arquitetura se desprendem do corpo físico e se tornam um corpo imaterial: uma ideia. Trata-se, portanto, de um movimento de atribuição de uma origem. E, de fato, se hoje olhamos para um muro rosa e o associamos a Barragán¹²³, é porque ele soube apropriar-se do *biografema* de “mestre das cores”, sacralizar sua imagem e converter-se em um referencial epistemológico.

4.4. APROXIMAÇÕES COM O ROMANTISMO

Como vimos anteriormente, a obra de Barragán está alicerçada em uma tecedura entre o sistema literário e os *biografemas* do arquiteto — esses fragmentos

¹²³ A associação entre o muro rosa e a obra de Luis Barragán se constrói, sobretudo, em contextos ligados à arquitetura e à crítica de arte, onde sua obra é discutida e reconhecida como um referencial epistemológico. Isso não significa, no entanto, que outras leituras — de ordem afetiva, simbólica ou cultural — não ocorram ou que sejam menos legítimas. Para outros públicos, o mesmo significante do muro rosa pode, evidentemente, remeter a significados distintos.

significativos de sua vida, inflacionados pela *autoficção* barraganesca. As aproximações entre o arquiteto e o romantismo, enquanto corrente estética e literária, já foram esboçadas no capítulo 3, quando destaquei seu interesse pela poesia, sua relação pessoal e intelectual com Ferdinand Bac e seus jardins românticos e, sobretudo, quando explorei sua admiração pela obra de Oscar Wilde — talvez a figura mais emblemática do esteticismo e de um romantismo tardio, já em transição rumo ao modernismo literário.

Na obra de Barragán, tornam-se evidentes alguns gestos românticos. Eles se expressam, por um lado, no hedonismo de uma construção narrativa que privilegia a experiência sensível voltada ao deleite dos sentidos e à elevação do espírito. Por outro lado, manifestam-se também no individualismo, em que, como vimos, o arquiteto se coloca como centro narrativo a partir do agenciamento de suas memórias interioranas. Ao utilizar sua intimidade como matéria para construir sua arquitetura e borrar as fronteiras entre o factual e o ficcional, Barragán cria um campo opaco, próprio da autoficção, a partir de um gesto romântico que, em sua oposição ao realismo e ao naturalismo, recusava o olhar científico e social sobre o mundo.¹²⁴

O Romantismo, aliás, se pensado como esse movimento artístico cujos princípios estéticos fazem prevalecer o sentimento sobre a razão e a imaginação sobre o espírito crítico, está em consonância com a postura inventiva e poética de Barragán. Assim, torna-se sintomático o afastamento do arquiteto das premissas do Estado-nação e sua aproximação a movimentos que suspendem o real. Trata-se, em última instância, de um triunfo da ideia sobre a matéria, da imagem sobre a coisa, da arquitetura como expressão simbólica sobre sua existência material.

Assim como no Romantismo, Barragán recorre ao montado, ao ficcional e ao engendrado, como formas de negação da realidade imposta — gesto que ecoa também em sua atração pelo surreal enquanto um real deslocado, sobreposto e distorcido, e que se mostra evidente a partir dos espaços de experiência oferecidos pelas *arquiteturas da fotografia* de suas obras. Esses gestos românticos observados na produção de Barragán dialogam diretamente com o jogo do “auto” coordenado pelo

¹²⁴ Em oposição ao Realismo e ao Naturalismo, que emergem posteriormente no século XIX com um compromisso com a objetividade, a observação empírica e a representação fiel da realidade social, o Romantismo recusa um olhar pragmático sobre o mundo. Em vez disso, propõe uma estética voltada ao interior, ao sentimento e ao sublime, muitas vezes escapando da realidade contemporânea por meio de atmosferas idealizadas ou fantásticas.

arquiteto: movimento de transcendência da condição ordinária de indivíduo para um plano simbólico superior que busca, ao fim e ao cabo, mitificar sua imagem.

Há ainda um outro gesto romântico oferecido por Barragán. Voltemos novamente o olhar para a imagem que inaugura este capítulo. Nela, é visível a exploração de dicotomias justapostas que tensionam o *regime de visibilidade* construído: o claro e o escuro; o dentro e o fora; o controlado e o selvagem; o sagrado e o profano; o preto e o branco.

Essas polaridades sustentam uma narrativa maniqueísta, que é um dos pilares do Romantismo¹²⁵. Ao valorizar os extremos, o Romantismo estabelece uma estrutura binária que ecoa uma lógica de disputa entre duas forças opostas. Tal estrutura não apenas dramatiza o enredo como também o simplifica, facilitando a identificação coletiva por parte do público. Trata-se, portanto, de uma estrutura especialmente eficaz na construção de mitos, os quais frequentemente se apoiam nesse mesmo esquema dicotômico como alicerce.

Essa mesma lógica binária manifesta-se no discurso de Barragán, como vimos anteriormente, quando ele critica a publicização do espaço doméstico e a ideia da “casa como clube” (apud Rikken, 2000, p.94, tradução nossa), contrapondo-a à sua arquitetura de recinto. Em declarações como essa, Barragán recusa a complexidade e a ambiguidade do espaço doméstico, reduzindo-o a dois polos excludentes: o público ou o privado. Essa construção maniqueísta funciona, assim, como uma estratégia retórica de afirmação autoral, ao mesmo tempo em que sustenta valores recorrentes na poética espacial de Barragán, em consonância com o *ethos*¹²⁶ romântico que permeia sua obra. No Capítulo 6 desta dissertação, retomaremos esse ponto ao aprofundar o diálogo com o conceito de *tipo* em Rancière (2012), utilizada aqui como contraponto à recusa de Barragán em confrontar as complexidades do contemporâneo e do real.

¹²⁵ A estrutura maniqueísta é evidente em obras fundamentais da literatura romântica, como *Guerra e Paz* (1869), de Liev Tolstói; *Fausto* (1832), de Johann Wolfgang von Goethe; e *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo.

¹²⁶ *Ethos* é um termo de origem grega que se refere ao caráter, à disposição moral ou à identidade ética de um indivíduo ou grupo. De modo mais amplo, o conceito designa o conjunto de valores, crenças e hábitos que moldam a cultura, a conduta e as práticas sociais de uma comunidade ou época.

4.5. O ARQUITETO QUE VIROU DIAMANTE

A frase que nomeia este subcapítulo pode ser lida, à primeira vista, como uma metáfora — mas não é. Entre os anos de 2013 e 2018, a artista estadunidense Jill Magid¹²⁷ realizou um projeto multimídia intitulado *The Barragán Archives*¹²⁸, dividido em três capítulos. O segundo deles, chamado *The Proposal*, consistiu na exumação das cinzas do arquiteto e na sua transformação em um diamante de 2,02 quilates, engastado em um anel de noivado¹²⁹. Posteriormente, a artista viajou até Birsfelden, na Suíça, onde “propôs” a Federica Zanco¹³⁰, diretora da *Barragan Foundation*, uma troca: ela lhe daria o anel — feito a partir do corpo físico de Luis Barragán — em troca do retorno do corpo intelectual do arquiteto (seu acervo) ao México.

Para compreendermos melhor essa história de contornos novelescos, é necessário nos debruçarmos brevemente sobre a complexa herança de Luis Barragán e as controvérsias em torno de seu acervo — hoje majoritariamente sob o controle de uma entidade privada suíça que restringe o acesso de arquitetos e pesquisadores aos arquivos.

O testamento de Barragán foi escrito em 1984, quatro anos antes de sua morte. Nele, o arquiteto, que não teve filhos e nunca foi casado, tomou a decisão de dividir seus acervos pessoal e profissional entre dois amigos, dando origem a um emblóglgio. Observemos um trecho do testamento:

Solicito ao arquiteto Ignacio Díaz Morales que escolha a instituição dedicada à Arquitetura que ele considere apropriada e que deva receber a minha biblioteca. Também confio a ele a tarefa de entregar essa biblioteca à referida instituição. [...] Atribuo ao senhor Raúl Ferrera Torres todos os meus direitos autorais e documentos, filmes, desenhos, projetos, esboços, maquetes e originais das minhas obras. Caso o mencionado senhor Raúl Ferrera Torres não queira ou não possa aceitar, os mesmos serão atribuídos à sua esposa, dona Rosario Uranga Grijalva de Ferrera, e na ausência ou impedimento dela,

¹²⁷ Jill Magid (1973-) é uma artista estadunidense contemporânea conhecida por suas obras que exploram temas como vigilância, poder, memória e identidade. Seu trabalho transita entre a arte conceitual, a instalação multimídia e a pesquisa documental, frequentemente utilizando narrativas pessoais para questionar sistemas institucionais e estruturas de controle.

¹²⁸ *The Barragán Archives* pode ser traduzido de forma literal como “Os Arquivos de Barragán”, ou, de forma um pouco mais livre, como “O Acervo de Barragán”.

¹²⁹ O processo de exumação das cinzas de Barragán e os motivos que levaram a artista a realizar tal feito são retratados no documentário *The Proposal* (2018), que foi a síntese do segundo capítulo do projeto artístico conceitual de Jill Magid.

¹³⁰ Federica Zanco (1961-) é uma arquiteta italiana, doutora em arquitetura e diretora da *Barragan Foundation*. Ela é autora do livro *The Quiet Revolution* (2001), obra importante na construção historiográfica que se tem feito até então sobre o arquiteto.

aos membros de sua linhagem. (Barragán apud La Jornada, 1998, s.p. tradução nossa)¹³¹

Após o falecimento de Barragán em 22 de novembro de 1988, Ignacio Díaz Morales recebeu a biblioteca particular do arquiteto e deu início aos trâmites necessários para criar a instituição chamada *Fundación de la Arquitectura Tapatía* (FAT), responsável pela administração desse acervo e de algumas de suas obras mais famosas, como a Casa Estúdio onde ele viveu até seu último dia. No entanto, Raúl Ferrera Torres, sócio de Barragán desde 1979, optou por manter o acervo profissional sob sua posse, sem torná-lo acessível ao público. Em 1992, cerca de quatro anos após herdar o acervo de Barragán, ele cometeu suicídio, enforcando-se em frente à famosa Casa Estúdio Barragán, na Cidade do México. (La Jornada, 1998)

Detenhamo-nos, inicialmente, sobre este trágico *biografema* da vida de Raúl Ferrera: seu suicídio diante da residência e obra mais icônica do arquiteto mexicano mais reconhecido internacionalmente — Luis Barragán — com quem Ferrera trabalhou por anos. Proponho aqui duas aproximações simbólicas a partir da mitologia, ainda que de origens e significados distintos: a história do cão *Hachiko* que, embora real, adquiriu status mítico, e a história de Ícaro, da mitologia grega antiga.

Hachiko foi um cão japonês que aguardou durante anos por seu dono falecido. Morreu no mesmo lugar onde o esperava, sendo mais tarde venerado como símbolo de fidelidade. De maneira análoga, o biografema da morte de Raúl Ferrera abre um campo interpretativo que permite compreender esse ato como uma forma de devoção à figura de Luis Barragán. Seu suicídio em frente à Casa Estúdio — a obra mais emblemática do arquiteto — pode ter sido um gesto derradeiro de fidelidade: uma espécie de vigília final, na qual o lugar se converte em palco de uma despedida ritualizada. Ferrera jamais tornou público o acervo de Barragán, mas, como tenho buscado demonstrar ao longo desta dissertação, não é inverossímil supor que isso tenha sido, talvez, um desejo ou mesmo um pedido do próprio arquiteto — essa figura monástica envolta em uma trama de mistérios.

¹³¹ Do original: “Encomiendo al arquitecto Ignacio Díaz Morales, elija la institución dedicada a la Arquitectura que él estime conveniente, y que deba recibir mi biblioteca y le encomiendo, también, la entrega de dicha biblioteca a tal institución (...) Lego a don Raúl Ferrera Torres todos mis derechos de autor y documentos, películas, dibujos, diseños, croquis, maquetas y originales de mis obras. Si el referido don Raúl Ferrera Torres no quiere o no puede aceptar, el mismo corresponderá a su esposa, doña Rosario Uranga Grijalva de Ferrera, y a falta o impedimento de ella, a los integrantes de su estirpe.” (Barragán apud La Jornada, 1998, s.p.)

Uma aproximação com a narrativa de Ícaro, por outro lado, oferece uma chave interpretativa distinta, atravessada por um desejo de transcendência e por um trágico desfecho motivado pela ambição ou pelo excesso de aproximação a um ideal. Na mitologia grega, Ícaro voa em direção ao sol com as asas que seu pai, Dédalo — arquiteto do labirinto de Creta — havia construído. No entanto, ao ultrapassar os limites impostos por seu pai e tentar voar muito próximo ao sol, suas asas derretem e ele cai. Se pensarmos a figura mítica de Barragán como esse sol em torno do qual Ferrera orbitava, e considerarmos Raúl Ferrera como esse personagem coadjuvante, quase figurante, raramente abordado pela historiografia, podemos interpretar seu gesto suicida como a consequência daquele que foi consumido por se aproximar demais do sol. A morte diante da casa, então, pode ser lida como a queda de Ícaro: o fim trágico de alguém que, por ambição, derreteu as próprias asas.

