



Gustavo Marchetti

Projeto em revista:

Arquitetura e fotografia na *Módulo* (1955-1965)

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Otavio Leonídio Ribeiro

Rio de Janeiro
Julho de 2016



Gustavo Marchetti

Projeto em revista:

Arquitetura e fotografia na *Módulo* (1955-1965)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Otavio Leonídio Ribeiro

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof^a. Ana Luiza de Souza Nobre

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC- Rio

Prof. Mauricio Lissovsky

Escola de Comunicação – UFRJ

Prof^a. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humana – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de julho de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Gustavo Marchetti

Designer gráfico, nascido em 1982 em São Paulo. Graduiu-se em Arquitetura e Urbanismo na FAU-USP 2007.

Ficha Catalográfica

Marchetti, Gustavo

Projeto em revista: Arquitetura e fotografia na *Módulo* (1955-1965) / Gustavo Marchetti; orientador: Otavio Leonídio Ribeiro. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Arquitetura, 2016.

123 f.; il. (color) ; 29,7cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

Inclui referencias bibliográficas.

1. Arquitetura – Teses. 2. Revista Módulo. 3. Arquitetura moderna. 4. Fotografia. 5. Design Gráfico. 6. Revistas Especializadas. I. Ribeiro, Otávio Leonídio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

A Otavio Leonídio, pela inspiração e incentivo.

A Ana Luiza Nobre e Mauricio Lissovsky, pela contribuição valiosa para o desenvolvimento da dissertação.

A Capes e a PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não seria possível.

A Maria Lúcia Resende, pela leitura atenta.

A Raquel Tiellet e a equipe da biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Especialmente aos meus sócios Gabriela Castro e Paulo André Chagas, pela generosidade na minha ausência.

Aos meu pais pelo apoio incondicional.

A Julia, por tudo.

Resumo

Marchetti, Gustavo; Ribeiro, Otavio Leonídio. **Projeto em revista: Arquitetura e fotografia na *Módulo* (1955-1965)**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016. 123p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho apresenta uma reflexão sobre a relação entre arquitetura e fotografia no contexto das revistas especializadas ao longo do período de modernização acelerada que se deu no Brasil a partir da década de 1950. Com o amparo de uma investigação sobre o histórico da fotografia de arquitetura e da consolidação do modelo de revista ilustrada moderna, foi realizada uma breve análise gráfica da revista *Módulo* em seu primeiro período de circulação (1955-1965), com o objetivo de verificar na publicação elementos identificados na pesquisa e discutir a importância da memória gráfica na historiografia da arquitetura moderna brasileira.

Palavras-chave

Revista *Módulo*; Arquitetura moderna; Fotografia; Design Gráfico; Revistas Especializadas

Abstract

Marchetti, Gustavo; Ribeiro, Otavio Leonídio (Advisor). **Design Review: Architecture and Photography in *Módulo* magazine (1955-1965)**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016. 123p. MSc. Dissertation – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work presents an examination on the relationship between architecture and photography concerning the specialized magazines through the rapid process of modernization that took place in Brazil from the 1950s. Supported by an investigation on the history of architectural photography and the development of the modern illustrated magazine standard, we conduct a brief graphical analysis of the first circulation phase of *Módulo* magazine (1955-1965), aiming to relate some of the publication aspects to the research made and ratify the importance of graphic memory to the Brazilian modern architecture historiography.

Keywords

Módulo Magazine; Modern Architecture; Photography; Graphic Design; Specialized Magazines

Sumário

1. Introdução	10
2. Fotografia de arquitetura e arquitetura fotográfica	14
3. Arquitetura publicada	49
4. Imaginação e experiência	82
5. Considerações finais	113
6. Referências bibliográficas	118

Lista de figuras

Figura 1 – A mais antiga fotografia sobrevivente, Joseph-Nicéphore Niépce, c. 1826	15
Figura 2 – <i>The Oriel Window</i> , William Henry Fox Talbot, c. 1835	16
Figura 3 – <i>The Conservative Club-House, St James Street</i> , Henry Fox Talbot, c. 1845	19
Figura 4 – O palácio de Cristal, em Londres, Philip Henry Delamotte, 1954	21
Figura 5 – Construção do Novo Louvre, Edouard Baldus, c. 1855	22
Figura 6 – Rues de la Petite et de la Grande Truanderie, Charles Marville, c. 1865	26
Figura 7 – Palácio Garnier, Delmaet & Durandelle, 1865	26
Figura 8 – Majolikahaus, Otto Wagner, 1898-1899	30
Figura 9 – <i>Bauakademie</i> , Eduard Gaertner, 1868	32
Figura 10 – <i>Bauakademie</i> , 2005	32
Figura 11 – Fábrica Fagus, Edmund Lill, 1922	33
Figura 12 – Arranha-céu na Bahnhof Friedrichstrasse, Ludwig Mies van der Rohe, 1921	35
Figura 13 – <i>Maison où mourut Voltaire en 1778, 1 rue de Beaune</i> , Eugene Atget, 1909	37
Figura 14 – <i>A sea of steps</i> , Frederick Henry Evans, 1903	38
Figura 15 – Varandas da Bauhaus, László Moholy-Nagy, 1926	39
Figura 16 – Aeroporto Municipal de Ramsgate, Dell & Wainwright, 1937	41
Figura 17 – Lawn Road Flats, John Havinden, 1934	42
Figura 18 – Criss-crossed, Conveyors, Ford Plant, Charles Sheeler, 1927	43
Figura 19 – <i>Architectural Review</i> , vol. 85, 1939	45
Figura 20 – Catedral Saint Paul, Herbert Mason, 1940	46
Figura 21 – <i>Daily Mail</i> de 31 dez. 1940	47
Figura 22 – <i>Berliner Illustrierte Zeitung</i> , jan. 1941	47
Figura 23 – <i>L'Esprit Nouveau</i> , n. 1, 1920	52
Figura 24 – <i>L'Esprit Nouveau</i> , n. 10, 1921	54
Figura 25 – <i>Vers une architecture</i> , 1923	54
Figura 26 – <i>Befreites Wohnen</i> [capa], 1929	54
Figura 27 – <i>Befreites Wohnen</i> , p. 20-01, 1929	57
Figura 28 – <i>Befreites Wohnen</i> , p. 04-05, 1929	58
Figura 29 – <i>L'Illustration</i> , 10 ago. 1901	66
Figura 30 – <i>Le Petit Journal</i> , 25 ago. 1901	66

Figura 31 – Leica II, modelo de 1932, 35 mm.	68
Figura 32 – Anúncio veiculado na revista <i>VU</i> , n. 277, jul. 1933.	68
Figura 33 – Rolleiflex, twin-lens reflex, 1932, 60 mm.	69
Figura 34 – Anúncio veiculado na revista <i>VU</i> , n. 253, jan. 1933.	69
Figura 35 – <i>Life</i> , 6 fev. 1939,	72
Figura 36 – <i>Match</i> , 15 jun. 1939	
Figura 37 – <i>Brazil Builds</i> , 1943, capa	75
Figura 38 – <i>Brazil Builds</i> , 1943, pp. 84-85	75
Figura 39 – <i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , set. 1947 [capa]	77
Figura 40 – <i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , ago. 1952 [capa]	77
Figura 41 – <i>Acrópole</i> , jun. 1963, pp. 202-203.	79
Figura 42 – <i>Habitat</i> , n. 1-10 [capas]	80
Figura 43 – <i>Módulo</i> , n. 01, mar.1955, pp. 2-3	83
Figura 44 – <i>Módulo</i> , n. 01, mar.1955, pp. 22-33	85
Figura 45 – <i>Módulo</i> , n. 01, mar.1955 [capa]	87
Figura 46 – <i>Módulo</i> , n. 01, mar. 1955, pp. 30-31	87
Figura 47 – <i>Le Modulor</i> , 1948 [capa]	88
Figura 48 – <i>Le Modulor 2</i> , 1955 [capa]	88
Figura 49 – <i>The Modulor</i> , 1954 [capa]	89
Figura 50 – <i>Módulo</i> , n. 02, ago.1955 [capa]	89
Figura 51 – <i>Módulo</i> , n. 3-14, 1955-1959 [capas]	92
Figura 52 – <i>Detalhes de estruturas, Brasília</i> , Marcel Gautherot. c. 1958.	94
Figura 53 – <i>Módulo</i> , n. 01, mar. 1955, pp. 10-11	97
Figura 54 – <i>Módulo</i> , n. 01, mar.1955, pp. 42-43	98
Figura 55 – <i>Módulo</i> , n. 02, ago. 1955, pp. 10-11	99
Figura 56 – <i>Módulo</i> , n. 09, fev. 1958, pp. 6-7	100
Figura 57 – <i>Módulo</i> , n. 03, dez. 1955, pp. 14-15	101
Figura 58 – <i>Módulo</i> , n. 04, mar. 1956, pp. 28-29	102
Figura 59 – <i>Módulo</i> , n. 10, ago. 1958 [capa]	104
Figura 60 – <i>Módulo</i> , n. 15, out. 1959 [capa]	104
Figura 61 – <i>Módulo</i> , n. 15, out. 1959, pp. s.n-1	105
Figura 62 – <i>Ulm</i> , n. 6, outubro de 1962 [capa]	106
Figura 63 – <i>Ulm</i> , n. 6, out. 1962, pp. 12-13	106
Figura 64 – Goebel Weyne, Cartaz para a 9ª Bienal de São Paulo, 1967	107
Figura 65 – <i>Módulo</i> , n. 15, out. 1959 [capa]	108
Figura 66 – <i>Módulo</i> , n. 18, jul. de 196, capa e pp. 10-27	111

Introdução

O encontro da fotografia com a arquitetura, como ocorreu em outros meios de produção artística, é um fenômeno que mais recentemente vem despertando o interesse de alguns autores que se dedicam a identificar e compreender essa relação. Porém a tensão gerada a partir do encontro entre arquitetura e fotografia ainda é um tema pouco estudado, frente à vasta bibliografia que se dedica aos efeitos da fotografia sobre a pintura, por exemplo. A proposta deste trabalho, ao jogar luz sobre as revistas ilustradas de arquitetura, é tentar reconhecer a participação de tais publicações como agente e produto desse processo.

Este trabalho abordará as publicações não apenas pelo conteúdo publicado, mas, adotando como objeto de pesquisa o próprio meio, lançará um olhar específico para a dimensão material dos impressos. O contexto cultural e o desenvolvimento dos processos técnicos que condicionaram a produção desses impressos embasarão o estudo voltado à materialidade da base documental e sua importância para a historiografia da arquitetura moderna brasileira.

A década de 1950 marca a entrada do Brasil em um período de modernização que traria profundas transformações políticas, sociais e culturais. A modernidade brasileira, nas suas diversas esferas, já vinha sendo ensaiada desde a década de 1920 com a influência das vanguardas artísticas, e nas décadas de 1930/40 com o Estado Novo de Vargas. Mas é a partir de 1950 que esse processo ganha escala e velocidade. No campo das artes, a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, em 1950, pode ser considerada o marco inicial desse período de acelerada modernização e tem como seu outro extremo a inauguração de Brasília, em 1960, que de certa forma marca o fim desse processo.

No processo da formação da arquitetura moderna brasileira, Lucio Costa assume lugar de liderança, aliando investigação sobre a identidade nacional brasileira ao modernismo europeu. É interessante notar que ao mesmo tempo em que Costa estava envolvido com o projeto das Missões Jesuítas no sul do

país – mergulhado na tradição colonial brasileira – trabalhava também no projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde – marco inicial da arquitetura moderna no Brasil. A arquitetura moderna é adotada pelo Estado como a nova identidade do país que se modernizava a toque de caixa. Brasília é a síntese maior desse período.

Brasília era de fato como um imenso cartaz anunciando ao mundo, em letras garrafais, que o Brasil era capaz de realizar tamanho empreendimento. E esse destino simbólico era coerente, cabe lembrar aqui, com o devir da própria arquitetura moderna brasileira que, desde o projeto do Ministério da Educação e da Saúde Pública, floresceu sob encomenda do Estado com a enorme responsabilidade de representar a modernidade nacional.¹

O segundo capítulo tem como objetivo estabelecer o panorama histórico e técnico da fotografia de arquitetura desde o seu surgimento até a consolidação do modelo das revistas ilustradas especializadas.

A fotografia de arquitetura tem sua origem já nos primeiros experimentos fotográficos no século XIX. Auxiliados pelo extenso material reunido por Robert Elwall,² analisaremos o impacto da fotografia na arquitetura desde as primeiras décadas do século XIX até se converter, com o advento da produção em massa de imagens, em um aspecto inerente da arquitetura do século XX.

Amparado por uma bibliografia mais contemporânea, em particular Beatriz Colomina³ e Claire Zimmerman,⁴ o trabalho se alinha com a desconstrução de uma visão tradicional que situa a imagem da arquitetura em contraponto com sua construção física, adotando a fotografia como um aspecto indissociável da arquitetura moderna.

Para Beatriz Colomina é na veiculação em sistemas de comunicação de massa que pode emergir uma arquitetura verdadeiramente moderna. A arquitetura é profundamente impactada por meio da circulação da imagem impressa, que altera de maneira radical seus modos de produção.

Photography does for architecture what the railway did for cities, transforming it into merchandise and conveying it through magazines for it to be consumed by the masses. This adds a new context to the production of architecture, to which

¹ ESPADA, Heloisa. “Cidade-bandeira”. In: *As construções de Brasília*, p. 11.

² ELWALL, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*.

³ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*.

⁴ ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*.

corresponds an independent cycle of usage, one superimposed upon that of the built space.⁵

Partindo dessa inserção da fotografia de arquitetura nos veículos de massa, analisaremos mais profundamente a publicação da arquitetura moderna, em especial, as revistas especializadas. O terceiro capítulo aborda a industrialização da imprensa e as novas técnicas de impressão para contextualizar o surgimento deste tipo de publicação, que esteve intimamente ligado com os desenvolvimentos técnicos da fotografia, como as câmeras em pequeno formato e a impressão por meio-tom.

A publicação de arquitetura moderna brasileira tem uma história relativamente recente e seu marco inicial é muito bem definido. No ano de 1943, o MoMA inaugura a *Brazil Builds*, uma importante exposição sobre a arquitetura brasileira, com catálogo homônimo que alcança grande circulação internacional. Pode-se dizer que é a partir dessa mostra e da publicação do catálogo que a arquitetura moderna brasileira ganha visibilidade internacional.

As décadas de 1950 e 1960 contaram com importantes publicações na área de arquitetura e artes visuais, e este rico ambiente editorial era reflexo da agitação do cenário cultural. Nesse período duas revistas merecem destaque: *Habitat*, lançada em São Paulo em 1950, e *Módulo*, lançada no Rio de Janeiro em 1955.

O uso da fotografia talvez seja o principal atributo da *Módulo*. Esta característica já se faz notar desde seu número inicial em 1955 e, a partir de 1958, quando Brasília se torna a temática principal da revista, alcança um outro patamar. Este fato deve muito à contribuição do fotógrafo Marcel Gautherot.

No quarto capítulo, a partir do embasamento construído nos capítulos anteriores, será realizada uma análise gráfica da revista *Módulo*. Neste trabalho foi abordada a primeira fase de publicação da revista, que consiste em 39 números editados entre 1955 e 1965 no Rio de Janeiro.⁶ Sem a pretensão de um levantamento exaustivo, tentaremos encontrar na publicação conexões com aspectos trabalhados nos capítulos anteriores, identificando referências, padrões e rupturas.

⁵ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, p. 47.

⁶ Para este trabalho foi consultada a coleção pertencente ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, que dispõe da coleção completa das edições originais da *Módulo* em volumes encadernados.

Por fim, a *Módulo*, em particular o registro que a revista faz da construção de Brasília, se mostra um interessante estudo de caso para assimilarmos o conceito de Arquitetura Fotográfica que Claire Zimmerman⁷ apresenta ao analisar como a fotografia se tornou um aspecto essencial na produção de arquitetura moderna ao longo do século XX.

⁷ ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, p. 6.

Fotografia de arquitetura e arquitetura fotográfica

The photographs represented a truth as apparently objective and modern as that of the functional structures they portrayed.

PETER REYNER BANHAM¹

Fotografia de arquitetura no século XIX

A fotografia de arquitetura nasce junto com a própria fotografia. Desde os primeiros experimentos bem-sucedidos no início do século XIX, realizados por Nicéphore Niépce, na França, e William Henry Fox Talbot, na Inglaterra, a arquitetura foi motivo de especial interesse.

Por conta da longa exposição necessária para a produção de imagens através dos primeiros processos fotográficos, a arquitetura se apresentou, desde o início, como parceira ideal para o desenvolvimento do novo meio. A imobilidade dos edifícios facilitava ao aparato fotográfico a exposição mais controlada dos motivos escolhidos. A relação entre os dois meios, além das especificidades técnicas, também se desenvolveu a partir de outros prismas, consolidando uma simbiose entre a arquitetura e a fotografia em longa trajetória compartilhada.

Ainda que a fotografia tenha enfrentado um longo caminho para alcançar reconhecimento como forma de arte, ela foi muito precocemente adotada como ferramenta para registro técnico não só arquitetônico, mas também arqueológico

¹ BANHAM, Peter Reyner. *A concrete Atlantis: U. S. industrial building and European modern architecture, 1900-1925*, p. 18.

e topográfico. Oferecia significativas vantagens em face das dispendiosas técnicas de gravura vigentes até então, com maior velocidade que a do processo de desenho e posterior gravação. Mas, acima de tudo, conferia um certo ar de “verdade”, pois não dependia da mediação da mão do artista, muito embora os negativos fossem drasticamente retocados. O próprio Eugène Viollet-le-Duc, principal teórico da restauração de arquitetura histórica no século XIX, reconheceu na nova técnica o valor de “incontestável documentação”.²



Figura 1 – A mais antiga fotografia sobrevivente.
Joseph-Nicéphore Niépce, c. 1826

² ELWALL, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*, p. 12.

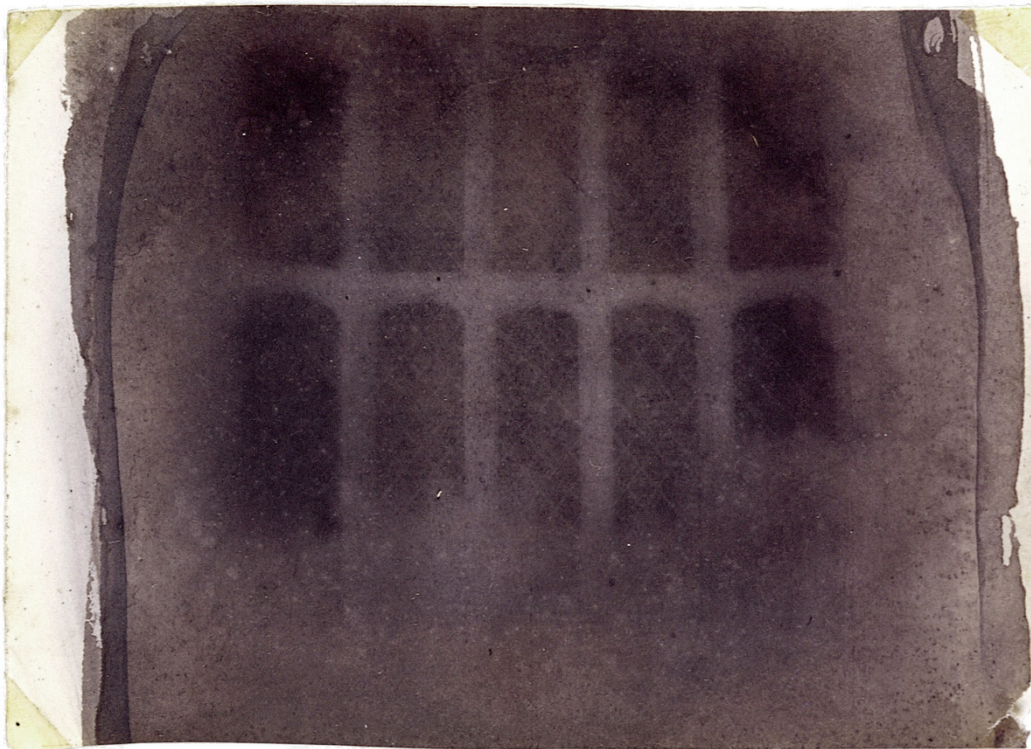


Figura 2 – The Oriel Window. Calotipia. William Henry Fox Talbot, c. 1835

A técnica hoje conhecida como daguerreotipia, desenvolvida por Louis Jacques-Mandé Daguerre, foi o primeiro processo fotográfico disponibilizado comercialmente ao público. Apresentada em 1839, a técnica alcançou razoável popularidade na França, sobretudo pelo fato de ter rapidamente entrado em domínio público naquele país. No âmbito específico da arquitetura, o rápido reconhecimento conferido por Viollet-le-Duc à técnica fotográfica foi um impulso determinante para a sua consolidação.

A modernização e a urbanização acelerada em meados do século XIX, em especial na França e na Inglaterra, despertou a preocupação em registrar aspectos das cidades que estavam em vias de desaparecer. Na década de 1840 foram criadas diversas missões para registro de monumentos de cidades europeias, e também de outras partes do mundo, motivadas por interesse histórico, econômico ou turístico. Entre esses projetos destaca-se a publicação em Paris, entre 1841 e 1844, do álbum *Excursions daguerriennes*.³ O álbum reunia imagens do Egito, Turquia, leste da Ásia entre outros. Neste livro, Noël-

³ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 12.

Marie Payal Lerebours produziu as cópias por meio de impressão litográfica, visto que o processo daguerreótipo gerava uma única imagem positiva, sem a possibilidade de multiplicação.

Embora as bases do processo fotográfico já estivessem implantadas, essa primeira geração de registros ainda estava comprometida com a sintaxe visual estabelecida na produção litográfica, sobretudo pelo modo como as imagens tinham que ser retrabalhadas em outras técnicas para permitir a produção de cópias. Os edifícios eram representados basicamente a partir de elevações ou vistas em perspectiva – linguagem incorporada nas publicações de arquitetura no final do século XVII por ser considerada mais acessível ao público em geral. Os primeiros profissionais da fotografia vinham de formação em pintura ou gravura e, como ainda não existia uma denominação específica para o tipo de imagem que produziam, estas eram chamadas “dessins photographiques”,⁴ termo em francês que denunciava essa estreita ligação.

Aspectos técnicos próprios da daguerreotipia também influenciaram a natureza das imagens. A baixa sensibilidade dos primeiros processos químicos e a consequente longa exposição necessária impediam o registro de pessoas junto às edificações. Já a alta luminosidade necessária para sensibilizar o material determinou o predomínio quase absoluto de vistas externas.

A impossibilidade, nessas primeiras décadas, de reprodução de imagens fotográficas diretamente na página impressa limitava sua veiculação nas publicações do período. Além disso, a daguerreotipia tinha ainda alguns empecilhos que atingiam diretamente as necessidades dos arquitetos: o equipamento era volumoso e pouco prático para o uso em visitas de campo e as imagens produzidas eram espelhadas e com pequenas dimensões, o que dificultava a tomada de medidas a partir do registro. William Burges, um dos principais arquitetos da Inglaterra vitoriana, preocupado com o futuro aproveitamento dos registros coletados em campo, demonstra sua desconfiança em relação à nova técnica em um conselho deixado, em 1861, aos seus colegas de profissão: “measure much, sketch little, and, above all, keep your fingers out of chemicals”.⁵

⁴ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 13.

⁵ *Building News*, vol. 7, mar. 1861, pp. 251-252 apud ELWALL, Robert. Op. cit., p. 13.

O descontentamento com o invento de Daguerre foi também externado por escritores e artistas, como Flaubert e Delacroix, curiosamente por sua “promiscuidade”⁶ ao retratar com igual importância tudo o que a ele era exposto, sem distinção de mérito entre o motivo principal e os objetos que porventura dividissem a mesma cena. Em relação a essa indistinção entre tema principal e elementos ditos de menor importância é interessante mencionar como uma particularidade do registro arquitetônico em daguerreótipos a presença de andaimes e tapumes junto aos edifícios, elementos que normalmente seriam excluídos por um gravador.

Apesar das desvantagens dessa primeira geração do processo fotográfico, a daguerreotipia foi fundamental na incorporação da imagem fotográfica ao universo arquitetônico. Historiadores e restauradores, como Viollet-le-Duc, na França e mais tarde Ruskin, na Inglaterra, se valeram dessas imagens para projetos de restauração, abrindo precedente para a adoção deste tipo de imagem em grandes programas estatais de registro do patrimônio histórico.

Quase simultaneamente aos primeiros experimentos de Daguerre e Niépce na França⁷, do outro lado do canal da Mancha, Henry Fox Talbot desenvolvia outro processo de produção de imagens fotográficas, a calotipia, conhecida também como papel salgado.

O processo inglês trazia uma vantagem significativa em relação ao seu contemporâneo francês. Por se basear no princípio de negativo-positivo, a calotipia permitia a impressão de cópias em papel a partir de uma matriz. Por outro lado, as imagens depositadas sobre o papel não alcançavam a mesma resolução de detalhes dos daguerreótipos. Esta diferença técnica entre os dois processos provocaria também um impacto estético nas imagens. A calotipia inglesa se aproximava mais da aparência de pinturas, privilegiando o volume por seus meios-tons, já o daguerreotipo francês, com maior definição de detalhes, privilegiava as linhas, criando imagens mais próximas das gravuras. Sobre a diferença da calotipia em relação aos daguerreótipos Richard Benson faz uma interessante consideração:

⁶ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 14.

⁷ No Reino Unido a daguerreotipia estava protegida por patente, o que tornava necessário o pagamento de licença por seus praticantes.



Figura 3 – The Conservative Club-House, St James Street.
Calcuttipia. Henry Fox Talbot, c. 1845

This picture also offer another lesson in the power of photography: the delicate precision of the daguerreotype is not required for a strong picture. Soft, grainy paper does the job perfectly well, allowing a picture full of detail that no painter would have understood before the invention of photography”.⁸

⁸ BENSON, Richard. *The Printed Picture*, p. 104.

Fotografia oficial

O desenvolvimento técnico proporcionou equipamentos mais práticos, portáteis e a reprodução das imagens com impressionante definição, possibilitando que os processos fotográficos fossem rapidamente adotados por órgãos públicos em empreitadas de grande porte.

Já em 1851, a Comissão de Monumentos Históricos da França criou a Mission Héliographique, programa com financiamento público que tinha o objetivo de criar um inventário fotográfico do patrimônio arquitetônico que serviria de base para futuros restauros de monumentos. O território francês foi dividido em cinco regiões e para cada uma delas foi designado um fotógrafo. A missão foi fundamental para impulsionar a consolidação dessa nova técnica não só no meio arquitetônico, mas também de maneira mais ampla.

O fato de a empreitada ter sido realizada simultaneamente por cinco profissionais em locais e condições diferentes possibilitou a comparação de estilos e abordagens, contribuindo para que a fotografia passasse a ser encarada não como um mero ato mecânico, mas sim de forma que o fotógrafo pudesse construir uma interpretação pessoal sobre seu tema. Em relação a essa abordagem pessoal é esclarecedor o relato do fotógrafo Charles Nègre sobre os registros que realizou no sul da França em 1852:

In the reproduction of these monuments of the middle ages and ancient times that I am offering to the public, I have attempted to join the picturesque aspect to the serious study of detail so sought after by artists, architects, sculptors and painters. [...] Thus I have produced a general view of each monument for the architect. In placing the horizon line at the mid-point of the building's height and the point of view at the centre, I have tried to avoid perspective distortions and have attempted to give to the drawings the aspect and the precision of geometric elevation [...]. Wherever I could dispense with architectural precision I have indulged in the picturesque; in which case I have sacrificed a few details, when necessary, in favour of an imposing effect that would also preserve the poetic charm that surrounded it.⁹

A descrição feita por Nègre é um impressionante testemunho do grau de maturidade que a fotografia havia alcançado em tão curta existência. O fotógrafo justifica suas opções com propriedade e grande repertório de soluções, já antecipando questões que ainda hoje estão presentes, como a relação entre

⁹ NÈGRE, Charles. *Mid de la France* (manuscrito, c. 1852) apud ELWALL, Robert. Op. cit., p. 16.

rigor formal e aspectos menos tangíveis e entre precisão arquitetônica e uma atmosfera pictórica.

Na Inglaterra ocorreu processo semelhante de adoção das imagens fotográficas por órgãos oficiais. A Exposição Universal de 1851 é emblemática nesse processo, tanto pela exibição de mais de 700 fotografias de diferentes países como pela inclusão de imagens fotográficas encartadas na publicação que acompanhava o evento, *Reports by the Juries*, lançado em 1952.

Nesse ano é desenvolvida uma nova técnica fotográfica a partir de negativo em placa de vidro e cópias em papel albuminado, que uniria a alta definição do daguerreótipo com a possibilidade de múltiplas impressões da calotipia. Esse novo processo se tornaria o padrão para a fotografia de arquitetura nas décadas seguintes.

