

Os jardins dos caminhos que se bifurcam

Jorge Francisco Liernur

O jardim dos caminhos que se bifurcam é uma reelaboração de *Los bordes del jardín. Consideraciones rioplatenses sobre la obra de Luis Barragán*, publicado por Adrián Gorelik e Jorge Francisco Liernur em *Arquitectura Sur* nº 2, Mar del Plata, setembro de 1990

Tradução
Flávio Arancibia
Coddou

Jorge Francisco Liernur é natural de Buenos Aires, Argentina. Arquiteto, realizou estudos de pós-graduação na *Universidad de Venezia*, Itália, com Manfredo Tafuri e *Universidad de Bonn*, Alemanha, com Tilmann Buddensieg. Foi bolsista do *Instituto Italo-americano*, da *Fundação Alexander von Humboldt* e da *Social Science Research Council*. Ex-diretor do *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J Buzchiazso*, é atualmente diretor organizador da *Escola de Arquitectura da Universidad Torcuato Di Tella*, membro do *Comité Ejecutivo da Conferência Anybody 1996*, investigador do *Conselho de Investigaciones Científicas CONICET*, professor titular da *Faculdade de Arquitectura da Universidad de Buenos Aires*, professor convidado das *Universidades de Milão, Roma, Zurich, Sevilha, Católica do Chile, Rio Grande do Sul e Berlim* entre outras. É autor de *El umbral de la Metrópolis* com G Silvestri, *Architettura Latino-americana, gli vent'anni*, *La sombra de la vanguardia*, *Hannes Meyer en México, 1939-1949* com A Gorelik, *Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina* e numerosos artigos em revistas de diversos países

Considerações (impertinentes) sobre a obra de Luis Barragán

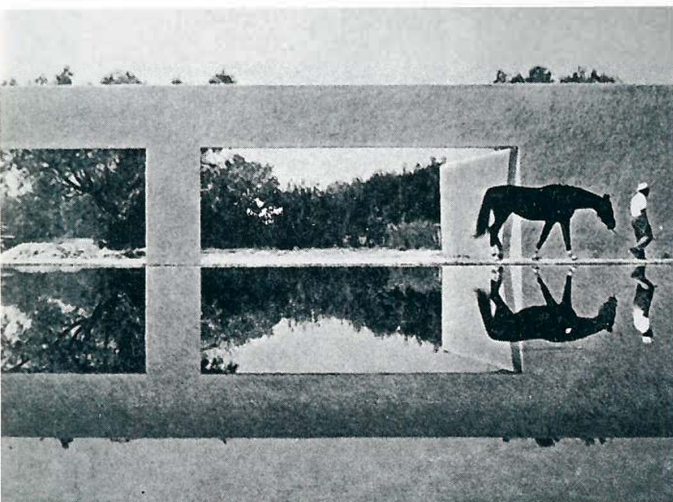
1 Como escrever sobre Barragán a partir de sua periferia, a milhares de quilômetros de distância de suas obras? Como é possível, sem estudos filológicos cuidadosos e sem os pressentimentos que se constroem pelo tato e a experiência cotidiana, ignorar uma construção, a de sua figura, modelada precisamente diante de climas vagos e sugestões metafísicas? O olhar crítico fez de Barragán uma vítima exemplar — muitas vezes auto-propiciatória — de uma dupla mutilação, semelhante à que Angel Rama assinalava na dominação da Colômbia. Como no nosso caso, uma multiplicidade — das culturas nativas — também foi reduzida ao mínimo diante uma operação que obrigava os próprios dominadores a se autoapresentarem como um corpo homogêneo, ocultando as vastíssimas diferenças que os separavam.¹

São igualmente homogêneos os barragáns que estamos acostumados a encontrar. Ou o tradicionalista atento à religiosidade popular, às suas lembranças infantis, construtor dos "labirintos intemporais"²; ou o modernista militante, o surrealista, o derrotado chefe da modernização de uma cidade ligada a uma imagem anacrônica do passado. Onde se oculta na primeira versão o

refinado intelectual, perfeito conhecedor das mais secretas variações do debate disciplinar? Onde se oculta, na segunda, o aristocrata fascinado pelo arcaico poder regional, e pela religiosidade que o levou a combater a Revolução com armas na mão? Barragáns sem conflito, sua construção serviu para tranquilizar ansiedades tendo como consequência o cancelamento de suas vibrações e a não percepção da surpreendente maestria de sua produção real.

Compacto na sua pobreza mística, nas livrarias de arquitetura das capitais e no imaginário contemporâneo, jaz ainda o Barragán condenado pela necessidade de mostrar a existência dos regionalismos, esses primos pobres dos pós-modernistas de Los Angeles, Paris ou Milão. E ainda hoje muitos continuam venerando a latino-americanidade do ícone nascido há dezoito anos no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Nós examinaremos essa obra com o propósito de mostrar mais claramente a pluralidade de fontes, significados e desejos, que se escondem debaixo da pele uniforme, ou seja, o estilo. Frente à impossibilidade de pôr em prática a busca dos arquivos e a remoção de lembranças dos que conheceram seu criador, tentaremos tirar partido da própria artificialidade de nossa operação. E tentaremos também converter a tempo, em espaço crítico, a distância geográfica que nos separa. Não podendo dirigir-se ao seu centro, tentaremos rodear a obra, andaremos pelas suas margens; talvez consigamos assim evitar que sejamos olhados nos olhos e que nos seja exigida fidelidades de comprometimento.