É justamente na ambiguidade que reside a potência dos *biografemas*, tão cuidadosamente agenciados por Barragán a seu favor ao longo de sua trajetória profissional. No caso do suicídio de Raúl Ferrera — um desfecho que, evidentemente, escapa a qualquer possibilidade de cálculo ou controle por parte de Barragán —, entre a fidelidade e a ambição, seu gesto final se inscreve em uma zona ambígua, onde, talvez, devoção, desilusão e simbologia se entrelacem. E é nesse entrelaçamento que a história adquire contornos míticos.

A história do trágico desfecho de Raúl Ferrera nos convoca a refletir sobre como instâncias além da historiografia canônica da arquitetura também participaram da construção mítica em torno de Barragán e de sua obra. Se, por um lado, essa historiografia contribuiu para esse processo ao validar sua retórica *autobiográfica* e atribuir-lhe uma essência — e, portanto, um sentido supostamente legítimo e autêntico¹³² —, por outro, a decisão de Raúl Ferrera de tirar a própria vida diante de um monumento erigido por Barragán pode ser lida, igualmente, como sintoma do alcance simbólico de seu projeto discursivo. Trata-se, nesse caso, de uma evidência extrema de como a arquitetura barraganesca, regida por estratégias *autoficcionais*, ultrapassou os limites do espaço físico e passou a operar no campo do imaginário, constituindo-se como lugar de projeção, idealização e culto. Em outras palavras, o gesto trágico de Ferrera revela a potência de conversão de uma arquitetura em mito.

¹³² Como nos apontam as contribuições de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2011).

Após o suicídio de Raúl Ferrera, sua esposa, Rosario Uranga Grijalva, tornou-se a responsável legal pelo acervo profissional de Luis Barragán e optou por vendê-lo. Em 1995, o galerista nova-iorquino Max Protetch adquiriu o conjunto na íntegra e o revendeu ao empresário Rolf Fehlbaum, proprietário da Vitra, uma das maiores empresas moveleiras do mundo. Desde então, o acervo encontra-se armazenado em uma sala no subsolo do *Vitra Center*, na cidade de Birsfelden, na Suíça, inacessível ao público e sob a curadoria de Federica Zanco, que é, também, casada com Fehlbaum.

Observemos agora como Keith Eggner¹³³, autor do livro *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal* (2001), se refere ao arquiteto ao analisar as Casas *Cetto* e *Prieto López*, ambas construídas em 1949:

Um decorador e compositor de espaços talentoso, um especulador astuto e um promotor inteligente — ainda que discreto — de sua própria obra, Barragán pouco participava dos aspectos mais rotineiros e técnicos da prática arquitetônica. A elaboração de desenhos é um bom exemplo disso. Embora exercesse forte controle sobre as pessoas que desenhavam para ele, exigindo múltiplas propostas e constantes refinamentos de diversos elementos, suas próprias habilidades de desenho eram extremamente limitadas. Cetto¹³⁴ afirmou, em entrevista de 1979, que Barragán quase nunca desenhava. Seu sócio nos últimos anos de vida, Raúl Ferrera, repetiu essa afirmação em 1990: 'Luis nunca desenhava. Em mais de vinte anos, nunca o vi sentar-se à prancheta com régua T e esquadros. Em relação às minhas propostas, ele fazia indicações com pequenos croquis e medições, geralmente de forma oral'. (Eggner, p.45, 2001, tradução nossa)¹³⁵

Os depoimentos de Max Cetto e Raúl Ferrera, incorporados por Keith Eggner em seu livro, evidenciam a fragilidade das habilidades técnicas de Barragán que, embora atuasse como arquiteto e assim seja reconhecido ao longo desta dissertação,

¹³³ Keith Eggner é um historiador da arte e da arquitetura, estadunidense e professor na University of Oregon.

¹³⁴ Max Cetto (1903–1980) foi um arquiteto alemão naturalizado mexicano. Colaborou com Luis Barragán em projetos como o *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*, na Cidade do México.

¹³⁵ Do original: "A gifted decorator and composer of space, a shrewd speculator, and a clever if understated promoter of his own work, Barragán took little part in the more routine and technical aspects of architectural practice. Drafting provides a case in point. Through he exerted strong control over the people making drawings for him, demanding multiple proposals and constant refinements of various elements, his own draftings abilities were extremely limited. Cetto told interviewers in 1979 that Barragán almost never drew. Barragán's late-life business partner Raúl Ferrera repeated this claim in 1990: "Luis never drew. In more than twenty years I never saw him sit down at the drafting table with a T-rule and squares. Regarding my proposals, he made indications with little sketches, and measurements, generally spoken" (Eggner, p.45, 2001).

jamais concluiu uma formação em arquitetura¹³⁶. Relatos como esses reforçam a hipótese de que a ocultação de seu acervo lhe era, em alguma medida, conveniente.

O fato do acervo profissional de Luis Barragán — que reúne dezenas de textos pessoais e milhares de desenhos originais¹³⁷ — jamais ter sido disponibilizado pode, portanto, refletir um desejo do próprio arquiteto. Se a escassez gera interesse, é plausível levantar também a hipótese de que a limitada disponibilidade de informações sobre certos períodos de sua trajetória estimule uma curiosidade que, por sua vez, contribua para o sucesso e a perpetuação de Barragán como ícone, bem como para a manutenção de sua imagem impoluta, o que reforça o processo de sacralização e mitificação de sua figura. Assim, embora o acesso restrito ao seu acervo limite a compreensão mais ampla de sua obra, ele também está alinhado com as intenções do arquiteto e com o *regime de visibilidade* que ele cuidadosamente construiu ao longo da vida.

Em 1976, ao defender o abrigo e a proteção dos muros e ao criticar o uso excessivo do vidro na arquitetura, Barragán indagou e afirmou:

Com o que se substitui os muros? Com o vidro? Com materiais modernos? [...] o vidro dá uma sensação de desamparo, de exposição [...] ninguém necessita dessa quantidade de luz, principalmente em um país como o nosso [México] em que a luz chega inclusive a ferir a retina. (Barragán apud Riggen, 2000, p.108, tradução nossa).¹³⁸

No trecho acima, mais uma vez se revela a estratégia discursiva maniqueísta que Barragán mobilizava ao ser questionado em entrevistas. Seus muros, que simbolicamente protegem e ocultam, guardam também segredos fundamentais para a compreensão de sua arquitetura — e a contragosto do depoimento do arquiteto, talvez não seja má ideia um pouco de luz para ferir a retina.

A transformação das cinzas de Barragán em um diamante é a perfeita representação do ato final na construção mítica de um personagem ao mesmo tempo

silencioso e inquietante. Conhecida como a pedra que não risca, dificilmente haveria desfecho mais simbólico para alguém cuja imagem parece imune a qualquer arranhão. Na vida e na obra de Barragán, há um enredo sensual e enigmático que conduz o observador a um mistério a ser desvendado. Sua arquitetura é estranha — e, justamente por isso, fascinante.

No próximo capítulo, adentraremos essa estranheza por meio da *arquitetura da fotografia* de um projeto paradigmático na trajetória profissional de Barragán — o *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel* — objeto-síntese de sua arquitetura *autoficcional*.

¹³⁶ Barragán formou-se como engenheiro hidráulico pela Universidade de Guadalajara. Chegou a iniciar os trâmites para obter graduação em arquitetura, mas realizou uma viagem à Europa entre 1924 e 1925 e, ao retornar a Guadalajara, o curso havia deixado de ser oferecido pela universidade.

¹³⁷ Segundo o site oficial da *Barragan Foundation*, a fundação abriga "13.500 desenhos, 8 painéis fotográficos, 3.500 negativos, 7.800 slides, 290 publicações profissionais, 54 publicações pessoais, além de recortes de jornais e revistas, 7 maquetes, manuscritos, notas, listas e correspondências". O acervo também inclui a coleção de Armando Salas Portugal, com "2.342 negativos, 283 slides, 481 fotografias impressas e 8 painéis fotográficos" (Barragan Foundation, 2025, tradução do autor)

¹³⁸ ¿Con qué sustituyes los muros? ¿Con vidrio? ¿Con materiales modernos? (...) el vidrio te da una sensación de desamparo, de exposición (...) nadie necesita esa calidad de luz, sobre todo en un país como el nuestro en que la luz llega incluso a herir la retina" (Barragán apud Riggen, 2000, p.108).

5. ENTRE O ETÉREO E O TELÚRICO: O PEDREGAL DE SAN ÁNGEL

Figura 5 — Peça publicitária
publicada em abril de 1946 na
revista Modern Mexico.

Fonte: Luis Barragan's Gardens of el
Pedregal (Eggener, 2001)

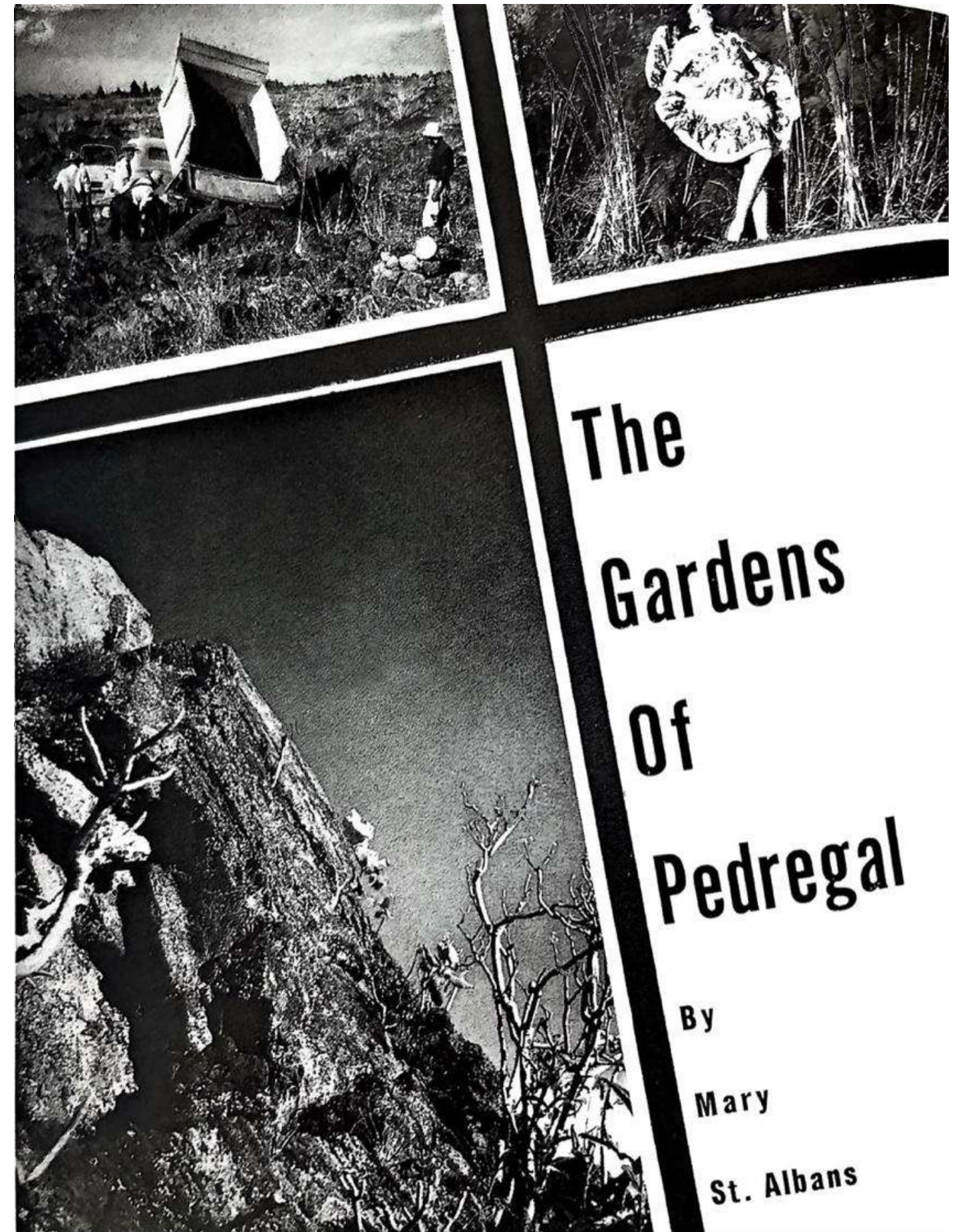




Figura 6 — Anúncio publicitário do Parque Residencial Jardines del Pedregal de san Ángel, publicado na edição de dezembro de 1954 da revista Arquitectura México.

Fonte: Luis Barragan's Gardens of el Pedregal (Eggener, 2001)



Figura 7 — Anúncio publicitário do Parque Residencial Jardines del Pedregal de san Ángel, publicado na edição de setembro de 1951 da revista Arquitectura México.