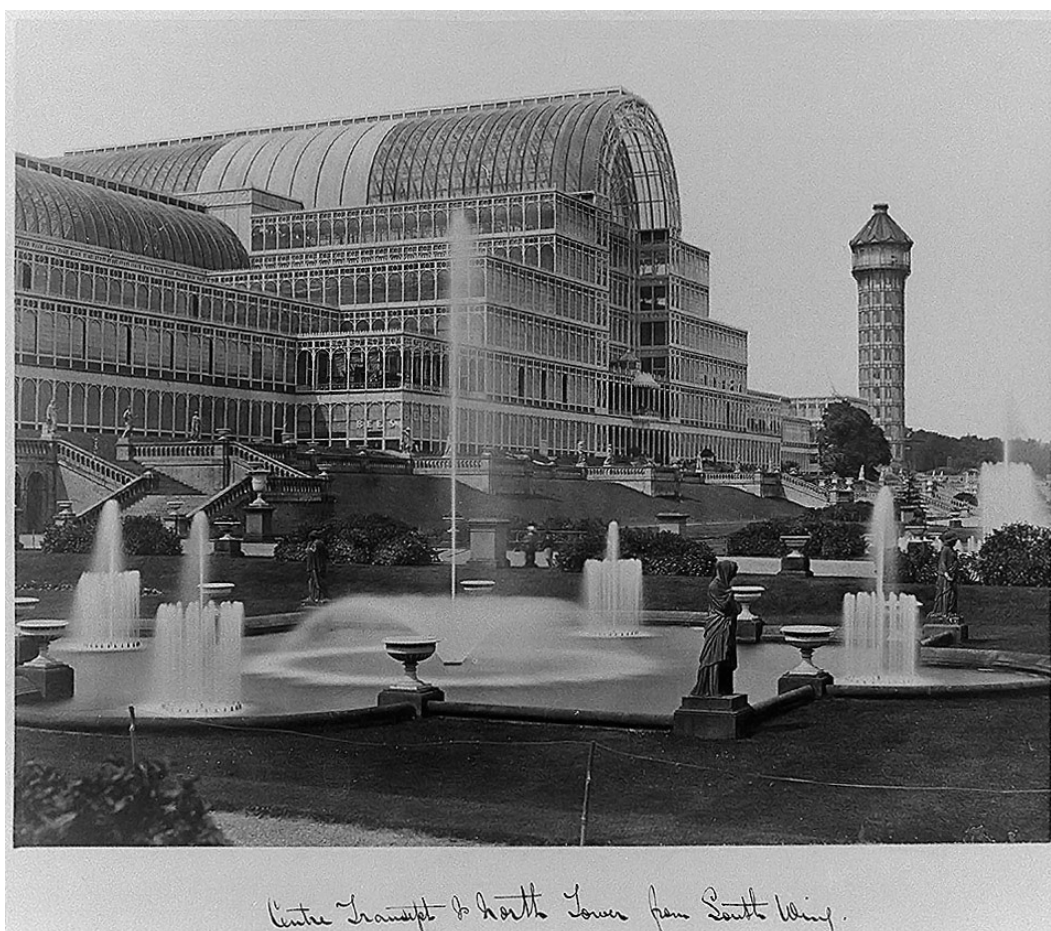


Figura 4 – Palácio de Cristal, ícone da Exposição Universal, em Londres, 1951.
Philip Henry Delamotte, 1954

Outra grande comissão estatal francesa, de escala sem precedentes, foi a documentação no novo Louvre, peça central no projeto de Napoleão III e do Barão de Haussmann para a modernização de Paris a partir de 1853. O fotógrafo Edouard Baldus foi encarregado do registro não apenas do edifício, mas também dos elementos de decoração e estátuas, compondo um conjunto de mais de 5 mil imagens. A documentação do Louvre se tornou referência para fotógrafos e arquitetos por sua extensão e qualidade técnica.

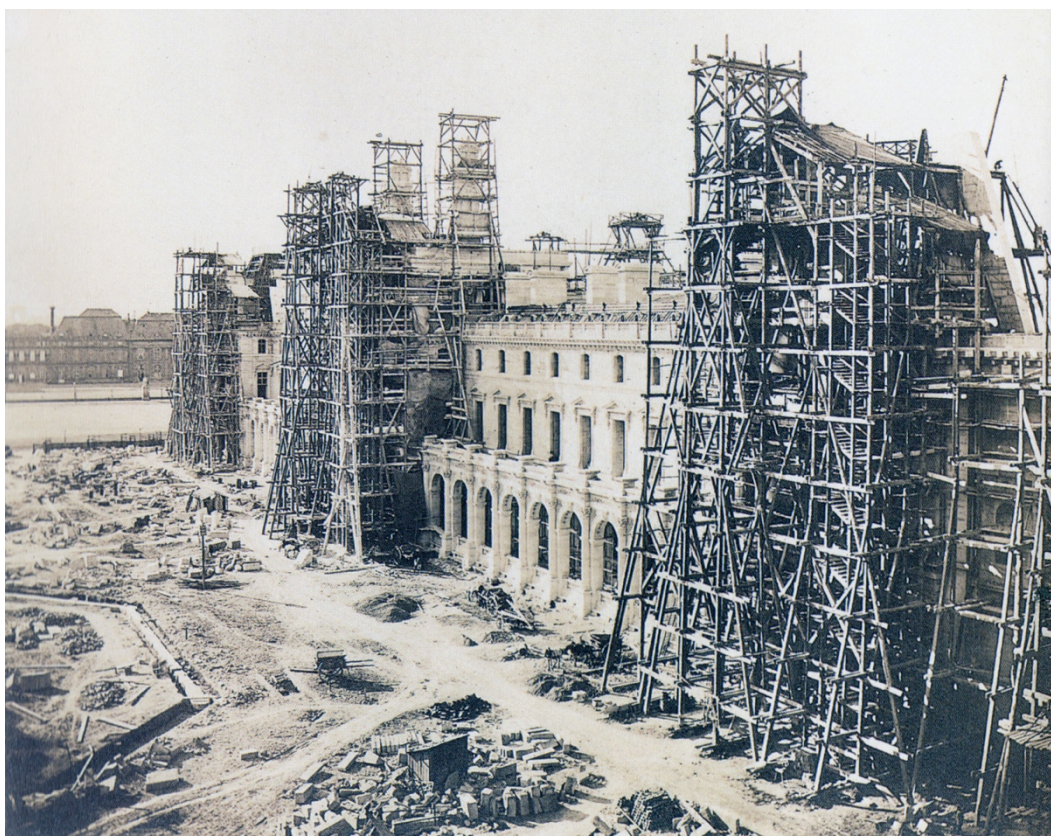


Figura 5 – Construção do Novo Louvre, Paris. Edouard Baldus, c. 1855.

As encomendas estatais foram decisivas na profissionalização do vínculo entre arquitetura e fotografia na França. A escala e o alcance desses projetos proporcionaram uma posição de destaque da fotografia de arquitetura naquele país ao longo da década de 1850. Essa prática se difundiu por outros países da Europa, como Bélgica e Holanda, com destaque para as encomendas militares e da Companhia das Índias Orientais.

Todavia, após algumas décadas de grande movimentação, houve um declínio das encomendas estatais e as empresas criadas por fotógrafos para atender a essas demandas reduziram de tamanho ao mesmo tempo em que

diversificavam suas atividades, buscando outras, mais próximas de setores privados. A Itália representava uma exceção nesse cenário, pois o grande interesse por souvenirs do mercado turístico manteve essa prática em alta. Algumas dessas empresas, como, por exemplo, a que foi formada em 1852 pelos irmãos Alinari em Florença, segue ativa como um dos maiores arquivos fotográficos da atualidade.

Fotografia topográfica

Os canais de mídia que colocavam as imagens em circulação, em particular as revistas ilustradas, serão mais profundamente discutidos no capítulo 3, porém vale aqui mencionar um exemplo que talvez tenha inaugurado esse modelo.

Em 1857 foi fundada na Inglaterra a Architectural Photographic Association que, presidida por Robert Hesketh, oferecia a seus sócios “photographs of architectural works of various countries, by mean of a moderate subscription”.¹⁰ Esse tipo de serviço já não era novidade na Europa, havia diversos canais de distribuição de imagens de outras naturezas. O ineditismo deste caso é a especialização em imagens de arquitetura, que atesta o reconhecimento da importância do contato com imagens fotográficas na formação e na atividade profissional.

A partir da década de 1860 a fotografia de arquitetura passa a ser uma atividade praticada por grandes estúdios que prestam serviços técnicos de topografia, agrimensura e levantamento urbano. Uma produção de imagens em que o aspecto utilitário prevalece é um tipo de fotografia definido por Robert Elwall como “fotografia topográfica”.¹¹

Essa tendência acompanhou o desenvolvimento de inovações tecnológicas, como filmes de exposição mais curta, que permitiam o registro de ambientes internos; uma maior variedade de lentes, mais claras e com melhor definição; e a introdução de placas secas de gelatina, que liberaram o fotógrafo

¹⁰ Trecho de anúncio publicado em *The Builder*, vol. 15, p. 249, 1857 apud ELWALL, Robert. Op. cit., p. 18.

¹¹ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 50.

de carregar consigo para campo câmeras escuras portáteis, aumentando o número de exposições que um fotógrafo podia realizar em um mesmo dia.

Os fotógrafos que realizavam este tipo de trabalho estavam preocupados em produzir um registro mais técnico, dando atenção a medidas e proporções, sem aspirações artísticas. Apesar de ser considerada uma produção “menos nobre”, este material ganhou muito espaço na prática e no estudo de arquitetura, sobretudo pelas redes de distribuição dominadas por essas empresas, que se valiam de anúncios em jornais e revistas, entregas pelo correio e o crescente alcance das malhas ferroviárias. Tais empresas abasteciam arquitetos e seus estúdios com imagens de edifícios e monumentos recentes e antigos de todas as partes do mundo.

No ano de 1880 a produção de uma empresa como a inglesa George Washington Wilson & Co. alcançou a marca de 1 milhão de imagens por ano. Os estúdios da chamada fotografia topográfica se converteram em grandes corporações internacionais, indo muito além do eixo França-Inglaterra, atuando na Ásia, no norte da África e também na América.¹² O material produzido era comercializado em diferentes formatos, que se popularizaram pela então recente produção em massa de imagens fotográficas. Além do formato álbum foram também introduzidas as imagens estereoscópicas (com o uso de um visor binocular que criava imagens tridimensionais) e, mais tarde, o cartão-postal, que contribuiu para que as imagens arquitetônicas atingissem o público em geral, não ficando mais restrita aos profissionais da área.

Apesar do grande número de empresas atuando nesse seguimento, o material produzido era bastante uniformizado. O modo de fotografar foi padronizado para que a produção de diferentes fotógrafos em várias partes do mundo apresentasse um aspecto unificado. A criatividade e a liberdade artística gozada pelos fotógrafos das décadas de 1840 e 1850 em relação à composição e ao uso de luz e sombra foram sacrificadas em nome da sobriedade e da regularidade decorrentes da profissionalização da atividade. As empresas de fotografia topográfica estimularam a criação de um determinado tipo de imagem e, paralelamente, uma expectativa em relação à autenticidade com que sua

¹² ELWALL, Robert. Op. cit., p. 50.

audiência podia contar estar em contato. O objetivo era um registro documental de determinado fato tectônico.

Faz sentido considerar que a grande disseminação da fotografia de arquitetura, que ampliou o acesso à informação sobre diferentes períodos e partes do mundo, tenha contribuído para a recuperação de estilos antigos e exóticos na arquitetura eclética que entrou em voga a partir de meados do século XIX.

Transformações urbanas

Os acelerados processos de expansão urbana na Europa e nos Estados Unidos do final do século XIX foram alvo de grande interesse pelos fotógrafos de arquitetura. As imagens de importantes projetos em plena construção se popularizaram. No plano do Barão de Haussmann para a renovação de Paris, o fotógrafo Charles Marville foi encarregado de registrar a transformação das ruas estreitas e do casario medieval em amplos bulevares com edifícios modernos. As imagens produzidas teriam também o propósito de endossar o ambicioso plano. A fotografia de arquitetura se prestava tanto à celebração da rápida transformação das cidades quanto ao cuidado em registrar o passado em vias de ser apagado.

O registro de Marville foi amplo e sistemático, cada rua foi fotografada duas vezes em ângulos opostos, incluindo o processo de demolição e a transformação que se seguiu. O objetivo não era mostrar cada uma das fotografias isoladamente, mas sim todo o conjunto, a fim de que se formasse uma ampla documentação do projeto.

O ideal urbanístico de Haussmann eram as visões em perspectiva através de longas séries de ruas. Isso corresponde à tendência que sempre de novo se pode observar no século XX, no sentido de enobrecer necessidades técnicas fazendo delas objetivos artísticos. As instituições da dominação laica deveriam encontrar a sua apoteose no traçado das avenidas: antes de serem inauguradas eram recobertas por uma lona e depois desencobertas como monumentos.¹³

¹³ BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX", p. 41.



Figura 6 – Charles Marville, c. 1865. Carrefour des rues de la Petite et de la Grande Truanderie, Paris.

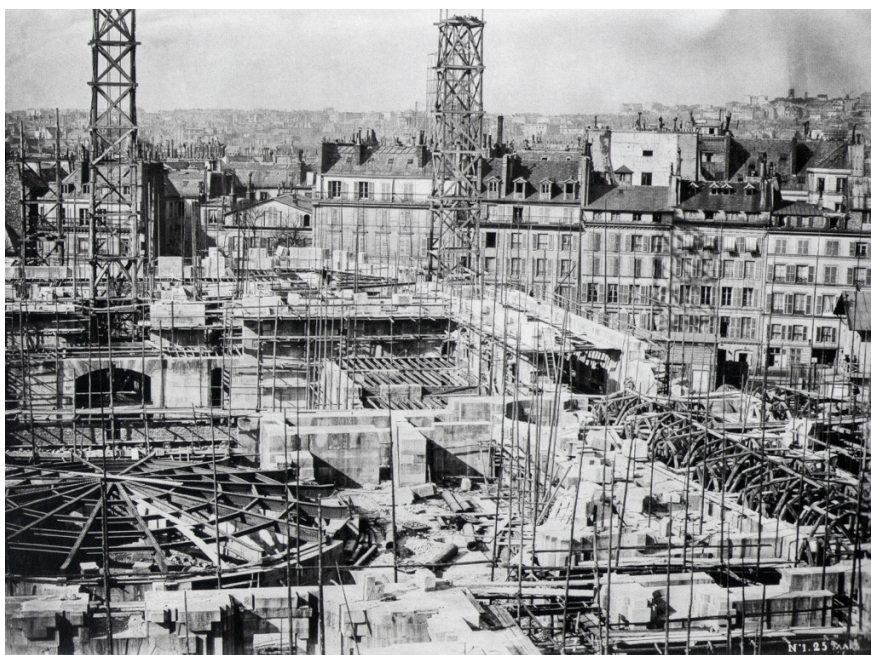


Figura 7 – Palácio Garnier – Ópera de Paris, 1865. Delmaet & Durandelle

Fotografia impressa

Na metade do século XIX, ao mesmo tempo em que a fotografia de arquitetura começava a se estabelecer como um subgênero, a publicação de arquitetura passava por uma grande transformação, marcada pelo surgimento de revistas como *Revue générale de l'architecture*, em 1840, na França, e *The Builder*, em 1843, na Inglaterra. Embora simultâneos, esses dois processos ainda não tinham conexão, visto que a fotografia não figurava nessas revistas pela impossibilidade técnica de imprimir imagens fotográficas junto ao texto.¹⁴

Foi apenas na passagem para o século XX que foi desenvolvido um processo gráfico no qual imagens fotográficas e texto puderam ser reproduzidos com qualidade em uma mesma operação. Nesse intervalo, as publicações se valeram de diversas soluções intermediárias, como a criação de um desenho a partir da fotografia ou a inserção manual de fotografias entre as páginas de texto da publicação. A impressão por meio-tom possibilitou o surgimento de revistas ilustradas,¹⁵ como *Architectural Record* (Nova York, 1891), *Architectural Review* (Londres, 1891) e *Country Life* (Londres, 1897). Com o advento da impressão de imagens fotográficas em publicações de grande tiragem, a fotografia de arquitetura ganhou um novo impulso, estimulando os fotógrafos com novas demandas e acesso a um público muito mais amplo.

Até o final do século XIX, as publicações ilustradas de arquitetura apresentavam, em geral, cada edifício por meio de uma única imagem fotográfica, publicada em página isolada do texto por conta dos diferentes processos de impressão empregados para texto e imagem. Isto demandava que tanto o texto quanto a foto tivessem algum grau de autonomia, já que seriam observados separadamente. Com a introdução do processo por meios-tons e a integração de texto e imagem no mesmo suporte, não só o texto podia se referir mais diretamente às imagens como cada obra passou a ser retratada com um maior número de fotos. Este fato teve enorme impacto no tipo de registro que os fotógrafos realizavam. Sem a necessidade de tentarem abraçar a totalidade da obra em uma imagem única, os fotógrafos passaram a realizar registros mais abrangentes, tomados de diferentes pontos de vista, com escalas variadas,

¹⁴ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 86.

¹⁵ O processo de consolidação do modelo de revista ilustrada será abordado mais a fundo no capítulo 2.

incluindo detalhes e definindo percursos, o que possibilitou o surgimento de uma narrativa visual nessas revistas.

Essa mudança alterou completamente o modo como o leitor se relacionava com as imagens de arquitetura. Antes, a imagem única, anexada manualmente entre as páginas, com papel mais grosso e em formato diferente do miolo da publicação, tinha uma certa nobreza, algo de mítico que gerava um distanciamento, crítico, inclusive. Já nas revistas ilustradas, as fotografias diluídas ao longo da publicação, com múltiplas vistas integradas ao texto, proporcionavam outra relação do leitor com as imagens, mais próxima e ativa, que o estimulava a construir sua própria interpretação da obra.

A adoção da nova técnica foi rápida. Já na primeira década do século XX a maioria das revistas de arquitetura era ilustrada, principalmente por fotografias impressas em meio-tom. Ainda que a técnica tenha se difundido mundialmente, a qualidade desses impressos apresentava grande variação. Elwall destaca a excelente qualidade de reprodução de imagens na revista holandesa *Bouwkundig tijdschrift* (1881-1908).¹⁶

A maior exposição dos leitores a imagens fotográficas gerou uma rápida mudança de opinião em relação à nova técnica. A familiarização com o processo fotográfico também alterou o modo como os arquitetos divulgavam seus trabalhos. Frank Lloyd Wright teve seu reconhecimento internacional alavancado pela publicação, em 1910, de um portfólio ricamente ilustrado. Acompanhada de uma monografia, a obra apresenta plantas e perspectivas. Ainda que a edição só apresentasse desenhos, as perspectivas foram construídas a partir de fotografias. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, publicado pelo editor berlinense Ernst Wasmuth, é um exemplo interessante da aceitação gradual pelos arquitetos da fotografia.¹⁷ Essa aceitação, entretanto, não foi unânime, e Adolf Loos é um exemplo de rejeição à nova técnica.¹⁸

¹⁶ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 89.

¹⁷ Ibidem p. 90

¹⁸ ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, p. 43.

Arquitetura e imagem

As primeiras décadas do século XX representam um período-chave para o entendimento do vínculo entre arquitetura e imagem. O período em que as imagens fotográficas de arquitetura passaram a figurar nos impressos de massa coincide com nova relação entre o edifício e sua superfície, que se desenvolvia a partir das técnicas construtivas de liberar a fachada de sua função estrutural. A consciência pictórica da arquitetura se tornou assunto de interesse para um grupo de historiadores frankfurtianos encabeçados por Siegfried Kracauer, que criaram uma linha de estudos denominada *Bildarchitekturen*, ou arquitetura da imagem,¹⁹ baseada em argumentos tanto conceituais quanto construtivos.

Com o domínio da técnica de estrutura metálica e do concreto armado – *frame construction* – que se deu a partir do final do século XIX, as fachadas dos edifícios perderam o vínculo direto com a solução tectônica do edifício. Sem a função estrutural de receber a carga da construção, a superfície pôde romper com a obrigação estabelecida pelo discurso racionalista arquitetônico²⁰ e se destinar mais livremente à questão da representação: “Photographs of buildings appeared in the mass media as architects began to use facades as large-scale pictures without structural restrictions – or, more important, without the obligation to represent structure”.²¹

O caráter representacional depositado nas fachadas, ou no edifício como um todo, não surge com o descolamento da fachada em relação à solução estrutural. Podemos encontrar exemplos de edifícios que foram trabalhados como superfícies pictóricas ao longo de toda a história da arquitetura, como, por exemplo, na ornamentação de construções do Renascimento. Qual seria então a diferença significativa entre os edifícios em estrutura metálica, ou em concreto armado, do início do século XX e aqueles dos séculos anteriores?

Zimmerman tenta elencar quais elementos podem auxiliar a definir a posição dessa linha divisória que distinguiria a função representacional da fachada de mármore de um palacete renascentista e a da pele de vidro de um

¹⁹ A produção acadêmica relativa é abordada no capítulo “Bildarchitekturen – Architectural surface, cerca 1914”: ZIMMERMAN, Claire. Op. cit., p. 21.

²⁰ Ibidem, p. 316.

²¹ Ibidem, p. 24.

arranha-céu de estrutura metálica. Como exemplo de um ponto intermediário, a autora menciona o *Majolikahaus*, em Viena.

O edifício de Otto Wagner, de 1899, que se situa cronologicamente mais próximo do arranha-céu, apresenta conexões com ambos os extremos do espectro determinado por Zimmerman. A fachada frontal é coberta por uma ornamentação floral composta de ladrilhos cerâmicos, uma composição simétrica alinhada pelo centro da fachada autoportante, como na tradição clássica, porém o desenho se instala na alvenaria estrutural da superfície do edifício como em um grande plano contínuo. Ainda que respeitando a modulação das janelas, o motivo floral não está comprometido com a solução estrutural do edifício, antecipando as mudanças no caráter representacional dos edifícios que só seriam possíveis a partir da adoção do *frame building*.



Figura 8 – Majolikahaus, Viena. Projeto de Otto Wagner, 1898-1899.

The physical delamination of exterior cladding from structure allowed building to take on more aggressively representational roles. The narratives they related might float free from building tectonics. In doing so, they contravened the principles of structural rationalism that were to become foundational in nineteenth-century architectural theory. At the turn of the century, German-speaking architects began to question whether, or how, structure should be mirrored or represented on building exteriors, so that the outside told the story of the building's structural performance, as Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc had instructed.²²

Um outro exemplo bastante simbólico desta relação da incipiente arquitetura moderna com a questão da representação é a Bauakademie, Academia de Arquitetura de Berlim, edifício projetado por Schinkel e construído entre 1832 e 1836. Esta obra é reconhecida como um dos marcos iniciais da arquitetura moderna na Europa, tendo sido utilizados elementos como tijolos aparentes e estrutura metálica. Sua icônica fachada antecipava características da arquitetura racionalista. Por quase meio século esse edifício abrigou importantes instituições públicas relacionadas com a arquitetura, e foi a primeira instituição a praticar comercialmente a fotogrametria, técnica para extrair as dimensões de um objeto, ou edifício, a partir de fotografias, o que proporcionou acumular, até a década de 1920, uma coleção de cerca de 20.000 negativos de vidro.

Severamente danificado por um bombardeio na Segunda Guerra Mundial, o edifício recebeu um restauro parcial, mas veio a ser demolido no ano de 1962 para dar espaço ao Ministério de Assuntos Exteriores da Alemanha Oriental. Em 1995 o edifício do Ministério, por sua vez, também foi demolido. Desde então existe uma proposta para a reconstrução do projeto de Schinkel que, junto a um instituto privado, abrigaria um museu de arquitetura. Entre 1999 e 2002 a porção noroeste do edifício foi reconstruída em um esforço exemplar de pesquisa. Dois anos mais tarde, em um projeto criado por estudantes de arquitetura, foi estendida uma lona impressa que simulava as fachadas e o volume do edifício original, resultando em uma icônica justaposição de um embrião da arquitetura moderna com práticas próprias do pós-modernismo.

²² ZIMMERMAN, Claire. Op. cit., p. 35-36.



Figura 9 – Eduard Gaertner, Bauakademie. Óleo sobre tela, 1868



Figura 10 – Bauakademie, porção noroeste reconstruída e fachada de lona, 2005

A história desse edifício representa um breve desvio no rumo desta pesquisa, e se justifica pela rica oportunidade de acompanhar, através de um único edifício, a inerente questão da representação na arquitetura moderna desde suas manifestações mais precoces, ainda no século XIX, passando pelo intenso século XX, até os dias de hoje.

A experiência moderna

O reconhecimento do potencial da fotografia pelos próprios arquitetos possibilitou que ela superasse o estigma de registro mecânico e impessoal. Quando o fotógrafo alemão Edmund Lill foi contratado para registrar, em 1922, a fábrica Fagus, projeto de Walter Gropius e Adolf Meyer, o próprio Meyer acompanhou o fotógrafo para supervisionar o trabalho, essa prática tendo se tornado bastante comum entre os arquitetos. Com o advento das chapas pré-sensibilizadas, que simplificaram a operação do equipamento, mais arquitetos passaram a fazer suas próprias fotos.

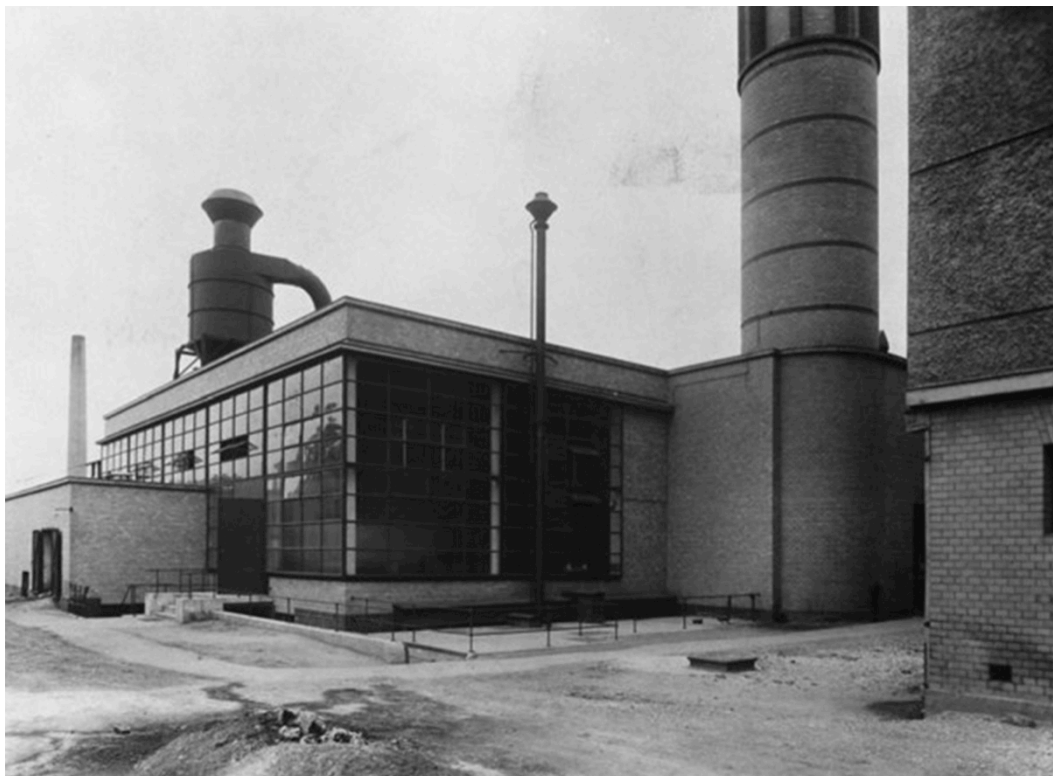


Figura 11 – Edmund Lill, 1922. Fábrica Fagus.

Le Corbusier se converteu ainda jovem à fotografia. Em sua *Viagem ao Oriente* (1910-11), carregou consigo uma Cupido 80, câmera de grande formato. Ainda que mais tarde tenha afirmado que a “câmera é uma ferramenta para preguiçosos, que utilizam uma máquina para enxergar por eles”,²³ sua experiência como fotógrafo amador por certo o habilitou a controlar criteriosamente o registro e a publicação de imagens de suas obras.

A popularização do equipamento fotográfico entre arquitetos e a proliferação de foto-clubes específicos da categoria impulsionaram o interesse dos arquitetos pela fotografia no período entreguerras. Mais tarde, após a Segunda Guerra Mundial, proporcionaria o surgimento de uma nova geração de fotógrafos de arquitetura com formação nesta área,²⁴ e também o estabelecimento de parcerias entre fotógrafos e arquitetos. O maior contato destes últimos com o universo da fotografia estimulou-os a ter controle completo sobre a produção e a circulação de imagens de suas obras.

Talvez o caso mais emblemático deste tipo de parceria – arquiteto moderno e seu fotógrafo favorito – seja a colaboração Le Corbusier e Lucien Hervé. Em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, o fotógrafo de origem húngara relata o início dessa parceria de longa data.

Naquela época, como era comum na maioria dos prédios modernos, havia uma placa na Unidade de Habitação de Marselha dizendo que quem quisesse tirar fotografias da edificação tinha de submetê-las à aprovação do arquiteto antes de publicar, de modo que tomei coragem e decidi, meio nervoso, enviar tudo para o grande Le Corbusier, a fim de que as fotos pudessem ser publicadas. Le Corbusier me escreveu não apenas para me parabenizar por meu trabalho, como me fez também o maior elogio que já recebi: disse-me que eu tinha alma de arquiteto.²⁵

Alguns anos depois, em 1955, Le Corbusier escalaria Hervé para o registro de Chandigarh, a cidade planejada que simbolizaria o processo de modernização e democratização da Índia, que recém-conquistara sua independência do Império Britânico. Grandes séries foram produzidas pelo fotógrafo. Suas folhas de contato, repletas de recortes e anotações, registram o rico processo de criação, o diálogo com o arquiteto e o controle que Le Corbusier tinha sobre como suas obras seriam divulgadas. No registro de

²³ LE CORBUSIER. *Creation is a Patient Search*, p. 37.

²⁴ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 91.

²⁵ Lucien Hervé em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist no ano de 2002, publicada em português em “A invenção de Lucien Hervé”. *Revista Zum*, n. 9, p. 146, 2015.

Chandigarh, em 1955 e 1961, Hervé fotografou não só os edifícios concluídos, mas também se dedicou ao próprio processo de construção. Nas suas fotografias, a abstração geométrica de Le Corbusier é combinada com a paisagem local e a presença dos trabalhadores.



Figura 12 – Ludwig Mies van der Rohe, 1921. Versão intermediária do projeto para concurso do arranha-céu na Bahnhof Friedrichstrasse, Berlim.