1
Rama, A
**La transculturación
narrativa en América
Latina**
México 1982

2
Curtis, W
**Laberintos intem-
porales in A&V nº13**
Madrid 1988

Figuras

1 e 2

Espaço rítmico 1909

Cena para Le plongeur de

Friedrich Schiller, 1909-10

Artista Adolphe Appia

3

Paisage del Pedregal de San Angel

Artista Gerardo Murillo

4

Água-forte da série

Schaffende Kräfte

(Forças criadoras) de

Wenzel August Hablik

5

Raumstadt

Arq Friedrich Kiesler

Exposição Internacional de

Artes Decorativas

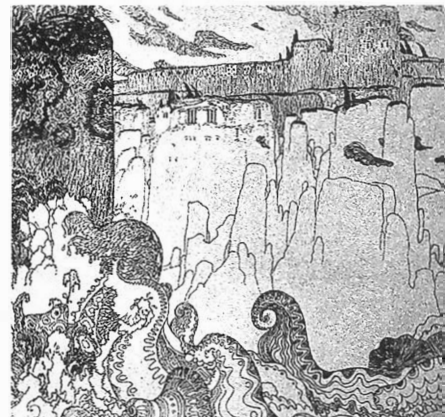
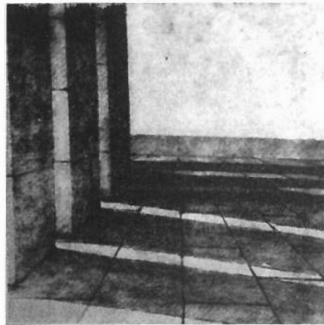
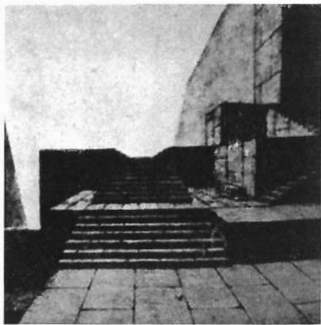
Paris 1925

6 a 8

Sala de aula de cozinha

Escola Volta, Frankfurt

1928 Arq Max Cetto



2 Pode-se desligar a obra de Barragán da obra de Rulfo? Não estariam evocando os jardins da Pedreira de San Angel as áridas tumbas onde Juan Preciado enfrenta os fantasmas de um passado tão real, nostálgico e até inaceitável? Não seria a lava da Pedreira uma eloqüente versão dos infernos, o Páramo de Pedro? Distantes do coração da Cidade revolucionária, não seriam assim mesmo esses parapeiros o lugar de uma paz nostálgica, uma forma de desejo de volta ao Jardim do Éden, que a Revolução e a modernização parecem ter destruído para sempre?

Angel Rama revelou de maneira definitiva as características cosmopolitas da escritura de Rulfo³, e demonstrou a ingenuidade da suposição que sua voz seria a "voz do povo primário". Mas esta afinidade essencial com nosso Barragán não é a única que deve ser destacada.

O Paraíso é recinto da inocência e ao mesmo tempo da perdição humana. E a terra, esse solo em estado natural sempre presente na produção barraganiana, é a origem e é o fim. No Jardim está a fonte da vida eterna e a maçã da morte; o Pai e a Serpente. E a dúvida que é a condenação. Porque somente expulso desse Jardim o Homem adquire consciência de si, iniciando sua entrada ao saber através da desobediência. Diante da operação da Pedreira, Barragán procura se evadir — ele mesmo confessa isso — de uma Metrópole

que lhe resulta incompreensível e alheia; primeiro na montanha e logo no recinto primário, constrói com inigualável precisão seu prório imaginário. Seria consciente na sua religiosidade de que seu papel é o do Caim Bíblico? Caim, o agricultor, e não Abel, o pastor nômade, é quem constrói Henoc, a primeira cidade. Mas todavia, é Caim quem responde a Deus: "Vê! Hoje tu me banes do solo fértil, terei de ocultar-me longe de tua face e serei um errante fugitivo sobre a terra".^{NE} Na fuga de Deus e na fundação de Henoc, Caim inicia a história humana; sua cidade é a imitação precária do sagrado recinto perdido.

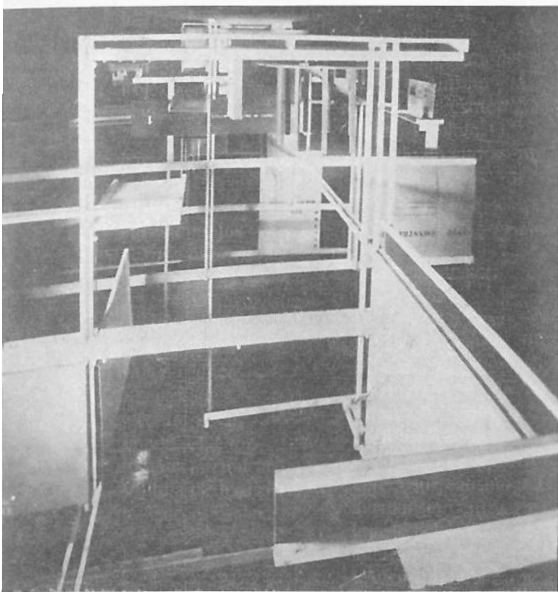
Em **Bajo el volcán**, Malcom Lowry captou esta condição. Em um de seus estados de delírio o Cônsul se encontra no jardim — o qual percebe que está em ruínas — e vê um cartaz: "Gosta deste jardim? Porque é seu? Impeça que seus filhos o destruam!"⁴ E em óbvia analogia com a Escritura corrige em seguida: "Expulsemos a quem o destrua!"⁴

Octavio Paz nos apresenta uma ponte entre Barragán e Lowry através de Rulfo. Se o tema do segundo é a expulsão, do terceiro é o regresso. Por isso, no seu conto, o herói é um morto: somente depois de morrer poderemos voltar ao Éden original.

Mas o personagem de Rulfo volta a um jardim calcinado, a uma paisagem lunar, ao verdadeiro inferno. "Pedro, o fundador, a pedra, a origem, o pai, guardião e senhor do Paraíso, morreu; páramo é um jardim antigo, hoje plano seco, sede, seca, cochincho de sombras em eterna incomunicação. O Jardim do Senhor, o Páramo de Pedro".⁵

Entre as pedras dos jardins de Barragán a água flui como uma sorte de salvação. Todas as formas das águas do Gênese estão presentes em sua obra: horizontais, quase sem margens, como as da inundação que representa o Ganges; lineares, como as canalizações que caracterizam o Tigre; nas vertentes que são a irrigação, o Eufrates; e o Nilo que tem como limite a água.