Fonte: Luis Barragan's Gardens of el Pedregal (Eggener, 2001)

5.1. PALIMPSESTO

Três curiosas fotografias de um território aparentemente inóspito se organizam a partir de duas linhas diagonais que tencionam a composição e orientam, também na diagonal, o título em inglês: *The Gardens of Pedregal* (Fig. 5). Nas figuras seguintes (Fig.6 e Fig.7), dois anúncios publicitários apresentam imagens de um novo empreendimento imobiliário, acompanhados do slogan em espanhol *El lugar ideal para vivir*. Essas fotografias constroem um imaginário que transforma um território bruto em promessa de um modo de vida sofisticado, exclusivo e, paradoxalmente, em harmonia com a natureza.

No jogo visual e discursivo apresentado, a paisagem — antes percebida como árida, inóspita e indomável — é convertida em mercadoria, ao mesmo tempo em que se atualiza como mais uma camada sobreposta na longa história de ocupações, nomeações e ressignificações desse lugar. Essas imagens, portanto, promovem a domesticação do território ao mesmo tempo em que operam como uma inscrição moderna sobre um palimpsesto geológico, cultural e simbólico, cuja própria designação já carrega, na língua, a memória mineral que sustenta sua existência. As imagens voltarão a nos convocar em breve; por ora, retornemos à história, para então avançarmos em nossa reflexão.

Tetlán é um termo de origem náhuatl¹³⁹. Como muitos topônimos no México, trata-se de uma palavra composta por raízes descritivas, frequentemente associadas à geografia, à natureza ou às características específicas do território. Com o auxílio do *Gran Diccionario Náhuatl*¹⁴⁰ (2012), *Tetlán* pode ser traduzido como: lugar de pedras, nome com o qual os Mexicas designavam a região hoje conhecida como *Pedregal de San Ángel*. Antes de ser nomeada pelos Mexicas, no entanto, a região já era ocupada. Apesar de divergências quanto às datas precisas, estima-se que a civilização de *Cuicuilco* tenha se estabelecido nesse território por volta do ano 1000

¹³⁹ Idioma falado por diversos povos mesoamericanos que habitaram a região central do México e que, não raro, são erroneamente agrupados sob a designação genérica de “astecas”. Ainda hoje, cerca de 1,5 milhão de mexicanos são falantes do náhuatl, que é reconhecido como uma das línguas oficiais do país.

¹⁴⁰ Dicionário online disponibilizado pela *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM), com última atualização registrada em 2012.

a.C., em um momento em que a paisagem ainda não era moldada pelo vasto campo de rochas que, mais tarde, passariam a compor seu imaginário.

Essas formações são as marcas do fogo em seu estado sólido — vestígios geológicos das sucessivas erupções do vulcão Xitle, que aniquilaram aquela civilização e deixaram de pé apenas alguns poucos testemunhos materiais, como uma enigmática pirâmide de planta circular. Esse episódio da história mexicana é evocado pelo antropólogo César Carrillo Trueba¹⁴¹, que escreve: “Uma massa líquida e ardente se espalhou por toda parte. A terra se incendiou. Plantas, animais e seres humanos morreram. Depois, tudo ficou em silêncio, como um imenso sepulcro coberto por rochas escuras” (1995, p.13, tradução nossa)¹⁴².

O silêncio descrito por Carrillo Trueba perdurou por milênios. Nem mesmo os Mexicas, que nomearam a região e fundaram *Tenochtitlán*¹⁴³ nas imediações, se interessaram em ocupar efetivamente aquele território de pedra. Após a colonização espanhola, esse silêncio se prolongou. Foi apenas no início do século XX, impulsionado pelo acelerado crescimento urbano da Cidade do México, que os olhares se voltaram, de forma mais pragmática, para essa intrigante fração de terra, até então considerada inóspita e de difícil edificação. Antes, no entanto, a região já seduzia o imaginário de artistas mexicanos. Sobre o Pedregal, o poeta Carlos Pellicer¹⁴⁴ escreveu:

Ao sul, o grupo vulcânico do Ajusco se delineia em massas monumentais e estende a seus pés um mar de lava de mais de quarenta quilômetros quadrados. Em suas ondas, esculpidas — as últimas há mais de três mil anos —, conjugam-se, na primavera e no outono, jardins brancos e amarelos que

¹⁴¹ César Carrillo Trueba (s.d.) é biólogo pela *Universidad Nacional Autónoma de México*, com mestrado em antropologia social e etnografia pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris, onde também desenvolveu estudos de doutorado.

¹⁴² Do original: “Una masa líquida y ardiente se extendió por todas partes. La tierra se incendió. Murieron plantas, animales y seres humanos. Después, todo quedó en silencio como un inmenso sepulcro cubierto por rocas oscuras”. (Trueba, 1995, p.13)

¹⁴³ *Tenochtitlán* foi a capital do império mexica, fundada em 1325 sobre ilhas no lago Texcoco, no atual território da Cidade do México. Desenvolvida como uma metrópole complexa e altamente urbanizada, chegou a abrigar mais de 200 mil habitantes antes da chegada dos espanhóis.

¹⁴⁴ Carlos Pellicer (1897–1977) foi um poeta, museólogo e intelectual mexicano, associado ao modernismo literário e às vanguardas latino-americanas. Reconhecido por sua profunda sensibilidade à paisagem natural e ao patrimônio indígena, foi também um importante promotor cultural e político. Sua obra poética, de forte caráter telúrico e visual, frequentemente articula natureza, espiritualidade e identidade nacional.

surgem corajosamente sobre as finas camadas de pó que a boca do tempo ali depositou. (Pellicer, p.250, 1997, tradução nossa)¹⁴⁵

A produção poética de Pellicer atravessa a paisagem mexicana, exaltando a natureza exuberante que o acompanhou desde Tabasco, sua terra natal, até o coração do Vale do México, onde se localiza a capital. No trecho de 1944 citado acima, Pellicer alimenta o imaginário do leitor com a descrição de um cenário agreste, forjado por ondas minerais, depositadas em tempos ancestrais pela boca do vulcão e pelo lento trabalho do tempo. Contudo, essa paisagem telúrica e endêmica quase não subsiste nos dias atuais. Paradoxalmente, foi a partir da exposição *Paisaje Mexicano*, organizada pelo próprio Pellicer no Museu de Belas Artes da Cidade do México, também em 1944, que se daria o início simbólico do processo de domesticação e transformação desse território pela modernidade.

Dentre as diversas fotografias de múltiplas paisagens do México apresentadas na exposição, 14 retratavam a imensidão virgem e rochosa do *Pedregal de San Ángel*, todas capturadas por Armando Salas Portugal. Foi a partir dessas imagens que Luis Barragán, que já havia iniciado um processo gradual de aquisição de terrenos na região, conheceu o trabalho do fotógrafo que o acompanharia ao longo de toda a sua trajetória profissional.

A primeira colaboração entre ambos se deu justamente ali, no contexto do projeto do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*. Descrito por Barragán como seu “trabalho mais importante e interessante” (apud Eggener, 2001, p. 1, tradução nossa)¹⁴⁶, o projeto é comumente considerado paradigmático por marcar, segundo uma leitura historiográfica canônica amparada em uma metodologia trifásica, o início da etapa do arquiteto denominada *Arquitetura Emocional*¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Do original: “Al sur, el grupo volcánico del Ajusco se perfila en masas monumentales y extiende a sus pies un mar de lava de más de cuarenta kilómetros cuadrados en las olas, esculpidas, las últimas, hace más de tres mil años, se conjugan en la primavera y el otoño con jardines blancos y amarillos que surgen valerosamente sobre las delgadas capas de polvo que la boca del tiempo depositó allí” (Pellicer, p.250, 1997).

¹⁴⁶ Do original: “my most important and interesting work” (Barragán apud Eggener, 2001, p. 1)

¹⁴⁷ O termo *Arquitetura Emocional* foi utilizado pela primeira vez por Mathias Goeritz em seu *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, de 1953. Em uma entrevista concedida por Barragán no ano de 1968, o arquiteto afirmou: “Creo en la “arquitectura emocional”, es muy importante para la humanidad que la arquitectura emocione por su belleza” (apud Rikken, 2000, p.91). Posteriormente, o termo seria incluído pela historiografia em associação direta à obra de Barragán, como ocorre frequentemente na produção teórica de Enrique X. de Anda (1989), Aníbal Figueroa Castejón (2016), Raúl Rispa (2003), Louise Noelle (2004), Miguel Adrià (2016) e Marina Canhadas (2018).

Nesta dissertação, entretanto, o projeto é reconhecido como paradigmático por outro viés: por ser compreendido como o objeto-síntese da arquitetura *autoficcional* de Barragán. Trata-se de um momento em que seu discurso *autoficcional*, forjado à luz de seus *biografemas*, alinha-se, pela primeira vez de forma plena, aos seus gestos arquitetônicos — ambos em íntima comunhão com a fotografia. Essa cumplicidade imagética é enriquecida por um pano de fundo mitológico, formado por uma superfície resultante do acúmulo de múltiplas camadas temporais, que sustenta uma narrativa, ao mesmo tempo, surreal e ancestral, ancorada na memória mineral da paisagem. É nesse contexto que se consolida um *regime de visibilidade* voltado, fundamentalmente, à construção mítica de Barragán e de sua arquitetura.

Assim como em diversas outras obras de Barragán, a *remanescência* física dos *Jardines del Pedregal* é mínima em relação à ambição do projeto original, resultado de sucessivas descaracterizações ao longo do tempo e, sobretudo, do afastamento do próprio arquiteto do empreendimento, em 1952 (Rueda Velázquez, 2009). Suas *reminiscências*, no entanto, persistem no imaginário por meio da fotografia — a principal herança deixada por Barragán. Além disso, como observa Eggener: “Poucos desenhos originais de *El Pedregal* sobreviveram, e há apenas um punhado de textos contemporâneos em que o arquiteto ou seus colaboradores mais próximos o discutem em detalhes” (2001, p. 1–2, tradução nossa)¹⁴⁸. Essa constatação reforça a reflexão desenvolvida no capítulo anterior sobre uma arquitetura que, embora desmaterializada na *realidade objetiva*, soube transcendê-la ao se perpetuar como imagem.

Após termos delineado o panorama do palimpsesto sobre o qual o projeto se inscreve, é possível reconhecer que a permanência do Pedregal no imaginário moderno não se deve à sua materialidade construída, hoje em grande parte descaracterizada, mas sim à força das imagens que o projetaram e o sustentaram ao longo do tempo, a partir do *regime de visibilidade* orquestrado por Barragán. Avancemos agora para a descrição de algumas características formais e

¹⁴⁸ Do original: “Few original plans or drawings of El Pedregal survive, and in only a handful of contemporary texts do either the architect or his closest associates discuss it in detail” (Eggener, 2001, p.1-2)

programáticas do projeto, a fim de discuti-lo à luz dos conceitos críticos e teóricos mobilizados nesta dissertação.

5.2. APROXIMAÇÕES AO PEDREGAL

O *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel* foi concebido como um ambicioso empreendimento imobiliário voltado à classe alta e localizado no sul da Cidade do México, em uma área marcada — como vimos — pela presença de uma paisagem rochosa singular. No projeto, é possível identificar a apropriação de algumas premissas dos subúrbios “clássicos” anglo-saxônicos, como o *Riverside*, de Frederick Olmsted¹⁴⁹ e Calvert Vaux¹⁵⁰: vias sinuosas que se articulam com a topografia natural, o parcelamento em lotes amplos com jardins privados e a construção de uma retórica que busca a integração entre arquitetura e natureza.

Entretanto, Barragán adapta essas referências à luz de sua própria visão, marcada pela crença na privacidade e na valorização da interioridade doméstica. No Pedregal, os lotes — aproximadamente 700, com áreas que variavam originalmente entre 2.000 e 10.000 m²¹⁵¹ — são demarcados por robustos muros de pedra¹⁵², que os separam da calçada e do espaço público. Esses lotes se articulariam a zonas cívicas, em sua maior parte não construídas ou profundamente descaracterizadas, compostas por praças e jardins inscritos diretamente sobre a pedra vulcânica.

O projeto também se distancia das propostas de origem anglo-saxônica das quais parcialmente derivou, justamente ao se inscrever em uma trama palimpsesta, carregada de simbolismos e ancorada em uma paisagem exclusiva e irrepetível. Essa dimensão simbólica é reforçada pelo *regime de visibilidade* oferecido nas imagens de divulgação do projeto, que mobilizam, também, os *dispositivos imagéticos* analisados

¹⁴⁹ Frederick Law Olmsted (1822–1903) foi um paisagista, urbanista e escritor estadunidense. É conhecido, entre outros projetos, pelo desenho do Central Park (Nova York) e pelo bairro-jardim de Riverside (Illinois), onde articulou natureza e urbanismo sob princípios que influenciaram o conceito posterior de cidade-jardim.

¹⁵⁰ Calvert Vaux (1824–1895) foi um arquiteto e paisagista britânico, conhecido por sua parceria com Frederick Law Olmsted em projetos como o Central Park (Nova York) e o bairro de Riverside.