Com a simplificação dos processos fotográficos a partir da década de 1920, a fotografia se popularizou também entre os arquitetos, tornando-se uma

ferramenta de trabalho que acompanhava a prática projetual e não apenas o registro da obra acabada. A fotomontagem popularizou-se como recurso de apresentação e estudo. Mies van der Rohe foi um dos primeiros arquitetos a fazer uso desta técnica, criando imagens de grande impacto sem o objetivo de elaborar uma ilusão de realidade, em uma estética quase expressionista. A série de fotomontagens do arranha-céu Friedrichstrasse comprova o potencial expressivo desta técnica.

A abordagem experimental e menos formal dos arquitetos atuando como fotógrafos amadores contribuiu para uma visão alternativa em relação à fotografia de arquitetura tradicional que vinha sendo produzida, ainda muito influenciada pelos rígidos padrões das empresas de imagens topográficas.

Sobre esse rompimento com a estética da fotografia topográfica é muito interessante contrapor as fotografias de Paris feitas a partir de 1898 por Eugène Atget ao registro encomendado décadas antes a Charles Marville. Cada um com uma abordagem completamente diferente ao mesmo tema, a cidade antiga intocada pela modernização de Haussmann.

Ainda que Atget utilizasse um equipamento muito semelhante ao dos fotógrafos de arquitetura mais tradicionais – câmera de amplo formato e lentes grandes angulares – seus pontos de vista inusitados o diferenciavam da produção corrente. Enquanto Marville registrava ruas inteiras, Atget trabalhava em uma escala menor, focando detalhes e a vida cotidiana. Os eixos e o traçado urbano enfatizados por Marville não despertavam o interesse de Atget.

Walter Benjamin identifica as fotos de Atget como precursoras da fotografia surrealista e fundamentais para a fotografia moderna, por meio do rompimento com a tradição do retrato, destaca ainda a sua contribuição para as publicações de vanguarda, como *Bifur* e *Variété*.²⁶

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de formas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiravam carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares na mesma hora [...] Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta

²⁶ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, pp. 100-101.

para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.²⁷

As fotos de Atget, entretanto, passaram quase despercebidas ao longo de boa parte da carreira do fotógrafo, vindo a ganhar reconhecimento décadas mais tarde, sobretudo ao serem descobertas por Man Ray em meados da década de 1920. Berenice Abbot, que foi assistente de Man Ray em Paris, publicou em 1930 uma seleção de fotos de Atget, já falecido, que se tornaram referência obrigatória para grande parte dos fotógrafos da época.



Figura 13 – Eugene Atget, 1909. Maison où mourut Voltaire en 1778, 1 rue de Beaune

²⁷ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, pp. 101-102.

No âmbito da tendência de rejeição à postura positivista e impessoal da fotografia de arquitetura moldada pelas empresas topográficas, floresce a fotografia pictorialista, mais interessada em criar uma atmosfera com jogos de luz e sombra, enquadramentos inusitados e focos suaves do que em reproduzir cada detalhe do edifício em sua integralidade.

A fotografia pictorialista da virada do século XIX para o XX voltava-se, em geral, para paisagens e retratos. Frederick Henry Evans, ao aplicar essa estética na fotografia de arquitetura, foi a princípio uma exceção, porém seu trabalho inspirou uma geração de fotógrafos que buscavam uma expressão pessoal na fotografia de arquitetura.



Figura 14 – Frederick Henry Evans, 1903. *A sea of steps*



Figura 15 – László Moholy-Nagy, 1926. Varandas da Bauhaus, Dessau

Era de se imaginar que ao menos em um primeiro momento as revistas de arquitetura, como a inglesa *The Builder*, não recebessem com bons olhos a nova tendência: “under some semi-poetic title, which is irritating when the building possesses any features of interest, and we are not able to identify it”.²⁸ Por outro lado, a *Country Life* se converteu em uma apoiadora dessa fotografia atmosférica, publicando diversos ensaios de Evans.

O fim da Primeira Guerra Mundial inaugura um período de grande desenvolvimento técnico e estético para a fotografia. Das vanguardas artísticas ao mercado publicitário, passando pelo jornalismo, a fotografia se estabeleceu como o principal meio para construir e representar a sociedade urbana e industrial que se formava.

²⁸ *The Builder*, vol. 103, p. 323, 1912 apud ELWALL, Robert. Op. cit., p. 92.

As décadas de 1920 e 1930 trouxeram técnicas e formas inéditas ao repertório da fotografia que foram determinantes na cultura visual do século XX. Composições abstratas, fotomontagens, fragmentação das imagens, combinação com design gráfico e tipografia modernista em cartazes e revistas faziam parte do que László Moholy-Nagy definiu como “Nova visão”.

Enquanto outros fotógrafos alemães do mesmo período, como August Sander, privilegiavam um registro objetivo da realidade, com rigorosa atenção aos detalhes, Moholy-Nagy, influente mestre da Bauhaus, estimulava a tomada de pontos de vista não convencionais e técnicas experimentais para a criação de novas maneiras de observar o mundo. A chegada da Leica na década de 1930, as primeiras câmeras portáteis de 35 mm, possibilitou maior flexibilidade à atividade dos fotógrafos e contribuiu intensamente para essas experimentações.

Na França, a vanguarda artística mais influente na fotografia foi o Surrealismo. Movimento originado na poesia, capitaneado por André Breton e muito influenciado pela psicanálise, buscava subverter os antigos valores da sociedade burguesa através da livre associação e da simbologia dos sonhos. Na fotografia, os artistas surrealistas se valiam de recursos como a dupla exposição, a solarização e o simbolismo para evocar uma atmosfera onírica.

A Revolução Russa de 1917 promoveu uma transformação em todos os aspectos da sociedade. Artistas visuais, com destaque para Aleksander Rodchenko e El Lissitzky, encontraram na fotografia uma ferramenta poderosa para expressar visualmente a transformação social, cultural e política da nova Rússia. Com o objetivo de desfamiliarizar a relação com as imagens e romper com os modos tradicionais de percepção e representação, valeram-se de recursos como o deslocamento extremo do ponto de vista, para cima ou para baixo, a rotação da linha do horizonte, os cortes radicais e a fragmentação das imagens.

O stalinismo na Rússia e o fascismo na Europa dos anos 1930 interromperam bruscamente esse rico ambiente de experimentação cultural, exilando artistas, fechando revistas e escolas.

A produção experimental de artistas e arquitetos europeus do início do século, em particular na Alemanha de Weimar, em busca da abstração na arquitetura enriqueceu o universo da experiência espacial, promovendo a incorporação de estímulos multissensoriais na prática arquitetônica. Entretanto, esse fértil ambiente de experimentação foi interrompido bruscamente a partir de

1933, o incipiente repertório tendo sido em grande parte perdido, ou ao menos severamente matizado, pela limitação das fotografias em preto e branco, que constituem a principal fonte de informação desse período.²⁹

O resgate de um amplo universo de experimentações artísticas somente a partir de fotografias estimulou uma sobrevalorização de determinados aspectos que se adaptaram melhor ao registro fotográfico, como, por exemplo, composição, geometria e jogo de luz e sombra. Registros em outros suportes menos duráveis, como exposições, modelos, instalações, performances, eventos etc., não tiveram o mesmo alcance e longevidade das fotografias. A estética da fotografia pode ter eclipsado aspectos multissensoriais explorados na busca pela abstração que ainda estão por ser redescobertos.



Figura 16 – Dell & Wainwright, 1937. Aeroporto Municipal de Ramsgate, Kent, Inglaterra

A “nova visão” representava uma alternativa mais radical para a tentativa de emular a pintura dos fotógrafos pictorialistas. Focada em explorar os recursos próprios da atividade fotográfica, alinhava-se à postura da arquitetura modernista de evidenciar as características dos materiais e de buscar elementos fundamentais. Outra semelhança que se pode observar neste tipo de fotografia em face da arquitetura modernista é o expediente de estabelecer relação direta

²⁹ ZIMMERMAN, Claire. Op. cit., p. 14.

com ícones da indústria, como automóveis, aviões e navios, para deles tomar emprestada uma modernidade imediata.

Essa nova fotografia não era uma escola única e coesa, mas sim um amplo espectro de estilos e tendências. Sua origem está na Alemanha da década de 1920, e se formou como uma reação à tendência pictorialista de criação de uma fotografia mais atmosférica. O resultado foi uma fotografia precisa e geométrica, que trazia algo de desenho técnico e mecânico, com ênfase na representação dos materiais característicos da arquitetura moderna, como o concreto, o aço e o vidro.



Figura 17 – John Havinden, 1934. Lawn Road Flats, Londres.

Essa nascente fotografia se alinhava ao movimento da Nova Objetividade na arte e na arquitetura, gerado na Deutscher Werkbund – associação de artistas apoiada pelo Estado alemão na virada do século – e representava um esforço para o alinhamento de artistas, arquitetos e designers com a indústria, no contexto de reestruturação da Alemanha pós-Primeira Guerra.

A *Die Form*, a revista editada pela associação, foi muito importante na difusão da fotografia par a par com a nova objetividade. Talvez o nome mais importante desse período seja o fotógrafo alemão Albert Renger-Patzsch. Sua experimentação com formas arquitetônicas e objetos do cotidiano teve eco na produção de muitos fotógrafos.



Figura 18 – Charles Sheeler, 1927. Criss-crossed, Conveyors, Ford Plant, River Rouge, Detroit

Nos Estados Unidos, onde o fotojornalismo e a fotografia documental já estavam bem estabelecidos, a contribuição da fotografia relacionada à Nova Objetividade foi fundamental na popularização da arquitetura moderna. Charles Sheeler, em especial por seu registro da Fábrica da Ford em 1927, tornou-se o símbolo da era da máquina nos Estados Unidos.

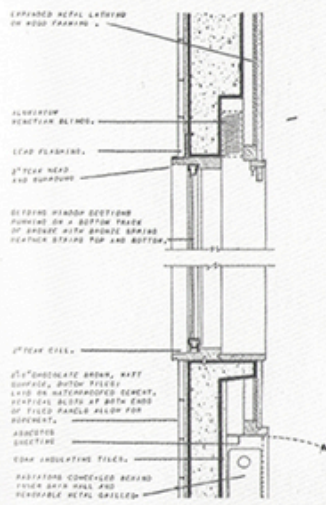
Após a crise de 1929, a fotografia americana reverte o encantamento com a indústria e os arranha-céus para o interior do país. Walker Evans, com seu interesse pela imperfeição e pelo bucólico e, sobretudo, o viés social de seu trabalho, é o melhor exemplo dessa fotografia.

Fotografia publicada

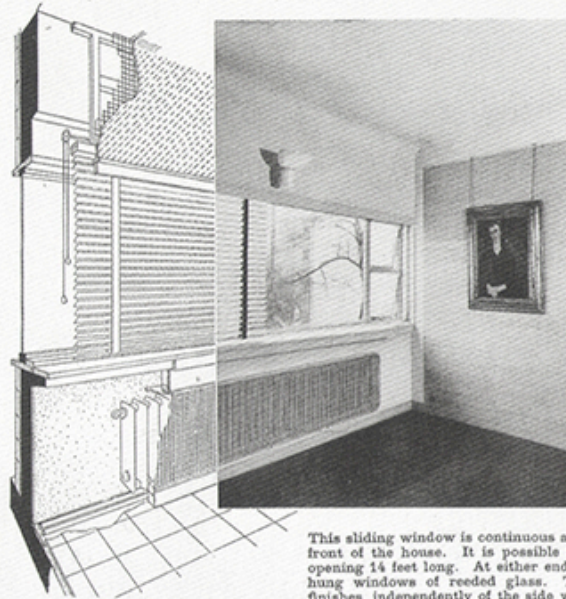
Com a popularização da fotografia na mídia impressa, os editores de jornais e revistas perceberam que aquelas que geravam impacto produziam grande efeito na popularidade de suas publicações. Assim, a fotografia deixa de ser apenas a ilustração de um texto para se tornar também notícia, merecendo local de destaque nas páginas. Esse processo teve início na Alemanha com as revistas ilustradas, como a *Berliner Illustrirte Zeitung* e a *Münchner Illustrirte Presse*, pioneiras no fotojornalismo. As revistas especializadas logo seguiram a tendência, com destaque para a inglesa *Architectural Review*, que contava com o próprio Moholy-Nagy como colaborador, realizando experimentações com impressão de imagens monocromáticas com tintas coloridas e imagens sangradas ocupando toda a página.

A imprensa ilustrada foi o veículo que melhor retratou o otimismo do período do pós-Guerra, com a fotografia cada vez mais determinante na consolidação desse novo modo de comunicação de massa. A arquitetura moderna rapidamente incorporava os avanços tecnológicos da época e se apresentava como uma moldura para o estilo de vida contemporâneo.

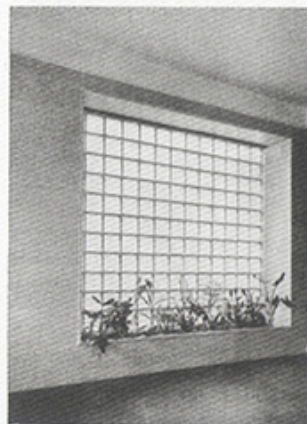
2, Some Interior Details



THE LIVING - ROOM WINDOW
AND WALL TREATMENT



This sliding window is continuous across the whole front of the house. It is possible to have a clear opening 14 feet long. At either end are small top-hung windows of reeded glass. The shaped sill finishes independently of the side walls (see plan).



DAY



NIGHT

PLAN SHOWING FLOWER BOX



THE DINING-ROOM WINDOW

This window lights the dining-room portion of the L-shaped living-room, and is of glass bricks as no view is obtainable from the side of the house. The two photographs show the window by day and covered by a pinoleum blind at night.

HOUSE IN NEWTON ROAD, PADDINGTON

128

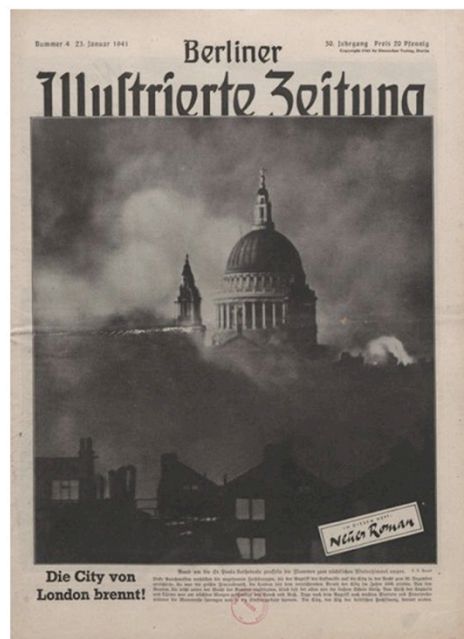
Após a Segunda Guerra Mundial, a fotografia se consolida como o principal meio de comunicação da arquitetura e desempenha papel vital na assimilação da arquitetura modernista.³⁰ Durante a guerra ela era uma atividade bastante controlada e a produção dos fotógrafos foi drasticamente afetada, com exceção de projetos de registro de monumentos e patrimônios históricos para guiar possíveis reconstruções e, obviamente, a fotografia de guerra.

Imagens que registravam as cidades bombardeadas, em geral, não eram publicadas, uma exceção sendo a fotografia de Herbert Mason que mostra a cúpula da Catedral de St. Paul resistindo intacta a um bombardeio em meio ao casario incendiado. Esta imagem se tornou um símbolo da resistência aos ataques nazistas. Diversas publicações, com severas alterações, fizeram uso desta foto. É curioso que a *Berliner Illustrirte Zeitung* tenha utilizado a mesma imagem mas com intenção oposta à das publicações inglesas: mostrar que Londres estava destruída.



Figura 20 – Herbert Mason, 1940. Catedral Saint Paul, Londres

³⁰ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 156.



Figuras 21 e 22 – Capas do jornal britânico *Daily Mail* de 31 dez. 1940 e da revista alemã *Berliner Illustrierte Zeitung*, jan. 1941.

Muitos dos projetos de reconstrução de cidades europeias devastadas se apoiaram principalmente em material fotográfico realizado antes da guerra. A reconstrução dos centros históricos de Nuremberg e Colônia deve muito às fotografias de August Sander.³¹ Esse resgate promoveu o papel da fotografia na identidade cultural dos países.

Embora o caráter técnico-científico próprio dos processos fotográficos tenha dificultado, a princípio, a aceitação da fotografia como uma área legítima de criação artística – o *status* de arte da fotografia foi uma conquista tardia –, esta mesma característica proporcionou uma importante cumplicidade com a arquitetura moderna em sua natureza híbrida, entre arte e técnica, e no universo de referências geradas no século XIX.

³¹ ELWALL, Robert. Op. cit., p. 157.

Within two separate arenas of activity, appearance was connected to the assertion of visible truth. Rationalism and objectivity were the shared obligations of art, science, and social representation in both fields; equally important were mythological corollaries between photography and architecture that allowed each to function as mythmaking sign as well as scientific artifact.³²

Em uma simplificação podemos compreender a questão da representação em sua forma clássica a partir da relação entre sujeito e objeto, nesse caso a arquitetura seria considerada o objeto. Porém em um visão moderna esses limites não são tão claros, a arquitetura moderna, para Colomina, se configura como um sistema de representação, o que não significa dispensar sua a materialidade tradicional. “The building should be understood in the same terms as drawings, photographs, writing, films, and advertisements”.³³ E isto não se deve apenas pelo fato de que, a partir de meados do século XX, é por meio das diferentes mídias que mais frequentemente se estabelece o contato com o edifício, mas sim em função de o edifício ser por si só um sistema de representação, uma “construção” em todos os sentidos.

³² ZIMMERMAN, Claire. Op. cit., p. 4.

³³ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, p. 13-15.

Arquitetura publicada

Numa época cada vez mais dominada por imagens, compreender a história da visualidade é tarefa essencial; e não é possível fazê-lo sem conhecer os impressos que têm servido de suporte para grande parte das imagens em circulação, não somente no passado como ainda hoje. O surgimento da indústria gráfica, ao longo dos últimos duzentos anos, é uma das facetas mais extraordinariamente inequívocas da modernidade.

RAFAEL CARDOSO¹

Publicação moderna de arquitetura

É impensável discorrer sobre a história da arquitetura sem considerar os aspectos técnicos e materiais de seu objeto de estudo, porém, no caso da historiografia da arquitetura brasileira no século XX, a cultura material dos impressos é, em geral, ofuscada por outros fatores, como o contexto histórico, social, político etc. O foco deste capítulo é o desenvolvimento técnico e os processos gráficos e editoriais e o modo como eles contribuíram para a formação da imprensa especializada em arquitetura no Brasil.

Com a passagem do século XIX para o XX, novas técnicas de impressão, tipos de papel, processamento de imagens e tiragens em larga escala transformaram radicalmente a cultura, a divisão do trabalho e a especialização de funções na indústria gráfica. Aliada aos sistemas e redes de distribuição, a

¹ CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil*, p. 10.

impressão se configura como uma indústria de massa. Essa especialização na indústria gráfica veio acompanhada de uma reorganização da cadeia de profissionais que se alinham até a chegada do impresso às mãos do leitor. Em relação a tal processo, entretanto, André Tavares aponta que, na publicação especializada em arquitetura, a separação de funções foi menos drástica, sobretudo por esse tipo de impresso ter circulação restrita a um nicho, portanto, em menor escala.²

A fragmentação reduzida das funções entre os profissionais envolvidos em tais publicações possibilitou que artistas e arquitetos se apropriassem desse meio no desenvolvimento de uma linguagem que pudesse traduzir graficamente as questões que eram trabalhadas na arte e na arquitetura, o que reitera a importância das revistas de arquitetura no estabelecimento da “mitologia” da arquitetura moderna.

Myth or not, modern architecture acted within a field where communications was instrumental to achieving their goals. Production and reproduction were two sides of the same coin, and print was the medium of communication, both within the profession and with a wider audience. The industrial aesthetic became as intrinsic an aspect of the design of architectural books as it was for buildings.³

Cabe aqui contextualizar o que se pode entender por “alcance de massa” no âmbito das publicações de arquitetura. As revistas especializadas de arquitetura, ainda que produzidas industrialmente, permaneciam restritas aos profissionais da área e a um pequeno nicho de interessados pelo assunto. Os cerca de 6.000 exemplares da tiragem destinada ao público nacional da *Módulo* em 1958,⁴ por exemplo, representam uma modesta fração das centenas de milhares de cópias que a revista *O Cruzeiro* colocava semanalmente nas ruas, com tiragem média de 550 mil exemplares na década de 1950, atingindo 720 mil cópias na edição publicada após o suicídio de Vargas.

A *Módulo* é assumidamente inspirada na produção editorial de Le Corbusier, e nos será produtivo analisar a contribuição dada pelo arquiteto ao campo da publicação de arquitetura, em particular em seu empenho na

² O autor se refere mais especificamente à produção de livros de arquitetura, porém, por extensão, é possível afirmar que este fato também tinha algum efeito sobre os demais impressos direcionados ao mesmo público (TAVARES, André. *The Anatomy of Architectural Book*, p. 14).

³ TAVARES, André. Op. cit., p. 15-

⁴ O número é informado na edição n. 15 e certamente oscilou ao longo da vida da revista. Informações consistentes sobre a tiragem das demais edições não foram encontradas.

modernização da uma linguagem visual da publicação de arquitetura, conectada com a cultura de massas, a publicidade e, logicamente, a fotografia.

Le Corbusier registra o interesse pela estética industrial na revista *L'Esprit Nouveau*, publicada entre 1920 e 1924, e em seu *Por uma arquitetura*, de 1923. Em um folheto de divulgação da edição original de *Por uma arquitetura*, Le Corbusier anunciava o modo inovador com que o seu livro empregava as imagens: “Este livro conquista sua eloquência através dos novos meios; suas magníficas ilustrações criam junto ao texto um discurso paralelo de grande força”.⁵

Esse “discurso paralelo” é construído pelo uso não representacional das imagens. Em vez de ilustrar o que é dito, colocando a imagem em uma posição subordinada ao texto, Le Corbusier busca criar uma tensão entre texto e imagem, procedimento tomado emprestado da publicidade moderna, que buscava estabelecer novas associações de ideias a partir da justaposição de imagens de diferentes naturezas.

A rica iconografia de *Por uma arquitetura* é fruto desse modo de construir a narrativa visual com uma mescla de registros de viagem, rascunhos, anúncios publicitários, ruínas da antiguidade etc. Corbusier joga com o estatuto das imagens, alterando os enquadramentos, as escalas e descontextualizando-os. Colomina discorre sobre essa prática, relacionando os procedimentos típicos das vanguardas artísticas, como colagem e justaposição, à transformação da cultura visual pela mídia de massa:

Le Corbusier breaks away from his source when he wrenches these images from the sanctuary of high art, reduces their size, and places them next to the everyday images of newspapers and industrial catalogues (which themselves have undergone equivalent transformations). Mass media make everything contiguous and equivalent. Le Corbusier does not pretend to maintain a hierarchical division of the material by genre or type. Instead, he presents the collision of fragments corresponding to the experience of culture in the media. Thus his work becomes a critical comment on the conditions of culture in our time.⁶

Pode-se dizer que Le Corbusier, da maneira com que nos referimos a ele, nasce com a revista *L'Esprit Nouveau*. É justamente nessa publicação, lançada na França, que Charles-Édouard Jeanneret passa a utilizar o pseudônimo pelo

⁵ Folheto publicitário para *Vers une architecture* apud COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, p. 119.

⁶ COLOMINA, Beatriz. Op. cit., p. 128.

qual ficou mundialmente conhecido. Em 1920, com Amédée Ozenfant e Paul Dermée, cria a revista de arquitetura, arte e literatura que, ao longo de 28 edições em cinco anos, se dedicaria a diferentes manifestações do Modernismo. O termo “espírito novo” que dá nome à revista havia sido cunhado por Guillaume em um manifesto artístico publicado em 1917, *L'Esprit nouveau et les poètes*.



Figura 23 – *L'Esprit Nouveau*, n. 1 [capa].
Paul Dermée, Le Corbusier e Amédée Ozenfant, 1920

A nova revista ficou associada à divulgação do Purismo, movimento artístico cujo manifesto foi lançado por Le Corbusier e Amédée Ozenfant em 1920. Em resposta ao Cubismo e à excessiva fragmentação do objeto, o Purismo pregava as formas básicas desprovidas de qualquer ornamentação, principalmente na pintura e na arquitetura. Entretanto, graficamente, a revista ainda não acompanhava o debate conceitual que encampava.

Not all modern reviews were rooted in Constructivist visual idioms. *L'Esprit Nouveau*, France's most renowned and historically influential magazine of

architecture, art and literature from 1920 to 1925, was hospitable to every manifestation of modernism and its design was contemporary but not in step with any of the dominant movements.⁷

O que Steven Heller quer dizer no trecho acima é que, ainda que o design gráfico da revista estivesse alinhado com a produção gráfica contemporânea, a *L'Esprit Nouveau* não traduzia visualmente o que a revista representava. A forma não representava o conteúdo. Com a predominância de tipos serifados e *layouts* de página ainda bastante simétricos e tradicionais, a revista era desenhada de maneira pouco inovadora, principalmente se comparada às publicações contemporâneas do movimento De Stijl, dos artistas dadaístas, ou ainda à produção gráfica russa.

Entretanto, é através da edição de imagens que Le Corbusier alavanca a revista para uma posição de vanguarda na criação de uma narrativa visual para as publicações de arquitetura. O exemplo mais icônico neste aspecto é, certamente, a página dupla que apresenta imagens de um templo grego sobre imagens de automóveis modernos, e com poucas linhas de texto acompanhando o arranjo de imagens tão díspares. Publicada originalmente no número 10 da revista, no ano de 1921, essa mesma dupla foi reeditada, com pequenas alterações, dois anos mais tarde no livro *Por uma arquitetura*.

⁷ HELLER, Steven. *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, p. 116.

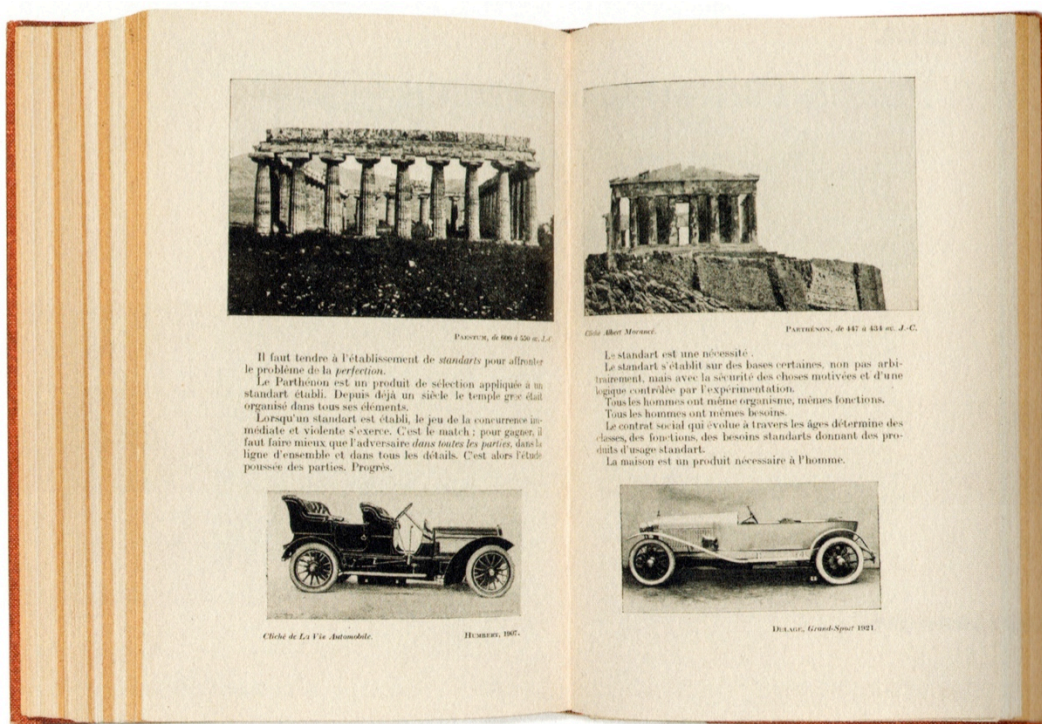


Figura 24 – *L'Esprit Nouveau*, n. 10, p. 1140-41, 1921

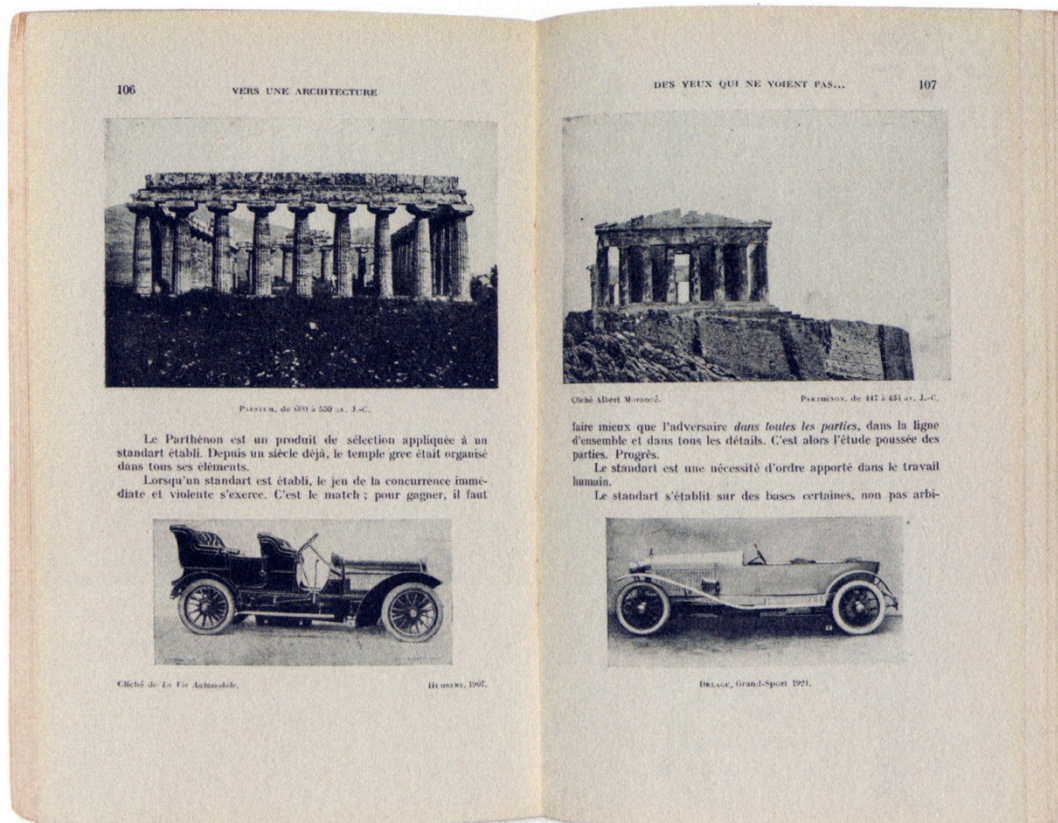


Figura 25 – A mesma dupla reeditada em livro. *Vers une architecture*, p. 106-07, 1923

Le Corbusier construiu uma estratégia visual para apresentar sua linha de argumentação que deixa o leitor responsável por tirar suas próprias conclusões a respeito da “colisão” entre texto e imagem.