A contraposição entre vida e morte, que de maneira tão eloqüente nos apresentavam as paisagens barraganianas, está tomada pela mesma dialética destrutiva/criativa que desencadeiam na imaginação humana os vulcões sobre os quais se assentam. Na tradição mexicana essa dialética se expressa na figura de Coatlicue, a deusa da terra que nutre e devora a vida; para a tradição ocidental no coração dos vulcões vive Hefaiostos, o artífice primário. Não é à toa que o olhar ocidental sobre a paisagem mexicana, desde Johann Moritz Rugendas e Alexander von Humboldt até Hugo Brehme e Egon Erwin Kisch, perambula fascinado sobre essas paisagens que falam da energia incontida que emerge



3
In *La transculturación...*
op cit

4
Lowry, M

Bajo el volcán
Barcelona 1984
Cf a interpretação de
Epstein, P S
El laberinto privado
de Malcom Lowry
Caracas 1975

5
Paz, O
Juan Rulfo in *Generaciones y semblanzas*,
publicada por *La Gaceta* nº 200, FCE
México agosto 1987

6
Sobre a importância
dos vulcões no ima-
ginário ver Klengel, S
El vulcanismo entre
viejo y nuevo mundo
in *El surrealismo entre*
viejo y nuevo mundo
catálogo de la
exposición homônima,
Madrid, 1990

7
Entrevista con el arqui-
tecto Max L Cetto el día
24 de octubre de 1979
in **Testimonios vivos**
*Cuadernos de Arqui-
tectura y Conservación*
del patrimonio artístico
nºs 15-16 México 1981

Nota do editor
Esta passagem
encontra-se em
Gênesis, I,4, e foi
utilizada a tradução de
A Bíblia de Jerusalém
das Edições Paulinas

8
Cit in Pehnt, W
**La arquitectura expres-
ionista** Barcelona 1975
Sobre a importância da
montanha nesta corrente
ver Fagiolo, M
La catedral de Cristal.
La arquitectura del
expressionismo y la
'tradición' esotérica in
Argan, G C (org) **El**
pasado en el presente
Barcelona 1977

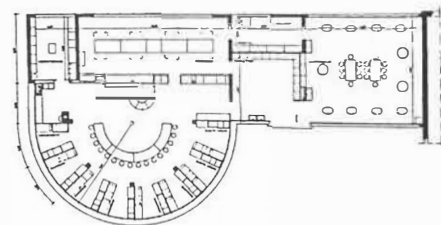
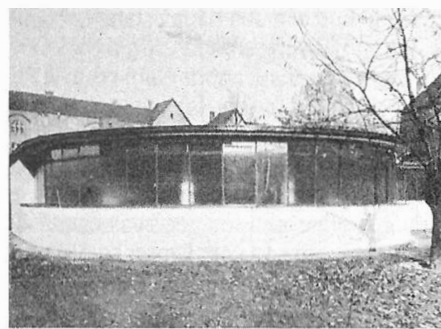
9
O debate sobre o surrea-
lismo no México está
representado por:
Andrade, L
**De amores y desa-
mores: Relaciones de**
México con el
surrealismo; e Pierre, J
Algunas reflexiones
deshilvanadas sobre el
encuentro de México
con el surrealismo in El
surrealismo entre... ;
(op cit) e desenvolvido
em Laroche-Sanchez, E
L'Aventure mexicaine
du Surrealisme
(tese de doutorado) Paris,
Université de la Sorbonne
1987; Larrea, J **El**
surrealismo entre Viejo
y Nuevo Mundo
México 1983; Prampolini,
I R **El surrealismo y el**
arte fantástico de
México México 1969

3 Sabemos que Barragán contou com a colaboração de Geraldo Murillo — o Dr. Atl — um artista mexicano obsessivo por lavas e vulcões, para ver através de sua vista as paisagens da Pedreira. Mas a sua não foi a única visão compartilhada. Pelo lado de Guadalajara tinha entrado no México Max Cetto ⁷, proveniente da Alemanha, logo buscando contatos com o núcleo de modernistas da Califórnia. Junto com Matias Goeritz, chamado a essa cidade para fazer parte de sua recém criada Escola de Arquitetura, a presença de Cetto como colaborador e logo associado de Barragán determinou uma conexão direta da poética do mestre mexicano com o expressionismo alemão. É oportuno lembrar que Cetto se formou com Hans Poelzig, e também destacar a afinidade precoce de uma obra de Barragán como a Praça da Revolução em Jalisco, e mais em particular sobre a — provavelmente casual — vinculação desse trabalho com a sala de aula de cozinha, construída por Cetto na escola Volta em Frankfurt. Não teria sido a montanha um tema central do expressionismo? Não pretendiam o próprio Poelzig, os Taut, Finsterlin e Scharoun desfazer-se das marcas do academicismo fazendo renascer a arquitetura a partir da própria pedra? Não teria se inspirado essa *Alpinarchitektur* no nietzscheano "deixe ao que percebe que aprenda a construir com montanhas"? ⁸

Nos anos em que Barragán amadurecia sua poética, o México era um refúgio aberto aos expulsos pelos autoritarismos. Seus ideais de tolerância ideológica, o mito da Revolução e a força de seu patrimônio cultural e geográfico atraíram numerosos segmentos dos movimentos de vanguarda.

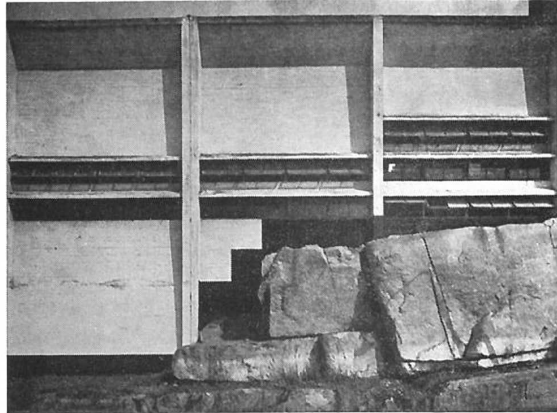
Tendo em vista nossa opinião sobre sua obra, sem dúvida é impossível ignorar o efeito que o impacto do surrealismo deve ter-lhe provocado. Em primeiro lugar porque o discurso pessoal dos iniciadores⁴ europeus do surrealismo foi relevante no México. Antonin Artaud visitou o país em 1936 e, em 1938, o próprio André Breton permaneceu vários meses e apresentou no ano seguinte em Paris a exposição *Mexique* na qual exibia os objetos pré-hispânicos, tábuas huicholas, ex-votos, caveiras de açúcar e brinquedos populares que havia colecionado. Ao estourar a Segunda Guerra Mundial chegaram Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Suzler, Remedios Vago, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Esteban Frances e Cesar Moro. E mais tarde os seguiram Gordon Onslow-Ford, Jacqueline Johnson, Edward James e Luis Buñuel. E devem ser contadas as fugazes visitas de Pierre Mabile, Andre Pieyre e Bona de Mandiargues, e o influente contato do núcleo surrealista nova-iorquino. ⁹