¹⁵¹ Para mais informações técnicas sobre as diferentes etapas do projeto, sugiro a leitura do artigo *Los Jardines del Pedregal de San Ángel, un legado de la modernidad arquitectónica 1947-1962*, publicado nos anais do 8º Seminário Docomomo Brasil em 2009, e de autoria de Claudia Rueda Velázquez.

¹⁵² Em 1951, Barragán declarou que “ruas limitadas por muros não são indesejáveis, desde que esses muros sejam tratados satisfatoriamente do ponto de vista plástico, com árvores, trepadeiras e flores, como se fossem jardins verticais” (Barragán apud Egenner, 2001, p.29, tradução nossa).

no capítulo 2 desta dissertação — os muros, a opção deliberada pelo preto e branco¹⁵³, a performatividade da água¹⁵⁴ e a inclusão de figuras humanas distantes e pouco reveladoras.

Esse imaginário visual e simbólico que se constrói nas imagens do Pedregal articula-se com o discurso engendrado por Barragán ao narrar seu suposto encontro com aquele território. Em diferentes entrevistas, o arquiteto apresenta uma versão pessoal romantizada sobre como teria descoberto o local e dado início ao empreendimento. Em uma dessas declarações, ele relata:

Eu encontrei *El Pedregal* por uma verdadeira casualidade [...] Meu amor pelos jardins me impulsionou a adquirir aquele pedaço de terra [...] À medida que avançava, sentia que estava fazendo mágica. Era misterioso penetrar no meio das rochas, ver suas cores, combiná-las com os líquens, com a própria vegetação que outros pretendiam eliminar a golpes de facão. [...] Gostaria de te mostrar agora mesmo as fotografias, para que pudéssemos contemplar juntos o que estou dizendo. Encontrei em *El Pedregal* algo tão acolhedor, suas formas me maravilharam, seus caminhos naturais; senti-me tão abrigado, que decidi construir uma casa que harmonizasse perfeitamente com a paisagem. Acontece que só vendiam um terreno imenso, de dois milhões e meio de metros quadrados — você consegue imaginar? Como minha paixão pela paisagem não diminuía, encontrei um homem de negócios capacitado e lhe disse: Quer se lançar numa aventura? Vamos apostar em *El Pedregal*? (Barragán apud Riggen, 2000, p.106-107, tradução nossa).¹⁵⁵

No trecho, a tentativa de atribuir casualidade ao encontro com o território revela uma *estratégia discursiva autoficcional*, conforme discutido no capítulo 3 desta

¹⁵³ Embora as imagens do Pedregal tenham sido produzidas com o objetivo principal de serem veiculadas em jornais e revistas — o que sugere o uso do preto e branco não como um dispositivo imagético, mas como uma resposta às limitações técnicas e econômicas dos processos de impressão da época —, convém destacar o quanto essa escolha se alinha à narrativa de caráter surrealista marcada pela ambiguidade entre o etéreo e o telúrico, explorada de diferentes formas ao longo do projeto, entre elas pela valorização de um dramatismo romântico, tão presente na obra de Barragán. Além disso, nas ocasiões em que o projeto foi republicado anos após sua concepção — como no catálogo *The Architecture of Luis Barragán*, editado pelo MoMA —, embora alguns projetos tenham sido refotografados em cores, optou-se, no caso do Pedregal, pela manutenção do regime estético do preto e branco, reafirmando o uso desse dispositivo a partir de sua potência imagética e simbólica.

¹⁵⁴ Embora as fontes não estejam enquadradas nos anúncios publicitários selecionados, elas aparecem com frequência em diversas fotografias realizadas por Armando Salas Portugal no Pedregal. A relevância simbólica desse elemento é evidenciada já na entrada do conjunto, nomeada *Plaza de las Fuentes*.

¹⁵⁵ Do original: “Yo dí con El Pedregal por una verdadera casualidad [...] Mi amor a los jardines me impulsó a adquirir ese pedazo de tierra [...] A medida que avanzaba, sentí que estaba haciendo magia. Era misterioso penetrar en medio de las rocas, ver sus colores, combinarlos con los líquenes, con la propia vegetación que otros pretendían tirar a machetazos. [...] Me gustaría enseñarte ahora mismo las fotografías, para poder contemplar lo que te digo. Encontré de tal modo acogedor El Pedregal, me marasavillaron sus formas, sus caminos naturales, lo sentí tan abrigador, que decidí construir una casa que entonara perfectamente con el paisaje. Resultó que sólo vendían una cosa inmensa de dos millones y medio de metros, ¿te imaginas? Como mi pasión por el paisaje no cedía, encontré a un hombre de negocios capacitado y le dije: ¿Te quieres correr una aventura? ¿Nos lanzamos a El Pedregal?” (Barragán apud Riggen, 2000, p.106-107).

dissertação. Como vimos, Barragán soube articular, de forma engenhosa, seus *biografemas* à sua trajetória profissional, construindo um emaranhado complexo entre fato e ficção — uma narrativa cuidadosamente elaborada, mas velada pelo *regime de visibilidade* instaurado nas fotografias de suas obras.

No trecho, observamos novamente o agenciamento de termos típicos do campo literário, que se repetem com frequência nos discursos e entrevistas concedidas pelo arquiteto — como as variações em torno dos termos “magia” e “mistério”. Torna-se quase impossível distinguir, na citação, o que de fato ocorreu, o que não ocorreu e o que foi adaptado ou inflacionado por Barragán para reforçar sua narrativa pessoal. É notável, no entanto, o tom romântico com que o arquiteto apresenta seu relato — um tom que ecoa diretamente na construção das imagens elaboradas em parceria com Armando Salas Portugal, e que abrem este capítulo.

Ao longo desta dissertação, quando me refiro à fotografia como uma linguagem controlada por Barragán e mediada tecnologicamente pelo fotógrafo responsável, não há nisso qualquer exagero. Arquitetura e fotografia estavam tão intrinsecamente ligadas em sua obra que esta, por vezes, antecedia o próprio projeto arquitetônico, sendo utilizada como instrumento para estudos da luz, do enquadramento e da composição espacial.¹⁵⁶

Segundo essa prática, as imagens eram classificadas por Barragán em duas categorias: a chamada *fotografia objetiva*, voltada à representação simples da paisagem, com o intuito de identificar seu potencial a partir de estudos iniciais; e a *fotografia abstrata*, etapa mais avançada, em que o arquiteto solicitava a Armando Salas Portugal que explorasse poeticamente o lugar, suas relações formais, cromáticas e plásticas. A comunicação entre ambos ocorria, com frequência, por meio de anotações e croquis desenhados por Barragán no verso das fotografias reveladas, nos quais indicava ajustes ou sugeria novos olhares sobre o espaço captado. Essa prática teve início a partir do projeto do Pedregal, consolidando-se como parte

¹⁵⁶ Exploro esse tema no artigo intitulado *Câmera e Concreto: A fotografia como pensamento projetual na obra de Luis Barragán*, publicado nos anais do VIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

fundamental do processo projetual do arquiteto. Ela evidencia o controle exercido por ele sobre a representação de suas obras.¹⁵⁷

Além do rígido controle que exercia sobre as fotografias capturadas por Armando Salas Portugal, Barragán também atuou ativamente na maneira como essas imagens eram veiculadas. Em uma entrevista concedida em 1962, o arquiteto afirmou que, entre os anos de 1946 e 1952 — período em que coordenou o empreendimento —, esteve à frente não somente do desenho arquitetônico, mas também da publicidade do projeto (Barragán apud Rikken, 2000), o que evidencia seu papel central na construção imagética por detrás do Pedregal.¹⁵⁸

Voltemos agora aos anúncios publicitários do Pedregal (Fig.6 e Fig.7). As imagens apresentam uma construção iconográfica de caráter surrealista articulada por alguns *dispositivos imagéticos*. Esses elementos nos revelam, a partir da imersão em sua *arquitetura da fotografia*, um espaço de tensão entre estranhamento e familiaridade, o que será aprofundado mais adiante.

A opção por capturar uma das imagens à noite reforça a narrativa de mistério e ocultação orquestrada pelo arquiteto (fig.6) — estratégia semelhante àquela presente no anúncio que retrata um espaço aparentemente coletivo (fig.7), onde sombras projetadas e figuras humanas distantes e irreconhecíveis evocam as atmosferas enigmáticas das pinturas de Giorgio de Chirico. Nesse anúncio, há, no entanto, um deslocamento similar àquele proposto na imagem analisada no capítulo 2 desta dissertação: embora a maneira como a fotografia foi capturada e o modo como seus personagens se apresentam — com pouca intimidade entre si — nos remetam ao ambiente de uma praça, a legenda em letras miúdas localizada abaixo da imagem em preto e branco provoca um curto-circuito na percepção, ao revelar tratar-se, na verdade, de um espaço doméstico: a *Casa Muestra 140*, construída por Barragán em

¹⁵⁷ Em outro projeto, o *Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María*, construído entre 1953 e 1960, Eggener (2001, p. 64) afirma que Barragán teria modificado a composição e os esquemas de cores de sua proposta com base na análise de fotografias tiradas durante o processo de construção. O autor observa, ainda, que o ato de refazer partes do projeto — muitas vezes por tentativa e erro, guiado pela observação visual do espaço construído com o auxílio da fotografia — era uma prática recorrente na obra do arquiteto.

¹⁵⁸ Do original: “Y así vino la formación de Jardines de El Pedregal que me ocupó en la planificación, el proyecto de algunas casas, el ornato, interviniendo además en la parte financiera y relaciones públicas, incluyendo la publicidad, de 1946 a 1952 o 53.” (Barragán apud Rikken, 2000, p.77)

parceria com Max Cetto como casa exemplar — uma vitrine para as outras que viriam¹⁵⁹.

Dessa forma, assim como na imagem da *Cuadra San Cristobal* elicitada no capítulo 2 desta dissertação — em que a presença da criança desestabilizava a ideia de uma suposta funcionalidade do lugar, a partir do desencontro entre a percepção inicial do fruidor e o uso equivoocado daquele espaço —, aqui, a inserção espaçada e desvinculada dos personagens¹⁶⁰ — que ocupam um espaço doméstico como se este fosse uma praça — parece abrir novamente uma brecha para o surreal, ao colocar em suspensão a *realidade objetiva* da obra.

Os enquadramentos fechados, por sua vez, contrastam com as tradicionais fotografias de elevação, usuais na representação arquitetônica, que buscam registrar uma suposta completude e legibilidade do objeto construído. Aqui, ao contrário, a escolha por cortes mais restritos intensifica o enigma e estimula a curiosidade diante daquilo que escapa ao campo visível da imagem, acionando a cognição do fruidor em direção a uma leitura espiralar, que se constrói por camadas e lacunas.

É particularmente interessante observar como essas fotografias enquadram elementos que, na *realidade objetiva*, também são *dispositivos* de enquadramento: muros, grades, guarda-corpos e os desníveis do terreno. Esses elementos tencionam visualmente uma arquitetura de controle com as irregularidades e as inconstâncias da natureza que este projeto ambiciona domesticar, reforçando um *efeito de leitura* ambíguo, regido por um pacto oximórico que sustenta, por sua vez, a hipótese de que estamos diante de uma arquitetura *autoficcional*.

O slogan presente nos anúncios publicitários é um elo que os une — *El lugar ideal para vivir* — uma versão estendida daquele que teria sido o primeiro slogan adotado pelo empreendimento: *El lugar ideal*. Trata-se de uma fórmula sintética, mas de grande força simbólica. Essa idealização do espaço, enunciada já no slogan,

¹⁵⁹ A casa foi concluída em 1949 e, após ser utilizada com fins demonstrativos, foi vendida à família Berbecio, que viveu no local até 1970 (Eggenner, 2001). No livro *Gardens of El Pedregal* (2001), Eggenner afirma haverem poucos resquícios materiais da obra original, profundamente modificada ao longo dos anos por seus moradores. Esta pesquisa não encontrou informações sobre o estado atual da casa.

¹⁶⁰ Lembremos também da amplitude dos lotes, com tamanho mínimo de 2000m², característica que o anúncio pode querer evidenciar na inserção espaçada dos personagens presentes na cena.

projeta um horizonte romântico, no qual a obra opera como extensão subjetiva do desejo — um desejo de refúgio, recolhimento, harmonia e beleza.

O espaço ideal invocado pode ser lido também sob a chave de um lugar suspenso da realidade exterior aos muros do empreendimento e que, em comunhão com o *regime de visibilidade* das imagens oferecidas, colabora com a construção de um imaginário de contornos surrealistas: um território imaginado, quase onírico, onde a aspereza da lava convive com a delicadeza dos jardins.