Photography in Le Corbusier's book is rarely employed in a representational manner. Instead it is the agent of a never-resolved collision of images and text, its meaning derived from the tension between the two. In this technique Le Corbusier borrowed much from modern advertising: the association of ideas that can be produced through the juxtaposition of images of images with writing.⁸

Segundo a ideia da busca pela forma ideal, a partir da repetição e do aperfeiçoamento de um padrão estabelecido, Le Corbuiser apresenta dois pares de exemplos: Os templos gregos de Pestum (600-500 a.C.) e Parthenon (447-434 a.C.) e os automóveis Humbert (1907) e Delage (1921). Cabe ao leitor reconhecer nos exemplos o que o autor brevemente anuncia como “produto de seleção aplicada a um padrão”.⁹ De acordo com Colomina, o objetivo do autor não foi construir uma narrativa linear através das imagens, mas sim criar um “aforismo visual” por meio de recursos próprios do universo gráfico que poderia atender a múltiplos propósitos: “With the experience of *L'Esprit Nouveau*, he came to understand the press, the printed media, not only as a medium for the cultural diffusion of something previously existing, but also as a context of production with its own autonomy”.¹⁰

Essa página dupla é composta por três elementos, texto, fotografia e legenda. A este último, Walter Benjamin dedica especial atenção no final de sua “Pequena história da fotografia”. O autor atribui à legenda a função de estimular novas leituras para a fotografia, evitando a interpretação mais literal da fotografia, como a estimulada a partir das legendas que acompanhavam as fotografias de jornal.¹¹

A reutilização do *layout* original dessa página dupla original da revista *L'Esprit Nouveau* dois anos mais tarde no livro *Por uma arquitetura*, com poucas

⁸ COLOMINA, Beatriz. Op. cit., p. 128.

⁹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*, p. 87.

¹⁰ COLOMINA, Beatriz, Op. cit., p. 104.

¹¹ “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?”. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, pp. 107.

alterações,¹² deixa transparecer que ainda não estava muito bem definida a diferença entre os formatos. O modelo de revista ilustrada, que será abordado mais adiante neste capítulo, não havia se consolidado.

Ainda que livros e revistas estejam intimamente relacionados – tecnicamente partilham os mesmos processos de impressão, materiais e também conteúdos – editorialmente existem diferenças significativas. As revistas, em geral, são uma obra mais coletiva, e a periodicidade e o sistema de distribuição as diferenciam dos processos mais autorais e individuais dos livros. A relação com o leitor também é diferente. O livro, em geral, almeja maior longevidade e, em grande parte, se apresenta como uma obra completa. Já a revista, justamente por sua periodicidade, pode ser vista como uma obra coletiva de construção constante. Ao acompanharmos atentamente sua trajetória edição após edição, nós nos deparamos com aperfeiçoamentos, transformações, mudanças de ponto de vista, testes, tentativas e erros que constituem particularidades importantes deste meio.

O uso editorial da fotografia é um elemento decisivo na formulação do modelo das revistas ilustradas. Neste ponto, assumindo o risco de nos afastarmos de aspectos específicos do universo das revistas, é interessante abordarmos um livro que foi bastante emblemático na adoção feita pelas publicações de arquitetura moderna do vocabulário gráfico das vanguardas artísticas do início do século XX. O livro *Befreites Wohnen*, de Sigfried Giedeon, publicado em Zurique no ano de 1929, faz uso de operações gráficas como colagem, fotomontagem e justaposição de imagens de contextos e técnicas diferentes provenientes de movimentos artísticos como Dadá e Futurismo.¹³

Não se pode afirmar que *Befreites Wohnen* tenha sido pioneiro na adoção dessa linguagem, pelo contrário, o repertório gráfico empregado no livro já vinha sendo explorado em inúmeras publicações vinculadas a movimentos artísticos, mas estas tinham circulação bastante restrita. O interessante no caso do livro de Giedion é o uso dessa linguagem na alta cúpula do debate contemporâneo

¹² Para uma análise minuciosa das diferenças entre as duas versões desta página dupla, ver Tavares, op. cit., p. 172-173.

¹³ Este trabalho tem como foco a edição de imagens realizada nesse livro. Para uma análise mais completa da obra, ver o capítulo “Modern Clumsiness” (TAVARES, André, op. cit., p. 61).

sobre habitação. O protagonismo do autor no recém-fundado CIAM¹⁴ e a inclusão de trabalhos de diferentes arquitetos vinculados ao Congresso conferem ao livro atualidade e relevância no debate da arquitetura.



Figura 26 – *Befreites Wohnen* [capa]. Sigfried Giedion, 1929

¹⁴ CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, cuja primeira edição ocorreu em 1928, em La Sarraz, Suíça. Sigfried Giedion, primeiro secretário-geral do Congresso, lança *Befreites Wohnen*, alinhado com a segunda edição, que se deu em 1929 na cidade de Frankfurt am Main, cujo tema era a habitação mínima.

62. Byvæst u. Duiker, Arbeitersanatorium Hilversum 1927/28, Pavillon
63. Pfleghard u. Häfeli, Volksheilstätte in Davos 1907
64. Pfleghard u. Häfeli, Volksheilstätte in Davos 1907, Detail
65. Pfleghard u. Häfeli, Volksheilstätte in Davos 1907, Liegehalle, von Gaberell

3. Die Öffnung des Hauses

Flaches und begehbare Dach

66. Steildach und Flachdach im Gebirge
67. Begehbare Dach in Ascona (um 1900)
68. Begehbare Dach in Ascona (um 1900) Ansicht
69. Flachdach im Gebirge (Parsenn)
70. Flachdach im Süden (Cesarò, Sizilien)
71. Flachdächer einer Vorstadt im Haag (um 1900)
72. Flachdächer in Afrika (Bilda, Marokko)
73. Le Corbusier, Haus in Ville d'Avray 1928
74. Le Corbusier, Haus in Ville d'Avray 1928, Dachgarten

Das Haus ohne Sockel

75. Le Corbusier, Erdgeschoß des Obdachlosenheims Paris 1927
76. M. E. Häfeli, Pfeilerhalle, Häuser Wasserwerkstraße Zürich 1927/28

Fenster und Fensterwand

77. Le Corbusier, Schiebefenster, Obdachlosenheim Paris 1928
78. R. J. Neutra, Fensterwand des Appartement Hauses in Los Angeles 1927/28
79. R. Steiger, Schiebefenster, Kilchberg-Zürich 1927/28
80. R. Steiger, Schiebefenster, Kilchberg-Zürich 1927/28, Detail
81. Le Corbusier, Haus in Ville d'Avray 1928, Fensterwand

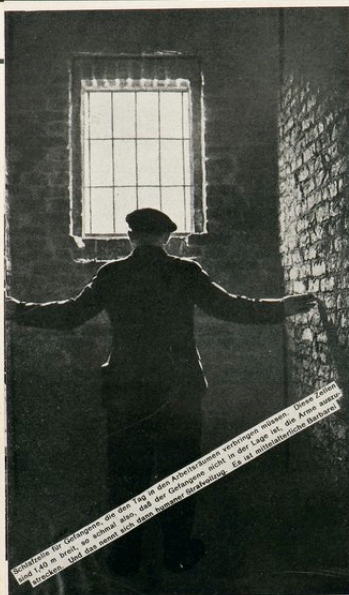
Luft, Licht und Bewegung

82. Sportplatz auf dem Hausdach (André Lurçat) Paris 1927
83. Tennisspielerin
84. Schwimmbassin aus Glasbeton, Entwurf von H. und B. Rasch, 1928
85. Strandbad
86. Stadion der olympischen Spiele in Amsterdam 1926/28 Arch. Jan Wils.



Wir verkleben unsere Häuser mit „monumentalen“ Mauern, trotzdem neue Konstruktionsmöglichkeiten uns alle Mittel in die Hand geben, um in unsere Wohn- und Arbeitsräume Licht und Luft einströmen zu lassen.

Foto S. G.



Schlafzelle
in einem
1928
erbauten
Zuchthaus

Foto „I. A. Z.“

Nicht nur Zuchthauszellen sperren wir von Luft und Licht ab. Eisen und Eisenbeton gestatten dem Licht freiesten Einlaß. Aber Behörden und „ästhetische“ Paragraphen sorgen dafür, daß unsere Wohnhäuser und öffentlichen Bauten, Kranken- und Schulhäuser, Postgebäude, Banken, zwecke Erhöhung ihrer „Monumentalität“ ihre freien Öffnungen durch steinerne Attrappen wieder verhängen. Künstlich umgeben wir uns mit Kerkermauern.



R. DÖCKER
Krankenhaus
Waiblingen
1926/28

Foto R. Döcker

Ausblick von einem Zimmer auf die Terrassen und die Landschaft (vgl. Abb. 57, 58). Der Skelettbau gestattet, die Wand in Glas aufzulösen. Nur die Konstruktion bleibt stehen. Die Landschaft strömt herein. Der Kranke fühlt sich nicht mehr von der Welt isoliert. Der Kranke braucht Licht und psychische Erheiterung ebenso notwendig wie Antiseptis. Wir aber bauen im allgemeinen unsere Krankenhäuser wie Zuchthäuser und Kasernen.

Os *layouts* livres e ousados das páginas mostraram ser uma abordagem coerente com o tema abordado na publicação, que é uma espécie de manifesto pela habitação “livre”, ou “libertada” – em uma tradução livre do título original alemão – que questiona os modelos tradicionais de habitação e cidade, promovendo a conveniência e a praticidade.

No uso de imagens, o livro combina a fotografia construtivista influenciada por Rodchenko com as sequências imagéticas que se aproximam das narrativas visuais propostas por Moholy-Nagy. A construção de uma narrativa visual era uma intenção clara de Giedion, como podemos comprovar por esta citação recolhida por Stanislaus von Moos, em seu artigo que discute a iconografia da era da máquina:

It is quite all right if the author, for once, cannot use words in order to say what he has to say, but is forced to express himself visually. That is – in this case – to use lay-out and comparisons (in a positive sense) for clarification rather than comments... In such way, the lay-out of images will inevitably appear more concentrated and perhaps for the reader a more sizable survey will result.¹⁵

Imagens e textos dispostos na vertical, alterando ocasionalmente o sentido de leitura ao longo das páginas, obrigam o leitor a virar o livro ao longo da leitura. Este não é, nesta obra, um fator irrelevante justificado simplesmente pelo melhor aproveitamento da página por conta da proporção de determinadas imagens. O ato de virar o livro no decorrer da leitura está intimamente ligado com as sequências visuais e com a integração de texto e imagem. Podemos identificar nessa estratégia uma experiência cuidadosamente orquestrada para o leitor, que precisa interagir com o objeto livro para construir sua relação com a obra, deparando-se com surpresas no percurso.

Podemos identificar em *Befreites Wohnen* um equivalente gráfico da *promenade architecturale*¹⁶ desenvolvida por Le Corbusier. É interessante notar que o livro de Giedion é contemporâneo da construção da Villa Savoye, projeto de Le Corbusier mais identificado com este conceito – ambos foram produzidos entre 1928 e 1929.

¹⁵ MOOS, Stanislaus von. “The visualized Machine age”, p. 217 apud TAVARES, André. Op. cit. p. 78.

¹⁶ *Promenade architecturale* é um conceito central da arquitetura de Le Corbusier, pelo qual a fruição da obra se dá através da sequência de imagens que se apresentam diante do observador no seu percurso pelo espaço.

The page sequences are cinematic. The book's visual strategy evokes a *promenade architecturale* – in which the visitor's eyes and feet are guided through a building – resulting in a dynamics perception of space and eliciting an emotional reaction to the built environment.¹⁷

Essa referência à montagem se deve ao contato com Moholy-Nagy, a quem, junto com El Lissitzky, Giedion se refere como “specialists of optical vision”. O modo de produção dos *layouts* envolvia corte, colagem e arranjo dos elementos que compõem a página em fragmentos superpostos de filmes transparentes, dessa forma cada página pode ser vista como uma fotomontagem. Ao longo do livro Giedion promove a integração dos dois elementos, intercalando fotos com o texto e, em alguns momentos, apresenta arranjos de inspiração dadaísta que unem texto e imagem em colagens livres.

These days it really makes no sense for books to keep text and illustrations strictly separate from one another. After the introduction that you wish to include to pique reader's interest, I intend to combine the illustrations with the text, like an illustrated narrative.¹⁸

Essa “introdução” à qual o autor se refere na citação acima como um pedido do editor consiste na primeira parte do livro. As 20 páginas iniciais consistem basicamente de texto corrido, com alguns poucos desenhos de pequenas dimensões inseridos na mancha de texto. A segunda parte é formada por 86 páginas com imagens, na grande maioria fotografias. A divisão entre as duas partes não é nada sutil; além da diferença entre a mancha densa de texto do primeiro bloco e as páginas com ilustrações do segundo, dois outros fatores contribuem para marcar essa quebra: a numeração das páginas é interrompida na página 20, e reinicia com o número 1 na página seguinte; cada parte é impressa em um tipo diferente de papel, sendo a primeira em papel sem revestimento e a segunda em papel tipo *couché*, que proporciona melhor qualidade de impressão para as imagens fotográficas.

Ainda que a primeira parte não seja visualmente tão impactante quanto a segunda, o texto não foi composto de maneira tradicional. O projeto seguiu os princípios gráficos da Nova Tipografia de El Lissitzky e Jan Tschichold, que haviam redefinido os padrões tipográficos no período de reconstrução da indústria alemã no pós-Primeira Guerra Mundial.

¹⁷ TAVARES, André. Op. cit., p. 88.

¹⁸ GIEDION, Sigfried em carta à Editora Orell Füssli, 27 de novembro de 1928 apud TAVARES, André. Op. cit., p. 77.

Entre o final da Primeira Guerra Mundial e a ascensão do Nacional Socialismo na década de 1930, a Alemanha foi o celeiro do desenvolvimento artístico e cultural a partir de intensa troca de experiências, reunindo artistas da Rússia pós-Revolução e países do centro e leste europeu em um Estado em plena reconstrução.¹⁹

O movimento foi batizado por conta do livro-manifesto *Sobre a nova tipografia*, publicado em 1928 por Jan Tschichold, que delimitou todo o período de 1440 até 1914, abrangendo desde as primeiras prensas tipográficas na Alemanha até a explosão da Primeira Guerra Mundial, com a denominação de “Velha Tipografia”, ou a pré-história da tipografia. Assim, conseqüentemente, inaugurava uma nova era para a tipografia, a partir da abolição de qualquer emulação de formas da natureza e livre de elementos decorativos. A nova tipografia não mais iria simular a caligrafia humana e as formas da natureza; ela seria guiada pelos processos industriais e pelas novas leis descobertas pelos pintores abstratos.

O uso de letras sem-serifa, da caixa baixa, de formas geométricas básicas e, de maneira geral, a adoção de uma linguagem vanguardista na produção de livros tiveram início na Bauhaus através de Herbert Bayer e Moholy-Nagy, sob a influência do construtivismo russo, do dadaísmo e de outros movimentos de vanguarda. Enfim, Tschichold não inaugura esse debate, mas é o primeiro a sistematizar a nova tipografia em forma de manifesto em *Tipografia elementar*, de 1925.

Os princípios que ficaram conhecidos como Nova Tipografia não se limitaram às formas das letras. Eles aspiravam transformar todas as etapas do processo industrial. Moholy-Nagy, que passou a integrar o corpo de mestres da Bauhaus em 1923, coordenou a oficina tipográfica da escola que desenvolvia alinhada com o processo de normatização da indústria que vinha sendo desenvolvido na Alemanha.

A reestruturação da indústria pós-Primeira Guerra empreendia um esforço para normatizar os processos de manufatura de modo a promover a eficiência

¹⁹ KINROSS, Robin. *Modern typography – an essay in critical history*, p. 103.

em todas as etapas da produção. A introdução do formato A4,²⁰ defendido no manifesto *Tipografia elementar*, é um exemplo dessa tendência de padronização da indústria aplicada à área gráfica.

A normatização da indústria estabeleceu padrões e dimensões para os processos e os elementos básicos (como o passo de uma rosca de parafuso), promovendo sistemas intercambiáveis. Esse processo criava rígidos padrões para a indústria, limitando a quantidade de elementos e as dimensões, mas não para o modo como esses elementos seriam combinados, pelo contrário, a padronização dos sistemas ampliava a possibilidade de conexões: “In the paradox of standardization, however, the more that elements were ‘normed’, the more easily and more variously they could be combined”.²¹

Essa campanha pela sistematização da produção, que atingiu todas as áreas da indústria alemã, foi desenvolvida principalmente por engenheiros, sem interferência de artistas ou designers, o que despertou o interesse de arquitetos modernistas que se empenhavam em criar, ou descobrir, a “estética da era da máquina”:²² “The engineer! This engineer is the designer of our epoch. Characteristics of his work: economy, precision, construction with pure forms corresponding to the function of the object”.²³

O modelo de revista ilustrada

Uma vez que a revista *Módulo* – que será o objeto de análise do próximo capítulo – se encaixa no modelo de revista ilustrada, se faz necessária uma digressão a fim de contextualizar a formação e a consolidação desse modelo.

A revista ilustrada é um produto cultural característico da primeira metade do século XX e seguir o processo de consolidação deste modelo é uma forma

²⁰ Estabelecido pelo sistema DIN – sigla relativa ao Deutsches Institut für Normung, organização criada em 1917 – como Normenausschuß der deutschen Industrie [Comitê para a normatização da indústria alemã]. A última revisão da norma para formatos de papel, DIN 198 de 1923, parte de uma folha retangular na proporção 1:√2 com 1 m² de área, o A0. Com sucessivas dobras ao meio, a folha original pode ser dividida, sempre mantendo a mesma proporção, em formatos menores para atender às diversas funções do cartaz (A0) e do selo postal (A13).

²¹ KINROSS, Robin. Op. cit., p. 109.

²² KINROSS, Robin. Op. cit., p. 109.

²³ TSCHICHOLD, Jan. *Die neue Typographie*, p. 11 apud KINROSS, Robin. Op. Cit., p. 110.

interessante de acompanhar as transformações culturais, sociais e tecnológicas do período.

A busca por uma impressão, em escala industrial, de texto e imagem em um único processo gráfico é o ponto de partida para esta história que, no Brasil, tem seu início com o “semanário de atualidades ilustrado”²⁴ no século XIX. O surgimento desse modelo de publicação se deu na década de 1840, na Inglaterra, por meio de *The Illustrated London News* (1842) e, na França, com a *L’Illustration* (1843),²⁵ e rapidamente foi adotado em diversos países europeus.

Após a década de 1830, a gravura em madeira realizada no topo da fibra (em oposição à gravação ao longo da fibra) alcançou maior precisão nas linhas e sutis efeitos de gradação de tons com a introdução de técnicas e ferramentas da gravura em metal. Essas técnicas mais precisas permitiram que os gravadores fossem capazes de transpor para as matrizes de madeira, as características das imagens originadas nos primeiros daguerreótipos. Na década de 1840, a publicação berlinesa *Illustrirte Zeitung* foi o primeiro periódico a publicar ilustrações produzidas em daguerreótipos e, a partir da década de 1870, esse processo tornou-se o modo de produção de imagens mais popular na imprensa europeia.²⁶ Entretanto o *layout* das páginas permanecia engessado na trama ortogonal das colunas de textos, isoladas dos blocos de imagens. As variações previstas pela malha não iam muito além da alteração da largura e da quantidade de colunas. Texto e imagem, ainda que compartilhassem a mesma página, provinham de matrizes gráficas diferentes.

Publicações contendo fotografias ou outros tipos de imagens derivadas da fotografia circulavam também na incipiente indústria gráfica brasileira desde a década de 1850.²⁷ Em 1855 o modelo do semanário ilustrado aparece no Brasil através de *O Brasil Ilustrado*. Em geral, a fotografia original servia como modelo para a confecção de litografias ou gravuras em madeira, mas circulavam também publicações no formato álbum, nas quais a fotografia era encartada

²⁴ Termo adotado por Helouise Costa (2012) para definir um tipo de publicação que se situava entre o jornal e a revista (“A invenção da revista ilustrada”. In: COSTA, Helouise & BURGI, Sérgio. *As origens do fotojornalismo no Brasil – Um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960*).

²⁵ FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de. *VU – The story of a magazine that made an era*, p. 288.

²⁶ FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de. Op. cit., p. 289.

²⁷ CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil*. p. 116.

manualmente sobre uma página com a legenda impressa em tipografia. Texto e imagem provinham de processos gráficos e suportes diferentes.

O modo mais comum era produzir uma cópia fiel da foto, reproduzindo os detalhes de claro e escuro minuciosamente à mão ou, posteriormente, com o auxílio de processos que fixassem a imagem sobre a pedra ou o bloco a serem gravados. O resultado desses esforços eram imagens de visualidade híbrida, com aparência de fotografia, mas produzidas por meio de gravuras.²⁸

Nesses semanários, a fotografia era em geral utilizada apenas como referência para a produção de uma gravura. Esse procedimento inseria mais um agente na cadeia de produção da imagem: o artista que interpretava o original fotográfico em uma nova imagem, gravada manualmente. Os crédito dessa “gravura de reprodução”²⁹ era, em geral, atribuído ao gravador. Esta prática, além de turvar a questão de autoria na produção de imagens impressas, denota o caráter predominantemente técnico que era conferido à fotografia em terras brasileiras na virada do século XIX para o XX.³⁰

Para que a imagem fotográfica pudesse ser reproduzida de maneira industrial, sem a necessidade de ser reinterpretada manualmente por um gravador, era necessário decompor as gradações dos tons de cinza em uma grande quantidade de pontos, gravados em uma matriz física. A disposição desses pontos, a retícula, precisava se dar com separação suficiente para que pudessem ser entintados individualmente, mas, ao mesmo tempo, próximos o bastante para que o olho humano os percebesse como uma superfície contínua. Para que a fotografia pudesse ser incorporada ao sistema de impressão em massa, os processos ópticos e químicos que geravam as imagens fotográficas precisavam ser traduzidos em uma operação mecânica, para que as imagens fossem industrialmente multiplicadas. A impressão por meio-tom em escala industrial se torna economicamente viável a partir da segunda metade do século XIX. No ano de 1880 há pela primeira vez a publicação de uma imagem fotográfica na imprensa, no jornal nova-iorquino *Daily Herald*.³¹

²⁸ CARDOSO, Rafael. Op. Cit., p. 116.

²⁹ Termo cunhado por Joaquim Marçal e adotado por Heloise Costa.

³⁰ A questão da fotografia como uma forma autônoma de expressão artística foi um debate que se prolongaria por boa parte do século XX. Ver: KRAUSS, Rosalind. “Os espaços discursivos da fotografia”, *O fotográfico*, p. 40.

³¹ COSTA, Heloise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia Moderna no Brasil*, p. 98.

O desenvolvimento dos processos de reprodução de imagens fotográficas toca em questões além da tecnologia gráfica. Por um lado, a criação de uma matriz fotográfica independente de interpretação do desenhista ou do gravador que retrabalhava manualmente a imagem conferia às reproduções um crédito de autenticidade que, até então, somente a fotografia original tinha: “We know that the hand of man has no part to play in this process, and the reproduction are accordingly just as valid as the original prints from the point of view of authenticity of attitudes”.³²

Por outro lado, há a questão da multiplicação e da circulação das imagens. A entrada da imagem fotográfica na imprensa de massa, em publicações de larga tiragem, acelerou o processo que Walter Benjamin definiu como a inversão da polaridade entre os valores de “culto” e de “exposição”.³³ A fotografia deixava de ser uma joia única e preciosa restrita aos olhos de poucos para ser então oferecida às massas em fartas quantidades.

A impressão por meio-tom se adaptou melhor às revistas do que aos jornais. Este tipo de imagem requeria inicialmente o uso de papéis revestidos, mais caros. A impressão em papel não revestido, como os utilizados pelos jornais, apresentava baixa qualidade.³⁴ Dessa forma, a imagem fotográfica impressa ficou associada principalmente às revistas. Antes da virada para o século XX, as fotografias impressas por meio-tom se tornaram elementos importantes nas paisagens urbanas por meio das capas de revistas como *L'Illustration*, *Harper's Weekly*, *The Illustrated American* e *Le Monde Illustré*, que semanalmente eram distribuídas em cidades europeias e americanas.

Esse período de industrialização do processo de reprodução de imagens fotográficas, de 1880 a 1920,³⁵ foi marcado por mudanças significativas não só em relação à impressão das imagens, mas também dos textos. A linotipia e a monotipia, que substituíram a composição manual com tipos móveis, datam de meados da década de 1880. A substituição do vapor pela energia elétrica e outras inovações tecnológicas também foram determinantes na industrialização

³² Étienne-Jules Marey, em artigo publicado na revista *La Nature* em 22 de abril de 1882, celebra a nova técnica (apud FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de. Op. cit., p. 291).

³³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 172.

³⁴ FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de. Op. cit., p. 292.

³⁵ COSTA, Helouise. Op. cit., p. 309.

dos processos gráficos que então existiam. As bobinas de papel, em oposição às folhas soltas, aliadas às impressoras rotativas tiveram imenso impacto na velocidade de impressão. Na década de 1920, a imagem fotográfica já era um produto de massa, estampando as páginas de diversos tipos de impressos, inclusive no Brasil.

Um acidente de dirigível sofrido por Santos Dumont em Paris, em agosto de 1910, é reportado por dois semanários diferentes. O primeiro a ser publicado veicula em sua capa uma fotografia, muito retocada, dos destroços do dirigível ainda engastados no edifício contra o qual ele se chocou; ao fundo é possível identificar curiosos observando a cena do acidente a partir dos telhados vizinhos. Alguns dias depois, o segundo semanário reporta o mesmo acidente por meio de uma gravura, na qual está representado, em uma cena dramática, o momento do resgate de Santos Dumont ainda na aeronave.



Figuras 29 e 30 – À esquerda, capa de *L'illustration*, de 10 de agosto de 1901, com a publicação da fotografia do acidente. À direita, capa de *Le Petit Journal*, de 25 de agosto de 1901, reportando o mesmo fato através de uma gravura colorida

Observa-se um forte contraste entre a expressividade da gravura e a falta de atrativos da imagem fotográfica. [...] A gravura é perfeitamente verossímil em relação ao acontecimento. Isso equivale a dizer que ela não tinha a pretensão de registrar a realidade, mas sim de oferecer uma versão plausível e coerente do ocorrido.³⁶

Um fato curioso que podemos levantar a partir deste exemplo é o próprio tema da reportagem, a invenção da máquina de voar, como um indicativo do quanto esse processo de assimilação da imagem fotográfica na imprensa está totalmente inserido no contexto de formação da Modernidade.

No Brasil, a chegada da primeira máquina de impressão *offset* se deu 18 anos após a invenção desta técnica, curiosamente em 1922, ano da Semana de Arte Moderna. Porém, os impressos relativos à vanguarda artística brasileira, nesse primeiro momento, ainda eram produzidos por impressão tipográfica tradicional, não tendo sido feito uso dessa nova tecnologia nem da linguagem gráfica que ela permitia, visto que a máquina havia sido encomendada para uso exclusivo da Companhia de Cigarros Souza Cruz.³⁷

O uso da fotografia e a integração entre texto e imagem são os principais fatores na transformação do semanário de atualidades do século XIX na revista ilustrada do século XX. O desenvolvimento do meio-tom e a rotogravura foram inovações tecnológicas fundamentais dessa transição, possibilitando a impressão da imagem fotográfica e dos caracteres tipográficos em uma mesma etapa do processo gráfico, com um aumento significativo da quantidade de imagens por página.

O novo modo de produção dos impressos possibilitava maior flexibilidade na diagramação. O texto não precisava mais ser tratado como um bloco ortogonal rígido, mecanicamente posicionado; ele podia agora ser disposto mais livremente na página através da manipulação de filmes de celulose. A composição dos *layouts* se tornou mais próxima das técnicas de colagem e de edição de imagem. Lida-se com a página como uma imagem, e ela pode ser apreciada como tal. A revista ilustrada, pelo protagonismo das imagens, se distanciou do modelo tradicional de livros e jornais.

Isso teria possibilitado ao leitor folhear a revista e fixar-se em uma ou outra matéria de maneira aleatória, seja em função apenas da atração visual, seja

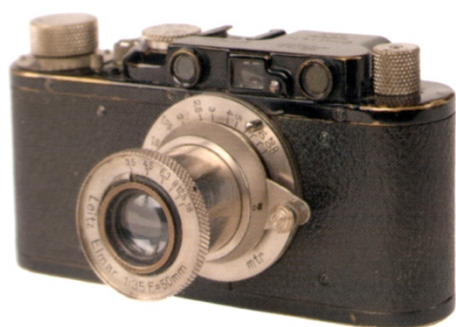
³⁶ COSTA, Helouise. Op. cit., p. 312.