A incidência destes artistas na arte mexicana conta com valorizações diversas, e por nossa parte carecemos de informação sobre as relações diretas que Barragán pudesse ter estabelecido com eles. Contudo podemos reconhecer em sua obra traços e técnicas estreitamente vinculados com o surrealismo. A introspecção, a busca na memória, o mergulho nas zonas profundas do ego eram defendidos pelos surrealistas como a única maneira de se alcançar a verdade artística. A recuperação das formas e produtos mais elementares gerados pelos povos, era também um caminho de busca de autenticidade profunda assentada, nesse caso, na memória histórica guardada pela tradição. Como técnica, a criação de oposições de presenças não comuns também tem uma origem surrealista. Um muro entre as árvores do bosque produz o mesmo efeito que as árvores que Magrit põe em interiores burgueses. A espessura sutil da cruz, de uma janela se opõe bruscamente à rugosidade da grande largura dos muros; com toda sua carga de significados, os cavalos fazem com que os recintos solitários que atravessam fiquem mais enigmáticos, como nos climas metafísicos de De Chirico ou nessas paisagens vulcânicas (**Cavalos** é o nome de um deles) pintadas por Leonora Carrington; ameaçadora, a lava parece dissolver, como nos sonhos de Salvador Dali ou Oscar Dominguez, os seres e as coisas.



Figuras
9
Fábrica de Sunila
detalhe, Alvar Aalto 1936
10
Caballos
Leonora Carrington 1941

11
Composição em
losango
Piet Mondrian 1925
12
Casa do arquiteto no
México
Arq Luis Barragán
13
Praça das fontes nos
jardins do Pedregal
esculturas de Matias
Goeritz
Arq Luis Barragán



4 Em várias ocasiões têm sido notadas as vinculações de Barragán com o Neoplasticismo.¹⁰ A observação é válida porém muito genérica.

É verdade que o próprio Barragán criou incertezas sobre esta filiação, porém numa reportagem registrada na revista *México na Arte*¹¹ são apresentados dois indícios não esclarecidos até agora. Num certo momento da entrevista, faz uma referência à sua visita à *Exposição de Artes Decorativas de Paris* de 1925. Em outro, aparentemente sem vinculação com o primeiro, refere-se à sua decisiva experiência nova-iorquina com Orozco, graças a quem conheceu "arquitetos realmente de vanguarda, como era Friedrich Kiesler, austríaco. Kiesler — continua Barragán — foi quem deu a Clemente Orozco trabalhos tão conhecidos como os murais em *The New School for Social Research*, e a ele e Orozco vi durante esses três meses em Nova York".

A vinculação com Kiesler se torna mais interessante se é levado em conta o fato de que foi ele quem precisamente, na exposição de 1925, foi o encarregado de montar um setor dedicado ao teatro dentro do Pavilhão austríaco, e que para ele, criou uma estrutura inédita de linhas e planos, batizada de *Raumstadt*, cidade espacial; o que seria logo valorizada como uma das expressões mais produtivas do Neoplasticismo. Por outro lado, no momento de seu encontro com o arquiteto mexicano, Kiesler acabava de construir em Nova York o *Film Build Cinema*, um dos poucos edifícios neoplásticos realizados até então.¹²

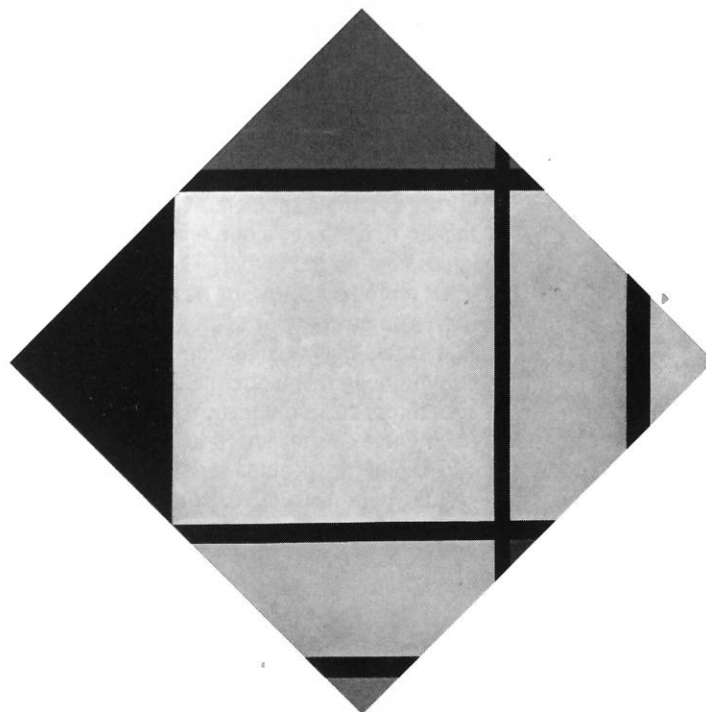
Contudo, não parece que teriam sido as idéias arquitetônicas que vinculavam Kiesler a Van Doesburg as que mais impressionaram Barragán. Basta examinar sua obra para comprovar o caráter protagônico que nela assumem duas características contraditórias com essas idéias: a apresentação de limites claros a seus espaços, e a relação com o plano do chão.

Deixando de lado os períodos colonial e moderno de sua produção, onde essas características se mostram evidentes, pode-se observar que nos seus trabalhos posteriores aos anos quarenta, a dissolução do envoltório arquitetônico afeta muito raramente os ângulos que definem os espaços. Além de um interesse marcado pela diferenciação dos planos da composição, sua dissolução assemelha-se à operada por Mies, e está tão distante à que foi levada a cabo no caso paradigmático de um Rietveld, ou de seu mestre Wright, como acontece com a pintura de Piet Mondrian em relação à de Theo Van Doesburg.