Esse imaginário de contornos surrealistas, recorrente na obra de Barragán¹⁶¹ e acionado em sua máxima expressão no projeto do Pedregal, não surge de forma repentina. Nos anos 1940 — contexto em que o projeto se insere — a iconografia surrealista passava por um momento de valorização no campo publicitário, especialmente nos Estados Unidos. Segundo Eggenner, “durante esses anos, grandes empresas como a *Container Corporation of America*, a *Ford Motor Co.*, *Abbott Laboratories* e a *Bonwit Teller*, entre outras, empregaram motivos surrealistas em suas campanhas impressas” (2001, p. 82, tradução nossa).¹⁶²

O autor afirma, ainda, que a biblioteca pessoal de Barragán incluía numerosos livros e revistas com imagens publicitárias e fotografias de moda inspiradas no surrealismo, além de um panfleto da *Exposición Internacional del Surrealismo*¹⁶³, realizada na Cidade do México em 1940. Esse último indício sugere a possível visita do arquiteto à exposição, reforçando a hipótese de sua familiaridade com esse regime estético, cuja influência se faria notar nas estratégias narrativas mobilizadas em sua obra.

Chama atenção também, em um dos anúncios publicitários (Fig. 6), a presença de uma escultura curiosa e enigmática de autoria de Mathias Goeritz: o *Animal del*

¹⁶¹ Em entrevista realizada no ano de 1976, o arquiteto afirmou: “Si te hablé de De Chirico y de su obra, que admiro, porque soy también un devoto del surrealismo — siempre he sido partidario de la gente que tiene imaginación” (apud Riggen, 2000, p.112).

¹⁶² Do original: “During these years major companies such as the Container Corporation of America, the Ford Motor Co., Abbott Laboratories, and Bonwit Teller, among others, employed surrealist motifs in their printed ad campaigns” (Eggenner, 2001, p.82)

¹⁶³ A exposição foi organizada pelo escritor e teórico francês André Breton (1896-1966), fundador do movimento surrealista, com o apoio local dos artistas Frida Kahlo (1907-1954) e Diego Rivera (1886-1957), entre outros intelectuais e surrealistas exilados que estavam então radicados no México.

Pedregal, localizado na *Plaza de las Fuentes*, espaço que marcava a entrada simbólica nesse universo intersticial. A escultura, bem como a narrativa construída em torno dela, expõe a construção mítica e a arquitetura *autoficcional* de Barragán em sua forma mais explícita. Inspirada em uma suposta figura pré-histórica gravada nas pedras da região, trata-se da representação de um mito engendrado pelo próprio arquiteto, em colaboração com Goeritz.

Não há registros consistentes sobre a origem dos petroglifos utilizados como base para a criação da obra. Ainda assim, essa interpretação escultural desses esboços gravados na pedra — que sugere a forma de um animal, uma criatura que ergue a cabeça e uiva em direção ao céu, como se estivesse congelada em meio à convulsão da lava que a envolve — configura-se como uma metáfora da própria terra. A construção narrativa que a cerca reforça um imaginário surreal, no sentido literal do termo: sobreposto ao real, projeta na matéria bruta uma retórica de transfiguração poética e espiritual.

Paradoxalmente, o *Animal del Pedregal* é, ao mesmo tempo, uma exaltação da natureza e o ponto de partida para sua domesticação. O próprio projeto de Barragán, ao transformar aquele território vulcânico em uma zona residencial de classe alta, reconfigura o mito: converte a paisagem selvagem em cenário domesticado, ainda que preservado sob um regime estético que mobiliza a rudeza e a ancestralidade da paisagem como elementos simbólicos. A escultura — enquanto *dispositivo imagético* — atua nesse processo como artefato da discursividade orquestrada por Barragán, operando como síntese visual de sua *estratégia* de mitificação do lugar.

5.3. NATUREZA E ARTIFÍCIO

Lancemos nosso olhar novamente sobre as imagens que inauguram este capítulo. A figura 5 apresenta a capa de um artigo escrito por Mary St. Albans¹⁶⁴, publicado em abril de 1946 na revista *Modern Mexico*, editada e distribuída em Nova York. Segundo Eggener (2001), trata-se do primeiro relato veiculado em revistas especializadas sobre o projeto do Pedregal, configurando-se, na prática, como uma peça publicitária elaborada em colaboração direta com o arquiteto. Ainda de acordo

¹⁶⁴ Não foram encontrados registros biográficos consistentes sobre Mary St. Albans, autora do artigo “*The Gardens of Pedregal*”, publicado na edição de abril de 1946 da revista *Modern Mexico*.

com o autor, o fato da publicação ser em inglês revela parte do público-alvo da campanha, que, além de mexicanos abastados, mirava também nos estadunidenses — atraídos pela promessa de um México exótico e pela possibilidade de adquirir terrenos nessa curiosa cidade-jardim¹⁶⁵ pitoresca, moldada simultaneamente pelo mar de lava e pela modernidade que nele se inscrevia.

Trata-se, portanto, de um jogo visual e discursivo que promove um produto imobiliário, mas que também opera na construção simbólica de um modo de habitar — no qual a domesticidade se ancora na própria rudeza da paisagem. A composição gráfica, marcada por diagonais e ângulos agudos que organizam as fotografias, parece reforçar a ideia de dinamismo e de ruptura — valores centrais na narrativa que sustenta a imagem. Os “caminhões do progresso” anunciam sua chegada a esse território até então percebido como inóspito, tornando possível habitá-lo com conforto e sofisticação, “surrealisticamente” representados por uma modelo de vestido que posa junto à vegetação.

Como vimos no capítulo anterior, a narrativa *autoficcional* de Luis Barragán mobiliza gestos românticos que, não raro, se apoiam em uma estrutura maniqueísta como *estratégia* para se tornarem legíveis e, sobretudo, convincentes. Nesse sentido, a domesticação do selvagem proposta no projeto do Pedregal — que encontra eco na própria concepção do “jardim romântico”, cuja origem se inscreve no paisagismo e na literatura ingleses dos séculos XVIII e XIX — revela indícios desse maniqueísmo, operando como um mecanismo narrativo simplificador.

Aqui, a transformação da rudeza mineral em espaço do habitar, ativa uma tensão perceptiva que nos provoca uma inquietante sensação simultânea de estranheza e de familiaridade — efeito diretamente alinhado à definição da *arquitetura da fotografia* proposta por Mortimer, quando esta afirma que se trata de um espaço regido por uma “experiência de estranhamento, de suspensão de certezas, que implica reconfigurações de nossos entendimentos da realidade, no caso de uma realidade arquitetônica ou espacial historicamente construída” (2017, p. 119). Dessa

¹⁶⁵ O uso do termo “cidade-jardim” neste contexto não se refere à concepção original formulada por Ebenezer Howard no final do século XIX — baseada na integração equilibrada entre campo e cidade, com forte caráter comunitário e função social —, mas sim à apropriação contemporânea do termo, que passou a operar como recurso retórico associado à lógica suburbana ou condominial, marcada por exclusividade, privatização dos espaços e integração paisagística de apelo estético.

forma, o conceito oferecido por Mortimer, que permeia a construção metodológica desta dissertação, dialoga diretamente com a noção de *architectural uncanny*¹⁶⁶, formulada pelo teórico britânico da arquitetura Anthony Vidler (1941-2023) e traduzida livremente como “estranhamente familiar”.¹⁶⁷

O *estranhamente familiar*, conceito mobilizado por Vidler, nos convida a refletir sobre uma arquitetura que ativa sensações de deslocamento, assombro e desconforto. Trata-se de uma condição no qual o espaço revela uma inquietante duplicidade: é simultaneamente reconhecível e estranho, acolhedor e ameaçador, doméstico e inóspito. No caso do Pedregal, o ato de adentrar suas *arquiteturas da fotografia* aciona precisamente esse efeito de estranhamento, por meio de um *regime de visibilidade* que articula uma estética surrealista a um palimpsesto ancestral, instaurando uma tensão constante entre natureza e artifício.

Nesse contexto, configura-se no *Pedregal de San Angel* um jogo visual e simbólico entre o familiar — o jardim, a casa, o espaço de convívio — e o estranho — a matéria bruta, o informe, o vestígio do fogo. O Pedregal, enquanto paisagem natural e cultural, torna-se, assim, um território exemplar onde o estranhamente familiar se materializa: uma superfície tensionada, na qual o tempo geológico e a experiência moderna cotidiana se sobrepõem de maneira inquietante.

A partir desse *regime de visibilidade* — que tensiona a familiaridade das camadas de memória e da inscrição moderna sobre a pedra com o estranhamento provocado pelo agenciamento de um regime estético surrealista —, podemos aprofundar a leitura da domesticação do selvagem, perceptível a partir da incursão nas *arquiteturas da fotografia* do Pedregal, à luz dos estudos de Roland Barthes em seu livro *Mitologias* (1999). O *regime de visibilidade* empregado nas fotografias dos *Jardines del Pedregal* deve ser compreendido como parte de um esforço deliberado

de Luis Barragán para mitificar sua arquitetura, conferindo-lhe uma dimensão simbólica e discursiva que excede sua materialidade.

Como vimos no capítulo anterior, Barthes define o mito como um sistema semiológico de segunda ordem, no qual um signo já consolidado é ressignificado de modo que seu significante passa a ser preenchido com um novo significado, sem ser, contudo, completamente esvaziado do anterior — que é, nesse processo, domesticado. No caso da paisagem telúrica do Pedregal, a rocha vulcânica negra e porosa — signo que carrega a história de uma formação geológica de beleza incontestável, mas também o trauma de uma catástrofe natural que dizimou uma civilização ancestral — é discursivamente distorcido. Seu significante (a rocha) tem o significado original parcialmente esvaziado e deslocado de modo a ativar novas camadas simbólicas.

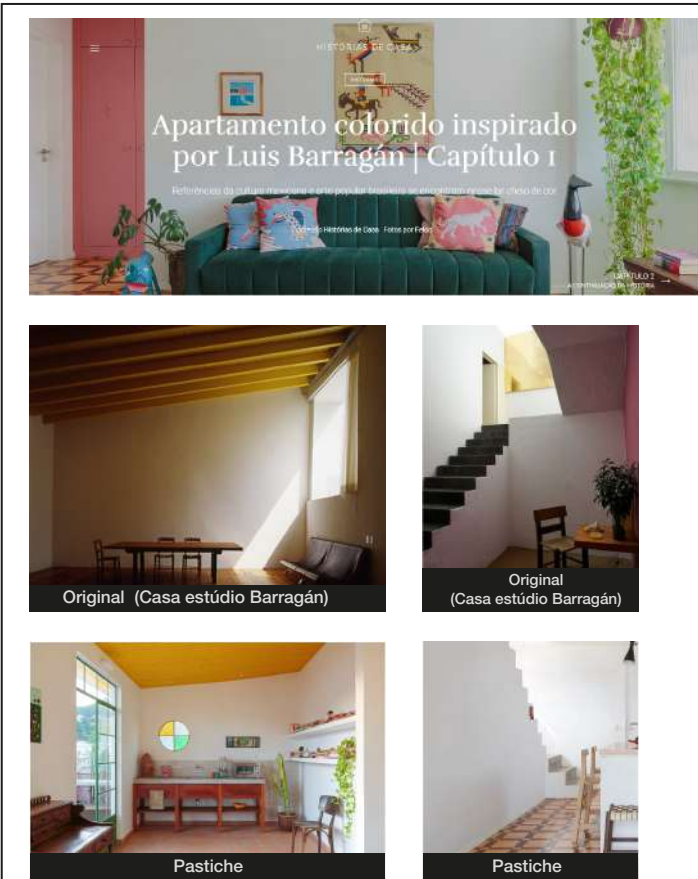
Nessa operação, constitui-se um signo mítico: a pedra vulcânica passa a comunicar o exótico, o pitoresco, o desejável, dentro de um repertório visual voltado tanto à promoção simbólica do arquiteto quanto à sedução mercadológica do empreendimento. O sentido anterior — ancestral, geológico, catastrófico — não desaparece por completo, mas é domesticado, convertido em um silencioso pano de fundo à serviço da construção discursiva proposta.

A partir da discussão apresentada neste capítulo — que nos permitiu compreender o Pedregal como objeto-síntese da arquitetura *autoficcional* de Barragán e analisar as *estratégias* por ele acionadas para a mitificação de sua obra — adentramos, agora, a etapa final do percurso proposto por esta dissertação. No capítulo seguinte, voltaremos nosso olhar para o destino das imagens em Barragán: suas reinterpretações, apropriações e esvaziamentos, a fim de investigar de que maneira esse imaginário persiste, se transforma e continua a habitar o presente.

¹⁶⁶ O conceito de *uncanny* (em alemão, *unheimlich*, traduzido como “estranho” ou “inquietante”) foi desenvolvido por Sigmund Freud em seu ensaio homônimo publicado em 1919. Nele, Freud explora a sensação de desconforto provocada por algo que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho — uma inquietação que surge daquilo que foi reprimido e retorna de forma disfarçada ou ambígua. Essa noção influenciou amplamente o campo das artes, da literatura e da arquitetura, sendo posteriormente retomada e adaptada por teóricos como Anthony Vidler no contexto do espaço arquitetônico.