³⁷ CARDOSO, Rafael. Op. cit., p. 83.

devido à busca por temas de sua preferência, rompendo com o modo de leitura tradicional, encadeado do começo ao fim.³⁸

A transformação dos processos impactou a estrutura dos profissionais envolvidos na produção de uma revista e na divisão do trabalho. Com o desenvolvimento tecnológico, novas funções foram incorporadas ao ambiente das revistas, como o *layout*, a edição de fotografia e a direção de arte.

Dentre as inovações técnicas que proporcionaram uma profunda transformação cultural e estética a partir da década de 1920, um fator de grande impacto na fotografia e, conseqüentemente, nas publicações ilustradas foi o advento das câmeras fotográficas em pequeno e médio formatos, com uso de filme flexível em rolo que substituiu as antigas chapas de vidro. Mais especificamente a Leica, lançada em 1925, e a Rolleiflex, em 1929, ambas alemãs.



Figuras 31 e 32 – Leica II, modelo de 1932, 35 mm. Anúncio veiculado na revista *VU*, n. 277, jul. 1933: “A Leica vê... e registra tudo.”

³⁸ COSTA, Helouise. Op. cit., p. 313.

A Leica foi a primeira câmera fotográfica de pequeno formato a se popularizar e representou um enorme avanço em relação às câmeras de grande formato. Suas lentes intercambiáveis, que variam de 35 a 135 mm, e a rapidez na tomada das fotos e na troca dos rolos de filmes possibilitaram aos fotógrafos tirar fotos consecutivas em um curto intervalo, possibilitando o registro de percursos no espaço e deixando a decisão da foto escolhida para um segundo momento, nas folhas de contato.

Outro fator importante é o ato de levar a câmera ao rosto para fotografar. Diferente do que ocorria com as câmeras anteriores, o visor da câmera passou de certa forma a equivaler ao olhar do fotógrafo e, ao observar as fotos realizadas, era possível imaginar seu corpo no ambiente em que a foto tinha sido tomada. Essa nova relação entre fotógrafo e câmera acabou estimulando a produção de trabalhos mais autorais. Robert Capa e Cartier-Bresson eram usuários da Leica.³⁹



Figuras 33 e 34 – Rolleiflex twin-lens reflex (TLR), 1932, 60 mm. Anúncio veiculado na revista *VU*, n. 253, jan. 1933: “Rolleiflex, a câmera que te deixa ver primeiro, te mostra a foto antes que você tire.”

³⁹ FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de. Op. cit., p. 306.

A Rolleiflex é uma câmera de médio formato e de rápido manuseio, porém possui algumas diferenças em relação à Leica que promovem outra relação do fotógrafo com o seu objeto. Esta é uma câmera que o fotógrafo segura na altura da cintura, olhando para baixo e não em direção ao objeto fotografado, porém com um controle muito maior do que estava sendo enquadrado, através da visualização prévia da foto a partir do visor refletor. Os negativos de 60 mm, com formato quadrado e dimensão bastante superior aos da Leica, são mais adequados ao ambiente editorial, pois permitem mais possibilidades de cortes e reenquadramentos no laboratório. Marcel Gautherot era usuário de Rolleiflex.

O desenvolvimento técnico acelerado da reconstrução da indústria alemã no período entreguerras, aliado à intensidade do ambiente cultural e político, resultou em uma grande quantidade de novas revistas que assimilaram as mudanças tecnológicas em um outro modelo de publicação: a revista ilustrada moderna.

O potencial de toda essa tecnologia foi empregado pela primeira vez, de maneira extensiva, na Alemanha. Durante o curto período de 15 anos de duração da república de Weimar, entre 1918 e 1933, o país viveu um momento de excepcional efervescência cultural e alto nível de politização, apesar da grave crise econômica. A democracia vigente e a ausência de censura impulsionaram o florescimento de uma imprensa dinâmica e diversificada.⁴⁰

Dentre as revistas criadas nesse período, as mais importantes foram a *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ) e a *Müncher Illustrierte Presse* (MIP). Ambas fizeram uso da rotogravura para possibilitar o protagonismo das fotografias, e o modo como combinaram as imagens produzidas pelas câmeras de pequeno formato com as possibilidades técnicas das páginas impressas acabou por definir o modelo de revista ilustrada e de fotorreportagem.

Se, por um lado, as inovações técnicas foram determinantes para o surgimento da revista ilustrada, por outro, foi um evento histórico-político o principal catalisador da difusão deste modelo pelo mundo. A ascensão do nazismo na década de 1930 rapidamente interrompeu o ambiente dinâmico que fomentou o florescimento de uma grande quantidade de publicações. Revistas foram fechadas e muitos profissionais – fotógrafos, designers e editores – migraram para outros países, disseminando pelo mundo o modelo alemão de revista ilustrada.

⁴⁰ COSTA, Helouise. Op. cit., p. 313.

Na França, a revista *VU*, publicada entre 1928 e 1940, se destaca na atualização do modelo alemão, em particular no modo como utilizava a fotografia. Seu posicionamento político de esquerda criou um ambiente propício para receber parte dos profissionais que foram obrigados a deixar a Alemanha. Fotomontagens, imagens sangrando (que ocupam inteiramente a página) e *layouts* ao estilo do construtivismo russo fizeram da *VU* referência entre as revistas de vanguarda e demonstraram toda a potência visual que estava ao alcance desta nova mídia.⁴¹

O modelo originado na Alemanha e desenvolvido na França chega à América e alcança escala global. O surgimento da revista americana *Life*, em 1936, também vinculado à imigração de diversos profissionais europeus para os Estados Unidos,⁴² consolida definitivamente a revista ilustrada como o principal veículo de massa entre as décadas de 1940 e 1960.

A revista era comercializada por um preço de capa muito baixo (10 centavos de dólar por exemplar), com os custos financiados por uma grande quantidade de anúncios, que ocupavam cerca de um terço da publicação. Essas condições possibilitavam uma tiragem imensa para a época. Em seu período áureo, na década de 1940, a revista rodava 1 milhão de exemplares semanais.

Além da difusão em escala global, a grande contribuição da *Life* foi o aprimoramento do modelo de fotorreportagem. Sob a influência do cinejornal *The March of Time*,⁴³ a revista americana apresentou uma evolução em relação ao modelo europeu, desenvolvendo uma maneira narrativa de empregar as imagens. A fotografia tinha uma função mais analítica e menos ilustrativa.

Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se afirmavam como uma potência industrial e a grande circulação das revistas ajudou a difundir pelo mundo o modo de vida americano. A *Life* atualizou o modelo de revista ilustrada que recebeu dos imigrantes europeus e se tornou

⁴¹ FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de. Op. cit., p. 317.

⁴² COSTA, Helouise. Op. cit., p. 318. A autora apresenta diversos casos de editores, fotógrafos e *designers* emigrados da Europa que contribuíram com revistas americanas como *Life*, *Harper's Bazar*, *Weekly Illustrated*, entre outras, com destaque para a figura de Kurt Korff, ex-diretor da *BIZ*, que participou na implantação da *Life*.

⁴³ COSTA, Helouise. Op. cit., p. 319.

referência definitiva para este tipo de publicação, passando a ser seguido em diversos países, inclusive no Brasil.⁴⁴



Figuras 35 e 36 – A *Life* como modelo para a francesa *Match*.
Life, 6 de fevereiro de 1939; *Match*, 15 de junho de 1939

Esse modelo alcançou o apogeu na década de 1940 e seu declínio está associado à popularização da televisão em meados da década de 1950. Além deste fator de especial impacto, outros elementos tornam esse cenário um pouco mais complexo:

O fim das grandes revistas gráficas é atribuído a uma crise de fé. Em muitos casos, estavam vinculadas a causas políticas que, ao perderem-se, deixaram as revistas sem uma razão de ser. A *Life* desempenhou um papel catalisador na criação da nação norte-americana – país sem periódicos de alcance nacional [...] A revista intentou justificar a intervenção americana no estrangeiro, a princípio de forma claramente racista (no primeiro número incluía um parágrafo que descrevia os brasileiros como “gente encantadora, mas incuravelmente preguiçosa”, que perdeu os seus interesses na exploração do café e da borracha em benefício de “raças mais vigorosas”). Henri Luce considerava sua revista um órgão semioficial do governo dos Estados Unidos, e enquanto o prestígio nacional e a autoconfiança foram altos, também o foram as tiragens.⁴⁵

⁴⁴ Lançado em 1928, no Rio de Janeiro, *O Cruzeiro* foi a principal herdeiro desta tradição.

⁴⁵ OWEN, Willian. *Diseño de revistas*, p. 42 apud COSTA, Helouise. Op. cit., p. 323.

A falência desse modelo atinge principalmente as revistas ilustradas de atualidades, aquelas destinadas ao público geral e indiscriminado. As publicações especializadas, direcionadas a nichos específicos, foram menos afetadas por esse processo.

Publicação de arquitetura moderna brasileira

Antes de chegarmos às revistas de arquitetura editadas no Brasil, é necessário um olhar de fora para dentro, já que as revistas brasileiras de arquitetura moderna foram muito influenciadas pela publicação de vários projetos seus por veículos estrangeiros.

No ano de 1942, o MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York – e o Instituto Norte-americano de Arquitetos enviaram ao Brasil o arquiteto Phillip Goodwin e o fotógrafo George E. Kidder Smith para registrar a arquitetura brasileira “moderna e antiga”. O objetivo da visita seria recolher material para uma exposição dedicada à arquitetura brasileira a ser inaugurada em Nova York no ano seguinte. A exposição, que recebeu o título “Brazil Builds – Architecture New and Old 1652-1942”, inseria-se em uma política dos Estados Unidos de aproximação com a América Latina.

Naquela altura a arquitetura moderna brasileira já gozava de algum reconhecimento internacional. Três anos antes o pavilhão brasileiro, projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, havia sido recebido com entusiasmo na Exposição Internacional de Nova York e a construção do Ministério de Educação e Cultura, que contou com a participação de Le Corbusier na etapa inicial de projeto, já se encontrava bastante adiantada.

A exposição foi acompanhada de um catálogo primorosamente editado. Em edição bilíngue (inglês/português), o volume de 198 páginas em capa dura é ricamente ilustrado com desenhos e fotografias, algumas em cores. *Brazil Builds* é a primeira publicação internacional que se dedica especificamente à arquitetura moderna brasileira⁴⁶ e prontamente se torna o principal agente na difusão desta produção mundo afora. O fato de o catálogo ter recebido quatro reedições em apenas três anos comprova o grande alcance que atingiu esta

⁴⁶ TINEM, Nelci. *O alvo do Olhar Estrangeiro*, p. 85.

publicação. O catálogo, reflexo da exposição, é dividido em duas partes, às quais são dedicados espaços equivalentes: A primeira, “Antiga”, se refere ao período colonial e vai da década de 1520, primeiras fortificações portuguesas, até 1807, antes da mudança da corte portuguesa para o Brasil; e a segunda, “Moderna”, vai da década de 1920 até 1942, ano da visita patrocinada pelo MoMA. O período intermediário é ignorado, não só nesta, mas em outras publicações do período.⁴⁷

Tanto no período colonial quanto no moderno, a adaptação da tradição europeia ao clima local é o fator de principal interesse dos americanos. As soluções de ventilação e sombreamento são apresentadas com destaque e o particular interesse pelo *brise-soleil* seria transmitido às publicações posteriores. Segundo Goodwin, é justamente nos elementos de controle climático que reside a originalidade da arquitetura moderna brasileira, ponto de vista que o autor deixa claramente registrado nesta passagem do catálogo:

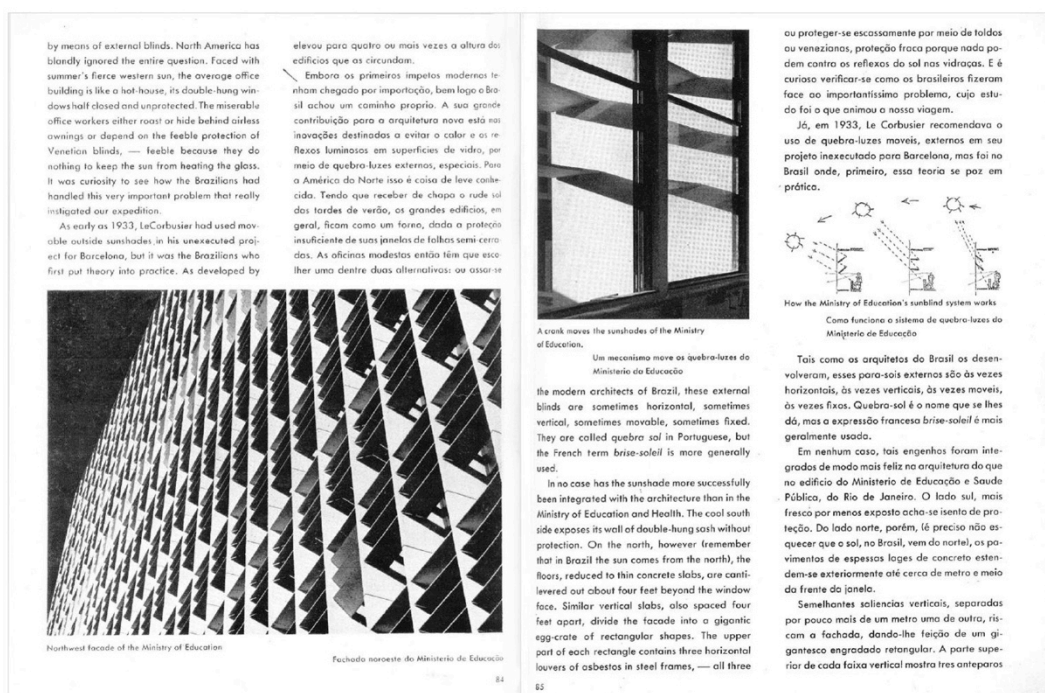
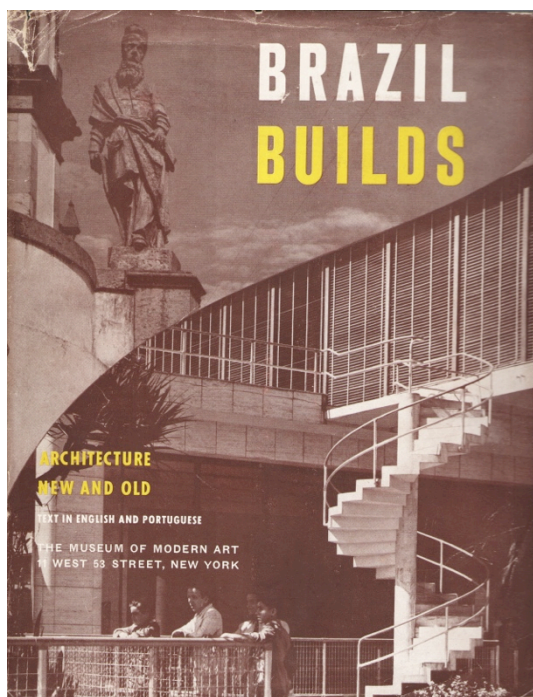
Embora os primeiros ímpetus modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio. A sua grande contribuição para a arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos, especiais. Para a América do Norte isso é coisa de leve conhecimento. [...] E é curioso verificar-se como os brasileiros fizeram face ao importantíssimo problema, cujo estudo foi o que mais animou a nossa viagem.⁴⁸

A repercussão internacional da arquitetura brasileira a partir do lançamento de *Brazil Builds* é tema recorrente de trabalhos que contribuem para a historiografia da arquitetura moderna brasileira. As já citadas Maria Beatriz Camargo Cappello (2005) e Nelci Tinem (2006) realizam cuidadoso levantamento sobre o modo como as revistas especializadas europeias publicaram a produção brasileira.

Os organizadores realizaram um extenso registro fotográfico para a exposição e o catálogo, e a maior parte das fotografias publicadas foi realizada pelo próprio Kidder Smith, que fez registros em diversos estados do Brasil. As demais fotografias, feitas por outros fotógrafos, brasileiros e estrangeiros, são devidamente creditadas no catálogo; entre os autores está Marcel Gautherot.

⁴⁷ Ibidem, p. 30.

⁴⁸ GOODWIN, Philip P. *Brazil Builds – Architecture New and Old 1952-1942*, p. 84-85.



Figuras 37 e 38 – *Brazil Builds*, 1943. Sobrecapa e páginas internas 84-85, com destaque para os *brise-soleil* do Edifício do Ministério de Educação

Após a exposição do MoMA e a grande divulgação do catálogo impresso, uma série de revistas especializadas em arquitetura, de diferentes países europeus, publicaram artigos e até edições especiais dedicadas à arquitetura moderna brasileira. A edição primorosa do catálogo e sua projeção internacional

fizeram de *Brazil Builds* referência fundamental para a arquitetura brasileira nesse período.

O material reunido por Goodwin e Kidder Smith tornou-se matéria-prima para as publicações que viriam em seguida, muitas apenas traduzindo e replicando o conteúdo de 1943. “O texto e a iconografia de Goodwin inauguram uma matriz de leitura que marcará de forma significativa a historiografia sobre o assunto”.⁴⁹

O tom mais documental e de divulgação de *Brazil Builds*, isento de crítica ou análise mais criteriosa, foi mantido pelas revistas europeias que abordaram a arquitetura brasileira nos anos seguintes, como *The Studio* e *The Architectural Review*, na Inglaterra; *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, na França; *Zodiac*, na Itália.⁵⁰

Nas análises da divulgação da arquitetura moderna brasileira nas revistas especializadas europeias realizadas por Cappello e Tinem, a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* se destaca em relação às demais. Segundo Cappello, é a revista europeia que mais se dedicou à arquitetura brasileira, chegando a publicar dois números especiais voltados exclusivamente à produção brasileira.⁵¹ Em segundo lugar, Cappello cita a inglesa *Architectural Review* que, além da matéria sobre a *Brazil Builds*, publicou mais tarde “In search of a new monumentality”, de Lucio Costa, em 1948. A partir de 1956, com o início da construção de Brasília, a nova capital seria abordada em diversas edições.⁵²

⁴⁹ CAPELLO. Op. cit., p. 101.

⁵⁰ Ibidem., p. 101.

⁵¹ As edições especiais dedicadas à arquitetura brasileira datam de setembro de 1947 e agosto de 1952.

⁵² CAPELLO. Op. cit., p. 45.



Figuras 39 e 40 – *L'Architecture d'Aujourd'hui*, capas das edições especiais dedicadas à arquitetura moderna brasileira [1947, 1952]

De acordo com o levantamento realizado por Cappello,⁵³ o primeiro artigo abordando a arquitetura moderna no Brasil publicado na imprensa internacional foi “L'Architecture d'Aujourd'hui dans l'Amérique du Sud”, do arquiteto russo radicado no Brasil Gregori Warchavchik, na revista *Cahiers d'Art*, em 1931. O artigo é publicado na esteira do CIAM III,⁵⁴ para o qual Warchavchik havia sido enviado como delegado brasileiro.

Além do artigo de Warchavchik, do qual não se registrou eco na imprensa brasileira, verificaram-se também menções ao Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Nova York, em 1939, e ao projeto para o Ministério de Educação e Cultura que seria construído no Rio de Janeiro. Porém, é apenas com *Brazil Builds* que se dá a “descoberta”⁵⁵ da arquitetura moderna brasileira pela imprensa internacional.

⁵³ CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. Op. cit., p. 15.

⁵⁴ Terceiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, realizado em Bruxelas em 1930.

⁵⁵ Neste contexto, o termo “descoberta” é tomado emprestado de Nelci Tinem, que o emprega para definir o interesse pela arquitetura moderna brasileira despertado, a partir da década de 1940, pela mídia internacional (In: *O alvo do olhar estrangeiro*).

O debate sobre a Síntese das Artes iniciado pelas vanguardas do começo do século XX⁵⁶ foi retomado nos CIAM, e ganhou força e visibilidade no segundo pós-Guerra. André Bloc, fundador e diretor da *L'Architecture d'Aujourd'hui*, pode ser visto como um incentivador deste movimento. Em 1949 cria a Associação para a Síntese das Artes Plásticas, grupo vinculado à sua revista, que tinha o objetivo de criar uma grande exposição em Paris sobre Arte e Arquitetura. A associação reunia importantes nomes da arte e da arquitetura francesa, como Henri Matisse, Le Corbusier, o próprio André Bloc, Fernand Léger, Jean Arp. Houve também a participação de conselheiros estrangeiros, como Giedion, Rogers, Serte e Oscar Niemeyer. A exposição não chegou a ser realizada.

Após esse período de grande interesse da imprensa internacional especializada pela arquitetura brasileira, na década de 1950 tem início um período fértil para a publicação de revistas de arquitetura também no Brasil. O extenso levantamento publicado pela revista brasileira *Acrópole* em 1963 identifica as publicações nacionais de arquitetura. O estudo detalha os periódicos, as correntes e as discontinuidades em todo o país. Fica evidente a concentração destas publicações no eixo Rio-São Paulo. Das 30 revistas identificadas, 18 eram cariocas e nove paulistas,⁵⁷ duas de Belo Horizonte e uma de Porto Alegre.

⁵⁶ A ideia de "Síntese das Artes" é relacionada ao conceito *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, que foi inicialmente concebido no século XIX no contexto do espetáculo de ópera, e é recuperado no início do século XX por Walter Gropius, como um dos pontos centrais defendidos na fundação da Bauhaus em 1919. "A construção completa é o objetivo final das artes visuais [...] Os arquitetos, os pintores e os escultores devem reconhecer o caráter compósito do edifício como uma entidade unitária". Apud BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*, p. 404.

⁵⁷ O levantamento "Revistas de arquitetura no Brasil" foi publicado em *Acrópole*, jun. 1963. Em 2011, esse panorama é complementado pela pesquisa de Clévio Rabello, que identifica outras seis revistas cariocas (In: *Arquitetos na cidade. Espaços profissionais em expansão*).

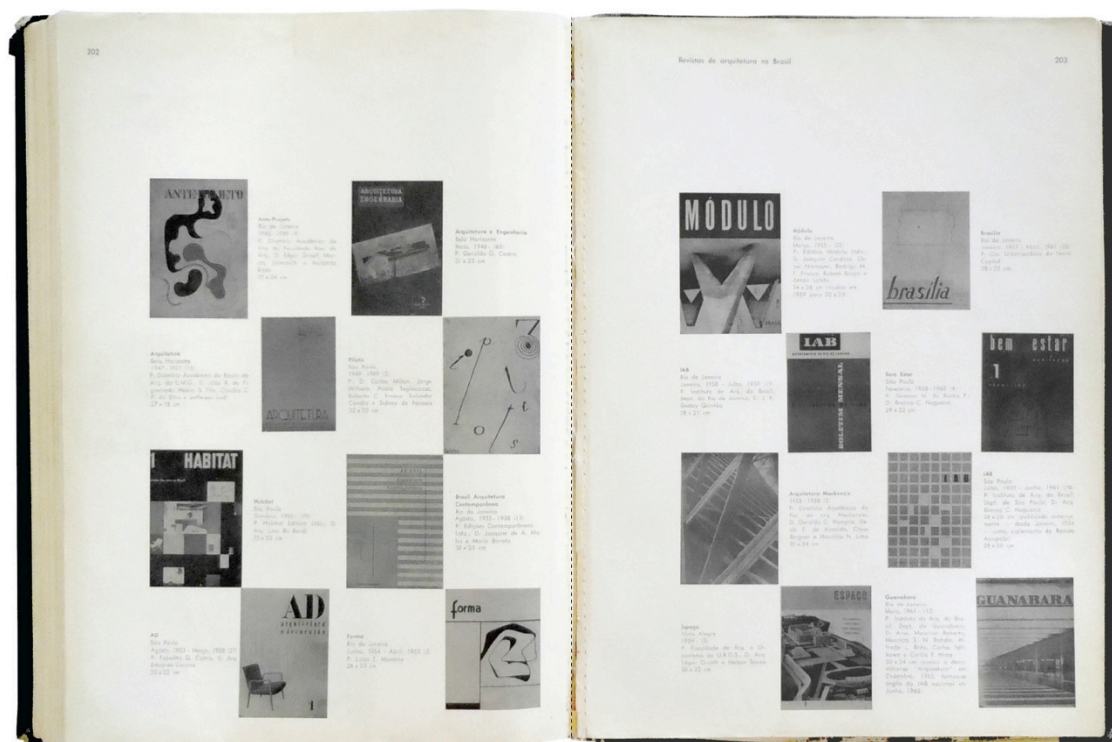


Figura 41 – *Acrópole*, edição de junho de 1963. Página dupla que integra a matéria “Revistas de arquitetura no Brasil”, pp. 202-203.

Além da concentração no Rio de Janeiro e em São Paulo, a revista tem um pico na década de 1950. Dos 30 títulos registrados, mais da metade foi ativa na década de 1950. Paula Dedecca, em sua pesquisa, identifica essas revistas especializadas como “nós de socialização”, ambientes que agregavam profissionais e interessados por arquitetura e artes plásticas, algumas vezes com alcance internacional.

Mais ou menos comerciais, vinculadas ou não a entidades representativas ou de ensino, interessadas nas artes plásticas, mais próximas da decoração ou da construção civil, esta grande gama de periódicos indica a agitação e ampliação da atividade editorial brasileira voltada às revistas nos anos 1950 e sua concentração no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. O alargamento do número de profissionais redefinía e ampliava os campos de interesse e atuação do arquiteto, multiplicando simultaneamente o público para tal diversidade de publicações.⁵⁸

⁵⁸ DEDECCA, Paula Gorenstein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação de Mestrado, p. 79.



Figura 42 – *Habitat*, capas das edições 1-10. Publicou 84 números entre 1950-1965, porém apenas as 15 primeiras edições contaram com a participação de seus fundadores

L'Architecture d'Aujourd'hui, que promovia a Síntese das Artes a partir da arquitetura moderna, se tornaria modelo para as revistas brasileiras de arquitetura criadas na década de 1950. Dentre elas se destacam a *Habitat – revista das artes no Brasil*, lançada em 1950 em São Paulo pelo casal Lina Bo e Pietro Maria Bardi, que se alinhava com o Masp e a criação da Bienal de São Paulo, e que tem recebido significativa atenção de pesquisadores.⁵⁹ Também de São Paulo, a *AD – arquitetura e decoração* (lançada em 1953) se destaca pela ligação com o grupo de artistas concretistas paulistas. O próprio catálogo da I^a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956, foi publicado como a 20^a edição da revista. A *Módulo – arquitetura e artes plásticas* (lançada no Rio de Janeiro em 1955) será abordada no capítulo 4.

Entretanto, a maior parte desses periódicos teve vida curta. O dinamismo da década de 1950 não se sustentou ao longo da década seguinte e, a partir de 1960, diversos fatores iriam influenciar o final desse ciclo. A crise nessas

⁵⁹ DEDECCA, Paula Gorenstein. Op. cit.; STUCHI, Fabiana Terenzi. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação de Mestrado

publicações foi provocada por diferentes fatores, como a crescente concentração de anúncios publicitários, as constantes campanhas por novos assinantes e a redução da periodicidade, até o encerramento completo das atividades.⁶⁰

Além das razões comerciais, que foram nefastas para muitas revistas, a perseguição política foi determinante para o seu fim a partir do golpe militar de 1964. O vínculo de Niemeyer e dos demais profissionais da *Módulo* com o Partido Comunista foi fatal para a revista. A *Módulo* encerrou suas atividades em 1965, após ser invadida e saqueada por ordem da ditadura militar⁶¹.

⁶⁰ DEDECCA, Paula Gorenstein. Op. cit., p. 80.

⁶¹ A revista volta a ser editada em 1975 e encerra suas atividades definitivamente em 1989. Este segundo período de publicação, com o corpo editorial e o perfil da revista significativamente alterados, não foi abordado neste trabalho.

Imaginação e experiência

Não se tratava apenas de fazer fotografia de arquitetura, nem fotojornalismo: ali estava se construindo uma parte essencial do imaginário nacional, uma nova identidade.

LORENZO MAMMI¹

“A revista e o título”

A *Módulo* se apresenta a seu leitor, em sua edição inaugural de maio de 1955, com uma página dupla reunindo uma breve explicação sobre seu título e a reprodução de um discurso de Oscar Niemeyer. No centro da dupla, ocupando ambas as páginas, uma foto de Le Corbusier, e abaixo dessa foto uma reprodução da assinatura dele que pode ser considerado o patrono da revista.

O editorial “A revista e o título” deixa clara a matriz corbusiana da revista. Reproduzindo uma definição de dicionário, não citado, da palavra que dá título à revista como a “medida reguladora das proporções arquitetônicas de um edifício”, o texto estabelece um arco temporal determinado por dois extremos: uma vaga “antiguidade” e a então recente definição do conceito “modulor” a partir das proporções do corpo humano pelo “gênio Le Corbusier”.

Os cinco parágrafos que compõem o editorial enfatizam o aspecto técnico da publicação dirigindo-se “especialmente a profissionais e artistas”. No curto texto são várias as referências às ideias e aos conceitos de Le Corbusier, como a “máquina de morar”, o racionalismo e o próprio “modulor”. O editorial termina

¹ MAMMI, Lorenzo. “A construção da sombra”. In: *Marcel Gautherot / Brasília*, p. 99.

assumindo um compromisso com o legado do mestre. “*Módulo* quer ser fiel a esta lembrança, e guardar, entre os prodígios da técnica e as fantasias da estética, a singela medida do humano”.