Enquanto Van Doesburg prefere gerar uma continuidade dinâmica das tensões do plano através da construção de uma trama de segmentos que não se cruzam perpendicularmente entre si, Mondrian define claramente campos de cor absolutamente fechados sobre si. Van Doesburg encarna uma atitude romântica, enquanto a de Mondrian é clássica. Na medida em que a arquitetura segue o caminho da dissolução, do *fluir* entre Artes e Terra, que propõem reflexões wrightianas, suas formas guardam ainda esperanças de uma recuperação nostálgica da unidade sagrada primitiva profanada pela modernização.

10
Cf Browne E
Otra arquitectura en América Latina
México 1988;
muito antes a tese começou a ser proposta por Katzman, I in **Arquitectura Contemporánea Mexicana** México 1963
11
Cit in Cortazar, F G
Tres arquitectos mexicanos in *Mexico en el arte* nº 4
México 1984
12
Cf Bogner, D (org);
catálogo da mostra *Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890-1965*
Viena 1988
13
Dal Co, F
Il progetto come pratica del limite in *Rassegna* nº 1
dezembro 1979

14
Levando em conta a marca mediterrânea e da arquitetura vernacular mexicana de Barragán, também poderia pensar-se em relação a esse tema a notória ausência de galerias em sua obra. A direta relação que produz entre interior da casa e pátio, sem espaços intermediários, poderia ser vinculada com essa necessidade de definir o limite, estabelecendo fortes analogias com o modo que se propõe a arquitetura japonesa
15
Cf Tibol, R
José Clemente Orozco. Una vida para el arte
México 1984
16
Cf Balbet, D e Marie Louise (org)
catálogo da exposição *Adolphe Appia, 1862-1928* Zurich 1984



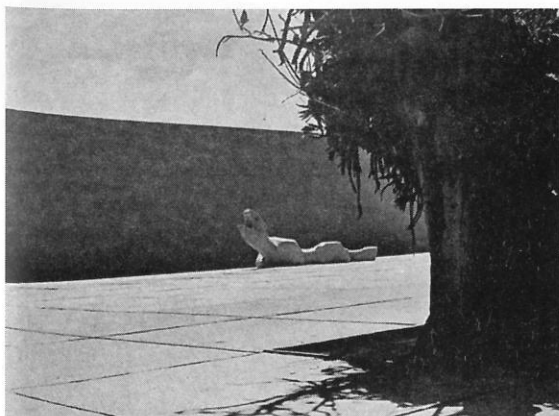
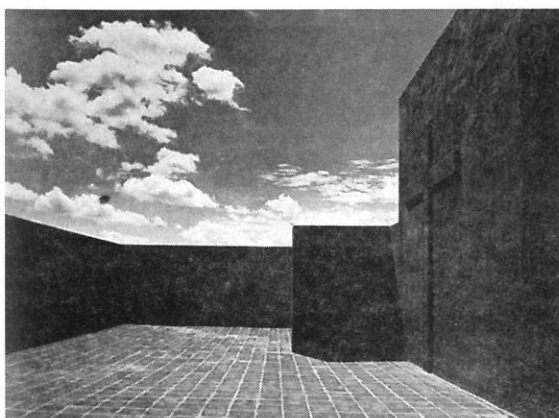
Mas, como adverte Dal Co em relação ao mestre norte-americano, "a travessia da natureza não produz nenhuma experiência substancial".¹³ No mundo definitivamente cindido da modernização, paradoxalmente é o limite clássico que produz essa experiência. Barragán manifestou essa vontade de travessia no primeiro momento da Pedreira e, como veremos, as obras do último momento podem ser entendidas como uma crítica à sua impossibilidade.¹⁴

Dos enunciados de Kiesler, Barragán parece ter se interessado mais por um aspecto particular, inerente à Teoria da composição. De fato, se são observados mais atentamente os recintos barraguanianos — forma arquitetônica presente em toda sua obra — pode-se comprovar que, se na maior parte dos casos é evidente sua vontade de construir os ângulos, simultaneamente utilizando recursos mínimos como a colocação de um elemento vertical, a diferença de altura entre os muros confluentes e a mudança de cor, suas composições descartam toda a frontalidade enfatizando a diagonal.

Foi precisamente Kiesler quem encabeçou os principais desenvolvimentos teóricos neoplásticos. Fora isso, a questão da diagonal é também o problema compositivo que tanto Barragán como Kiesler compartilham com Orozco em um período em que este freqüentava o círculo de Mary Hambidge, a viúva de Jay Hambidge, autor de *Dynamic Symetry* e diretor da revista *The Diagonal*.¹⁵

Foi dito que a realização com o chão é outra das características que não podem ser confundidas com as poéticas neoplásticas, inclusive com sua declinação wrightiana, propensa à construção dos edifícios como plataforma de projeção dos planos no espaço. Os planos horizontais de Barragán não se mostram carentes de peso, porém justamente o contrário: são tão maciços como seus muros, capazes de sustentar, inclusive esse tipo de luta contra a inércia da pedra vulcânica ou a irrupção da tortuosa e agressiva vegetação do deserto. Nesses signos se percebem ecos de Aalto da fábrica de Sunila ou do Wright do segundo Taliesin, e, como foi observado, ressonâncias dos terraços de Granada, dos reservatórios elevados da Catalunha, da jardineira de Ferdinand Bac e Forestier. Mas não estariam sendo evocadas com força maior as pirkas andinas?