¹⁶⁷ Essa relação, aliás, é explicitamente reconhecida pela própria autora em seu livro *Arquiteturas do Olhar: Imaginários Fotográficos do Espaço Construído* (2017), cuja contracapa é assinada pelo próprio Vidler — o que evidencia a filiação teórica e conceitual entre seus trabalhos.

6. O DESTINO DAS IMAGENS EM BARRAGÁN



7a

- Legenda:**
- 7a_Matéria do blog de decoração e *lifestyle* *Histórias de Casa* sobre uma reforma realizada pelo escritório *MZNO* em apartamento no bairro do Catete, no Rio de Janeiro.
- 7b_Campanha publicitária da marca francesa *Louis Vuitton* no ano de 2016, com a atriz Léa Seydoux.
- 7c_Capa da matéria *Los Muros de Luis Barragán*, da revista de moda mexicana *Look*.
- 7d_Matéria da sessão de fofocas (*Gossip*), de setembro de 2022, do jornal *El Sol de México*.
- 7e_Post na rede social *Instagram* da marca carioca *Handred*.
- 7f_Resultado da busca na plataforma *Google Imagens* para o termo “Barragan Books”.



7b



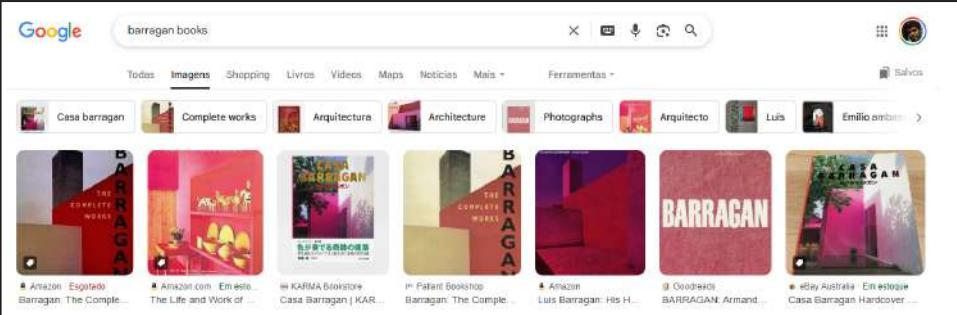
7d



7e



7c



7f

Figura 8 – Mosaico de imagens contemporâneas que reapropriam elementos da obra de Luis Barragán.

Fonte: imagens coletadas da internet e organizadas pelo autor.

6.1. BARRAGÁN NO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO

Após um extenso percurso por capítulos elicitados por fotografias em preto e branco, a parte final desta dissertação se abre com um mosaico de imagens coloridas que criam um instigante contraponto: um retrato fragmentado — porém eloquente — do imaginário contemporâneo em torno de Barragán. Detenhamo-nos sobre ele por um instante. Um projeto brasileiro de reforma de interiores (fig.7a), divulgado pelo blog de decoração e *lifestyle* *Histórias de Casa*, mobiliza formas e cores comumente associadas à arquitetura de Barragán, mas que resultam em uma apropriação pastiche de seu trabalho — descolada de seu contexto original e reorganizada como fórmula estética. Esse processo de esteticização e esvaziamento se faz presente também em outros sistemas comunicacionais, nos quais a obra do arquiteto passa a operar a serviço de diferentes *regimes de visibilidade*.

A grife francesa *Louis Vuitton* (fig.7b), por exemplo, utiliza a *Cuadra San Cristóbal* como cenário para uma campanha publicitária de luxo, acionando simultaneamente os signos do rosa, do muro e do cavalo para traduzir a sofisticação da marca. A revista mexicana *Look* (fig.7c) reitera esse movimento ao transformar, mais uma vez, a arquitetura de Barragán em pano de fundo para editoriais de moda¹⁶⁸. Já a fotografia da cantora britânica Dua Lipa (fig.7d) no terraço da casa do arquiteto, reforça o forte apelo da moda no universo simbólico de Barragán, ao mesmo tempo em que evidencia também a apropriação de sua obra a partir da fotogenia que lhe é inerente — agora cooptada pelo universo das redes sociais e dos influenciadores digitais, mobilizados na busca incessante pelo melhor ângulo.

Se, por um lado, essas apropriações visam à construção de imagens de impacto para o consumo midiático, por outro, observa-se também o agenciamento de signos barraganescos como tradução de despojamento e leveza. É o caso da marca carioca *Handred* (fig.7e), que, em uma de suas peças, depura e condensa a obra do

¹⁶⁸ A associação entre arquitetura e moda no universo simbólico de Barragán não é recente. Já em 1946, por ocasião da primeira peça publicitária dos *Jardines del Pedregal de San Ángel* — analisada no capítulo anterior —, o ensaio fotográfico publicado na revista *Modern Mexico* apresentava a modelo profissional Sharon, vestida com trajes de verão e posando sedutoramente sobre as rochas de lava solidificada. Segundo Eggener (2001, p. 87), essas imagens anteciparam uma lógica imagética que se consolidaria nas décadas seguintes em revistas como *Harper's Bazaar*, *Figaro* e nas edições francesa, inglesa e americana da *Vogue*. Tais escolhas revelam o olhar atento de Barragán para o poder da moda na legitimação e na difusão de sua arquitetura a partir da construção de um imaginário de sofisticação associado à sua obra.

arquiteto sob o olhar semiótico do ícone e o coloca em confluência com signos da brasilidade e sob o frescor do linho — uma releitura que, embora refinada, também corrobora com a desestoricização de sua obra.

Esse movimento de apropriação imagética encontra respaldo também na literatura especializada. Um *print* dos primeiros resultados de uma busca por livros sobre o arquiteto na plataforma *Google Imagens* (fig.7f) revela a replicação do signo mais óbvio associado à sua obra: dos sete primeiros resultados encontrados, todos reiteram a primazia da cor rosa como tradução visual de Barragán.

Se, nos capítulos anteriores, busquei traçar os caminhos de Luis Barragán a partir de uma perspectiva crítica atenta à trama discursiva que o próprio arquiteto articulou em torno de sua obra e de sua figura pública, este capítulo propõe um desdobramento dessa análise, voltando-se ao que poderíamos chamar de linha de chegada de seu projeto *autoficcional*. Trata-se, no entanto, de uma linha que não se encerra, mas que se projeta continuamente no tempo, reverberando no presente e apontando para o futuro. A pergunta que se impõe aqui diz respeito ao destino das imagens em Barragán: o que se fez — e o que ainda se faz — daquilo que sua arquitetura deixou como vestígio simbólico?¹⁶⁹

Neste último movimento da dissertação proponho, portanto, uma reflexão sobre a proliferação de signos e narrativas em torno de sua obra, discutindo os modos pelos quais ela vem sendo apropriada, simplificada, tipificada e, conseqüentemente, esvaziada de suas ambiguidades e contradições. O objetivo é compreender de que forma esse imaginário persiste e se reconfigura na contemporaneidade — e o que ele revela sobre a tensão constante entre a obra e sua representação, entre a matéria construída e o mito que se ergue sobre ela.

A reunião de imagens que compõem o mosaico que acende este capítulo oferece uma amostra — ainda que simplificada e parcial — dos caminhos por onde transita, na contemporaneidade, o imaginário sobre Barragán. Ao tensionarmos essas imagens com as teorias de Roland Barthes em *Mitologias* (1999), podemos interpretá-las como vestígios de uma operação discursiva que se estende no tempo e revela a notável capacidade de Barragán de desmaterializar-se e converter-se em ideia. No

¹⁶⁹ Interessa a este capítulo, portanto, acender um debate sobre o uso dos signos barraganescos na contemporaneidade, a partir de suas possíveis interpretações, significados e valores agregados.

mosaico, sua obra surge representada por significantes que, a partir de sua arquitetura, passaram a integrar signos que traduzem um repertório simbólico imediatamente associado ao seu nome: o muro, o rosa, o cavalo.

Nas imagens, no entanto, tais elementos foram domesticados, estilizados e parcialmente esvaziados das complexas camadas que permeiam a obra de Barragán — camadas essas que busquei evidenciar ao longo desta dissertação. Ressignificados segundo os interesses específicos de cada regime comunicacional que os cooptou — seja o da moda, o do jornalismo ou o da literatura especializada em arquitetura —, esses signos passaram a configurar-se sob a ótica do mercado, que, como veremos adiante, opera por meio de uma lógica simplificadora e reducionista, amparada na produção de estilos. O que se delineia, assim, é um deslocamento que, à luz das discussões mobilizadas a partir de Barthes (1999), pode ser aproximado à constituição de um sistema semiológico de terceira ordem — no qual os signos já domesticados por Barragán são, mais uma vez, reinterpretados e adaptados, agora segundo os interesses de novas lógicas de consumo e circulação imagética.

Entretanto, o que proponho neste capítulo é o aprofundamento da análise dessas imagens a partir de um referencial teórico capaz de adensar as contribuições de Roland Barthes sem, contudo, rejeitá-las¹⁷⁰. Se Barthes nos oferece ferramentas para compreender o imaginário contemporâneo construído em torno de Barragán como um sistema semiológico de segunda — ou mesmo de terceira — ordem, mobilizado por signos domesticados e ressignificados, Jacques Rancière nos convida a aprofundar essa leitura. Em *O Destino das Imagens* (2012), Rancière questiona a desconfiança estrutural presente em Barthes. Em adição a esse gesto analítico, excessivamente técnico, Rancière propõe que pensemos a imagem como um ato de *partilha do sensível* — isto é, como uma operação que define o que pode ou não ser visto, sentido, pensado ou dito.

Para que possamos refletir sobre os caminhos por onde transita o imaginário contemporâneo em torno de Barragán à luz das teorias de Jacques Rancière, é

¹⁷⁰ Em *O Destino das Imagens* (2003), Rancière reconhece a relevância do pensamento barthesiano, mas propõe um deslocamento de foco. Ele reorienta o olhar sobre as imagens para além da suspeita semiológica, oferecendo outro regime de inteligibilidade. Assim, enquanto Barthes opera no campo da semiologia da imagem, Rancière concentra-se no plano da estética política, interessando-se sobretudo por como a imagem produz modos de ver, sentir e pensar, ampliando, com isso, o horizonte analítico aberto por Barthes.

necessário, antes, compreendê-las como construções interdependentes, desenvolvidas ao longo de sua obra de forma não linear, mas em um movimento contínuo de avanço e retorno. Embora o conceito de *partilha do sensível* tenha sido aprofundado no livro homônimo¹⁷¹ — cuja primeira edição em francês foi publicada em 2000 —, trata-se de um termo que surge pela primeira vez no pensamento do filósofo em *Políticas da Escrita* (1995), onde é definido da seguinte forma:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (Rancière, 1995. P.7)

A partir da definição estabelecida por Rancière, podemos compreender a *partilha do sensível* como um paradoxo entre o coletivo e o individual — entre aquilo que é culturalmente construído no campo social e a forma como tal construção atravessa a subjetividade, única e intransferível. Trata-se, portanto, de uma metáfora do próprio *regime de visibilidade*, que delimita o que pode ser visto, dito e sentido em determinada configuração histórica do sensível.

Nesse sentido, refletir sobre o destino das imagens em Barragán implica compreender como sua arquitetura — e, sobretudo, sua representação por meio da fotografia — foi gradualmente inscrita em um *regime de visibilidade* que articula, simultaneamente, um campo comum de reconhecimento e zonas de ocultação. Trata-se de uma *partilha do sensível* que opera entre o visível e o invisível, determinando aquilo que pode ser lido, percebido e atribuído como pertencente a um imaginário Barraganesco. O rosa vibrante, os muros espessos, o cavalo — esses elementos, reiterados à exaustão em publicações, exposições, desfiles e campanhas publicitárias, compõem hoje um léxico simbólico que opera estilisticamente. Contudo, para que tal léxico se estabelecesse, a obra de Barragán passou, antes, por um processo de legitimação promovido por uma historiografia canônica que acolheu e reforçou a narrativa autoral forjada pelo próprio arquiteto — atribuindo-lhe a autoridade de quem é tomado como intérprete de sua obra, sob um suposto regime da *autobiografia*.

¹⁷¹ A primeira edição em português de *Partilha do Sensível: Estética e Política*, foi traduzida por Mário Laranjeira (São Paulo: Editora 34, 2005).

Este gesto historiográfico, ao validar os *biografemas* construídos e performados por Barragán, contribuiu para a cristalização de um imaginário simplificado, no qual boa parte da complexidade latente de sua arquitetura foi deformada e deslocada. Assim, o que hoje se reconhece como "Barragán" é resultado de uma discursividade cuidadosamente elaborada, mas seletiva e operada, a priori, pelo próprio arquiteto. O que permanece visível e circulável é apenas parte de um campo vasto e ambíguo, perceptível sobretudo quando adentramos criticamente suas *arquitecturas da fotografia*. Como resultado, a *partilha do sensível* em torno de Barragán opera hoje a partir de uma economia estética reducionista, que prioriza certos afetos¹⁷² e signos em detrimento de outros, gerando uma imagem estilizada, apropriável e mercadológica, mas distanciada da densidade conceitual e política de sua obra.