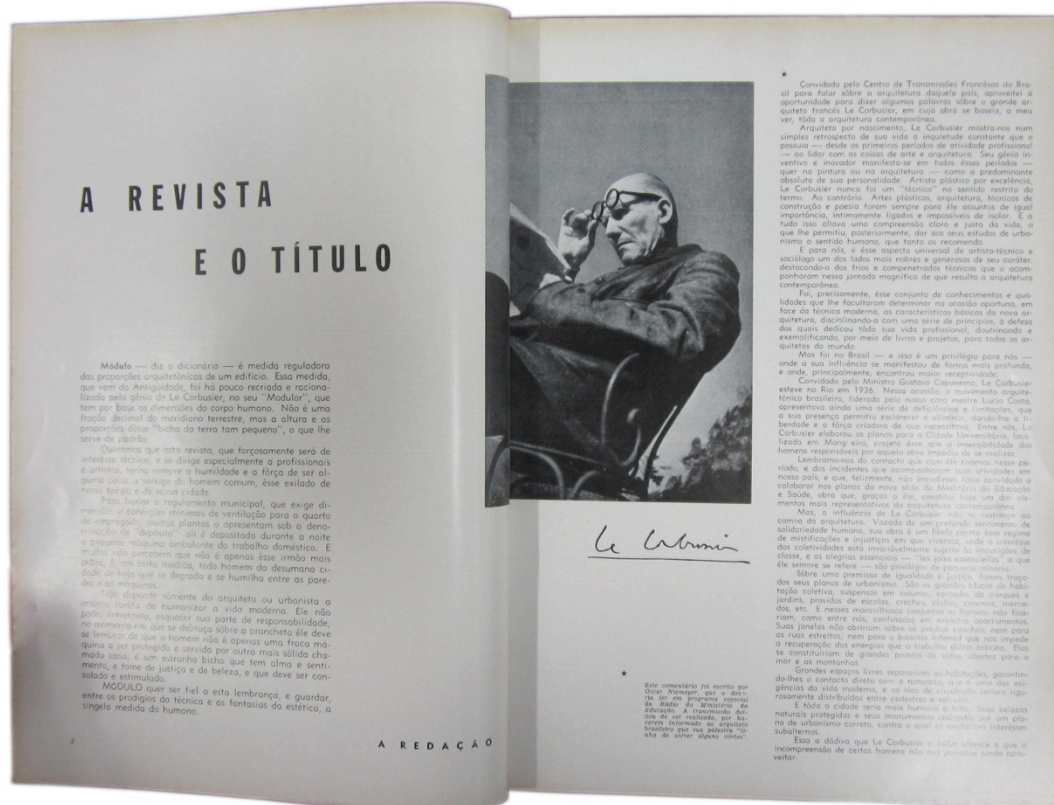


Figura 43 – Dupla interna com “A revista e o título” e discurso de Niemeyer. *Módulo*, n. 01, março de 1955

Uma foto de Le Corbusier lendo ao ar livre conecta visualmente o editorial ao primeiro texto de Niemeyer publicado pela *Módulo*. O texto, que ocupa a página da direita, sem ser título, é mais longo que o editorial. Um asterisco, que antecede os 12 parágrafos, remete a uma nota no pé da página.² A revista reproduz na íntegra um discurso que Oscar Niemeyer foi impedido de proferir na Rádio do Ministério de Educação.

² A nota diz: “Este comentário foi escrito por Oscar Niemeyer, que o deveria ler em programa especial da Rádio do Ministério da Educação. A transmissão deixou de ser realizada, por haverem informado ao arquiteto que sua palestra ‘tinha de sofrer alguns cortes’”.

O discurso rasga elogios ao mestre Le Corbusier, “arquiteto por nascimento” e “artista plástico por excelência”, e narra brevemente a sua participação no projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde. Niemeyer atribui o convite feito a Le Corbusier ao ministro Gustavo Capanema. A vinda do mestre europeu ao Brasil “permitiria esclarecer e eliminar” a “série de deficiências e limitações” às quais a arquitetura brasileira estava submetida.

A reprodução do discurso de Niemeyer não cita a revista, mas pode-se compreender nos dois textos, conectados pela figura quase messiânica de Le Corbusier, a ideia de missão civilizatória na qual a revista se alista. “Essa dádiva que Le Corbusier a todos oferece e que a incompreensão de certos homens não nos permitiu ainda aproveitar”.

Outro fator que transparece nessa dupla de abertura é a fusão da voz de Niemeyer com a da revista, que muitas vezes servia de palanque para defender o arquiteto. Ainda no primeiro número, uma longa matéria, “Mutilado o conjunto do parque Ibirapuera”,³ com 14 páginas fartamente ilustradas, discorre sobre as alterações que vinham sendo feitas no projeto original do Parque Ibirapuera contra a vontade de Oscar Niemeyer, seu autor. Fica claro que o partido da revista é o partido de Niemeyer e que não será ali que o leitor encontrará uma discussão crítica sobre a sua obra.

³ *Módulo*, n. 1, p. 18-31, 1955.



Figura 44 – *Módulo*, n. 1, p. 22-23, 1955

A matéria é acompanhada por cortes, plantas, maquetes e fotografias das obras do conjunto do parque. As fotos não são creditadas. Destaca-se a dupla que denuncia a ocupação da marquise por “pesados e ridículos ‘stands’ de alvenaria [que] atravancam os espaços abertos, prejudicando as perspectivas e quebrando a harmonia do conjunto do Ibirapuera”.⁴

A dupla conta com duas potentes fotografias, de autor desconhecido, que alcançam uma interessante solução formal ao se valerem da sinuosidade da marquise para criar um engenhoso jogo entre espaços abertos e fechados. Às duas fotos é cedido um espaço generoso; ambas sangram em três lados e estão dispostas de uma maneira que os vazios de uma complementam os cheios da outra, criando uma continuidade visual entre as imagens e reforçando a fluidez da marquise que estava sendo comprometida pelos novos anexos.

⁴ *Módulo*, n. 1, p. 23, 1955.

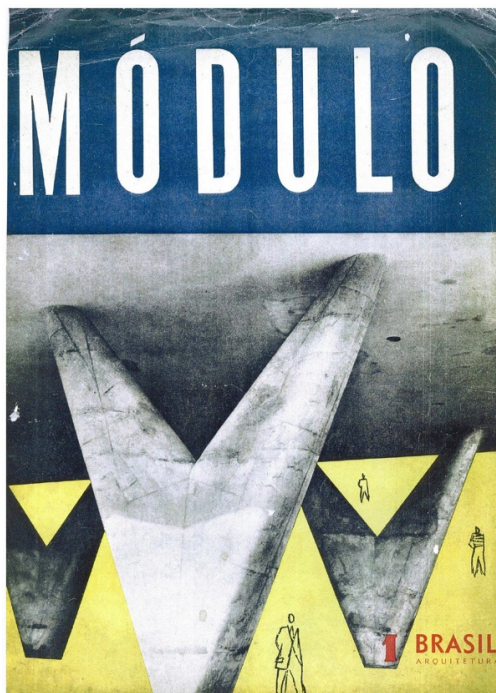
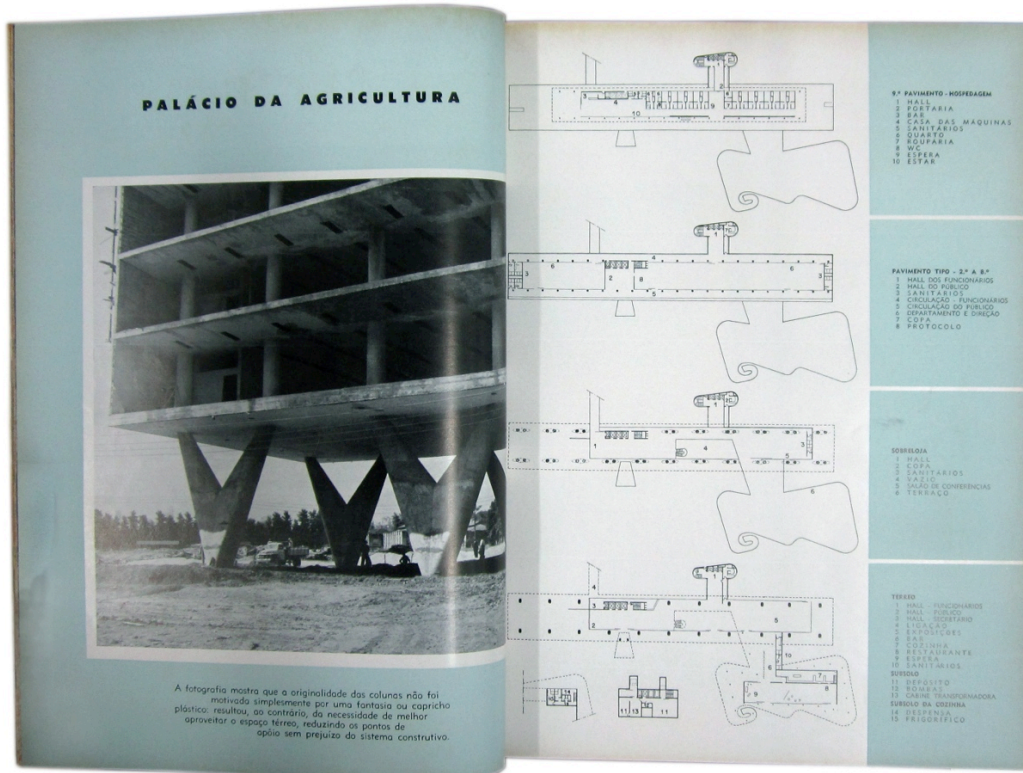
Esta página é um interessante exemplo de um caso em que o designer,⁵ por meio de cortes das imagens e da disposição dos elementos na página, faz uso do material gráfico e textual para compor uma unidade da dupla, estabelecendo novas relações visuais entre os elementos em concordância com o tema da matéria. Design e fotografia se complementam em uma solução gráfica típica das revistas ilustradas modernas.

Na parte inferior da página esquerda, a forma original da marquise, isolada dos outros elementos do projeto, é transformada em um símbolo gráfico. O uso da segunda cor, azul claro, reforça o enfoque gráfico dado a esse elemento arquitetônico. Na página oposta, o mesmo azul é usado em um grande “X” que reprova o anexo construído de maneira indesejada sob a marquise.

A forma da marquise não chega a se consolidar como ícone, como mais tarde ocorreria com alguns elementos arquitetônicos de Brasília. As colunas do palácio da Alvorada, por exemplo, são um elemento arquitetônico cuja forma se converteu em um ícone gráfico, podendo ser replicado em diferentes contextos sempre mantendo uma inequívoca relação com Brasília e, de maneira mais ampla, com a modernidade brasileira.

O leitor precisa ter alguma familiaridade com o projeto para reconhecer naquele desenho uma referência à marquise do Ibirapuera. No entanto, essa operação é um procedimento gráfico eficiente que, se empregado com habilidade e consistência, é capaz de potentes resultados. Ao longo das edições da *Módulo* é possível acompanhar as formas de Brasília emancipando-se do espaço construído para se tornarem ícones gráficos.

⁵ Henry R. Moeller foi o designer das seis primeiras edições da *Módulo*, sendo creditado com a função “layout”; em algumas dessas edições a capa foi realizada por um artista convidado.



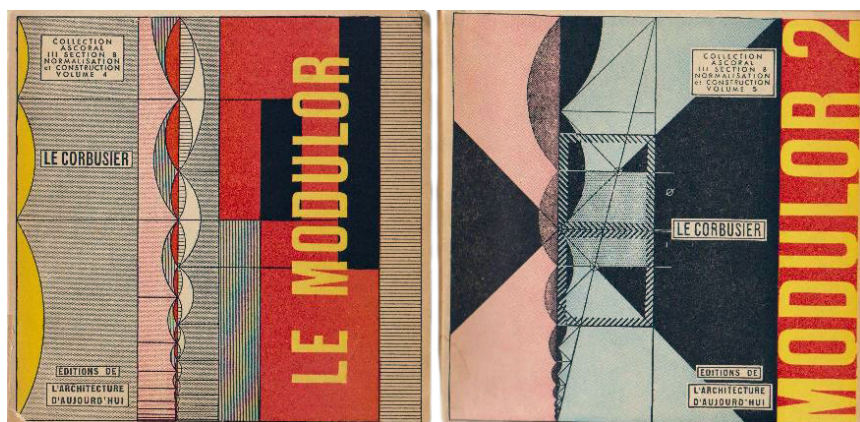
Figuras 45 e 46 – *Módulo*, n. 1, p. 30-31 e capa, 1955

Algumas páginas adiante, essa mesma matéria aborda e retrata a construção do Palácio da Agricultura, edifício projetado por Niemeyer que integrava o conjunto do Ibirapuera e que, em 2012, passou a abrigar a nova sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC

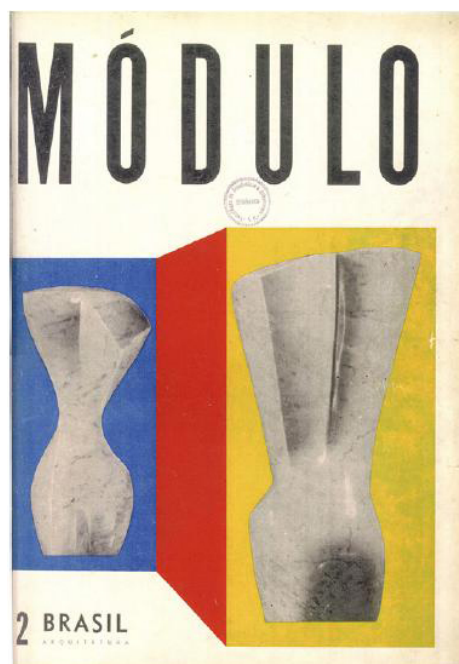
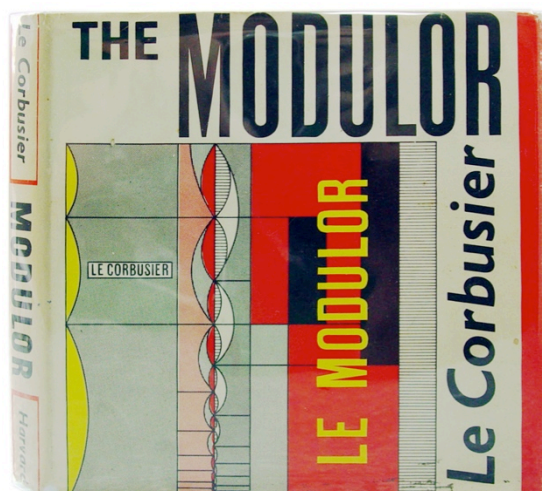
USP). A fotografia, não creditada, mostra a construção do edifício, com destaque para as colunas em “V”. Um corte da foto é utilizado na capa desta edição, realizada pelo artista plástico Athos Bulcão.

As colunas e parte da primeira laje são recortadas do fundo e aplicadas sobre uma superfície chapada de amarelo. Sobre esse amarelo algumas figuras humanas foram desenhadas para dar a escala do edifício e contextualizar as colunas. Essa capa ilustra uma etapa intermediária do que seria a conversão da forma arquitetônica em ícone gráfico. A exclusão do fundo e a aplicação sobre a superfície chapada com amarelo trabalham no sentido da descontextualização da coluna como elemento estrutural e da conversão em uma forma gráfica plana, porém, a perspectiva da foto e a inclusão das figuras humanas agem no sentido inverso, retomando a ligação com o espaço construído.

Voltando ainda ao título da revista, é possível identificar graficamente já na capa da revista a sua principal influência. Além da óbvia relação entre o nome da revista e o sistema corbusiano de proporções “modulor”, a inspiração nas publicações de Le Corbusier fica ainda mais enfatizada pela adoção no logotipo da revista brasileira do mesmo padrão tipográfico usado no título dos livros originais, com letras grafadas em caixa alta, fonte sem serifa e corpo condensado. Quando comparamos com a edição em inglês, que recebia o título traduzido no topo da capa no sentido horizontal de leitura, a semelhança é inegável, apenas o espaço entre letras é mais aberto na revista brasileira. Na nona edição da revista, o logo recebe um pequeno ajuste, o espaço entre letras é reduzido e o título se concentra no lado direito, não mais ocupando toda a largura da capa.



Figuras 47 e 48 – Capas das edições originais de *Le Modulor*, 1948 e *Le Modulor 2*, 1955



Figuras 49 e 50 – Comparação entre o título de *The Modulor*, 1954, e o título da capa da *Módulo*, 1955

Em 1955 Oscar Niemeyer encabeçou o grupo de profissionais que lançou a *Módulo*, revista carioca dedicada às artes e à arquitetura. Junto a Niemeyer, na diretoria, passaram: Joaquim Cardozo (engenheiro), Rodrigo Melo Franco de Andrade (diretor do SPHAN), Rubem Braga (escritor) Zenon Lotufo (arquiteto). Ao longo das edições outros nomes importantes do meio cultural e artístico brasileiro frequentaram as páginas de créditos, como Carlos Lemos, José Bina Fonyat, Artur Licio Pontual, Goebel Weyne, entre outros.

Nessa época, Niemeyer, nos seus 50 anos de idade, já era internacionalmente reconhecido⁶, isto mais de uma década depois do “descobrimento” da arquitetura moderna brasileira pela mídia internacional, representado por *Brazil Builds* e as revistas que repercutiram seu conteúdo. Começam a surgir com mais força críticas à obra de Niemeyer. Dessa safra merecem destaque “Report on Brazil”, publicado pela inglesa *Architectural*

⁶ O livro *The Work of Oscar Niemeyer*, de Stamo Papadaki, publicado em 1950, foi bastante difundido nos Estados Unidos e na Europa.

Review, em 1954,⁷ e “O arquiteto, a arquitetura e a sociedade”,⁸ texto de Max Bill publicado também 1954 na *Habitat*, por ocasião de sua visita ao Brasil.

A *Módulo* é lançada no ano seguinte e prontamente se estabelece como uma plataforma para justificar e defender a arquitetura de Niemeyer através de textos de próprio punho ou de colaboradores. No primeiro número é publicado o artigo “Critica da arquitetura brasileira. Rica demais – dizem”,⁹ texto não assinado, que se coloca abertamente como resposta às críticas publicadas meses antes.

Niemeyer passa a realizar um esforço afirmativo de explicitação de suas premissas e conceitos. O veículo preferencial para isso será a revista *Módulo*, que além de publicar suas obras, acompanhadas de textos de outros autores apoiando direta ou indiretamente as realizações de Niemeyer, incluirá também uma série descontinua de artigos dele mesmo, publicados entre 1955 e 1962. Se tomados em conjunto, esses textos podem ser entendidos como um esforço concertado de teorização, inaugurando sua faceta de escritor – atividade que Niemeyer exercerá intermitentemente dali em diante.¹⁰

Como era comum em outras revistas brasileiras dedicadas à arquitetura, a *Módulo* privilegiava a publicação de projetos de seus conterrâneos cariocas. Paula Dedecca,¹¹ no levantamento realizado em sua pesquisa, indica esse comportamento em outras revistas contemporâneas. No caso da *Módulo*, a porcentagem dos projetos publicados por cariocas correspondia a 69% do total.

Junto a Niemeyer havia a presença de Rodrigo de Melo Franco, que na época era responsável pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional SPHAN, atual IPHAN. O corpo editorial da revista conferia um aspecto de veículo oficial para a *Módulo*. Esse caráter se intensificou durante a construção de Brasília.

⁷ A matéria apresentava obras recentes de arquitetos brasileiros e se notabilizou pelos comentários negativos. O texto publicou depoimentos de arquitetos de relevo internacional, como o suíço Max Bill, o alemão Walter Gropius, o italiano Ernesto Nathan Rogers, o japonês Hiroshi Ohye e o inglês Peter Craymer (“Report on Brazil”. *Architectural Review*, p. 235-250, nov. 1954).

⁸ O ataque de Max Bill desencadeia uma longa polêmica que é analisada profundamente em NOBRE, Ana Luiza. *Fios Cortantes. Projeto e Produto, Arquitetura e Design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Tese de Doutorado, 2008.

⁹ *Módulo*, n. 1, p. 46, 1955.

¹⁰ ZEIN, Ruth Verde. “Oscar Niemeyer. Da crítica alheia à teoria própria”. 2012.

¹¹ DEDECCA, Paula Gorenstein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação de Mestrado, 2012.

Capa e paginação

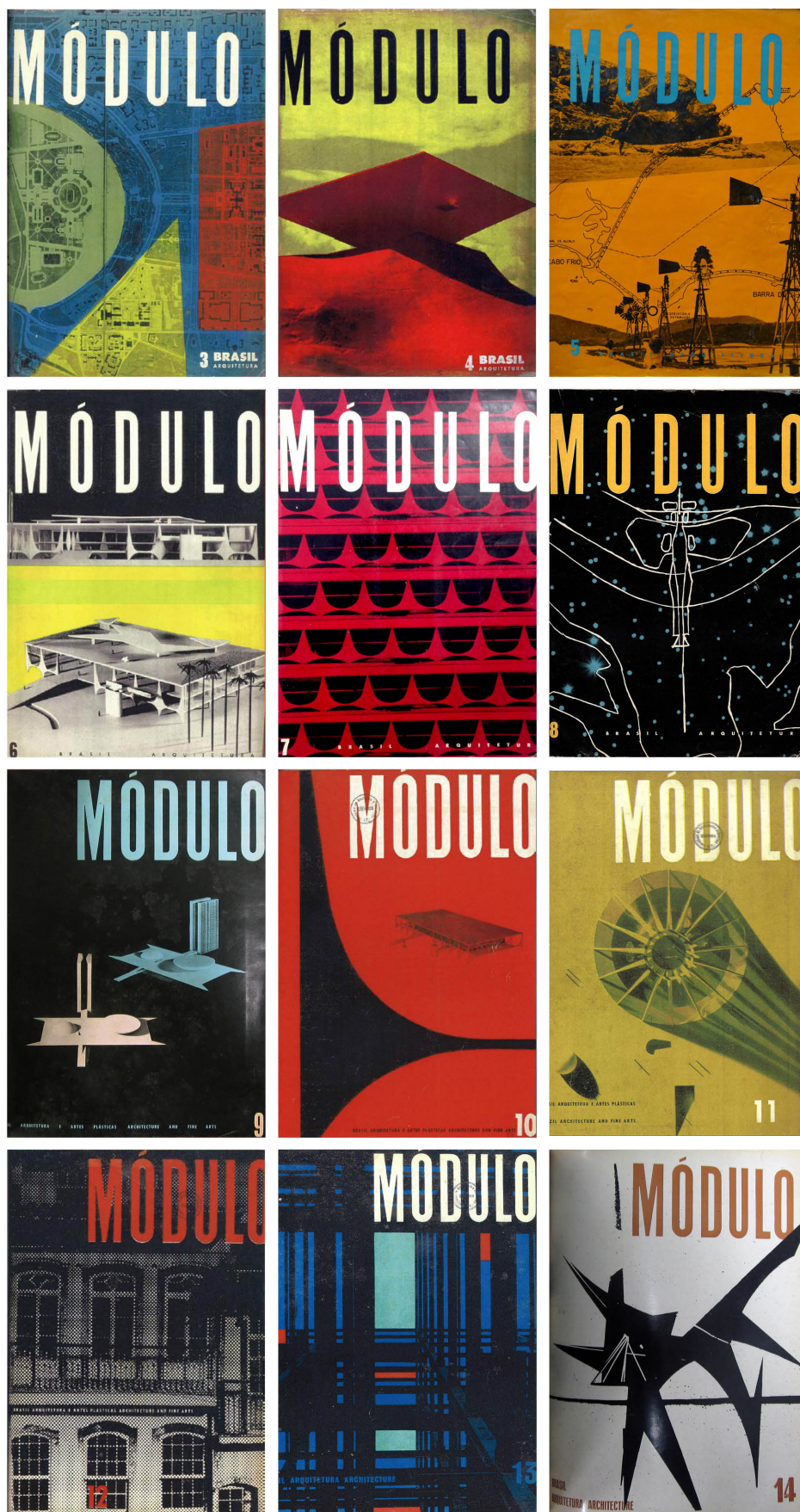
A *Módulo* foi publicada ao longo de dois períodos: o primeiro vai do seu lançamento em 1955 a 1965, e o segundo, de 1975 a 1989. Neste trabalho vamos abordar apenas o primeiro período, que compreende a publicação de 39 edições com periodicidade irregular, variando de duas a cinco revistas por ano.

Durante o primeiro período diferentes designers gráficos foram responsáveis pela publicação, e o nome dado à função exercida por eles foi sendo alterado no decorrer das edições: *layout*, paginação, diagramação e direção de arte. Os ajustes na terminologia empregada refletem o processo de especialização da indústria gráfica e editorial e um constante aprimoramento desse modelo de publicação.

Do lançamento até o número seis, a revista tinha o “layout” assinado por Henry R. Moeller. Artur Lício Pontual é responsável pelos números sete ao 14, com uma ressalva no número 10, em que ele passa a ser creditado como “Conselho editorial”, mas os créditos de “capa e paginação” são atribuídos a Glauco Campelo. O número 15 da revista marca uma nova fase da *Módulo*, com uma reforma gráfica. O nome de Goebel Weyne passa a figurar junto ao de Artur Lício Pontual como “paginação” por duas edições. Do número 17 até o 39, que encerra o primeiro período de publicação da revista, Goebel assina sozinho a “paginação” e, mais tarde, a “direção de arte” da *Módulo*.

Do número 1 até a reforma implantada na *Módulo* 15, a revista foi publicada no formato fechado de 26,5 x 34 cm (53 x 34 cm aberta). Do número 15 até o 39 a revista manteve um formato reduzido, com 23 x 29 cm (fechado).

O design da capa e do miolo só passou a ser realizado pelo mesmo profissional a partir da nona edição da revista. Nos oito primeiros números os *layouts* das capas eram concebidos por Athos Bulcão. Usando com base uma ou mais imagens em preto e branco veiculadas no miolo da revista, o artista empregava cortes, ampliações, sobreposições e uso de cores vibrantes para criar uma nova imagem. As capas recebiam poucos elementos textuais. Nas oito primeiras, além do nome da revista, estavam grafados apenas o número da edição acompanhado das palavras “Brasil” e “Arquitetura”.

Figura 51 – *Módulo*, n. 3-14, capas 1955-1959

Na capa da primeira edição e, de certa forma, também na da segunda, o título é separado da imagem criada pelo artista. Uma superfície com cor diferente delimita uma área para o texto de modo que ele não interfira na composição. Nas demais capas até a reforma gráfica, (do n. 2 ao n. 14), a capa passa ser inteiramente preenchida pela imagem, em uma solução visual que se aproxima da estética dos cartazes.

Para as capas dos números 7 e 10 é realizada uma operação semelhante à empregada na edição inaugural: a reinterpretação gráfica de elementos arquitetônicos.¹² Na capa de número 7, de Athos Bulcão, as colunas do Palácio da Alvorada são replicadas verticalmente, criando uma padronagem que desvincula o desenho das colunas do espaço arquitetônico. Já na 10ª edição, de Glauco Campelo, a estratégia é diferente, o Palácio do Planalto é reduzido a um elemento único. A forma curva da coluna ocupa toda a capa, sangrando no topo, no pé e no lado direito; dessa forma, a coluna é desconectada dos demais elementos estruturais e se converte em uma forma gráfica.

Talvez a capa mais icônica publicada pela revista seja a do número 13, de abril de 1959, assinada por Artur Lício Pontual.¹³ A capa parte de um corte fechado de uma foto de Gautherot, mostrando a estrutura metálica de um edifício em construção.

Gautherot compõe a foto de uma maneira que vigas e colunas se convertem em uma densa malha geométrica que ocupa toda a área da imagem. Na capa, o contraste da foto é acentuado e a estrutura se converte em traços pretos quase chapados. Apenas observando mais atentamente o leitor poderá identificar que as barras que compõem a malha ortogonal são na realidade um conjunto de colunas e vigas metálicas.

¹² *Doorway to Brasília* foi publicado em edição limitada no ano de 1959, por Aloísio Magalhães e Eugene Feldman. É um importante exemplo da apropriação gráfica do repertório formal da nova capital.

¹³ Essa capa foi analisada por Heloísa Espada em “Cidade-Bandeira”. In: Catálogo da exposição “As construções de Brasília”, de curadoria de Heloísa Espada.



Figura 52 – Marcel Gautherot. Obras gerais, detalhes de estruturas, *Brasília*, c. 1958.

A fotografia original remete às perspectivas acentuadas do construtivismo russo da obra de Aleksandr Rodchenko. Porém, com a aplicação de fragmentos azuis e vermelhos sobre a trama ortogonal da fotografia, Artur Lício Pontual converte a foto de Gautherot em uma composição gráfica ao estilo neoplasticista. A capa é um exemplo muito bem sucedido da combinação entre fotografia e elementos gráficos. Os fragmentos coloridos criam um jogo com a profundidade da estrutura e a superfície plana da capa.

Registro etnográfico

“Revista de arquitetura e artes plásticas”: é com este subtítulo que a *Módulo* se apresentava em seu número de abertura. Esta definição teve

algumas variações ao longo da vida da revista, mas sempre manteve a arquitetura integrada com outras artes. Assim como a *Habitat*,¹⁴ criada em 1950 em São Paulo, representava uma interpretação nacional do modelo estabelecido por André Bloc em *L'Architecture d'aujourd'hui*, revista lançada em 1930 na França, que se colocava na defesa da síntese das artes. Dentre o interesse pelas artes de uma maneira mais ampla, se destacava a atenção dada à cultura popular brasileira.¹⁵ Na *Módulo*, este tema foi potencializado pela figura de Joaquim Cardozo, que assinou grande parte dos textos dedicados ao assunto, mas principalmente pela presença de Marcel Gautherot no corpo de colaboradores.

Francês de origem operária, com formação em arquitetura e simpatia pelo Partido Comunista, Marcel Gautherot radica-se no Brasil em 1940 e logo começa a trabalhar para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde aprofunda o contato com a cultura brasileira. Nesse período se aproxima de Oscar Niemeyer, para quem realiza o registro fotográfico de diversas obras, como o Ministério de Educação e o conjunto da Pampulha. A partir de 1958 se torna uma testemunha privilegiada da empreitada da construção de Brasília, quando é convidado por Niemeyer para registrar a construção da cidade para a Novacap.¹⁶

A experiência do fotógrafo com registros etnográficos e manifestações populares de forma geral remete a seu trabalho no Museu do Homem de Paris, onde pôde apurar o olhar para a antropologia cultural e desenvolver uma atividade fotográfica integrada com outras áreas do conhecimento. A influência do trabalho museológico em Gautherot pode ser também identificada no rigor que o fotógrafo aplicou na organização e na catalogação do conjunto de sua obra. O acervo do fotógrafo, composto por mais de 25 mil imagens, encontra-se

¹⁴ A contribuição de Marcel Gautherot no Museu do Homem, desde seu processo de criação em 1936 em Paris, é descrita no capítulo “Gautherot no Museu do Homem: Museografia, etnografia e fotografia”, de Heliana Angotti-Salgueir e Lygia Segala (In: *O Olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*).