Como parte de sua revolução da cena moderna, foi Adolphe Appia quem indicou o chão como um novo protagonista do espaço: "é o chão — dizia — a sede da ação, o plano sobre o qual os corpos no seu deslocamento desenvolvem a ação. Eliminados os planos verticais só o que conta são os seres e seus movimentos debaixo da luz".¹⁶



- Figuras
14
Jardins do Pedregal
Arq Luis Barragán
15
Los habitantes del jardín Juan Ismael 1935
16
The rocking stone
Thomas Girtin 1797
17
Residência particular nos jardins do Pedregal
Arqs Luis Barragán e Max Cetto
18
Taliesin West
Arq Frank Lloyd Wright
1938
19
Parque da Revolução
Guadalajara, Jalisco
México
Arqs Luis e Juan José Barragán

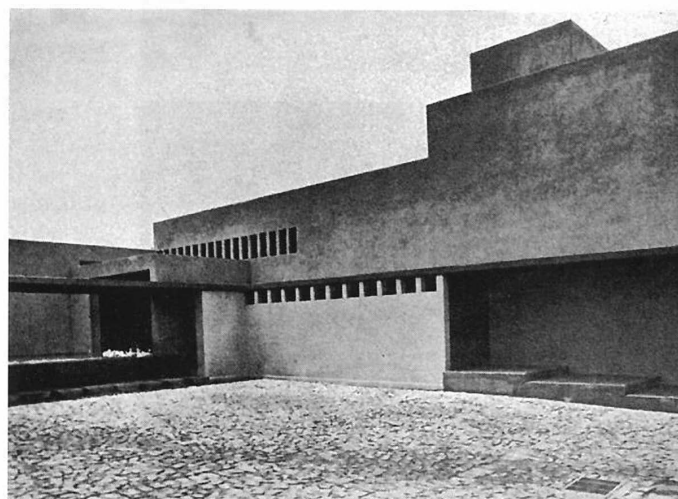
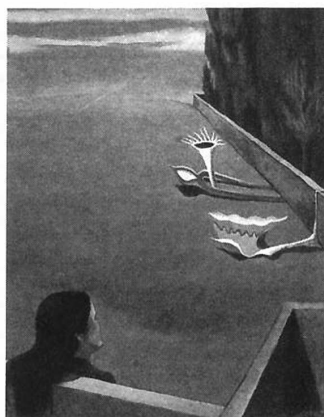
5 Em sua obra dos primeiros anos da década de quarenta Barragán parece tentar uma brusca saída romântica do seu período modernista; uma saída que somente uma década mais tarde parece ter encontrado sua resolução conceitual.

De fato, enquanto em sua obra posterior o propósito evidente de suas realizações será o da reunião comunitária, os primeiros jardins se referem mais a essa solidão frente à Terra que Ambosz registra muito bem no seu livro.¹⁷

Os muros que introduz na Praça das Fontes ou na Fonte dos Patos não anulam a paisagem que as circundam. Não configuram um limite que define um âmbito autônomo, mas sim apresentam-se como fragmentos de um espaço total e contínuo. Diante disso, ainda seria possível afirmar, parafraseando Argan, que "mais próximo àquele fragmento, é infinita a extensão do espaço e do tempo, são poderosas e obscuras as forças cósmicas que produzem os fenômenos, derivamos com o pensamento além do visto e do visível, no domínio do sonho, da memória, da fantasia, das adivinhações, das intuições. Aquilo que vemos perde todo o interesse, aquilo que não vemos e que em troca pensamos, se impõe e nos estremece com sua infinidade dada pela angústia de nossa finitude. Esta realidade transcendente é o sublime".¹⁸

Não é por acaso então, que as paisagens estremeedoras que nos revela a arquitetura de Barragán, extraordinariamente recriada pela fotografia de Salas Portugal, encontrem seus motivos inspiradores nas fontes românticas de um Friedrich, um Robert ou um Girtin. E nos referimos aos topos característicos dessas fontes: as fraturas entre as formações rochosas como portas em direção a paisagens enigmáticas, as acumulações de pedras ou ruínas nos cumes como projeções da solidão pessoal, as cortinas de folhagem que dificultam visões claras, o prazer pelas texturas do chão, a *terra mater*, os céus portentosos invadidos por nuvens inquietantes, os recintos, precisamente como marco para esses céus.¹⁹

Mas foi dito anteriormente que desta fase romântica, na qual o protagonista é o cidadão exilado da Metrópole — o *promeneur solitaire* de **La Nouvelle Héloïse de Rousseau**, o *Spaziergang* de Schiller²⁰ — extasiado pela força da Terra, Barragán parece ter transitado em direção a uma fase de maior profundidade. Nela, sua arquitetura não parece mais propor a abertura, mas senão a reunião; não tenta a travessia da natureza senão a clara separação imposta pelo cosmos, a ordem. Sua segurança provém de uma artificialidade gritante.

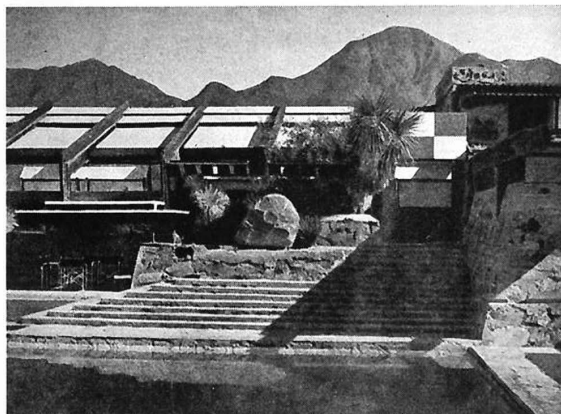


17
Ambasz, E
The architecture of Luis Barragán
MoMA New York 1976
18
Argan, G C
L'Arte Moderna
Firenze 1970
19
Sobre os tópicos do romantismo ver
Clay, J **Le Romantisme**
Paris 1980
20
O tema do passeante urbano no campo foi analisado por Jauss, H R
Experiência estética y hermenéutica literaria
Madrid 1992

21
Estas idéias foram desenvolvidas por Oechslin, W in **Il recinto sacro Rassegna** nº 1 dezembro 1979
22
Cit in Ambasz, E op cit
23
Hegel, G W
La Arquitectura
Barcelona 1981

24
Refiro-me especialmente ao trabalho de Comas, C E D
Teoría académica, arquitectura moderna y colorario brasileño in *Anales del Instituto de Arte Americano y Investigaciones Estéticas Mario J Buschiazzo* nº 26, Buenos Aires 1989
Também Liernur, J F
Arquitectura latinoamericana, 100 años de creatividad in catálogo do colóquio *Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina*
Buenos Aires 1989

25
Refiro-me certamente a **El jardín de los senderos que se bifurcan** in *Ficciones*
Buenos Aires 1994



6 Para Goethe o sagrado é "tudo aquilo que reúne (*zusammenbindet*) as almas". Hegel se apóia nessa observação para desenvolver o que denomina a "arquitetura independente e simbólica" ²¹. É extraordinária a semelhança entre seu enunciado e as aspirações de re-ligio formuladas por Barragán para sua arquitetura: "Minha casa é meu refúgio — diz este — uma questão emocional de arquitetura e não de conveniência (...). Qualquer trabalho de arquitetura que não expresse serenidade é um erro" ²². Por sua vez, Hegel se expressa da seguinte maneira para se referir àquela "arquitetura simbólica", pré-clássica e pré-romântica: "Dissemos que o conteúdo está formado por concepções gerais que são tanto para os indivíduos como para os povos, uma espécie de parada ou lentidão interior, uma espécie de lar para onde converge tudo que se agita em nossa consciência. O objetivo principal das construções deste tipo consiste, pois, em mostrar através da forma dada ao edifício, o que constitui um laço que une aos homens, ou seja, as representações religiosas dos povos, no qual confere à expressão simbólica de tais obras um conteúdo mais que preciso." ²³

Para uma leitura a partir de Hegel no sentido estrito, os recintos de Barragán se localizam exatamente no ponto de inflexão, na fronteira entre arquitetura simbólica propriamente dita e a arquitetura clássica, tendo que "*das nähere Bedürfnis*

einer Umschliessung", a mais elementar necessidade de cerca, de autoproteção, se associa à necessidade de criação de casa, de morada. E com essa tênue alusão a alguma utilidade, juntamente com o potencial simbólico, se apresenta a arquitetura.

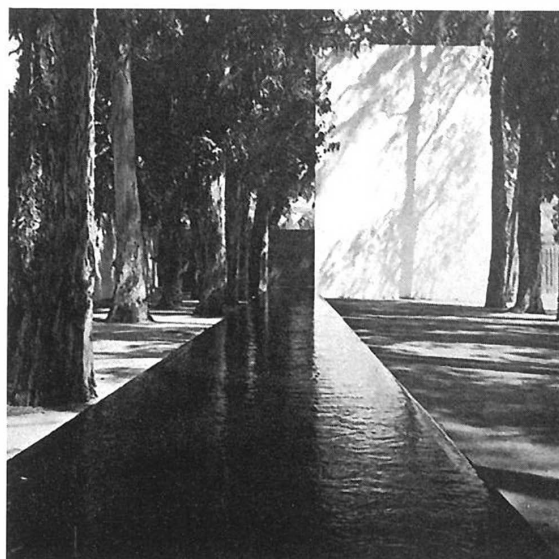
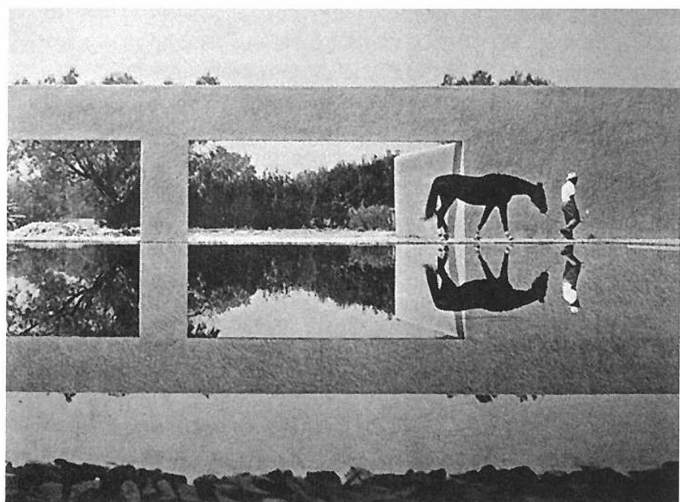
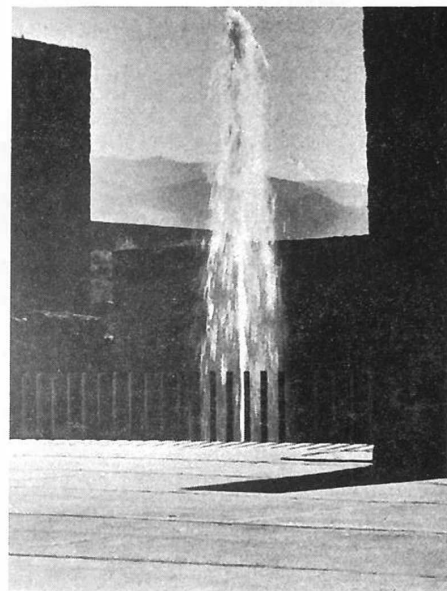
A colocação de Barragán pode ser melhor compreendida, até mesmo margeando o classicismo, ou enfatizando-se um pouco mais, no seu interior, se julgamos sua obra em relação à própria teoria clássica. Particularmente produtivo nesse sentido é o conceito de caráter desenvolvido por Quatremère de Quincy, já aplicado em outras oportunidades na análise da arquitetura latinoamericana ²⁴. Segundo o dogmático francês podem ser distinguidos três níveis diferentes do caráter. Pelo seu empenho em denotar as específicas características técnicas ou a particularidade formal de uma obra, trabalhos como os de Gregory Warchavchick ou o primeiro Juan O'Gorman se localizariam no primeiro nível de caráter, o "relativo ou de conveniência". Pela sua tentativa de aludir às condições geográficas, climáticas ou de hábitos determinados, os de Lúcio Costa ou Sacriste deveriam localizar-se em segundo nível, o "distintivo ou de originalidade". É no terceiro nível, o de caráter "essencial", onde cabe colocar a obra madura de Barragán, já que nesse caso se trata de "um modo de prevenção das formas equivocadas e bastardas que deixam o espírito numa dúvida penosa pela sua utilidade". Suas abstrações são produto da "ordem primi-

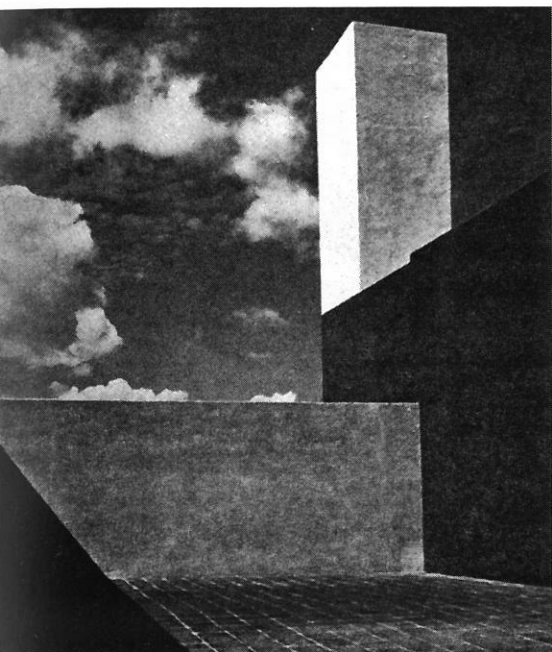
tiva, onde a expressão dos tipos constitutivos da arte é enunciada com maior força e evidência", sem "perder jamais de vista sua origem, as necessidades que motivam sua conformação". A arquitetura de Barragán coloca-se precisamente nesse "lugar primitivo" (na extremidade do símbolo, diríamos com Hegel), e de tal modo adquire sua força, exibindo — ao menos na aparência — a "timidez e inexperiência dos recursos que o uso, o cálculo ou a indústria regular, provêm substituindo insensivelmente aos procedimentos simples e quase grosseiros da indústria natural e nascente. É então — conclui Quatremère — quando todas as qualidades da arte de construções são qualidades positivas. Nenhuma moralidade a complica."

O que foi analisado até aqui nos permite afirmar, em síntese, que igualmente no célebre conto de Jorge Luis Borges, a obra de Barragán se caracteriza pela multidão de caminhos que nela se cruzam para perder-se logo nos "vários porvires" de seu labirinto ²⁵. Como somente nos é possível adivinhar nos sonhos e na arte, estas arquiteturas habitam simultaneamente um espaço enovelado constituído por abstração e sensualidade, franqueza e elegância, romantismo e classicismo, tradição e modernidade, naturalidade e artifício, clareza e mistério. Não é a sua enganosa simplicidade, mas sim são estas densas relações que conferem a esses muros e a essas sombras sua qualidade inebriante.

Figuras
20
Praça das fontes nos jardins do Pedregal
Arq Luis Barragán
21
Quadra San Cristóbal
Arq Luis Barragán
22
O muro vermelho, urbanização Las Arboledas 1958
Arq Luis Barragán
23
Casa do arquiteto
Arq Luis Barragán
24
A agonia no jardim
Andrea Mantegna
cerca de 1480

26
Vasconcelos, J op cit
27
Warburg cita particularmente os modos de perceber as mensagens da História encarnados por Jakob Burckardt e Friedrich Nietzsche. In **Burckardt und Nietzsche** tradução italiana publicada em *Aut Aut* nº 199-200 Milão 1984





7 Tendo percorrido de maneira fugaz o enorme universo cultural em que vivia o mestre mexicano, e diante da vastidão dos temas indagados por "este" Luis Barragán, cidadão do desgraçado mundo moderno, permitam-me fechar nosso círculo retórico reinstalando-o mediante um paradoxo nas condições específicas de seu lugar, sua sociedade e sua vida. Chamo de paradoxo, levando em conta que com sua pluralidade, a arquitetura de Barragán se apresenta nessa reinstalação como a mais clara expressão do que talvez tenha sido o projeto cultural mais intenso da Revolução Mexicana. Refiro-me à obra e ao discurso de José Vasconcelos. Isso porque o nacionalismo cultural que Vasconcelos incentivou a partir da Secretaria da Educação não pode ser visto como sinônimo de um chauvinismo regionalista reduzido. Pelo contrário, diante da necessidade de homogeneizar politicamente um território e uma sociedade tomados pela guerra, o nacionalismo constituía uma instância superadora desses regionalismos; não era a memória de uma harmonia que se buscava, mas sim uma promessa, uma abstração colocada como desejo.

Não é à toa que, antes de se converter em um clichê maneirista, a grande *Escola Mexicana de Pintura*, como expressão plástica desse nacionalismo cultural, não consistiu numa recuperação de motivos pré-hispânicos, mas sim numa tentativa de reflexão sobre esse passado e sobre as tradições populares, buscando em muitos casos seu vínculo com os grandes temas da transformação estrutural que acontecia no momento, diante das linguagens e dos meios expressivos herdados da cultura universal.

Como se sabe, a formulação mais explícita desse programa foi *A Raça Cósmica*, texto que Vasconcelos publicou em 1925. A raça cósmica deveria superar as quatro raças históricas e mais especialmente a última, a raça prodigiosa dos anglo-saxões, cujo problema era precisamente sua tendência ao extermínio das restantes. Essa nova raça, a quinta gerada pela humanidade, poderia e deveria ser destacada na América Latina como fusão criativa das anteriores. Aqui "será engendrado o tipo síntese que haverá de juntar os tesouros da História, para dar expressão à ânsia total do mundo (...) e pelo mesmo (será) mais capaz de verdadeira fraternidade e de visão realmente universal".

Exatamente como o formulou Vasconcelos, também a arquitetura de Barragán tentou e conseguiu, a seu modo, ser um cadinho. Parafraseando ao ensaísta, podemos dizer que no cadinho barragániano há confluência de "vozes que trazem o tom da Atlântida; abismos contidos na pupila do homem vermelho; (...) o negro ávido de alegria sensual; (...) o mongol com o mistério de seu olho oblíquo; (...) a mente clara do branco; estrias judaicas que se esconderam no sangue castelhano; (...) melancolias do árabe, (e até) o hindu, que também chegará".²⁶

Consciente ou não de sua tarefa, o mestre atuou como esse instrumento sensível ao que Aby Warburg refere-se, quando explica o papel das grandes almas.²⁷ Por isso sua obra soube recolher e devolver sublimados, em formas somente aparentemente silenciosas, os sinais de abalos, esperanças e conflitos que atravessavam esse espaço estruturado por centralismos instáveis e efêmeros, sem limites precisos de lugar nem de tempo, que constitui a cultura moderna.

E como não poderia deixar de ser, a expressão concreta dessa sensibilidade foi o produto único e exclusivo da geografia, das dificuldades e das esperanças que acenderam seu olhar.