6.2. O TIPO EM RANCIÈRE E SEU DESLOCAMENTO ENTRE REGIMES

Retomemos agora a ideia de uma *partilha do sensível* reducionista e simplificadora em torno de Barragán na contemporaneidade. Para adentrarmos esse fenômeno, é necessário compreender, antes, um importante movimento transicional discutido por Jacques Rancière ao longo de sua obra: a passagem do que ele denomina *regime representativo das artes* para o *regime estético*. Segundo Rancière (2012), o *regime representativo* — frequentemente reduzido à noção de mimese — corresponde a uma lógica que vigorou sob os antigos regimes políticos — como o monárquico, o imperial ou o feudal — e que organizava a arte a partir de relações estáveis entre o visível e o invisível. Nesse regime, o valor das obras estava vinculado à sua adesão a convenções temáticas e formais predefinidas, nas quais certos assuntos considerados nobres exigiam formas igualmente elevadas de representação.

A interpretação da arte era, portanto, regulada por códigos hierárquicos que determinavam tanto o conteúdo quanto a forma daquilo que podia ser legitimado como arte. Esses códigos produziam sentidos estáveis, frequentemente cristalizados sob a

¹⁷² Os afetos, nesse caso, dizem respeito a estados sensíveis ou emocionais que as imagens da obra de Barragán ativam no fruidor.

forma de arquétipos¹⁷³ — modelos simbólicos normativos que funcionavam como estruturas fixas de leitura estética e cultural. Essa lógica de organização do sensível visava sustentar uma ordem moral, política e social, na qual o papel da arte era o de reforçar a coesão simbólica dessa estrutura. É justamente esse tipo de organização que, segundo o autor, o *regime estético* rompe, ao propor a *partilha do sensível*.

A ascensão dos regimes democráticos, a partir do século XVIII, coloca em crise as convenções estabelecidas pelo *regime representativo das artes*, ao incluir na *partilha do sensível* grupos anteriormente marginalizados — não apenas como objetos de representação, mas como participantes ativos no campo da visibilidade e da produção de sentido. Nesse contexto, o *regime estético* rompe com a hierarquia tradicional que delimitava os temas, formas e funções da arte, abrindo espaço para o vasto campo da subjetividade. Segundo Rancière:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular, e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais (2009, p. 33–34).

A partir da citação de Rancière, poder-se-ia supor que a *partilha do sensível* proporcionada pelo *regime estético* implicaria o fim de qualquer autoridade capaz de fixar o sentido da arte. Essa transformação, contudo, não elimina a disputa pelos significados — ao contrário, tende a intensificá-la e a deslocá-la. Como discutido no capítulo 3 desta dissertação, os ensaios *Contra a Interpretação*, de Susan Sontag (2022), e *A Morte do Autor*, de Roland Barthes (2004), demonstram que, mesmo diante da emancipação do sentido, ainda operam, na modernidade, dispositivos de controle sobre a interpretação: seja por meio dos excessos da hermenêutica, em detrimento de uma erótica da arte, seja pela autoridade crítica redistribuída a poucos e seletos agentes do campo cultural. Nesse sentido, a arte, liberta das antigas hierarquias formais, passa a circular em um espaço em que o sentido permanece sujeito a mecanismos de domesticação.

¹⁷³ Embora Jacques Rancière não utilize o termo “arquétipo” diretamente em *O destino das imagens* (2012), sua crítica ao regime representativo e à organização mimética da arte toca em princípios semelhantes: os “tipos” descritos por ele também operam como formas sensíveis que orientam modos coletivos de percepção. No entanto, ao contrário dos arquétipos fixos do regime representativo, os tipos no regime estético podem adquirir maior ambiguidade e abertura, embora — como mostra esta dissertação — sigam passíveis de captura simbólica e mercadológica.

Nesse contexto, a liberdade proporcionada pelo *regime estético* pode ser rapidamente absorvida por lógicas de visibilidade organizadas pelo mercado, pela crítica institucional ou pela mídia, que reinstauram novas formas de regulação do olhar a partir de seus *regimes de visibilidade*. Trata-se, portanto, de uma abertura que, embora emancipada em sua origem, permanece vulnerável a mecanismos de captura simbólica — como se observa nas leituras reduzidas e esteticizadas da obra de Barragán na contemporaneidade que o mosaico que acende este capítulo nos dá a ver.

No caso de Barragán, o que vemos é justamente esse embate entre a complexidade de sua arquitetura — marcada por ambiguidades, tensões e camadas simbólicas que operam entre o visível e o invisível — e o processo de sua subsequente tipificação, no qual a domesticação de certos signos atua como marcador estilístico simplificador. Nesse contexto, alguns dos signos que mais facilmente traduzem imagetivamente sua obra — como o rosa vibrante, os muros altos e os cavalos — tornaram-se recorrentes no resgate contemporâneo do arquiteto, promovendo uma interpretação frágil que, quando muito, tende a reiterar uma imagem romântica, espiritualizada e essencialista, frequentemente desconectada do contexto crítico e político de sua produção.

Avancemos agora na reflexão sobre a noção de tipificação em torno da obra de Barragán, já esboçada anteriormente. Em *O Destino das Imagens*, Jacques Rancière (2012) propõe uma aproximação provocativa entre duas figuras aparentemente díspares: o poeta simbolista Stéphane Mallarmé¹⁷⁴ e o arquiteto e designer Peter Behrens (1868–1940). O que os conecta, segundo o autor, é a presença de uma lógica comum: a produção de *tipos*. Ainda que atuem em campos aparentemente distintos¹⁷⁵ — um, no universo da literatura, o outro, no da arquitetura e do design industrial —,

¹⁷⁴ Stéphane Mallarmé (1842–1898) foi um poeta e ensaísta francês, associado ao simbolismo, cuja obra exerceu profunda influência sobre a literatura moderna e as vanguardas artísticas do século XX. Sua poesia explora os limites da linguagem, do sentido e da forma, e seu pensamento sobre a função estética do poema antecipa discussões sobre a autonomia da arte e a experiência sensível.

¹⁷⁵ Embora Rancière parta de uma suposta diferença entre os campos da literatura e da arquitetura/design industrial, é válido reafirmar que esta dissertação propõe justamente o esmaecimento dessas fronteiras. A releitura da obra de Barragán a partir de sua *arquitetura da fotografia* nos permite compreender que os regimes de produção de sentido que moldam sua imagem operam transversalmente entre arquitetura, literatura, publicidade e artes visuais. Nesse sentido, mais do que campos estanques, esses domínios se configuram como territórios interdependentes de enunciação estética e discursiva.

ambos participam de uma operação estética que busca configurar formas que, ao mesmo tempo, individualizam e generalizam.

Em outras palavras, o *tipo* não é apenas uma repetição formal, mas um *dispositivo de partilha do sensível* que orienta o modo como as formas são percebidas, reconhecidas e reproduzidas no espaço social. Segundo Rancière (2012), os *tipos* ambicionam a criação de uma superfície sensível comum — e é justamente esse *dispositivo* que nos permite reler, criticamente, o destino das imagens em Barragán na contemporaneidade.

No *regime representativo das artes*, como vimos, os arquétipos desempenhavam um papel central na fixação de sentidos, operando como *dispositivos* de controle simbólico orientados por uma lógica maniqueísta: o rei, a bruxa, o herói, o inimigo — figuras que simplificavam a realidade e promoviam adesão a estruturas morais e sociais determinadas. Essa economia simbólica, voltada à estabilidade e à hierarquia, teoricamente deixaria de operar com a transição para o *regime estético*, no qual a subjetividade e a pluralidade sensível passariam a reger as formas de expressão e recepção da arte.

No entanto, como se observa na recepção contemporânea da obra de Luis Barragán, esse maniqueísmo não desaparece — apenas se transforma. O mercado, por sua vez, reaproveita essa lógica simplificadora, promovendo uma tipificação da obra do arquiteto a partir de signos recorrentes amparados por uma estética da sensibilidade que promove um novo *regime de visibilidade*. Paradoxalmente, tal operação encontra respaldo no próprio Barragán, cuja narrativa *autoficcional* e cuidadoso controle da imagem pública contribuíram para a construção de um universo simbólico pronto para ser mitificado e, posteriormente, comercializado. Nesse processo, o que se perde é justamente a densidade ambígua, crítica e contraditória de sua arquitetura — substituída por um imaginário depurado, sedutor e imediatamente reconhecível.

No mundo contemporâneo, ainda que regido pelo *regime estético*, o *tipo* permanece como um *dispositivo* amplamente utilizado, sobretudo por ter sido estrategicamente cooptado pelo mercado. Isso porque o mercado não opera a partir da complexidade: ele demanda legibilidade imediata, reconhecimento rápido e adesão simbólica. Nesse contexto, o *tipo* transforma-se em uma ferramenta de simplificação,

capaz de condensar sentidos e produzir figuras representativas que, muitas vezes, não correspondem à heterogeneidade e à ambiguidade do presente.

Podemos pensar, então, em uma aproximação entre os desdobramentos do dispositivo *tipo* na contemporaneidade, conforme discutido por Rancière, e a produção de estilos no campo da arquitetura¹⁷⁶ — ambos ancorados em uma lógica de apropriação mercadológica que cria sistemas visuais empacotados e replicáveis, os quais fragilizam a densidade crítica e poética da *práxis* arquitetônica. Ao normatizar a percepção, esses estilos reduzem a arquitetura a uma repetição formal. Assim, o *tipo* — apesar de seu potencial para operar como um *dispositivo* de organização da percepção coletiva, orientando leituras compartilhadas e abertas — é transformado em fórmula e, como tal, torna-se agente da domesticação do olhar.

A questão, no entanto, é que, à medida que os antigos arquétipos construídos socialmente no *regime representativo das artes* deixaram de operar como figuras fixas e passaram a assumir contornos mais ambíguos e complexos, tornou-se cada vez mais difícil, na contemporaneidade, sustentar a ideia de um sujeito homogêneo, estável ou plenamente decifrável. Nesse cenário, a imagem de um Barragán “puro” — reforçada por *biografemas* estrategicamente agenciados pelo próprio arquiteto, como “mestre das cores”, “poeta da memória” ou “sujeito guiado por uma forte crença religiosa” — exige uma revisão crítica. Tais construções simbólicas, frequentemente aceitas sem questionamento pela historiografia canônica, carecem de problematização, sob o risco de esvaziar as múltiplas camadas e contradições que atravessam sua arquitetura.

Nesse sentido, o esforço de olhar para a obra de Barragán por detrás do muro, a partir das eliciações provocadas por suas *arquiteturas da fotografia*, e, assim, compreender sua produção como uma construção *autoficcional*, implica trazer à tona camadas silenciadas que enriquecem a trama em torno do arquiteto — afastando-o

¹⁷⁶ Convém distinguir o uso do termo “tipo” conforme mobilizado por Rancière daquele empregado na teoria da arquitetura. Enquanto, para Rancière (2012), o “tipo” opera como um dispositivo de partilha do sensível — ou seja, uma forma de configurar e redistribuir as percepções do mundo sensível, orientando o que pode ser reconhecido, pensado e partilhado socialmente —, na arquitetura, o termo “tipologia” refere-se a categorias formais, funcionais ou espaciais que organizam edificações segundo certos critérios recorrentes, como planta, uso ou organização volumétrica. Não se trata, portanto, de uma tradução direta do termo “estilo”, embora ambos possam ser instrumentalizados pelo mercado para a criação de narrativas visuais empacotadas. A presente aproximação entre “tipo” e “estilo” diz respeito, aqui, à lógica de apropriação mercadológica que transforma elementos reconhecíveis da arquitetura em signos reproduzíveis, reduzindo sua complexidade em prol da legibilidade e do consumo simbólico.

da idealização mítica de um sujeito puro e aproximando-o do telúrico, com todas as contradições e complexidades inerentes ao sujeito moderno.

O imaginário contemporâneo em torno de Barragán consome os signos que ele próprio cultivou orientados por um pacto de veracidade inerente às *autobiografias*, reafirmando uma autoridade autoral que esta dissertação se propõe a problematizar ao expor a hipoderme sob a superfície de uma narrativa *autobiográfica* consagrada. O que se revela, nesse processo, é que sua arquitetura — para além de qualquer afetação fenomenológica que esta dissertação jamais se propôs a negar — representa também a materialização de uma operação discursiva: uma *autoficção* encenada entre a matéria e a imagem, entre o gesto arquitetônico e o olhar que o traduz. Abaixo da superfície, daquilo que os *regimes de visibilidade* nos entregam a priori sobre Barragán, emerge, portanto, seu rigor metodológico, o controle obsessivo sobre as representações, o engajamento ativo com as dinâmicas do mercado imobiliário, o maniqueísmo, o agenciamento publicitário de uma estética surrealista, a romantização de uma memória interiorana e a construção deliberada de um mito pessoal, ancorado em *dispositivos* narrativos e visuais altamente sofisticados.