¹⁵ Manifestações da cultura popular brasileira eram um dos principais temas da revista *Habitat*, certamente por influência de Lina Bo Bardi, cofundadora e diretora nos primeiros 15 números da revista. A *Habitat*, lançada em 1950 em São Paulo, foi referência para as demais publicações dedicadas à arte e à arquitetura brasileiras na década de 1950.

¹⁶ Companhia Urbanizadora da Nova Capital, empresa estatal criada em 1956 com o objetivo de construir a nova capital federal.

no Instituto Moreira Salles, inclusive o projeto para um livro nunca publicado, *De l'Amazonie au Tropique de Capricorne*.

Com diversas viagens pelo Brasil, Gautherot construiu um rico acervo com registro de povos indígenas, tradições populares, arquitetura, geografia e flora brasileira, abastecendo arquivos e publicações no Brasil e no mundo. Gautherot começa a trabalhar para o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1940.

O SPHAN foi o órgão federal criado no governo Vargas para a preservação e restauro de bens culturais e pode ser visto como um desenvolvimento do modernismo nacionalista defendido por Mário de Andrade na década de 1930, com a estruturação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Ao próprio Mário de Andrade é atribuída a “política de documentação fotográfica”¹⁷ da instituição:

Nesses processos de gênese de uma ciência e de uma consciência patrimonial, tinha importância a “reconstrução por fotografias” de manifestações históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas, que construíram material e simbolicamente a identidade do Brasil. Por meio da iconografia a instituição pretendia formar e divulgar uma visão de totalidade cultural, de hierarquia de objetos legítimos, expressão qualificada do patrimônio nacional.¹⁸

Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPAHN, integrava o comitê editorial da *Módulo*, que publicou em diversas ocasiões material do acervo da instituição. O interesse da revista pelas manifestações da cultura popular já se manifesta no número inaugural e está bastante presente nos números iniciais da revista, em particular nos 10 primeiros. À medida que a revista começa a se dedicar ao acompanhamento e à promoção do projeto de Brasília essa vertente vai perdendo espaço para artistas contemporâneos, em especial os que estavam envolvidos com a construção da nova capital.

Em seu número de estreia, a *Módulo* publica um artigo de Gastão Cruz intitulado “Bonecas Carajá” (p. 10-11), que retrata a produção desse artesanato indígena. A revista dedica uma página dupla a essa matéria. Um curto texto e

¹⁷ SEGALA, Lygia. “Patrimônio histórico, artístico e cultura material” in *O Olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*, p. 224.

¹⁸ SEGALA, Lygia. Op. cit., p. 224.

nove fotografias retratam a produção de bonecas de barro por uma jovem carajá. As fotos são de autoria de Marcel Gautherot, mas a revista não indica o crédito na matéria. O nome do fotógrafo é listado com os demais que contribuíram naquela edição, sem a especificação do autor de cada foto.

A grande foto na página esquerda inicia a sequência, com uma imagem da jovem moldando o barro no formato da boneca. As oito fotos que seguem têm todas o mesmo tamanho e estão dispostas em um arranjo retangular que ocupa ambas as páginas. A sequência de fotos acompanha as etapas de confecção da boneca, modelagem, pintura e adereços. Os diferentes ângulos ao longo da sequência revelam elementos novos em cada foto. Em uma delas é possível perceber o ambiente da aldeia, em outras, a pintura facial da jovem. Pode-se imaginar o fotógrafo movimentando-se em torno da jovem compenetrada à procura do melhor ângulo para registrar cada etapa do trabalho.



Figura 53 – Módulo, n. 1, p. 10-11, 1955

A página dupla é trabalhada como uma unidade, texto e imagem se estruturam em um grid de três colunas, em cada página, que orientam todo o

conjunto. Esse grid regular, entretanto, não é ocupado de maneira simétrica, o que dá dinamismo à dupla. A primeira foto, que tem um tamanho aproximado quatro vezes maior que as demais, é posicionada no canto inferior esquerdo, sangrando no pé e no lado esquerdo. O bloco com as demais fotos (4x2) atravessa a espinha da revista, ocupando ambas as páginas. O restante do espaço da dupla é preenchido por cinco pequenos blocos de texto e o título.

No fim da matéria, ao comparar as estatuetas com artefatos produzidos por povos antigos da Europa, pode-se perceber uma intenção da revista em associar essas manifestações culturais a uma matriz europeia, tendência que se repetiria em outros textos semelhantes.

Nesse mesmo número é publicada uma outra matéria de interesse etnológico, desta vez vinculado com a arquitetura. Em “As casas sobre palafitas do Amazonas” (p. 42-43), Joaquim Cardozo discorre sobre esta solução técnica da arquitetura popular ribeirinha acompanhado de quatro fotos de Gautherot, também não creditadas. Este tema seria revisitado na *Módulo*, n. 15 em “Arquitetura popular no Brasil”, também assinado por Cardozo.



Figura 54 – *Módulo*, n. 1, p. 42-43, 1955

Na *Módulo* n. 2, Joaquim Cardozo publica “Bumba meu boi maranhense” (p. 10-11). Uma única coluna de texto em meio a um dinâmico arranjo com cinco fotos em diferentes tamanhos retrata a festa popular, com detalhes das roupas e dos adereços. Aqui também está presente uma referência à matriz europeia, como para legitimar o interesse e referenciar essa manifestação cultural em uma tradição história clássica. Cardozo: “Nesse espetáculo maranhense a cerimônia da ornamentação do boi, sugerindo ritual pagão da Grécia Antiga, deixa mais uma vez patentes as origens religiosas primitivas que caracterizam quase todas as nossas danças populares”.



Figura 55 – *Módulo*, n. 2, p. 10-11, 1955

Nessa matéria, as fotos não são creditadas, porém, três anos mais tarde, no n. 9, a *Módulo* publicaria outra matéria abordando o mesmo assunto: “O bumba meu boi de Camassari” (p. 7-13). Desta vez trazendo a versão baiana da festa. O texto em primeira pessoa, assinado por Renato Almeida, é acompanhado por fotos do mesmo conjunto das que ilustraram a matéria de

1955, agora creditadas a Gautherot. Curiosamente, a revista utiliza as fotos que Gautherot realizou no Maranhão em 1948 para registrar a festa baiana. Esta matéria tem um texto mais longo que a primeira e dá ênfase às músicas, reproduzindo versos, canções completas e até algumas partituras.

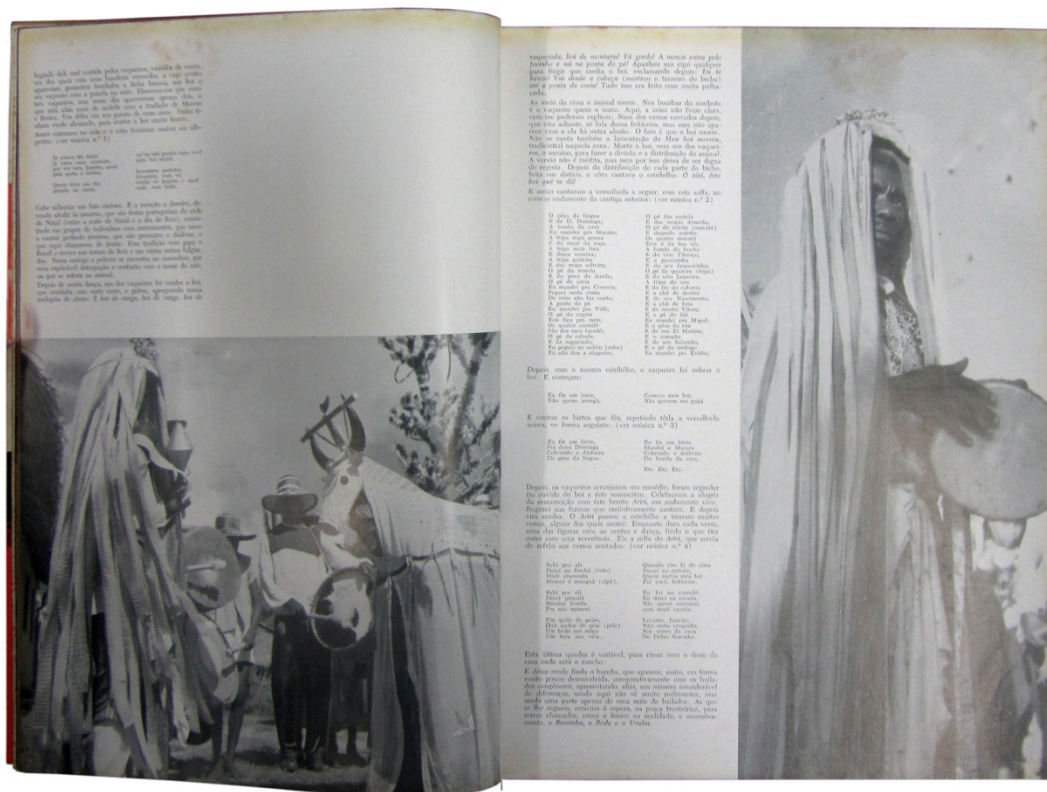


Figura 56 – *Módulo*, n. 9, p. 8-9, 1958

No terceiro número da revista é publicado “Carrancas de proa do rio São Francisco” (p. 12-17), talvez a mais extensa matéria que a *Módulo* editou segundo essa linha que convencionamos chamar de registro etnográfico, com seis páginas da revista e mais um pequeno encarte de quatro páginas só com imagens. É interessante notar que o título não é acompanhado do nome do autor do texto, ao passo que as fotos são creditadas a Marcel Gautherot em mais de uma ocasião. Creditar o fotógrafo no corpo da matéria não era um procedimento comum nessa fase da revista. Os fotógrafos que contribuíam com a edição eram em geral citados na ficha técnica no início da revista, sem especificar a que fotógrafo era atribuída cada foto. Nessa matéria ilustrada com 11 fotografias,

Gautherot é citado no pé da página 15, no parágrafo inicial do texto e também no sumário internacional da revista.

O espaço dedicado e o tratamento gráfico diferenciado configuram “Carrancas de proa do rio São Francisco” mais como um ensaio fotográfico do que uma matéria ilustrada. O destaque ao crédito do fotógrafo reforça esta hipótese. O texto não é assinado, entretanto, no final da matéria aparece há uma referência à Herman Kruse.

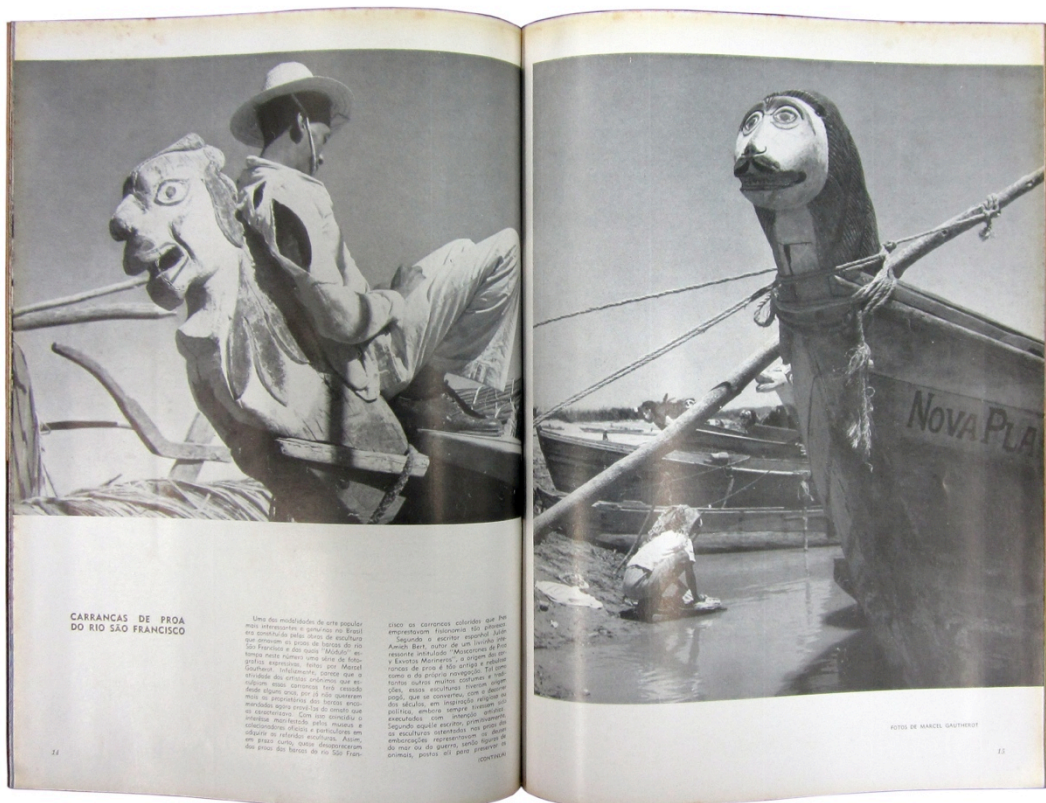


Figura 57 – *Módulo*, n. 3, p. 14-15, 1955

Além do encarte, esse ensaio explora o uso de uma segunda cor, o azul claro, que aparece na dupla de abertura e é aplicado em uma composição com três carrancas na página 17. Variação de escala e enquadramento e dimensão das fotos na página criam um ritmo ao longo do ensaio fotográfico.

Como era costume neste tipo de matéria, as carrancas também são associadas a culturas antigas, neste caso, fenícia e egípcia. A revista não consegue comprovar nenhuma relação com a tradição grega, mas deixa registrado seu esforço: “Dos navegadores gregos não nos ficou nenhum

documento elucidativo de costume semelhante, mas é provável que o tivessem”.¹⁹

Em 1954, na *Módulo* n. 4 é publicado “Capoeira” (p. 28-31), com textos de Edson Carneiro e fotos de Gautherot, ambos creditados. Sete fotos acompanham o texto, que apresenta brevemente a capoeira da Bahia, versos das canções e explicação sobre os golpes. As fotos em formatos variados se arranjam nas páginas à maneira dos jogadores de capoeira. No *layout* das duas páginas dedicadas a esta matéria, o corte e a disposição das imagens se relacionam com a dinâmica dos jogadores retratados.

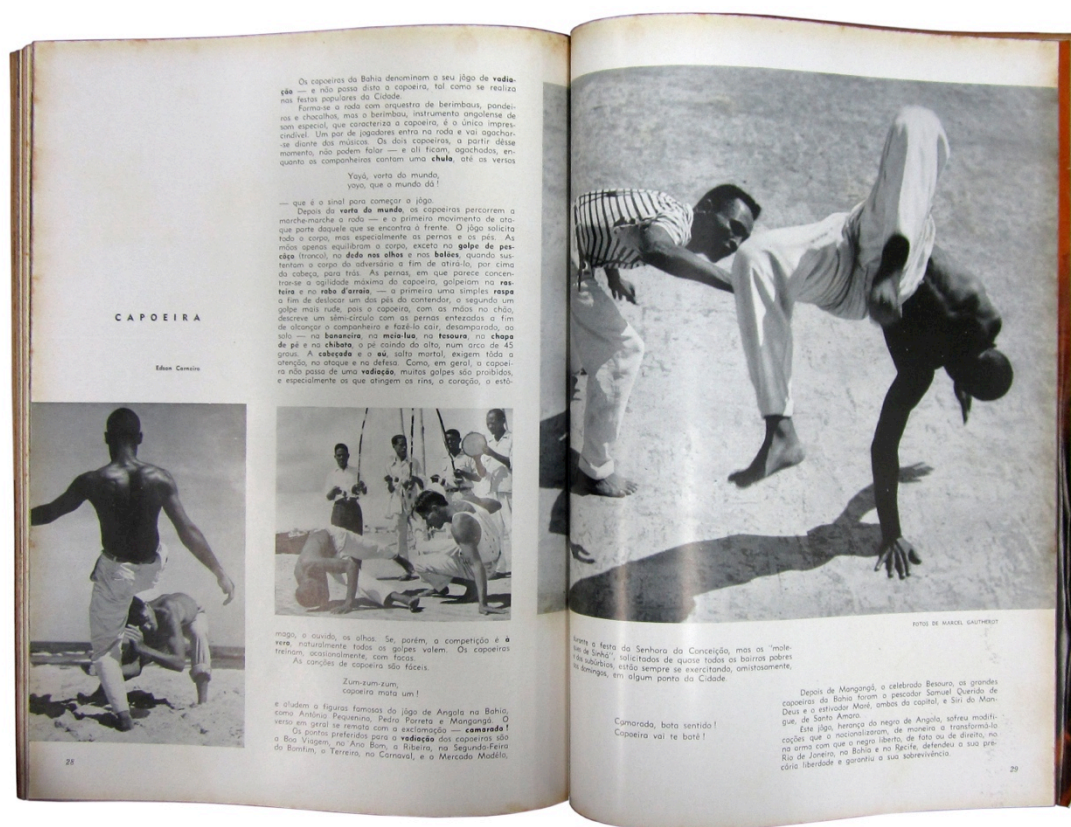


Figura 58 – *Módulo*, n. 4, p. 28-29, 1956

¹⁹ *Módulo*, n. 3, p. 16, 1955.

A reforma gráfica

A edição de número 15 da *Módulo*, lançada em outubro de 1959, inaugura um novo projeto gráfico da revista. A reforma gráfica converte a *Módulo* aos princípios funcionalistas da Escola de Ulm,²⁰ o que não deixa de ser curioso, considerando que a *Módulo* nasceu tomando partido dos arquitetos cariocas na querela deflagrada após as críticas de Max Bill no início da década.

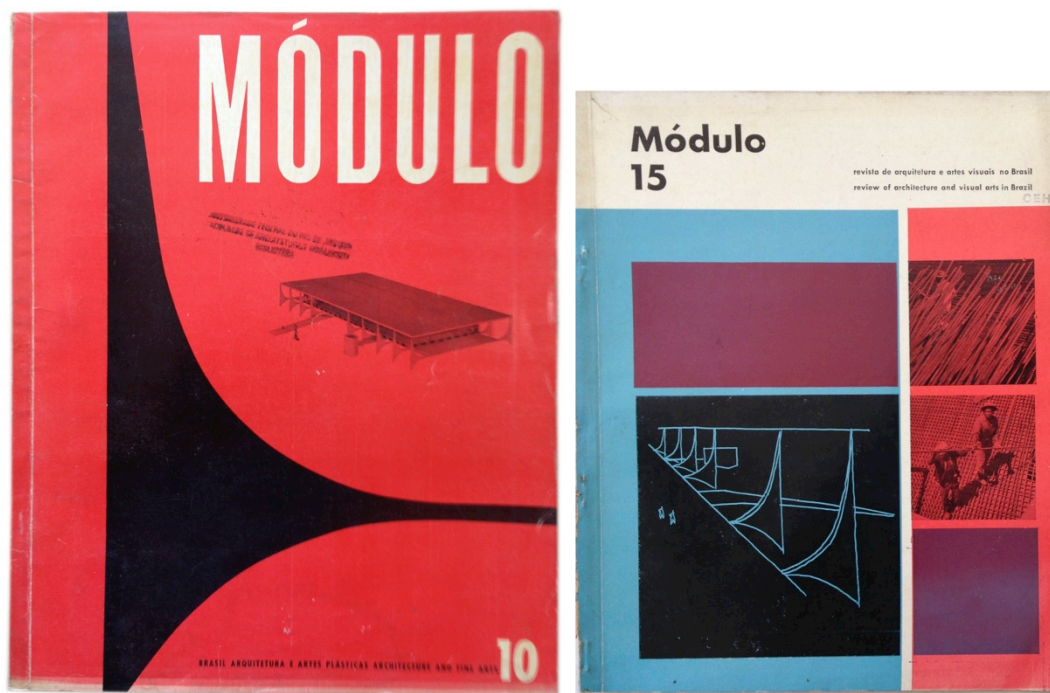
Max Bill, pintor, designer e arquiteto suíço, vem ao Brasil como uma espécie de embaixador de um funcionalismo europeu tardio. O casal Lina e Pietro Maria Bardi promove sua vinda com o objetivo de estimular no Brasil, em particular em São Paulo, um ambiente favorável ao desenvolvimento das vanguardas artísticas europeias. Dentro deste projeto, além do lançamento da *Habitat*, está a fundação do MASP e da Bienal Internacional de Artes de São Paulo.

Em 1950, no MASP, é realizada uma Exposição individual de Max Bill e, no ano seguinte, sua escultura *Unidade Tripartida* ganha o primeiro prêmio na Bienal de Artes de São Paulo. Em visita a São Paulo e ao Rio de Janeiro, ele recruta artistas brasileiros para a Escola Superior da Forma (HfG), que uma década mais tarde seria o modelo para a fundação da ESDI.

Nascido em Fortaleza em 1933, Gustavo Goebel Weyne foi um dos principais responsáveis pela difusão da tradição ulmiana no Brasil. Teve contato com o Instituto de Arte Contemporânea do MASP e aprofundou seu vínculo com a escola de Ulm quando se transferiu para o Rio de Janeiro para atender a um curso de comunicação visual do MAM-RJ entre 1958 e 1959, ministrado pelos mestres da escola alemã Tomás Maldonado (diretor da HfG) e Otl Aicher (fundador da HfG).²¹ Gustavo Goebel Weyne passa a figurar nas páginas de crédito da *Módulo* a partir da edição n. 15, lançada em outubro de 1959, que inaugura a reforma gráfica da revista.

²⁰ Hochschule für Gestaltung Ulm foi uma escola de design criada em 1953 em Ulm, Alemanha. Conhecida como Escola Superior da Forma, foi fundada por Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher e Max Bill. Este último, ex-aluno da Bauhaus, foi o primeiro reitor e autor do projeto da sede da escola. A influência de Max Bill é fundamental na formação do movimento de Arte Concreta em São Paulo e depois na Neoconcreta no Rio de Janeiro.

²¹ Sobre a Escola de Ulm e sua influência no Brasil, ver NOBRE, Ana Luiza. *Fios Cortantes. Projeto e Produto, Arquitetura e Design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Tese de Doutorado, p. 78.



Figuras 59 e 60 – Antes e depois da reforma gráfica: *Módulo*, n. 10, 26,5 x 34 cm e *Módulo*, n. 15, 23 x 29 cm

A décima quinta edição chega totalmente reformulada. Com formato menor e novo logo, a revista precisa ser reapresentada a seu leitor. “Explicação”, o curto texto que abre a edição, tem esta função. Seis parágrafos assinados “a redação” apresentam e justificam as mudanças.

O novo formato de MÓDULO, adotado a partir deste número, resulta de estudos feitos tendo em vista as condições da indústria e da arte tipográficas em nosso país, bem como a experiência de centros adiantados, como a Suíça, a Alemanha e a Inglaterra. Tais estudos tiveram sempre como objetivo primordial elevar o nível desta publicação em todos os sentidos. Assim, não custa adiantar que, embora de menor tamanho, MÓDULO em nada reduz quanto à qualidade e à quantidade do que vem oferecendo, regularmente, a seus leitores.²²

Conhecendo a participação de Goebel no curso ministrado meses antes pelos mestres da Escola de Ulm, fica evidente seu protagonismo nessa reforma. O nome de Goebel, por duas edições, figura como “paginação” da revista junto ao nome de Artur Lício Pontual. Do número 17 até o 39, que encerra o primeiro período de publicação da *Módulo*, Goebel assinaria sozinho a arte da revista.

²² “Explicação”, *Módulo*, n. 15, 1959.

Assim como fizemos com a dupla de apresentação da *Módulo* n.1, será interessante analisarmos graficamente a dupla de reapresentação publicada no n. 15.

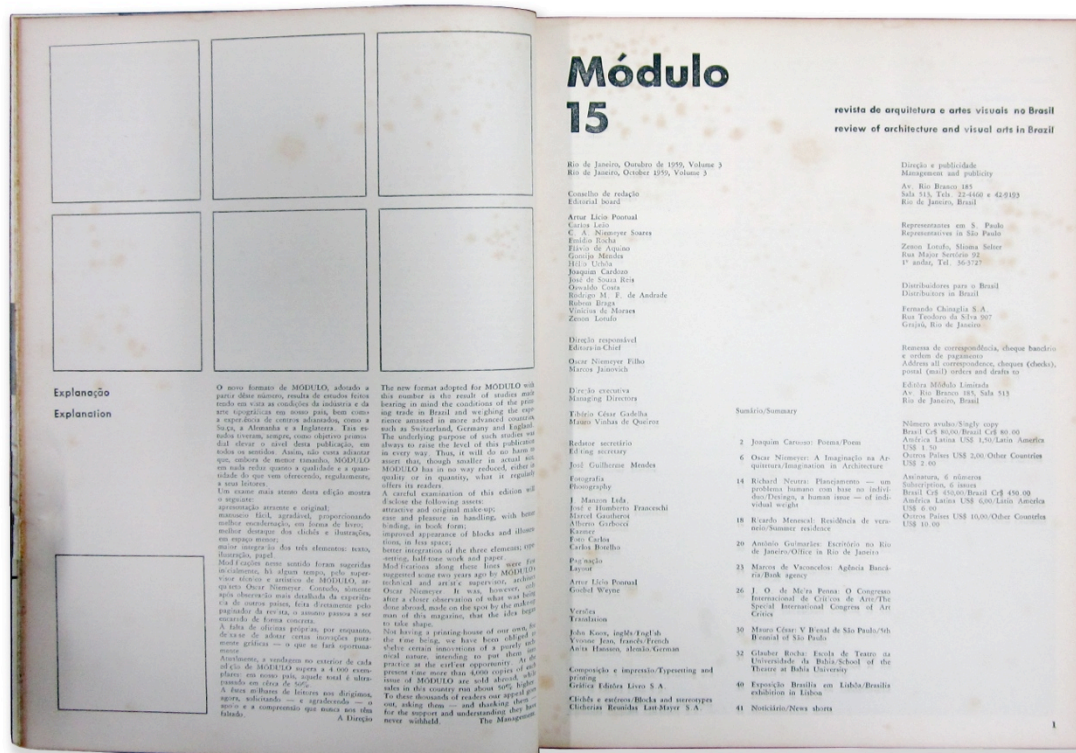


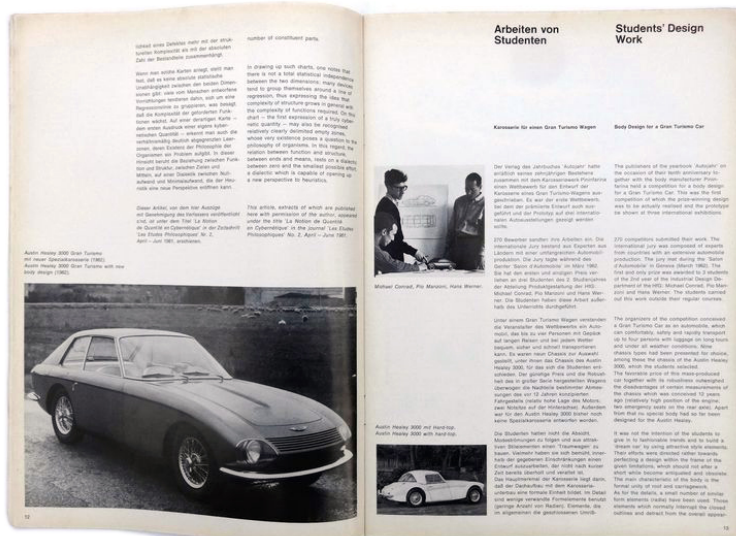
Figura 61 – Dupla interna com “Explicação” e página de créditos. *Módulo*, n. 15, outubro de 1959

A página da esquerda, além do texto, apresenta ao leitor uma versão gráfica da “Explicação”. O grid, que em geral é uma malha invisível que orienta o posicionamento dos elementos da página, é aqui trabalhado como imagem. O desenho dos módulos quadrados, dispostos em três colunas, conecta-se também com o desenho da capa e explicita ao leitor o padrão que definirá a disposição de textos e imagens nas páginas seguintes. A página da direita, com a ficha técnica da revista, já é um exemplo da aplicação desta nova regra.

Com a página toda mapeada pelo grid, o branco do papel não é mais simplesmente o fundo sobre o qual os elementos são impressos, ele passa a ter formas definidas. No projeto gráfico moderno, o desenho da página tenta superar a relação tradicional de figura e fundo, e compor a página tanto com os elementos positivos quanto com os negativos.

As duas colunas de texto, com as versões em português e em inglês, bem como o título da apresentação estão dispostos em concordância com o grid apresentado; os módulos ocupados por esses elementos não têm seu contorno desenhado. O resultado é um arranjo assimétrico e dinâmico que anuncia as qualidades do novo projeto gráfico.

O pensamento gráfico estruturado a partir do grid está alinhado com a padronização e a sistematização da produção defendidas pela Escola de Ulm. O grid de três colunas com módulos quadrados adotado na *Módulo* pode ser visto como um ícone da tradição gráfica ulmiana. Essa estrutura é o ponto de partida para diferentes peças, como a revista interna da escola, sobretudo a partir do sexto número. Goebel também parte dessa mesma estrutura para o cartaz que realiza para a 9ª Bienal de Artes de São Paulo.