É fundamental, portanto, reabrirmos o campo da interpretação a partir da desconfiança diante da naturalização dos signos oferecidos à exaustão pelos *regimes de visibilidade* que imperam sobre a obra de Barragán, interrogando a forma como esses signos foram incorporados a sistemas de representação e consumo. É nesse ponto que a reflexão de Rancière se revela essencial: ao tratar a imagem não como um signo a ser decifrado, mas como um campo de disputas sensíveis, ele nos oferece uma ferramenta crítica para desestabilizar as leituras dominantes e reinscrever a obra de Barragán em sua complexidade original — como construção narrativa *autoficcional*.

A noção de *arquitetura da fotografia*, mobilizada por Mortimer (2017) e utilizada na construção metodológica desta dissertação, assim como os aportes teóricos oferecidos por Jacques Rancière em *O destino das imagens* (2012) e *A partilha do sensível* (2009), nos colocam diante da *alteridade da imagem* — essa condição pela qual ela nunca se reduz ao que mostra, nem coincide plenamente com aquilo que os *regimes de visibilidade* que incidem sobre ela pretendem fixar como sentido. Sua potência reside justamente na abertura de um intervalo entre o visível e o dizível, entre o que é mostrado e o que é percebido — intervalo esse que, no caso de Barragán, se

manifesta no descompasso entre a densidade de sua arquitetura e sua posterior simplificação imagética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir uma dissertação sobre Barragán é, de certo modo, aceitar que sua obra nunca se deixa encerrar — pois se prolonga, mutável e reencenada, em cada imagem que dela se apropria e que, por ela, também é apropriada. Ao longo desta investigação, busquei demonstrar — por meio da adoção de uma abordagem genealógica, da utilização da fotografia como *corpus* e de sua elicitación como gesto provocador — que o lugar ocupado por Barragán na história da arquitetura moderna não resulta de uma essência ou de alguma verdade intrínseca sobre sua obra, mas, sobretudo, de uma discursividade cujo alicerce foi sua habilidade em ocupar um lugar de enunciação privilegiado na produção de sentido sobre ela. Essa habilidade permitiu-lhe, a partir das *estratégias* e dos *dispositivos* que mobilizou, naturalizar sua própria narrativa e apresentá-la como *autobiográfica*. Nesse processo, é incontestável o papel da fotografia como suporte dos *regimes de visibilidade* controlados por Barragán.

Contudo, há, em cada uma dessas fotografias, possibilidades inesgotáveis de leitura — zonas de ambiguidade e estranhamento que escapam ao próprio controle do autor e que nos colocam diante da *alteridade da imagem*. Um olhar atento sobre elas, ativado neste trabalho a partir do mergulho oferecido pela *arquitetura da fotografia* enquanto procedimento analítico, revela fendas por onde se insinuam camadas silenciadas de sua obra — *linhas de fuga* que evidenciam não apenas o modo como sua arquitetura foi performada para a câmera, mas também como isso constitui, paradoxalmente, uma de suas maiores riquezas. Nesse sentido, aceitar a complexidade inerente à obra de Barragán é abandonar qualquer visão maniqueísta sobre ela e reconhecer que sua arquitetura pode, ao mesmo tempo, ser parte de um projeto deliberado de mitificação e, ainda assim, afetar-nos profundamente com sua delicadeza e sensibilidade.

Durante este percurso, procurei, ao longo de seis capítulos, responder à problemática que, entre desvios e reencontros, orientou esta pesquisa. Ao final desta investigação, tenho a convicção de que a arquitetura de Barragán não é

autobiográfica, mas sim *autoficcional*. No entanto, reconheço que convicções são, antes de tudo, construções. E que, portanto, mais do que apresentar certezas — as quais, assim como foram erigidas, podem a qualquer momento ser desconstruídas —, esta pesquisa buscou abrir janelas para que novos olhares sobre a obra de Barragán possam emergir. Olhares que questionem não apenas as premissas consolidadas sobre seu trabalho, mas também os fundamentos canônicos que regem a leitura da arquitetura e de seu campo ampliado.

Quando, dentro de uma historiografia canônica, a obra de Luis Barragán foi apresentada como *autobiográfica*, reforçou-se a autoridade do arquiteto como intérprete de si mesmo — o que, por sua vez, contribuiu para o esvaziamento de outros olhares possíveis sobre sua produção. Sua arquitetura passou, assim, a ser frequentemente lida a partir de adjetivos consagrados pelo próprio autor — como “emocional”, “espiritual”, “silenciosa”, “mágica” ou “mística” —, sendo raramente interpretada por meio de outras categorias — menos romantizadas, mas igualmente pertinentes — como “controlada”, “engendrada”, “performada” ou “ficcionalizada”.

Quando nos aproximamos dos *regimes de visibilidade* oferecidos por e sobre Barragán com um olhar crítico — capaz de desconfiar do que se oferece à primeira vista e de articular os discursos entre imagem e literatura, entre as fotografias de suas obras e os *biografemas* que ele próprio agenciou —, torna-se possível enxergar sua produção a partir de outros pontos de vista. Nesse deslocamento, a autoridade do arquiteto é *partilhada* com os fruidores de sua obra, e sua imagem autoral — mediada, construída e operante nesse constante entrecruzamento entre realidade projetada e ficção performada — desce ao mundo terreno, permitindo um olhar telúrico sobre Barragán como indivíduo, distante de qualquer sacralização.

Coube, portanto, a esta dissertação oferecer uma chave analítica capaz de reinscrever a obra de Barragán em sua complexidade seminal, reconhecendo-a como gesto discursivo, operação estética e narrativa *autoficcional*. E é talvez nesse ponto de fricção — entre a matéria e o mito, entre a forma construída e a imagem que a representa — que possamos, enfim, devolver à sua obra o direito de ser, ao mesmo tempo, contraditória, ambígua, sedutora e fascinante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIÀ, Miquel. **La sombra del Cuervo**. Arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier. México: Arquine, 2016.

AMBASZ, Emilio. **The Architecture of Luis Barragán**. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

ANDA, Enrique Alanis X. de (org.). **Luis Barragán: Clásico del silencio**. Bogotá: Escala, 1989.

BARRAGÁN, Luis. **El discurso de Barragán**, 3 jun. 1980. In: ARQUINE. Cidade do México, 22 nov. 2018. Disponível em: <https://arquine.com/el-discurso-de-luis-barragan/>. Acesso em: 2 abr. 2025.

BARRAGÁN, Luis. **Luis Barragán 1990: historia de un debate**. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2016. ISBN 60-702-8777-0.

BARRAGÁN FOUNDATION. [S.l.], disponível em: <https://www.barraganfoundation.org>. Acesso em: 18 jan. 2025.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. ISBN 85-209-0480-7.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: O rumor da língua. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64. ISBN 85-336-1986-3.

BARTHES, Roland. **Mitologías**. 12. ed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1999. ISBN 968-23-0557-8.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2018. ISBN 978-85-7448-075-6.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. ISBN 978-85-336-2078-0.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2018. ISBN 978-85-254-3716-7.

BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; KAZI, Jorge Francisco Liernur; CARRANZA, Luis E. **Latin America in construction: architecture 1955–1980**. New York: Museum of Modern Art, 2015.

BORGES, Jorge Luis. **A morte e a bússola**. In: Jorge Luis Borges - Obras Completas - V. 1. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. **Pierre Menard, autor del Quijote** (1939) . In: Obras Completas Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, vol. 4, p. 475-482.

CANHADAS, Marina. **Barragán em três tempos**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2018.

CARRILLO TRUEBA, César. **El Pedregal de San Ángel**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. p. 13.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. ISBN 978-85-7526-402-7.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. ISBN 978-85-7041-831-9.

CRUZ JÚNIOR, Júlio Cesar Moreira. **Câmera e concreto: a fotografia como pensamento projetual na obra de Luis Barragán**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO – ENANPARQ, 8., 2024, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2024. ISBN 978-65-272-1141-9.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DANIEL, Malcolm. **Mission Héliographique, 1851**. The Metropolitan Museum of Art, 1 out. 2004. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/essays/mission-hliographique-1851>. Acesso em: 4 nov. 2024.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?** In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega – Passagens, 1996.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Papirus, 1998. ISBN 8530802482.

DUPÊCHER, Natalie. **Giorgio de Chirico**. The Museum of Modern Art, 2017. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/1106-giorgio-de-chirico>. Acesso em: 18 jan. 2025.

EGGENER, Keith. **Luis Barragán's gardens of El Pedregal**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2001. ISBN 1-56898-267-4.

FAEDRICH, Anna. **O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea**. Itinerários, Araraquara, n. 40, p. 45–60, jan./jun. 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Singular Editora, 2002. ISBN 978-85-62540-95-0.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, a genealogia e a história**. In: Microfísica do poder. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. p. 15-40. Tradução de Roberto Machado.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 386. ISBN 85-336-0750-4.

GOODWIN, Philip L. **Brazil builds: architecture new and old, 1652–1942**. New York: Museum of Modern Art, 1943.

GRAN DICCIONARIO NÁHUATL. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Disponível em: <http://www.gdn.unam.mx>. Acesso em: 3 jun. 2025.

GREGORY, Alice. **The architect who became a diamond**. The New Yorker, 25 jul. 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/01/how-luis-barragan-became-a-diamond>. Acesso em: 4 abr. 2025.

HARPER, Douglas. **Talking about pictures: a case for photo elicitation**. Visual Studies, Abingdon, v. 17, n. 1, p. 13–26, 2002.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American architecture since 1945**. New York: Museum of Modern Art, 1955.

HOUAISS, Antônio; Villar, Mauro de Salles; de Mello Franco, Francisco Manuel. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Editora Moderna, 2009. ISBN 978-85-7302-907-9.

JACCOMARD, H. **Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar**. Genève: Droz, 1993.

JOHNSON, Philip; HITCHCOCK, Henry-Russell. **Modern Architecture: International Exhibition**. New York: The Museum of Modern Art, 1932.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 16.

MARTINHO, Frederico. **A fotografia na obra de Luis Barragán: da imagem fotográfica à imaginação**. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC, Janeiro de 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. ISBN 978-85-7503-302-9.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021. ISBN 978-85-273-0171-8.

MONTEMAYOR, Carlos; PERALTA, Olga; TOSTADO, Carmen. **Armando Salas Portugal**. Lunwerg Editores, 2005, Espanha.

MORAES, Marcos Vinicius Malheiros. **“Genealogia - Michel Foucault”**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2018. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/genealogia-michel-foucault>. Acesso em: 08 ago. 2024.

MORTIMER, Junia. **Arquiteturas do Olhar: Imaginários Fotográficos do Espaço Construído**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2017. ISBN 978-85-7654-354-1.

NASCIMENTO, Evando. **Autoficção como dispositivo: alterficções**. Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611–634, 2017.

NOELLE, Louise. **Luis Barragán: búsqueda y creatividad**. 2. ed. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **A autoficção e as fronteiras entre o público e o privado**. Revista Z Cultural, Ano XI, n. 01, 1º semestre de 2016. ISSN 1980-9921.

PELLICER, Carlos. José María Velasco. In: GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. **José María Velasco en Carlos Pellicer**. Literatura Mexicana, Ciudad de México, v. 8, n. 1, p. 247–260, 1997.

LA JORNADA. **Poeta del espacio**. Cidade do México, 10 mar. 1998. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/1998/03/10/barragan.html>. Acesso em: 4 abr. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. ISBN 978-85-7326-321-3.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. ISBN 978-85-7866-051-2.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995. ISBN 978-85-7326-662-7.

RIGGEN, Antonio (org.). **Luis Barragán: escritos y conversaciones**. Madrid: El Croquis Editorial, 2000. ISBN 84-88386-17-6.

RISPA, Raúl. **Barragán: obra completa**. 1.ed. Sevilla: Tanais Ediciones, 1995.

RUEDA VELÁZQUEZ, Claudia; RENTERÍA CANO, Isabela de; MARTÍNEZ DURÁN, Anna. **Construcciones visuales: miradas cruzadas de arquitecto y fotógrafo. Luis Barragán versus Armando Salas Portugal, José Antonio Coderch versus Francesc Català-Roca**. Revista 180, Santiago, n. 44, 2019.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias: câmara de ecos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. ISBN 978-85-325-2240-5.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Arquitectura inmaterial**. In: Territorios. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 138-149. ISBN 978-84-252-1864-4.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Lisboa: Quetzal Editores, 2022. ISBN 978-989-722-689-2.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. ISBN 978-8535904963.

STEINER, George. **O leitor incomum**. In: Nenhuma paixão desperdiçada. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018. p. 13–37. ISBN 978-85-01-11310-8.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. **Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. Anais [...]. Campina Grande: UEPB, 2013.

VIDLER, Anthony. **The architectural uncanny: essays in the modern unhomely**. Cambridge: The MIT Press, 1992. ISBN 978-0-262-22047-7.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Jandira, SP: Principis, 2020. ISBN 978-65-5552-248-8.