Figuras 62 e 63 – *Ulm*, n. 6, outubro de 1962. Capa e páginas internas

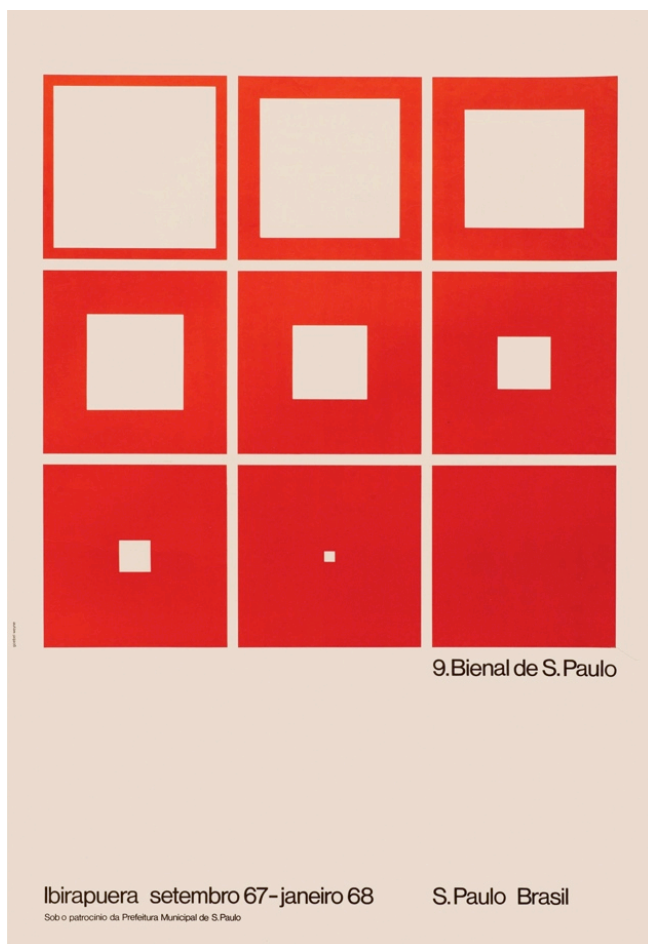


Figura 64 – Goebel Weyne, 1967

A maior presença do grid é reflexo de uma valorização do próprio conceito de projeto gráfico, decorrente da especialização desse meio editorial. A variação, ao longo das edições da *Módulo*, do termo que designou o profissional responsável pelo design gráfico é um indicativo de que a revista conviveu com a consolidação desse modelo. O termo “direção de arte”, que hoje é o mais comum para este tipo de publicação, passou a ser empregado na *Módulo* n. 28, em junho de 1962.

“A imaginação na arquitetura”

A nova capital já vinha sendo abordada em edições anteriores, porém, com o início das obras, essa tendência se aprofunda. Em 1958 Niemeyer já havia se mudado para Brasília para acompanhar as obras de perto e, a seu convite, Gautherot fez frequentes visitas para registrar a construção da capital.



Figura 65 – *Módulo*, n. 15, p. 2-13, outubro de 1959

O resultado é um conjunto de três mil imagens, muitas delas divulgadas amplamente em publicações oficiais do governo brasileiro e em revista de arquitetura ao redor do mundo. Esse conjunto representa o ápice da obra de Gautherot e, sem dúvida, um dos grandes momentos da fotografia de arquitetura no século XX.²³

Na edição de número 15, a *Módulo* publica “Arquitetura Nascente...”, um longo poema de Joaquim Cardozo, seguido de “A imaginação na arquitetura”,

²³ BURGI, Sergio. *Marcel Gautherot / Brasília*, p. 14.

texto de Niemeyer sobre a concepção dos projetos de Brasília. Fotografias de Marcel Gautherot, creditadas, ilustram e conectam os dois textos, configurando um bloco dedicado a Brasília.

A imagem de abertura é uma foto que mostra a construção dos edifícios da Esplanada dos Ministérios. Ela é publicada sem corte, em seu formato original quadrado, ocupando toda a largura da página.²⁴ As três primeiras páginas desse bloco, que contém a primeira fotografia e as versões em português e inglês do poema, são impressas sobre papel não revestido, as demais, em papel tipo *couché*.

É por conta da página cinco, com uma composição de detalhes de fotografias alinhadas com o grid, que podemos encarar o poema de Cardozo e o relato de Niemeyer como um bloco. Esta página apresenta uma solução gráfica que cria um encadeamento entre os dois textos.

Os fragmentos das fotos destacam a presença dos trabalhadores mencionados por Joaquim Cardozo. E o fato de esta página estar na mesma dupla do poema é outro elemento que reforça tal ligação. Já o papel *couché* e a presença da segunda cor, um tom de marrom, são elementos introduzidos nessa página de transição e que continuam ao longo do texto de Niemeyer.

Todos os elementos – textos, fotos, desenhos e as manchas de cor – estão rigorosamente alinhados ao grid da revista. Não há nenhuma imagem sangrando na página. A foto das colunas do Palácio da Alvorada da página 17, que já havia sido publicada na edição anterior da revista com um corte ligeiramente diferente, ocupa o tamanho máximo permitido pelo grid.

Ao mesmo tempo em que o grid confere uma unidade visual à revista, a edição de imagens fica um pouco limitada, o que dá ao projeto gráfico um certo protagonismo em relação à fotografia. Nas edições seguintes as imagens recuperariam alguma autonomia quanto ao grid, voltando a preencher as páginas por inteiro.

Além das fotos de Gautherot, “A imaginação na arquitetura” é ilustrado por desenhos de Niemeyer dos Palácio da Alvorada e do Planalto. Os desenhos que acompanham o relato de Niemeyer são bastante indicativos de como a fotografia

²⁴ Lorenzo Mammi faz uma primorosa análise dessa fotografia em “A construção da sombra” (In: *Marcel Gautherot / Brasília*, p. 97-98).

se tornou determinante na atividade do arquiteto, configurando um exemplo bastante didático do conceito de Arquitetura Fotográfica²⁵ que havíamos mencionado no capítulo 2. Em seu relato, Niemeyer diz projetar os edifícios em função dos pontos de vista que considera ideais, planejando o modo como o edifício se apresenta ao olhar do visitante ao longo de seu percurso:

Nos palácios de Brasília, a ideia da obra realizada sempre me preocupou durante a execução dos projetos, fazendo com que, ao elaborá-los, também os percorresse mentalmente. Daí, certas soluções adotadas para as estruturas, estruturas que se modificam plasticamente em função de diferentes pontos de vista, para assumir aspectos diversos, mais ricos e variados [...] A forma da estrutura e das próprias colunas teve sua origem nessa especulação visual.²⁶

Cabe aqui uma justificativa para este trabalho relacionar esse procedimento especificamente à fotografia, e não à visão de uma maneira geral, do visitante que percorre o edifício. Presumir que se pode ter o controle do processo de apreensão da arquitetura por parte do observador apenas por meio da projeção geométrica da perspectiva em determinado ponto implicaria reduzir a experiência do espaço arquitetônico a uma visão monocular estática e, conseqüentemente, ignorar a apreensão espacial da visão binocular dos demais sentidos envolvidos na fruição do espaço.

O estudo realizado pelo arquiteto, que estipula uma sequência de pontos de vista fixos e monodirecionais representados por um olho ciclópico está completamente vinculado aos processos e à linguagem da fotografia. E ainda que o arquiteto não tome consciência dessa influência da fotografia na prática projetual apenas reforça a tese de Zimmerman de que a fotografia se tornou indissociável da arquitetura moderna.

“Minha experiência em Brasília”

Lançada em junho de 1960, a *Módulo* n. 18 é a edição que comemora a inauguração de Brasília. Destacamos “Minha experiência em Brasília”,²⁷ um longo depoimento de Niemeyer ilustrado por imagens de diferentes fotógrafos.

²⁵ ZIMMERMAN, Claire. Op. cit., p. 6.

²⁶ *Módulo*, n. 15, p. 7, 1959.

²⁷ *Módulo*, n. 18, p. 10-27, junho de 1960.



Figura 66 – Módulo, n. 18, p. 10-27 e capa, junho de 1960

A narrativa de Niemeyer abre com uma foto aérea do Planalto Central ainda intocado pelo homem, e é seguida por uma sequência cronológica de imagens que ilustra as etapas da empreitada: a primeira visita ao terreno; a abertura das estradas; o Catetinho; as obras e alguns edifícios já inaugurados. A maior parte das fotos tem caráter de registro.

As fotografias de Gautherot ajudam a quebrar o tom documental do relato. O detalhe dos trabalhadores em meio às ferragens da cúpula da Câmara dos Deputados destaca a figura dos candandos, tema muito trabalhado por Gautherot, mas que encontrou pouco espaço nas páginas da *Módulo*. Mais adiante, a cúpula já concretada aparece em uma grande foto sangrando em página inteira. Duas diminutas figuras humanas enfatizam a dimensão monumental do edifício,

“Minha experiência em Brasília” é seguido por “Brasília, evolução histórica de uma ideia”,²⁸ do cônsul Raul de Sá Barbosa. Uma cronologia histórica que reúne a iconografia do processo de transferência da capital: mapas, cartas, gravuras e fotografias desde o descobrimento até a inauguração de Brasília, quando, segundo o cônsul: “a viagem começada com a frota de Cabral chegava ao fim”. O encadeamento dessas duas matérias promovido pela revista parece demonstrar a consciência de que o registro produzido pela *Módulo* contribuiu para a atualização da iconografia brasileira pela inclusão da fotografia de arquitetura moderna.

²⁸ *Módulo*, n. 18, p. 28-43, junho de 1960.

Considerações finais

O encadeamento construído ao longo deste trabalho parte do surgimento da fotografia de arquitetura, passa pela formação de veículos especializados na distribuição dessas imagens e, por fim, culmina na *Módulo*. Seria possível induzir uma visão desse processo como uma progressão linear e contínua, situando a revista ilustrada de arquitetura como ponto de encontro e síntese de duas longas cadeias evolutivas: a da imprensa especializada e a da fotografia de arquitetura, o que não é o caso nem o objetivo deste trabalho. Trata-se da opção metodológica adotada para contextualizar a intrincada teia de eventos e processos históricos, culturais e técnicos que julgamos relevantes para a compreensão do presente objeto de estudo.

Os desenvolvimentos técnicos da fotografia e da imprensa que buscamos destacar ao longo de todo o texto não se organizam consecutivamente, cada nova técnica superando e substituindo as anteriores. Processos diferentes eram muitas vezes contemporâneos e as técnicas combinavam-se em soluções únicas para cada contexto de publicação.

A ênfase dada aos aspectos técnicos e às matérias reitera o objetivo deste trabalho em valorizar a materialidade da base documental da historiografia da arquitetura moderna brasileira. O foco no material impresso como objeto de pesquisa, e não apenas no conteúdo publicado, desperta um olhar específico para a produção desses impressos. Cabe aqui a distinção que Rafael Cardoso estabelece entre “impresso” e “imprensa”:

A distinção pode soar artificial, ou parecer preciosismo, mas ela tem lá sua relevância. Perdura o hábito, no Brasil, de considerar o passado editorial como se fosse um fenômeno puramente político e literário, composto por palavras e ideias em abstrato, sem dimensão material, sem levar em conta as práticas culturais e as possibilidades técnicas que o condicionaram. Trata-se de uma distorção, visto que ninguém ignora o peso desses fatores em relação ao presente.¹

¹ CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil*, p. 9.

O aprofundamento nos aspectos materiais da publicação, muitas vezes desconsiderados na historiografia, pode contribuir para uma compreensão mais profunda sobre o contexto de produção e para estabelecer novas conexões. Esse enfoque se faz cada vez mais necessário, visto que o meio editorial vem sendo bem mais explorado por arquitetos.

As publicações apresentam ao arquiteto uma possibilidade de atuar fora dos processos da construção civil, em um contexto dinâmico e discursivo próprio dos impressos. Vitruvius, Palladio, Le Corbusier e Venturi demonstram que a ligação do livro com a disciplina da arquitetura é tão antiga quanto podemos imaginar. Porém, mais recentemente, essa ligação tem sido ressignificada. Vale a pena reproduzirmos aqui um trecho de um debate entre Peter Eisenman e Rem Koolhaas, de 2006, como modo de exemplificar a compreensão por parte de arquitetos contemporâneos a respeito do lugar do livro hoje na arquitetura.

EISENMAN: [...] Sei que é importante para Rem ter feito *S,M,L,XL* e *Nova York delirante*. Meus livros são igualmente importantes para mim. Como eu sempre disse, não olháramos para os edifícios de Palladio da mesma maneira se ele não tivesse escrito os *Quattro Libri*. E também duvido que teríamos visto as casas brancas de Le Corbusier do mesmo modo se ele não tivesse publicado sua *Oeuvre Complète* – lembrem, muitos outros estavam fazendo esse tipo de casa na mesma época. Assim, eu e Rem aprendemos com alguns mestres, e não há dúvida de que os livros, se você entende a história do mundo, foram muito importantes para os arquitetos que consideramos importantes. [...]

KOOLHAAS: [...] Mas você não pode simplesmente falar de livros e das semelhanças entre mim e você, ou entre Le Corbusier e Palladio, porque algo bastante drástico aconteceu nos últimos trinta anos na arquitetura – em relação à leitura, à edição, à estética dos livros e assim por diante. Sem um reconhecimento do lugar drasticamente diferente que eles ocupam na arquitetura hoje, acho que é complicada essa discussão.²

Este trecho é bastante significativo em relação à mudança de visão que ocorre sobre o livro de arquitetura. Peter Eisenman reconhece a importância da produção editorial dos arquitetos, porém de uma maneira mais tradicional. Já Rem Koolhaas, autor de livros paradigmáticos como *S,M,L,XL*,³ defende uma outra visão sobre o assunto. Não está claro, ainda, qual é esse “lugar drasticamente diferente” que os livros recentemente passaram a ocupar na arquitetura, mas podemos considerar que a publicação vem se consolidando

² EISENMAN, Peter & KOOLHAAS, Rem. *Supercrítico*, p. 62-63.

³ KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. *S,M,L,XL*.

como território legítimo de atuação do arquiteto, independente de compreensão a este respeito.

Gabriel Girnos se dedicou a essa produção contemporânea, em um esforço pioneiro, na tentativa de identificar quais atributos e características dessas publicações configuram o rompimento com a publicação tradicional de arquitetura e justificam a quebra de paradigma. No objetivo de definir esse modelo, cunhou o termo “monofesto”, um neologismo que reúne os atributos de monografia e de manifesto.

Diante do declínio atual do modelo de revista especializada, que perdeu muito do seu espaço com o advento da internet, o livro tem sua importância ressignificada na atuação do arquiteto. Podemos identificar a valorização de aspectos materiais – uma das características deste tipo de publicação – como uma reação ao avanço dos meios digitais.

O livro contemporâneo, nesse sentido, tem um curioso valor de ponte: é um meio-termo entre sólido e estático espaço edificado e a informação “imaterial” e em fluxo. Sua ocasional performatividade pode reafirmar a importância da fisicalidade da própria arquitetura como também produtora de efeitos de sensação e sentido, de experiências, de acontecimentos.⁴

Talvez seja a consciência do declínio do modelo de revista especializada de arquitetura a causa do crescente interesse sobre o assunto. Grandes projetos editoriais têm sido dedicados ao resgate e à divulgação dessas revistas. Dentre os internacionais, podemos citar algumas edições bastante ambiciosas, como a coleção de 12 volumes abordando 71 anos da revista italiana *Domus*, lançada em 2006, ou os 10 volumes dedicados à reedição em facsimile dos 10 primeiros anos de publicação da revista americana *Arts and Architecture*. No Brasil, além da produção acadêmica que se debruça sobre essas revistas, podemos citar o recente projeto que digitalizou e disponibilizou na internet a coleção completa da revista brasileira *Acrópole*, com 391 fascículos publicados ao longo de 34 anos.⁵

Como vimos na pesquisa, o estudo das revistas ilustradas pode representar um recorte bastante eficiente para analisarmos a evolução da relação entre fotografia e arquitetura moderna. Para tentarmos compreender a

⁴ SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. *Ficções projetuais: projeto gráfico e discurso profissional em livros de escritórios internacionais de arquitetura e urbanismo*. Tese de Doutorado, p. 338.

⁵ Projeto realizado pela Biblioteca da FAU-USP e lançado em 2014. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/>

influência da fotografia na arquitetura, não devemos nos resumir à análise da imagem fotográfica, mas sim assumir uma tarefa mais complexa de identificar como os modos de operação da fotografia se instalam na produção da arquitetura. E as revistas, ao inserirem essa imagem fotográfica em um contexto, contribuem com mais elementos para enriquecer a análise.

Na breve análise gráfica que fizemos da revista *Módulo*, pudemos perceber como diferentes aspectos do contexto de publicação reverberam graficamente nas páginas da revista. A comparação entre as duas duplas de apresentação, a primeira no número inaugural da revista e a segunda no n. 15, foi bastante produtiva ao revelar como elementos do projeto gráfico potencializam determinadas posturas da revista, como a influência de Le Corbusier mais presente nos números de 1 a 14, e a mudança para uma matriz ulmiana com a reforma gráfica inaugurada no número 15.

A edição feita pela *Módulo* para a “A imaginação na arquitetura”, que vimos no capítulo 4, é um exemplo valioso de como a narrativa visual criada pela revista pode contribuir para a criação de um novo tipo de discurso que integra texto, foto e desenhos em uma solução original.

Ainda que boa parte do material fotográfico publicado tenha sido encomendado e pautado pela *Módulo*, o potencial que a revista extraiu das imagens foi inevitavelmente limitado pelo seu contexto de publicação, um prisma que destacava alguns aspectos em detrimento de outros.

Para citar apenas um exemplo, talvez o mais evidente, mencionamos o tema das relações de trabalho no registro feito por Gautherot em Brasília. A figura dos candangos e os assentamentos precários que os abrigavam despertaram o interesse do fotógrafo, mas não encontraram, na época, espaço nas páginas da revista.

Levando este tema em consideração, percebe-se que a imagem de Brasil moderno que a *Módulo*, entre outros veículos, ajudou a forjar se deve tanto ao que publicou quanto ao que escolheu não publicar. À luz da atualidade, é fácil notar os indícios deste outro lado mesmo no material selecionado pela revista. A sensibilidade de Gautherot mostra que esta cidade, ao contrário do que as formas puras fazem imaginar, não nasceu pronta, o fotógrafo tendo deixado registradas a presença dos candangos, as relações de trabalho, os contrastes e as contradições deste projeto de Brasil moderno.

As imagens às vezes confirmam um discurso, às vezes complementam uma descrição, mas interessante é quando elas se constituem em indícios, que sinalizam informações que não estão no texto, ou porque os próprios autores ainda não têm argumentos suficientes, ou porque ainda são intuições.⁶

Hoje, a leitura mais contemporânea de Brasília se debruça justamente sobre esse tipo de contradição que a revista, dirigida pelo principal arquiteto desse projeto, não teve interesse em revelar. O extenso material produzido por Gautherot e por outros fotógrafos segue circulando em publicações e exposições e tem se mostrado um manancial inesgotável para diferentes disciplinas. As mesmas fotografias poderão proporcionar tantas leituras quantos forem os contextos em que elas sejam revisitadas.

⁶ TINEM, Nelci. "Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto".

Referências bibliográficas

ANGOTI-SALGUEIRO, Heliana [org.]. *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: MAB-FAAP, 2007.

BANHAM, Peter Reyner. *A concrete Atlantis: U. S. industrial building and European modern architecture, 1900-1925*. Cambridge: MIT Press, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2014.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSON, Richard. *The Printed Picture*. Nova York: MoMA, 2008.

BURGI, Sergio & TITAN Jr., Samuel. *Marcel Gautherot / Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. Tese de Doutorado, São Paulo, FAUUSP, 2005.

CARDOSO, Rafael [org.]. *Impresso no Brasil: 1808-1930. Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

COHN, Sergio. *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo à atualidade*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1996.

COSTA, Helouise. "A invenção da revista ilustrada". In: COSTA, Helouise & BURGI, Sergio [orgs.]. *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

DEDECCA, Paula Gorenstein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FAUUSP, 2012.

DERENTHAL, Ludger & TITAN JR. Samuel [orgs.]. *Modernidades gráficas 1940-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

EISENMAN, Peter & KOOLHAAS, Rem. *Supercrítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ELWALL, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*. Londres/Nova York: Merrel Publishers, 2004.

ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e Sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 2001.

_____. [org.]. *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de. *V.U. The story of a magazine that made an era*. Londres: Thames & Hudson, 2009.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. Nova York: MOMA, 1943.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MELO MIRANDA, Wander [org.]. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

HELLER, Steven. *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. Londres/Nova York: Phaidon, 2003.

KINROSS, Robin. *Modern typography – an essay in critical history*. Londres: Hyphen Press, 2010.

KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Nova York: Monacelli Press, 1995.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2006.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões – Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. São Paulo: Loyola/PUC-Rio, 2007.

_____. Sobre o espaço fotográfico meta-histórico. In: *Boletim_4*. São Paulo: ECA-USP, 2012. p. 149-160.

MALUENDA, Ana Esteban. *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*. Tese de Doutorado, Madri, Politécnica de Madri, 2007.

MELO, Chico Homem de [org]. *O Design gráfico brasileiro – Anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MÉNDEZ, Patricia. *Fotografía de Arquitectura Moderna: La construcción de su imaginario en las revistas especializadas, 1925-1955*. Buenos Aires: Cedodal, 2012.

_____. Fotografias en revistas de arquitetura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950. *Atrio*, n. 15-16. Buenos Aires: Cedodal, 2010.

MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

NOBRE, Ana Luiza. *Fios Cortantes. Projeto e Produto, Arquitetura e Design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. A invenção de Lucien Hervé. *Revista Zum*, n. 9, p. 146, 2015. Entrevista de Lucien Hervé concedida no ano de 2002.

PAPADAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. s/l: Reinhold Publishing, 1950.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. *Ficções projetuais: projeto gráfico e discurso profissional em livros de escritórios internacionais de arquitetura e urbanismo*. Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2015.

STUCHI, Fabiana Terenzi, *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FAUUSP, 2007.

TAVARES, André. *The Anatomy of Architectural Book*. Zurique: Lars Müller Publishers/ Canadian Centre for Architectures, 2016.

TINEM, Nelci. *O alvo do Olhar Estrangeiro – o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Manufatura, 2002.

_____. *Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto*. *Arquitextos*, 072.2, maio 2006. Portal Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/352>

ZEIN, Ruth Verde. “Oscar Niemeyer. Da crítica alheia à teoria própria”. *Arquitextos*, 13, dez. 2012.

ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

Créditos das imagens

Figura 1 – A mais antiga fotografia sobrevivente, Joseph-Nicéphore Niépce, c. 1826. Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 2 – *The Oriel Window*. Calotipia, William Henry Fox Talbot, c. 1835. Fonte: metmuseum.org

Figura 3 – *The Conservative Club-House, St James Street*. Calotipia, Henry Fox Talbot, c. 1845. Fonte: ELWALL, Robert, p. 27

Figura 4 – O palácio de Cristal, em Londres. Philip Henry Delamotte, 1954. Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 5 – Construção do Novo Louvre, Paris. Edouard Baldus, c. 1855. Fonte: ELWALL, Robert, p. 34

Figura 6 – Carrefour des rues de la Petite et de la Grande Truanderie, Paris. Charles Marville, c. 1865. Fonte: ELWALL, Robert, p. 77

Figura 7 – Palácio Garnier – Ópera de Paris, Delmaet & Durandelle, 1865. Fonte: ELWALL, Robert, p. 68

Figura 8 – Majolikahaus, Otto Wagner, 1898-1899, Viena. Fonte: Andreas Strauss, Getty Images

Figura 9 – *Bauakademie*. Óleo sobre tela, Eduard Gaertner, 1868. Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 10 – Bauakademie, porção noroeste reconstruída e fachada de lona, 2005, Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 11 – Fábrica Fagus. Edmund Lill, 1922. Fonte: whc.unesco.org/uploads/nominations/1368.pdf

Figura 12 – Projeto para concurso do arranha-céu na Bahnhof Friedrichstrasse, Berlim, Ludwig Mies van der Rohe, 1921. fonte: www.miessociety.org/

Figura 13 – Maison où mourut Voltaire en 1778, 1 rue de Beaune. Eugene Atget, 1909. Fonte: ELWALL, Robert, p. 111

Figura 14 – *A sea of steps*. Wells Cathedral, Frederick Henry Evans, 1903. Fonte: ELWALL, Robert, p. 84

Figura 15 – Varandas da Bauhaus, Dessau, László Moholy-Nagy, 1926. Fonte: ELWALL, Robert, p. 133

Figura 16 – Aeroporto Municipal de Ramsgate, Kent, Inglaterra, Dell & Wainwright, 1937. Fonte: ELWALL, Robert, p. 144

Figura 17 – Lawn Road Flats, Londres, John Havinden, 1934. Fonte: ELWALL, Robert, p. 145

Figura 18 – Criss-crossed, Conveyors, Ford Plant, River Rouge, Detroit, Charles Sheeler, 1927. Fonte: ELWALL, Robert. p. 146

Figura 19 – Página da *Architectural Review*, vol. 85, 1939. Fonte: British Architectural Library RIBApix.com

Figura 20 – Catedral Saint Paul, Londres, Herbert Mason, 1940. Fonte: ELWALL, Robert, p. 164-165

Figura 21 – Capa do jornal britânico *Daily Mail*, de 31 dez. 1940. Fonte: dailymail.co.uk

Figura 22 – Capa da revista alemã *Berliner Illustrierte Zeitung*, jan. 1941.

Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 23 – *L'Esprit Nouveau*, n. 1 [capa], Paul Dermée, Le Corbusier e Amédée Ozenfant, 1920. Fonte: www.fondationlecorbusier.fr/

Figura 24 – Le Corbusier. *L'Esprit Nouveau*, n. 10, p. 1140-41, 1921. Fonte: TAVARES, André, p. 162

Figura 25 – Le Corbusier. *Vers une architecture*, p. 106-07, 1923. Fonte: TAVARES, André, p. 163

Figura 26 – Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, [capa], 1929. Fonte: <http://quaderns.coac.net/>

Figura 27 – Sigfried Giedion. *Befreites Wohnen*, p. 20-01, 1929. Fonte: <http://quaderns.coac.net/>

Figura 28 – Sigfried Giedion. *Befreites Wohnen*, p. 04-05, 1929. Fonte: <http://quaderns.coac.net/>

Figura 29 – *L'Illustration*, de 10 de agosto de 1901, [capa]. Fonte: COSTA, Helouise & BURGI, Sergio [orgs.], p. 312

Figura 30 – *Le Petit Journal*, de 25 de agosto de 1901, [capa]. Fonte: COSTA, Helouise & BURGI, Sergio [orgs.], p. 312

Figura 31 – Leica II, modelo de 1932, 35 mm. Fonte: FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de, p. 306

Figura 32 – Anúncio veiculado na revista *VU*, n. 277, jul. 1933. Fonte: FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de, p. 306

Figura 33 – Rolleiflex, twin-lens reflex (TLR), 1932, 60 mm. Fonte: FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de, p. 306

Figura 34 – Anúncio veiculado na revista *VU*, n. 253, jan. 1933. Fonte: FRIZOT, Michel & VEIGY, Cédric de, p. 306

Figura 35 – *Life*, 6 de fevereiro de 1939, [capa]. Fonte: COSTA, Helouise & BURGI, Sergio [orgs.], p. 323

Figura 36 – *Match*, 15 de junho de 1939, [capa]. Fonte: COSTA, Helouise & BURGI, Sergio [orgs.], p. 323

Figura 37 – *Brazil Builds*, 1943 [sobrecapa]. Fonte: Coleção particular

Figura 38 – *Brazil Builds*, 1943, pp. 84-85. Fonte: Coleção particular

Figura 39 – *L'Architecture d'Aujourd'hui*, setembro de 1947 [capa]. Fonte: CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo, p. 123

Figura 40 – *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto de 1952 [capa]. Fonte: CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo, p. 111

Figura 41 – *Acrópole*, edição de junho de 1963, pp. 202-203. DEDECCA, Paula Gorenstein, pp. 32-33

Figura 42 – *Habitat*, n. 1-10 [capas], Fonte: COHN, Sergio, p. 73

- Figura 43 – *Módulo*, n. 01, março de 1955, pp. 2-3. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 44 – *Módulo*, n. 01, março de 1955, pp. 22-33. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 45 – *Módulo*, n. 01, março de 1955 [capa]. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 46 – *Módulo*, n. 01, março de 1955, pp. 30-31. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 47 – Le Corbusier, *Le Modulor*, 1948 [capa]. Fonte: www.emis.de/journals
- Figura 48 – Le Corbusier, *Le Modulor 2*, 1955 [capa]. Fonte: www.emis.de/journals
- Figura 49 – Le Corbusier, *The Modulor*, 1954 [capa]. Fonte: www.abebooks.com
- Figura 50 – *Módulo*, n. 02, agosto de 1955 [capa]. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 51 – *Módulo*, n. 3-14, 1955-1959 [capas]. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 52 – *Detalhes de estruturas, Brasília*. Marcel Gautherot. c. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles
- Figura 53 – *Módulo*, n. 01, março de 1955, pp. 10-11. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 54 – *Módulo*, n. 01, março de 1955, pp. 42-43. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 55 – *Módulo*, n. 02, agosto de 1955, pp. 10-11. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 56 – *Módulo*, n. 09, fevereiro de 1958, pp. 6-7. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 57 – *Módulo*, n. 03, dezembro de 1955, pp. 14-15. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 58 – *Módulo*, n. 04, março de 1956, pp. 28-29. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 59 – *Módulo*, n. 10, agosto de 1958 [capa]. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 60 – *Módulo*, n. 15, outubro de 1959 [capa]. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 61 – *Módulo*, n. 15, outubro de 1959, pp. s.n-1. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 62 – *Ulm*, n. 6, outubro de 1962 [capa]. Fonte: monoskop.org
- Figura 63 – *Ulm*, n. 6, outubro de 1962, pp. 12-13. Fonte: monoskop.org
- Figura 64 – Goebel Weyne, Cartaz para a 9ª Bienal de São Paulo, 1967. Fonte: Exposição Internacional de Cartazes AGI / <http://www.cartazesagi2014.com/>
- Figura 65 – *Módulo*, n. 15, outubro de 1959 [capa]. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa
- Figura 66 – *Módulo*, n. 18, julho de 1966, capa e pp. 10-27. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa