

ROBERTO SEGRE

Significação da cultura italiana na historiografia da arquitetura na América Latina. Ensaio Autobiográfico.

*The Meaning of Italian Culture in the Latin American Architecture
Historiography. An Autobiographical Essay.*



Roberto Segre

Foto de
Meindert Versteeg (2010)

Os anos iniciais

É uma tarefa difícil decidir-se a escrever um relato autobiográfico, assumindo como eixo a significação da Itália e a sua cultura, nestas sete décadas de vida dedicadas com fervor à história da arquitetura. Tem-se a impressão que relatar a própria vida se associa a certo conteúdo egocêntrico, de auto-reconhecimento, iludido com a ideia que as experiências pessoais vividas teriam utilidade para os possíveis leitores. Mas, ao mesmo tempo, existe no mundo uma persistente avidez de conhecimento das individualidades que contribuíram com o seu trabalho ao desenvolvimento da cultura e das ideias que teriam alguma incidência no desenvolvimento social; daquelas que lutaram por transformar a realidade, ao elaborar novos conteúdos existenciais, interpretações, descobertas e vivências que puderam ser assumidas pelas gerações futuras. Daí que, ao chegar a uma avançada idade, supõe-se a necessidade de parar, de olhar para o passado e aplicar a sugestão do cantor Paolo Conte, quando propõe, “dai, dai, via, via, srola la pellicola”, e assim reviver os momentos mais significativos da vida: as descobertas nas viagens, os contatos com os mestres, as experiências estéticas e arquitetônicas. Sem dúvida, há autobiografias que continuam sendo paradigmáticas, como as de F. L. Wright e Oscar Niemeyer. Ou mais íntimas e pessoais, como as de Peter Blake, V.G. Sebald ou Eric Hobsbawm. Como sempre fui um apaixonado da história, lembro-me que, na adolescência, devorava as biografias dos personagens políticos ou artísticos que me atraíam, como por exemplo, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Napoleão, Julio César, en-

tre outros. E o primeiro texto que publiquei, em um livro de história da arquitetura moderna, na Argentina de 1959, foi a resenha do livro *Kindergarden Chats*, do norte-americano Louis Sullivan, no qual ele transmitia aos jovens os seus emotivos e sensíveis pensamentos e as novas ideias sobre a arquitetura. Era um momento em que se aproximavam mudanças radicais no questionamento da tradição acadêmica. Mas, ao mesmo tempo, como observou Gillo Dorfles no epílogo de uma recente breve autobiografia, existe também um pudor, a timidez, a resistência de revelar os detalhes da própria vida – sobretudo intelectual – com a eterna dúvida do seu valor positivo.

Nasci em Milão em 1934, ano XII da Era de Mussolini; pouco depois do congresso do CIAM que elaborou a Carta de Atenas; no mês seguinte ao cenográfico Congresso de Nuremberg, que definiu com clareza os trágicos objetivos políticos, ideológicos e militares de Adolfo Hitler; e com dois meses de antecedência ao assassinato de Sergei Kirov membro do Partido Comunista na URSS, utilizado como justificativa para desencadear as violentas purgas iniciadas por Stalin. Aqueles não foram anos fáceis na convulsionada Europa do entre guerras. Meu pai era corretor na Bolsa de Milão, seguindo os passos do meu avô, com uma boa formação intelectual, tendo estudado economia na prestigiosa Universidade Bocconi. Sua tese de graduação foi dedicada ao tema da bolsa, orientada por Luigi Einaudi, que se tornaria o primeiro presidente da República Italiana e publicada como livro na editora Einaudi de Turim. O sobrenome Segre, de origem judaica, era prestigioso, devido à participação de alguns membros da família na vida cultural e política italiana tanto em Turim como em Milão. Emilio Segre foi Prêmio Nobel da Física (1959), ao participar com Fermi no desenvolvimento da energia atômica, e Roberto Segre foi general do exército italiano na Primeira Guerra Mundial, segundo documenta uma pesquisa de Anat Falbel. Na Itália, os judeus se consideravam primeiro italianos e logo judeus, já que não existia uma perseguição e uma segregação semelhante a dos países da Europa Central. Daí que Bruno Zevi afirmava que a origem da sua família se remontava à época do Império Romano, quando até os judeus podiam morar sem problemas na Cidade Eterna, ao lado do Vaticano. A crise dos judeus italianos, no período fascista, começou com as leis raciais promulgadas em 1938 e radicalizou-se quando a península foi invadida pelos alemães e começaram as deportações massivas para os campos de concentração. Na visita ao Museu do Memorial do Holocausto de Peter Eisenman em Berlim, verifiquei que 15 membros da família Segre morreram no campo de Auschwitz.

Meu pai, Mario Segre (1900-1980), teve poliomielite aos quatro anos de idade. Mas conseguiu se desenvolver com certa normalidade e fazer seu trabalho ao longo da sua difícil vida. Sem dúvida, o escritório dele era bem sucedido, porque quando casou-se, em 1933, com a sua jovem secretária – Noemi Prando (1914-2010) –, instalou-se em um apartamento confortável, na Via Vincenzo Monti Nº 4, em um bairro residencial burguês no centro, perto do Parco del Sempione, onde nasci. Ao concretizar-se o matrimônio misto, eles decidiram banir o tema

religioso da vida familiar, o que definiu a minha formação totalmente atea. Eu também assumi essa dualidade que existia entre a cultura burguesa de meu pai e a herança proletária da minha mãe, que pertencia a uma modesta família operária que morava no bairro popular da Bovisa. No apartamento, a sofisticada decoração interior foi projetada por um arquiteto austríaco em estilo Art Déco, com um desenho finamente elaborado dos móveis, que afortunadamente me acompanhou por longo tempo, até que conseguiram levá-los de mim na Argentina. Tive uma babá suíça, o que me permitiu contemporaneamente aprender o italiano e o francês. Mas ela cometeu o erro de colocar minha vida em risco, quando em pleno inverno me levou para passear no parque do Sempione sem protetor de orelhas, o que me produziu uma grave e intensa infecção no ouvido. No início, a vida cotidiana, nesse ambiente aconchegante e de alta qualidade estética – meu pai sempre teve uma paixão pelos livros de arte que colecionava –, foi serena e tranquila. Em 1938, a situação familiar complicou-se: minha mãe teve tuberculose e foi internada em uma clínica perto da fronteira suíça, em Courmayeur; enquanto meu pai, que também se dedicou ao jornalismo – ele comentou uma vez que foi um dos primeiros em Milão a resenhar o início da Revolução de Outubro na Rússia em 1917 – escreveu críticas ao governo de Mussolini e acabou preso, condenado a cinco anos de confinamento no pequeno povoado de Amantea, na Calábria. Eu fiquei em Milão com a babá, e atendido pelas famílias do pai e mãe; mas esta difícil situação se resolveu com a ajuda de um juiz que autorizou nossa imigração para a Argentina em abril de 1939, poucos meses antes do início da Segunda Guerra Mundial.

Os primeiros anos em Buenos Aires foram difíceis. Para manter a família, meu pai teve que procurar trabalhos que nada tinham a ver com a sua profissão de economista. Inicialmente moramos em um bairro suburbano – Flores –, em uma casa com pátio, onde me lembro da presença de enormes garrafas de vidro, que continham o desinfetante que ele produzia e vendia para limpar frascos de leite. No início da guerra, a colônia italiana na Argentina – país que apoiou o Eixo até 1944 – era essencialmente fascista e não apoiaram a inserção do meu pai pela sua postura de esquerda declaradamente antifascista. Após alguns anos, ele obteve uma vaga como jornalista em um periódico de economia – El Sol – e, assim, conseguimos nos mudar para um apartamento no Bairro Sul, onde frequentei uma escola pública de primeiro grau. A Argentina sempre teve um bom nível de educação pública, sendo mínima a presença de escolas privadas, em geral associadas a uma formação religiosa. No meu caso, a educação que recebi foi aceitável, mas o nível cultural ao qual tinha acesso era o mesmo que predominava em um bairro popular, com escassos incentivos para maiores desenvolvimentos. Tampouco em casa, a herança italiana teve uma particular presença nestes primeiros anos da adolescência, já que as preocupações familiares estavam voltadas para o acompanhamento dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Lembro-me da presença de um grande mapa da Europa em uma das paredes da sala, onde se colocavam alfinetes indicando os avanços dos Aliados; recordo-me também de, com a liberação de Paris, ter ido

à Praça Francia, ao lado da Recoleta, para cantar a Marselhesa junto a todos os amigos antifascistas dos meus pais. Ao mesmo tempo, fiquei profundamente impressionado quando, vasculhando as gavetas do escritório, descobri folhetos com documentos gráficos das atrocidades cometidas pelos nazistas contra os judeus nos campos de concentração. Mas também vivemos anos complexos na dinâmica política argentina: em 1944 aconteceu um golpe militar contra a persistência dos governos de direita – que caracterizou a chamada “Década Infame” –, e pouco depois, em 1945, houve as eleições ganhas pelo governo populista do General Perón, logo transformado em ditadura nos anos cinquenta. Ficaram gravados na minha memória de adolescente, aqueles dias de outubro de 1945, quando, na frente do nosso prédio, passou a multidão de operários provenientes do bairro industrial de Avellaneda, caminhando com tochas para a Praça de Maio, onde pernoitou para exigir a liberação de Perón, preso na ilha de Martín García.

O ano de 1947 foi importante na minha vida. Com a melhora da situação econômica do meu pai, já então corretor na Bolsa de Buenos Aires, passamos a morar na zona nobre do bairro Norte, em um bom prédio de apartamentos dos anos trinta, rigorosamente racionalista – de influência alemã –, com os cuidadosos acabamentos que, nessa época, eram importados pelas empresas construtoras daquele país que operavam na Argentina. Mas a mudança fundamental foi iniciar o segundo grau na escola de maior prestígio da Argentina, o *Colegio Nacional de Buenos Aires*. Criado no século XIX, nele formaram-se os próceres e políticos argentinos; dependia diretamente da Universidade de Buenos Aires, com um programa de ensino de nível europeu. A admissão ao colégio era limitada pela rigorosa seleção do exame de ingresso – em razão da orientação nacionalista da direção da escola não se favorecia a entrada de estrangeiros e menos ainda com sobrenomes judaicos – no qual, milagrosamente, consegui passar, com o auxílio inesquecível da professora Elsa Barg, que me ajudou a superar as minhas eternas deficiências nas matemáticas e nas ciências exatas, disciplinas que, para mim, foram sempre inacessíveis e incompreensíveis. Ficarei sempre agradecido por essa ajuda que me permitiu obter a melhor formação acadêmica do segundo grau da Argentina. O Colégio estava localizado em um edifício eclético monumental construído no início do século XX, perto da Praça de Maio e na chamada *Manzana de las Luces* (Quarteirão das Luzes), onde se concentravam a Igreja de São Ignácio, a Faculdade de Arquitetura e de Ciências Exatas, que ocupavam prédios do século XVIII, e tinham pertencido às primeiras instituições religiosas e políticas da cidade de Buenos Aires. Assim, passei doze anos da minha vida estudando no mesmo histórico e prestigioso quarteirão.

Os seis anos de estudo no colégio constituíram um período inesquecível. Acredito que o sólido embasamento que recebi definiu o meu caminho intelectual; a disciplina, a procura da perfeição, a seriedade e a devoção pelo trabalho

forjaram-se ao longo desta etapa. Apesar do caráter nacionalista do colégio, o ensino tinha um conteúdo cosmopolita, humanista e radicalmente laico. Os professores, na sua maioria, eram prestigiosos intelectuais e profissionais de renome nacional e internacional; pertencentes, tanto à velha guarda política quanto à ideologia de esquerda, mas sempre identificados com a ética e a moralidade que devia caracterizar o sistema político democrático. Até que o governo de 1952 acabou intervindo no Colégio devido ao radical antiperonismo de suas autoridades e a definida oposição ao regime. A eficiência da organização, a seriedade dos cursos e as severas exigências nos exames lembravam a dinâmica dos tradicionais *colleges* ingleses. Isto me obrigou a adaptar-me a essas duras circunstâncias, sem considerá-las um sacrifício pessoal, já que, com o ascetismo da vida familiar – lembrando que, por conta das dificuldades de locomoção de meu pai, geradas pela poliomielite, ele se movimentava com dificuldade – eu passava muito tempo em casa, dedicado às leituras e às tarefas escolares. A minha afinidade era voltada aos professores e às matérias humanísticas, e pouco em relação àquelas de conteúdo científico. Devo reconhecer que, na estrutura incorruptível da escola, na qual qualquer aluno que utilizasse a cola em um exame era imediatamente expulso, eu tive a coragem de me arriscar e desenvolver um sofisticado sistema de colas para as incompreensíveis disciplinas técnicas, e nisso era admirado pelos meus colegas. Ali, aprendi a escrever com uma letra mínima, e desta experiência surgiu o sistema de fichas de livros que me acompanhou durante toda a vida até hoje. Quando o professor de espanhol, Florentino V. Sanguinetti nos obrigou a ler por vários meses o livro de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, os exames mensais eram sobre capítulos do livro. Então, para lembrar o conteúdo, comecei a escrever um conjunto de fichas com letra pequena, que resumia cada capítulo estudado. No final do curso, ele ficou impressionado pelo rigor e a disciplina desenvolvida na elaboração das fichas que resumiam o *Quijote*, sistema que adotei posteriormente quando comecei a desenvolver uma leitura metódica e o registro dos livros.

Apesar da tendência nacionalista da escola, foi neste período que se despertou a minha identidade italiana. O curso de latim perdurou ao longo dos seis anos de estudos, com o mesmo velho professor que chamávamos o “galego Fernández”. Idoso, não se preocupava com o que acontecia na aula, e nos exames, acredito que aprovava todos os alunos; na realidade, a dinâmica era aprendesse quem quisesse. Eu me entusiasmei com os conteúdos históricos de Roma, e lembro-me de ter lido as *Catilinárias* de Cícero e exposto, em latim, fragmentos de *De Bello Gallico* de Julio César. Mas, o que nunca consegui esquecer até hoje, foi o fragmento de *Divina Commedia* de Dante Alighieri, que Sanguinetti, o professor de espanhol, me fez recitar na aula na frente dos alunos, para que pudesse expressar minha pertinência à cultura italiana. Desconheço por que selecionou este romântico e poético trecho do Canto V do *Inferno*, dedicado a Paolo e Francesca:

Quando rispuosi, cominciai, “ Oh lasso,
 quanti dolci pensier, quanto disío
 menó costoro al doloroso passo!”
 Poi mi rivolsi a loro e parla´io,
 e cominciai: “Francesca, i tuoi martiri
 a lacrimar mi fanno triste e pio.
 Ma dimmi: al tempo de´dolci sospiri,
 a che e come concedette amore
 che conoscente I dubbiosi desiri?
 E quella a me: nessun maggior dolore
 che ricordarsi del tempo felice
 ne la miseria: e ciò sa´l tuo dottore.
 Mas s´a conocer la prima radice
 del nostro amor tu hai cotanto affetto,
 faró come colui che piange e dice.
 Noi leggevamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse:
 soli eravamo e senza alcun sospetto.
 Per piú fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci Il viso;
 ma solo um punto fu quel che ci vinse.
 Quando leggemo Il disiato riso
 esser baciato da cotante amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi bacio tutto tremante.
 Galeotto fu il libro e chi lo scrisse;
 quel giorno piú non vi leggemmo avante.
 Mentre che l´uno spirto questo disse,
 l´altro piangea sí, che di pietade
 io venni men cosí com´io morisse;
 e caddi come corpo morto cade”.

O Colégio Nacional de Buenos Aires era o único que, no último ano, tinha uma matéria de história da arte. Eu, que nesse período estive apaixonado com as leituras sobre a história, em particular do Mundo Antigo – tinha lido os cinco volumes da *Grandeza e Decadência de Roma* de Guglielmo Ferrero, entusiasmo pelo brilhante professor de história do Colégio, Horacio Difrieri –, quando o pouco expressivo professor do curso de história da arte – chamado “Formiga Negra”, um gordo volumoso sempre com roupa negra –, nos obrigou a ler o *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* de Gotthold Lessing, não muito assimilável e compreensível naquela etapa do nosso desenvolvimento cultural. Ali, começou a acordar o meu interesse pelas obras de arte, também baseado na documentação que tinha acesso na biblioteca do meu pai. Consultava as

coleções de livros de pintura das editoras Silvana e Skira; as maravilhosas lâminas da Enciclopédia de Diderot – que tínhamos completa, em edição anterior à Revolução Francesa –, os 35 volumes da Enciclopédia Treccani, e uma obra que, afortunadamente, ainda conservo e é sempre uma referência insubstituível: o *Dizionario Letterario Bompiani di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Leituras e experiências estéticas que me inseriram progressivamente na “alta” cultura, não ainda totalmente absorvida. Por exemplo, a minha resistência à música clássica foi definitivamente vencida quando fiquei impressionado com o concerto da criança prodígio Pierino Gamba, quem, no cinema-teatro Rex de Buenos Aires, dirigiu a Quinta Sinfonia de Beethoven, com 12 anos de idade. E também incidiram na adolescência as leituras dos livros levemente eróticos como o *Cândido* de Voltaire e *Aphrodite e Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs; ou os Sonetos apaixonados que escrevia Michelangelo Buonarroti à inacessível mulher amada. Mas, com certeza, o que mais assimilei das suas ideias foi a sua frase: “*non ci sono danni simili a quelli del tempo perduto*”.

Em 1952, no último ano do Colégio, apareceram as dúvidas sobre qual carreira universitária seria a mais apropriada desenvolver na futura vida profissional. Os amigos insistiam em que a engenharia era a que tinha maiores perspectivas econômicas. Lembro-me que, sem a necessidade de fazer o exame de ingresso na universidade – o Colégio Nacional de Buenos Aires era o único que permitia a entrada direta –, assistia aos cursos que se ministravam para os candidatos na Faculdade de Engenharia, e as aulas das matérias técnicas me produziam angustiantes pesadelos. Evidentemente, não era e meu caminho. Por outro lado, entrar na Faculdade de Filosofia e Letras significava uma perspectiva limitada de trabalho em um país essencialmente pragmático como a Argentina. Nestas incertezas, aconteceu o milagre, a revelação do Apóstolo Paulo de Tarso.

Figura 1

O Laocoonte de G. Lessing, leitura introdutória ao mundo da arte e da literatura e o *Dizionario Letterario Bompiani di tutti i tempi e di tutte le letterature*, uma referência insubstituível.

Fonte: acervo do autor



Sem ter nenhum interesse particular pela arquitetura, um colega de aula me convidou a escutar a palestra de um curso que estava sendo ministrado por um italiano na Faculdade de Direito. Era Bruno Zevi. Fiquei chocado com a cenográfica exposição sobre o espaço na arquitetura barroca italiana, no relacionamento teatral entre a fala e os slides com imagens das obras de Bernini, Borromini, Pietro da Cortona. Quando voltei em casa, comentei sobre a maravilhosa conferência e que, de repente, a arquitetura poderia ser uma opção para meus estudos universitários. Depois de assistir às aulas descritivas e pouco imaginativas sobre a história da arte, a interpretação do espaço arquitetônico, elaborada por Zevi, abria uma perspectiva radicalmente nova e apaixonante, que não tinha conhecido até esse momento. Assim, finalizado o curso do segundo grau em dezembro, meus pais me facilitaram a viagem à Itália – no transatlântico Conte Grande – por vários meses, ficando em Roma com as tias e o avô, para me familiarizar com a arte e a arquitetura. Na chegada, meu tio, culto advogado romano, recebeu-me com o presente do livro de Zevi *Saper vedere l'architettura*, e com a dedicatória: “A Roberto, futuro grande architetto”.

Permaneci na Itália entre dezembro de 1952 e abril de 1953, a maior parte do tempo em Roma, com visitas a Florença e Milão. Foi um período de vida totalmente ascética e monacal, somente dedicado à arte e a arquitetura. O único divertimento foi viajar durante as festas de fim de ano com a minha tia para Nápoles e à ilha de Capri. Na realidade, era pouco comum que um jovem de 18 anos ficasse meses dedicado somente ao trabalho acadêmico, sem as atividades sociais e de lazer que correspondem a essa idade. Mas eu desejava aproveitar ao máximo esta oportunidade que me permitia conhecer a fundo a arte e a arquitetura italianas. Meu tio, Ugo Battaglia, que pertencia a uma família de intelectuais de velha tradição local, e que tinha morado em um palácio do século XVIII no centro de Roma, perto do *Palazzo Massimo alle Colonne*, de Baldassare Peruzzi, era um profundo conhecedor da história e da cultura italianas. Como tinham parentes em Viterbo, era habitual que, nos fins de semana, se organizassem viagens para visitar os pequenos povoados históricos perto da Cidade Eterna; assim conheci Cerveti, o lago de Bracciano, Frascati, Palestrina, Velletri, Orvieto, o lago de Bolsena, Montefiascone, entre outros. Essa dedicação total aos estudos e as minhas persistentes visitas ao Foro romano irritaram meu avô, idoso *allegro*, que desejava conhecer as moças que suponha eu frequentasse. Quando tive que explicar que não conhecia adolescentes da minha idade, comentou: “*Imbecille: sei venuto da così lontano per vedere quei sassi morti*”.

Com os contatos de meu tio, consegui me inserir como ouvinte nos cursos de história da arte na Faculdade de Letras da Universidade de Roma, assistindo às palestras no prédio monumental, no *campus* desenhado por Marcello Piacentini. Assim, consegui aprofundar-me nos temas da pintura do Renascimento italiano e da arquitetura etrusca e romana. Tive o privilégio de escutar as aulas de Leonello Venturi sobre a história da pintura do Renascimento; de Giulio Quirino Giglioli sobre a arte e a arquitetura etruscas; e de Giuseppe Lugli sobre

o Foro romano, que se alternavam com estudos nas próprias ruínas, nas quais eram detalhadas as particularidades de cada um dos edifícios imperiais. Além das contínuas visitas aos museus, ao Foro, às praças – São Pedro, Campidoglio, Navona – também assistia a conferências que eram ministradas semanalmente no Vaticano e no *Oratorio dei Filippini*, obra de Francesco Borromini, ao lado da *Chiesa Nuova, Santa Maria in Vallicella*. Neste momento, as minhas paixões eram: primeiro a arquitetura do mundo clássico; segundo os pintores do Renascimento – desde os antecedentes de Giotto, Masaccio, Uccello, Masolino, Lippi, Leonardo, Piero della Francesca, Botticelli, Rafael, Mantegna, Donatello, entre outros. Daí minha emoção quando consegui passar a Semana Santa em Florença e conhecer, não somente os museus, palácios, praças e ruas berço da arte renascentista italiana, mas também visitar, sem ainda um conhecimento especializado nem uma particular sensibilidade pela arquitetura, as obras de Brunelleschi, como Santa Maria dei Fiori, o Hospital dos Inocentes e a Capela Pazzi. Nesta primeira etapa da minha experiência artística, a arquitetura moderna ainda não participava dos meus interesses arquitetônicos. A formação racionalista e cartesiana, recebida tanto pela parte do meu pai, como pela educação no Colégio, me aproximava ao rigor e à disciplina das ordens clássicas, além da nitidez e regularidade contidas nas perspectivas dos pintores renascentistas.

A formação de arquiteto

Fui aluno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires entre os anos 1953 e 1960. Até o final do governo de Perón, em 1955, a Faculdade passou por um período difícil. Como os professores deviam se identificar com o Partido Justicialista, não participavam do ensino os profissionais de maior prestígio; mas havia algumas exceções, como o reconhecido historiador da arquitetura Mario J. Buschiazzo, alheio às exigências políticas do regime. No curso de Introdução à Arquitetura, tive a sorte de inserir-me na equipe de um bom assistente – Rafael Iglesia – quem nos abriu a perspectiva da arquitetura moderna. Ali começou uma tensão cultural interna, que me acompanhou por toda a vida. Por um lado, a minha paixão pela tradição clássica e a arte do Renascimento, condicionavam uma visão rígida, obsessivamente racionalista, baseada nos princípios estéticos da ordem simétrica e cartesiana. Isto condicionou meus trabalhos no curso de introdução, assumidos dos modelos da Bauhaus, com as dificuldades em assimilar as liberdades compositivas e assimétricas do desenho moderno. Por outro, a leitura dos livros de Bruno Zevi – primeiro o *Saper vedere* e logo a *Storia dell'architettura moderna* –, questionavam desde a ótica “orgânica”, a persistência dos valores clássicos e dureza expressiva do cartesianismo arquitetônico do Movimento Moderno. Esta dualidade persistiu com intensidade na minha formação cultural e na minha produção intelectual, nessa antítese entre razão e sentimento. Foi uma grande emoção ler, em 1953, o primeiro número da revista *Casabella-continuitá* sobre a direção

de E.N. Rogers, que publicou em página dupla de papel “canson” o desenho expressionista da torre de Einstein de Erich Mendelsohn. Imediatamente fiz a assinatura da revista e conservei toda a coleção até a renúncia de Rogers em 1965. Eu ficava entusiasmado com as obras de Scarpa, Gardella, Albini, Gregotti, Quaroni, Samoná, Mangiarotti, Zanuso, Viganó, entre outros, mas não concordei com as referências historicistas da Torre Velasca em Milão (1957), que

Figura 2

O livro de Bruno Zevi *Saper vedere l'architettura*, presente de meu tio e o livro de Lionello Venturi, de quem assisti aulas na Faculdade de Letras da Universidade de Roma.

Fonte: acervo do autor



Figura 3

Lionello Venturi e o monumental edifício da Universidade de Roma La Sapienza, onde assistíamos às suas palestras e às de Giglioli e Lugli.

Fonte: acervo do autor

desencadearam um debate internacional quando a obra apareceu detalhadamente publicada na revista. Identifiquei-me com a crítica de Reyner Banham apresentada na *Architectural Review* que suscitou a ácida resposta de Rogers, no editorial de Casabella, “*Lettera al custode dei frigidaires*”.

A vertente racionalista ficou intensificada pelo meu relacionamento com o grupo de arquitetos e artistas situados na órbita de Tomás Maldonado. Como o ensino de projeto era muito fraco na Faculdade, um pequeno grupo de estudantes amigos saiu à rua a procura de um escritório de prestígio que pudesse nos orientar. Fomos assimilados pelo grupo OAM (Organização de Arquitetura Moderna), onde trabalhavam jovens profissionais da vanguarda argentina, estreitamente relacionados com Maldonado. Logicamente, o rigor e a disciplina miesiana nos foram impostos nos projetos arquitetônicos que elaboramos sob a direção do arquiteto Juan Manuel Borthagaray. Do mesmo modo, a obra de Max Bill, a *Güte Form* no desenho industrial e a limpeza da gráfica suíça, constituíram, para mim, um modelo permanente quando comecei a desenhar a revista de economia do meu pai *Camoatí*, da qual fui responsável pelo projeto gráfico “moderno”. Interessei-me pelo *design* italiano através de outras publicações que recebia: *Stile Industria*, *Domus*, *Comunità*, *Civiltà delle Macchine*. Por um lado, aprofundi o conhecimento da obra de Adriano Olivetti e o seu apoio ao *design* inovador e à arquitetura moderna, que se difundiam na revista *Comunità*, assim como o relacionamento entre indústria e cultura, que editava o *Istituto per la Ricostruzione Industriale* (IRI), na original apresentação de *Civiltà delle Macchine*. Mas também acompanhei a produção do meu primeiro mestre, Bruno Zevi, quando chegou a Buenos Aires sua nova revista, *Architettura, Cronache e Storia*, cujos conteúdos históricos eram mais interessantes que as obras de arquitetura apresentadas e o desenho pouco atrativo da edição.

A atração pelo mundo clássico começou a ser substituída pela arquitetura moderna. O meu relacionamento intenso com o tema, assumido na Itália, manteve-se quando Luigi Crema – autor de uma importante história da arquitetura romana – professor do Politécnico de Milão ministrou palestras na Faculdade sobre os monumentos do Império. Logo, em 1957, quando comecei a trabalhar como assistente na Disciplina de História da Arquitetura I, obriguei os alunos a elaborarem maquetes dos Foros de Roma e Pompéia, complicadas tarefas que não foram muito bem assimiladas por eles. A crescente aproximação com a arquitetura moderna foi possível pelas leituras dos textos que chegavam à livraria italiana Leonardo, no tempo em que, trabalhando na Bolsa, dispunha de recursos para criar minha biblioteca de arquitetura, formada na sua maioria por edições italianas. Também era possível conseguir achados nos sebos, no centro da cidade, que continham as bibliotecas desfeitas dos velhos arquitetos italianos que haviam imigrado para a Argentina. Assim, por exemplo, descobri as apostilas sobre a arquitetura paleocristã, pré-românica e românica escritas por Giulio Carlo Argan, ainda nos anos trinta, no início da sua carreira, quando ministrava aulas em Florença e no sul da Itália. Depois das leituras dos livros de

Zevi, o que me inseriu na problemática da modernidade foi o texto fundamental de Giedion, *Spazio, Tempo e Architettura*, publicado pela editora Hoepli, cujos capítulos sobre Mies e Le Corbusier eu traduzi – como Secretário de Cultura do Centro de Estudantes de Arquitetura – para que circulassem entre os alunos. Aguardava com ansiedade a sucessão dos pequenos volumes publicados por Einaudi, da *Storia sociale dell'arte* de Arnold Hauser, que me permitiram superar radicalmente as análises descritivas da produção artística ocidental e estabelecer o relacionamento com a sociedade, a cultura e a economia. Os livros mais importantes recebidos da Itália naquela década foram o *Walter Gropius e*

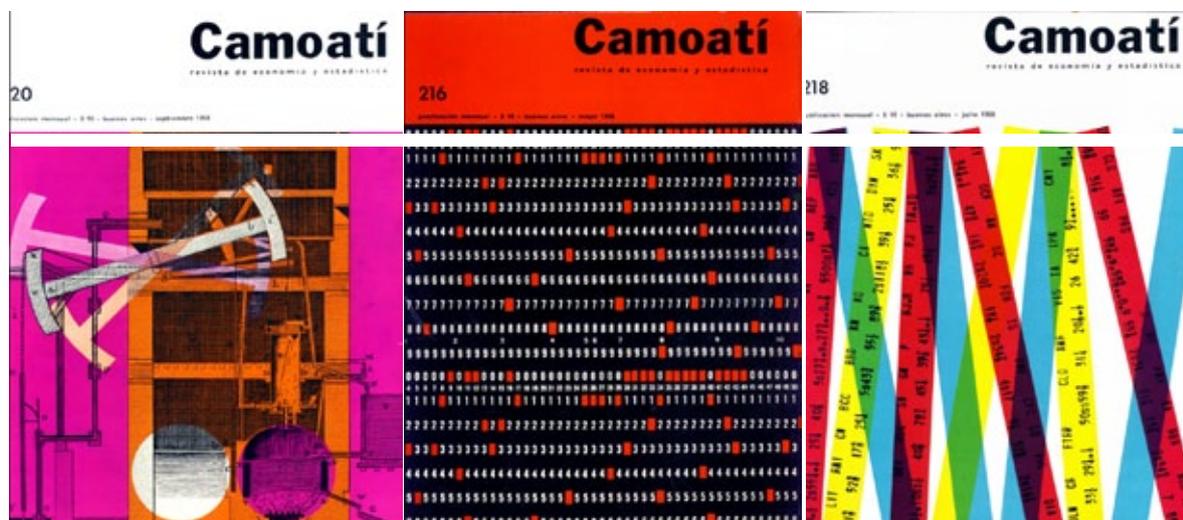


Figura 4

Revista Camoati de economia, projeto gráfico e capas que fiz tendo como modelo a obra de Max Bill, a *Güte Form* no desenho industrial e a limpeza da gráfica suíça.

Fonte: acervo do autor

a *Bauhaus* de Argan; o *Elementi dell'architettura funzionale* de Alberto Sartoris; o *Barocco nell'architettura moderna* de Gillo Dorfles; e a série de volumes publicados pela editora Tamburini de Milão, com textos de Giulia Veronesi e de Zevi: *Poetica dell'architettura neoplástica*; *Architettura e storiografia*, entre outros.

Com a derrubada do governo peronista, a Faculdade recuperou o seu velho brilho e os arquitetos de prestígio voltaram aos ateliês de projeto. Tive a sorte de receber aulas do reconhecido Wladimiro Acosta – amigo e colega de Gregori Warchavchik –, que nos introduziu ao tema da habitação popular e da arquitetura de conteúdo social. Nesses anos, foi importante compartilhar ideias com Marco Zanuso, quando esteve em várias ocasiões na Argentina para acompanhar a construção da fábrica Olivetti em Merlo, no subúrbio de Buenos Aires. Como designer e arquiteto, ele pertencia à herança racionalista italiana, alheia às reminiscências historicistas dos exemplos neorrealistas. As suas experimentações entre forma, materiais e construção eram muito atrativas para os jovens estudantes e arquitetos à procura de um caminho divergente do esteticismo formal que começava a se desenvolver com as liberdades plásticas do brutalismo. Em 1957, começou o curso de ingresso à Faculdade, e fui convidado

para a disciplina de História da Civilização, na qual ministrei a primeira palestra da minha carreira universitária sobre Leonardo da Vinci, inspirada na interpretação filosófica de Ernst Cassirer. Gillo Dorfles chegou à Argentina nos finais dos anos cinquenta para ministrar conferências em várias universidades e me encarregaram a tarefa de ser seu cicerone. Eu o acompanhei ao longo da sua estadia no país. Assim, ficou estabelecida uma amizade que se manteve até agora – está seguindo os passos de Oscar Niemeyer, já como 101 anos de idade (2011), e acaba de publicar um livro de memórias 99+1. Seu ensino abriu-me múltiplos horizontes teóricos: desde as necessárias vinculações entre história, arte, arquitetura e design, o embasamento filosófico e semiótico da obra de arte, até a indispensável procura dos significados simbólicos nos elementos materiais – cultos e populares – produzidos pelo homem. Como Dorfles não era arquiteto, mas formado em filosofia e estética, a sua visão era muito mais abrangente e instigadora – ele aplicava a tese de Gropius, da importância do design desde a colher até a cidade – que a dos tradicionais críticos de arquitetura, além da sua sensibilidade por descobrir e valorizar os caminhos abertos pela vanguarda internacional. Devo a ele ter saído dos limites da arquitetura, buscando a história e a antropologia cultural para compreender o relacionamento histórico entre sociedade, pensamento e mundo material, contido nos textos de Linton, Weber, Herkovitz, Kahler, Cassirer. Por outro lado, também foram importantes os relacionamentos com alguns amigos de meu pai; por exemplo, o filósofo Rodolfo Mondolfo e Gino Germani, um dos fundadores da sociologia argentina.

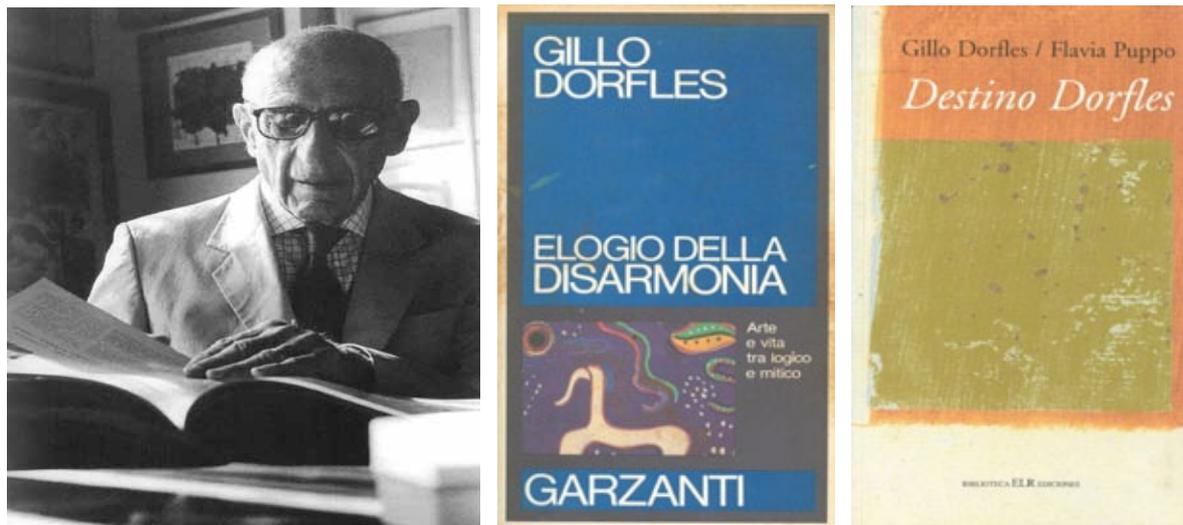
Na segunda metade dos anos cinquenta, a amizade com Enrico Tedeschi foi de significativa importância. Ele chegou à Argentina ao final da Segunda Guerra Mundial e, depois de participar do projeto da Cidade Universitária de Tucumán, com Cino Calcaprina e Ernesto N. Rogers, com colaboração dos arquitetos argentinos Horacio Caminos e Eduardo Catalano, Tedeschi radicou-se na cidade de Córdoba onde ministrou palestras na Faculdade de Arquitetura. Colega de Bruno Zevi, compartilhava com ele as ideias da arquitetura orgânica e a importância do relacionamento da obra com a região, os materiais locais e os condicionantes ecológicos. Dirigiu uma equipe de pesquisa que estudou a arquitetura colonial do norte argentino e, em contraposição à hegemonia de Buschiazzo em Buenos Aires – cuja visão era ainda tradicionalista –, criou o Instituto Interuniversitário de História da Arquitetura e organizou seminários anuais internacionais, aos que foram convidados Pevsner, Banham, Argan, entre outros. Cada vez que chegava a Buenos Aires, tínhamos um encontro pessoal e ele me sugeria leituras e orientações culturais, em particular da recente produção italiana. Ele publicou, em 1947, *Una introducción a la historia de la arquitectura, e Teoría de la arquitectura* em 1962 – que nos anos oitenta reproduzi em Cuba para os alunos da Faculdade de Havana. Com essa bagagem teórica, consegui organizar uma coleção de livros em uma pequena editora de Buenos Aires, em 1962 e publiquei um capítulo do livro *L'architettura di San Marco* de Sergio Bettini: *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*, Ediciones 3.

Figura 5

Gillo Dorfles e seus escritos teóricos interdisciplinares.

Fonte: acervo do autor

O meu primeiro texto em um livro apareceu em 1959, na coletânea organizada pelos assistentes do Departamento de História da FAU, Antecedentes de la arquitectura actual, com um ensaio sobre Louis Sullivan. Formado em 1960, esta etapa da minha vida encerrou-se em 1961, quando assisti, em Tucumán, ao curso “O espaço arquitetônico do Barroco aos nossos dias”, ministrado por Giulio



Carlo Argan, a quem solicitei autorização para assistir às aulas que ministrava na Faculdade de Letras da Universidade de Roma. Em 1962, passei quase um ano na Europa, primeiro para assistir às conferências de Ernesto Rogers em Milão e de Argan em Roma; e logo para visitar as obras de arquitetura em diferentes países do Velho Continente.

A experiência europeia

Para um arquiteto, e mais para quem deseja se dedicar à história da arquitetura, as viagens são uma necessidade imprescindível. Não é possível explicar uma obra sem ter uma experiência individual das formas e dos espaços. Nesta afirmação, sempre fui herdeiro dos princípios básicos enunciados por Bruno Zevi, em que a arquitetura requeria a vivência sensorial e visual da obra. Nas aulas ministradas rejeitei descrever edifícios que não tinha conhecido pessoalmente. Daí que os estudantes das universidades da América do Sul ficavam poupando, ao longo dos anos da carreira, para concretizar o grande sonho da juventude: visitar os principais monumentos históricos e modernos existentes nas diferentes latitudes do planeta. A Faculdade de Montevideu era famosa pelas rifas e atividades pagas que os estudantes organizavam com a finalidade de recolher o dinheiro necessário que permitiria percorrer o Velho Continente

durante meses em várias Kombis. Assim, já formado como arquiteto, no final do ano 1961, decidi viajar à Europa para ter esta experiência pessoal.

Na primeira etapa da viagem, eu estive algumas semanas em Milão e quase três meses em Roma. Primeiro, assisti às conferências sobre teoria da arquitetura moderna que ministrava Ernesto N. Rogers (1909-1969) no Politécnico de Milão. Ali me aproximei do professor que ainda lembrava-se da visita à Argentina no final dos anos quarenta, e se interessou pelo que estava acontecendo no país. Visitei a redação da revista Casabella, e ele propôs dedicar um volume monográfico à arquitetura e ao urbanismo argentinos. Na volta a Buenos Aires, associei-me ao arquiteto italiano Gian Ludovico Peani (1931-1988), e elaboramos Saggi sull'Argentina com textos e obras apresentadas no número 285, publicado em março de 1964. No diálogo estabelecido para a elaboração do material, relacionei-me com os arquitetos Gae Aulenti, Aldo Rossi (1931-1997), Vittorio Gregotti e Francesco Tentori. Com este último, manteve-se uma amizade dou-

Figura 6

1962/63. Atividades editoriais em Buenos Aires na direção de uma coleção de textos sobre arquitetura.

Livro de Sergio Bettini. Coletânea Antecedentes de la arquitectura actual.

Fonte: acervo do autor



radura até o seu falecimento em Veneza (2009), primeiro pelo nosso interesse comum em Le Corbusier, já que ele havia escrito um livro sobre o Mestre, e eu, em 1985, elaborei o texto de um livro que nunca foi publicado, para o qual ele fez significativas sugestões. Segundo, porque Tentori foi enviado a Cuba nos anos setenta, como arquiteto de uma empresa italiana responsável pelas novas estradas que acompanhavam o processo de modernização das infraestruturas na ilha. Finalmente, voltamos a nos encontrar em meados dos anos oitenta em Veneza, quando ele palestrava na Faculdade. Nessa ocasião, também tive um relacionamento com Aldo Rossi – cujo livro *L'architettura della città*, publicado pela Marsilio, fui um dos primeiros a difundir em Cuba no ano de 1966 – quando colaborava na Seção de Arquitetura da Bienal de Veneza, naquele momento sob a direção de Paolo Portoghesi. Este havia solicitado, em 1979, a Rossi o projeto do *Teatro del Mondo*, com antecedência à Bienal de 1980 em que se apresentou a

Figura 7

Dois dos influentes livros de Giulio Carlo Argan. O curso que ministrou em Tucumán (Argentina, 1961) resultou no livro *El concepto del espacio arquitectónico del barroco hasta nuestros días*, que depois foi reproduzido em Cuba nos anos 1980.

Fonte: acervo do autor



Figura 8

Na primeira imagem, Giulio Carlo Argan. Na segunda, estou no centro da imagem, entre os professores do curso dirigido por Enrico Tedeschi em torno de Argan (Tucumán, 1961).

Fonte: acervo do autor



Strada Novissima, considerada um dos marcos fundamentais do Pós-moderno. Assombrado por não encontrar o projeto de Rossi na cidade, ele explicou-me que estava desmontado em um armazém, porque não se podia pagar o aluguel da barca que o movimentava pelos canais da cidade. Rossi entusiasmou-se com a utópica proposta que sugeri, de ser montado na baía de Havana. Durante o tempo passado em Milão, consegui visitar alguns conjuntos habitacionais de Gregotti e Rossi, como o complexo residencial de Gallarate; fui acompanhado por Marco Zanuso (1916-2001) na visita à fábrica Necchi; por Vittoriano Viganó (1919-1996) na conhecida obra “brutalista” do Instituto Marchiondi; e visitei o escritório de Ángel Mangiarotti, um dos principais representantes do “purismo” construtivo na Itália.

A estadia em Roma esteve marcada pelo relacionamento com Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Paolo Portoghesi. Assisti ao curso sobre os arquitetos do barroco romano na Faculdade de Letras da Universidade de Roma. As palestras eram apaixonantes pela interpretação detalhada, elaborada, criativa e imaginativa de cada edifício, de cada igreja, aos quais ele dedicava uma sessão completa. Naquela época, não se tinha ainda a obsessão de mostrar uma infinita sequência de slides coloridos como acontece agora com os *PowerPoint*: para uma análise aprofundada eram suficientes duas ou três imagens em preto e branco. Mas era emocionante verificar o que se conseguia revelar através delas, na justificativa das intenções do autor na planta, nas fachadas, em cada detalhe, em cada símbolo, em cada alegoria. Nunca se tratava de uma descrição – o óbvio que sempre caracteriza as aulas universitárias da história da arquitetura nas nossas faculdades –, mas sempre de uma leitura interpretativa, crítica e em alguns casos polêmica. Foi inesquecível a palestra de duas horas sobre a igreja de *San Carlino alle Quattro Fontane*, de Francesco Borromini. Devo confessar que este curso seria fundamental – já antecipado pelo recebido em Tucumán no ano anterior – para minha formação como historiador e crítico; e os meus primeiros livros de textos publicados em Cuba – sobre o Renascimento e o Barroco – foram totalmente influenciados pela metodologia crítica desenvolvida por Argan.

Quando conheci Portoghesi em Roma, ele ainda não havia entrado no Parnaso da arquitetura. Naqueles anos, já começava a ser reconhecido pelos textos publicados sobre a arquitetura barroca romana e ficou emocionado ao saber que eu os conhecia, que eram lidos em Buenos Aires, nos artigos que apareceram na revista *Comunitá* da Olivetti. Com ele, visitei metodicamente igrejas e subi nos lugares pouco acessíveis das torres e cúpulas. Levou-me a visitar a casa Bardi (1959) no subúrbio de Roma, que estava finalizando com o desenho do mobiliário. Construída com tijolos de *puzzolana*, era totalmente inspirada pelas formas curvas de Borromini, já se aproximando das suas teses em defesa do Pós-moderno. Quando fui convidado por Bruno Zevi para ministrar uma conferência sobre a arquitetura argentina no *Istituto Nazionale di Architettura* – que o Mestre assistiu –, foi Portoghesi que fez a minha apresentação e foi ele quem passou os slides. Ele comentou que eu havia passado na Itália uma experiência

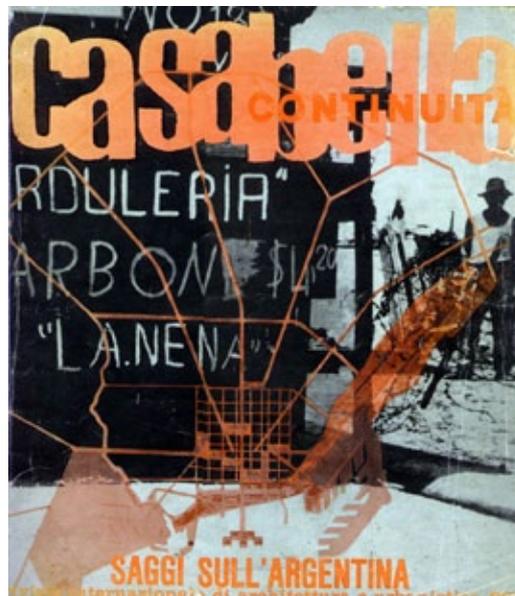
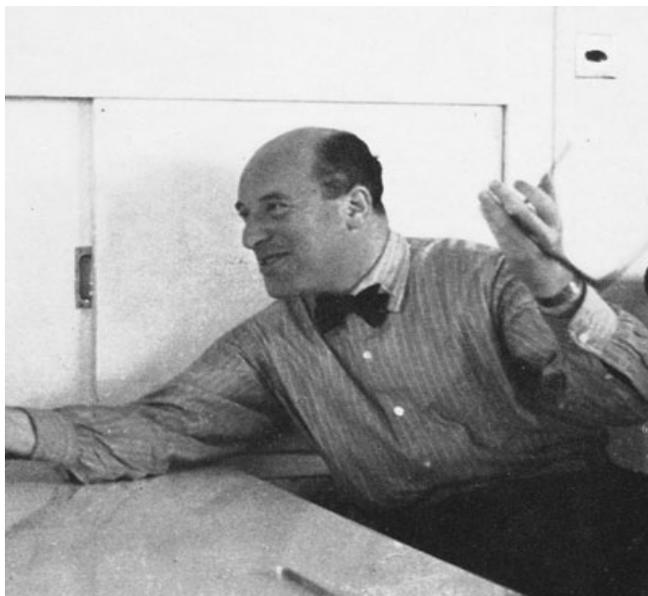


Figura 9

Ernesto N. Rogers e o número 285 de Casabella dedicado à arquitetura e urbanismo na Argentina e publicado em março de 1964, que organizei com Gian Lodovico Peani.

Fonte: acervo do autor

de “subdesenvolvimento” e duvidava que eu a tivesse experimentado na América Latina. O que aconteceu foi que, no início de abril, decidi visitar Nápoles e Paestum. Como era longa demais a viagem pela Sicília, optei por ir ao outro lado da bota, passar por Matera – ver os famosos Trulli – em direção ao Lecce e conhecer o barochetto popular. No meio do caminho, nos Apeninos perto de Potenza, caiu uma tempestade de neve, cuja altura cobriu totalmente o carro, e tive que ficar quatro dias refugiado em uma cabana de camponeses pobres, dormindo no palhar com as vacas, já que não havia espaço na casa. Com a chegada da máquina corta-neve, voltei a Roma e nunca atingi Lecce. Por último, também percorri Roma com o urbanista Italo Insolera, amigo da família do meu tio, que me fez conhecer o desenvolvimento da estrutura da cidade e os seus principais bairros. Finalizados os compromissos na Itália, iniciei a viagem pela Europa até setembro de 1962. Na volta a Buenos Aires, não imaginava que esta experiência arquitetônica teria representado um corte radical na minha vida.

Os italianos em Cuba

A mudança definitiva da Argentina a Cuba foi fortuita e casual. Eu tinha voltado da viagem de quase um ano na Europa, iria iniciar o trabalho no escritório e os cursos na Faculdade, no início do ano 1963. Nesse ínterim, chegou a Buenos Aires de férias um arquiteto, colega de estudos que tinha o seu escritório no mesmo prédio. Ele havia ido para Cuba, quando, ao início da Revolução, os profissionais cubanos emigraram a Miami por não concordar com o regime, e o país solicitou então ajuda aos jovens dos países de América Latina. Comentou-me que o prestigioso professor cubano de história da arquitetura, Joaquín E. Weiss, havia se aposentado e não achavam um substituto para ministrar a disciplina.

Ofereceu-se para apresentar o meu – breve – currículo à direção da Faculdade, e me entusiasmei com a ideia de ministrar aulas na ilha, onde poderia aplicar as minhas ideias sobre o ensino da matéria. Em abril de 1963 concretizou-se o convite, afastei-me do cargo que tinha na FAU de Buenos Aires e viajei no mês de setembro, já que as aulas em Havana foram suspensas por seis meses, em função da organização do famoso VII Congresso Internacional da União Internacional de Arquitetos (UIA). Com meu abandono do mundo clássico, na Argentina somente tinha me dedicado ao ensino da arquitetura moderna, e achava que esta seria a disciplina a ministrar. Mas como único professor de história na Faculdade de Havana, fui obrigado a desenvolver toda a matéria desde o antigo Egito até a arquitetura contemporânea. Como não podia mudar radicalmente os programas, assumi os do professor Weiss, mas, evidentemente, alterando essencialmente os conteúdos.

Cada tema – Idade Média, Renascimento, Barroco e Movimento Moderno – correspondia a um semestre, e tendo somente a responsabilidade de ministrar as aulas, foi possível redigir as longas apostilas para entregá-las aos alunos. Uma delas transformou-se em um livro sobre *Arquitetura do Barroco Europeu*, com vários capítulos dedicados à Itália. Nestes textos, apliquei as análises e as interpretações desenvolvidas por Argan, baseadas na leitura fenomenológica das obras de arquitetura, provenientes do seu relacionamento com o filósofo Enzo Paci. Assumindo a filosofia marxista como embasamento no contexto da Revolução cubana, era importante concretizar a tese de Argan, que a teoria é uma teoria da práxis, e que a ideia é a ideia da experiência concreta. E que, em vez de estudar a história linear dos estilos – como era aplicado tradicionalmente –, além de descobrir o relacionamento entre os significados simbólicos das obras com as estruturas socioeconômicas que as determinavam, evidenciava também os sistemas tipológicos que identificavam os temas dominantes em cada período. Em Cuba, finalmente nos anos oitenta editou-se o pequeno ensaio do curso ministrado por Argan na Argentina: *espaço arquitetônico do Barroco aos nossos dias*.

Cuba nunca esteve no mapa da imigração italiana. Daí a existência de escassas informações sobre a presença de italianos na ilha, além de Cristóvão Colombo, que foi o primeiro europeu a desembarcar nas terras cubanas. Nos anos cinquenta, Franco Albini desenvolveu um projeto para a urbanização *Habana del Este*, que não foi realizado. Lembra-se a anedota do escritor Alejo Carpentier, de que quando Enrico Caruso esteve em Havana nos anos trinta e houve um princípio de incêndio no meio da representação da ópera *Aida* no antigo teatro Tacón: o cantor foi preso pela polícia porque saiu correndo pela rua com a fantasia de Radamés fora dos dias do Carnaval. Mas, com o início da Revolução socialista, alguns intelectuais e profissionais idealistas e utopistas chegaram a Cuba para ajudar a construir a nova sociedade. Logo desembarcado em Havana, relacionei-me com os três arquitetos italianos radicados em Cuba: Sérgio Baroni (1930-2001), Vittorio Garatti de Milão, discípulo de Rogers; e Roberto Gottardi,

veneziano, discípulo de Carlo Scarpa. Eles participaram com Ricardo Porro no projeto da obra mais conhecida e difundida internacionalmente, entre as construídas pela Revolução: as Escolas Nacionais de Arte, em Cubanacán, Havana (1961-1965). Também conheci Paolo Gasparini que permaneceu dois anos em Cuba – irmão do arquiteto e historiador veneziano que imigrou para a Venezuela, Graziano Gasparini –, um dos mais reconhecidos fotógrafos de arquitetura de América Latina, que fez uma coleção única de fotos da arquitetura, do urbanismo e do território de Cuba. Devo a ele todo o material gráfico de alto nível que acompanhou meu texto no livro *Cittá e territorio nell'America Latina*, publicado pela Electa Editrice de Milão em 1982.

Figura 10

Chegada em Cuba
(setembro de 1963)

Fonte: acervo do autor

Com o regime socialista, a esquerda italiana identificou-se plenamente com Cuba, e começou uma forte movimentação de intelectuais, políticos, profissionais que visitaram a ilha. Multiplicaram-se as publicações sobre temas cubanos



na Itália. Lá também a nova arquitetura cubana constituía um tema de interesse, o que me permitiu publicar meu primeiro livro sobre a produção da década dos anos sessenta, com o apoio do arquiteto e urbanista Paolo Ceccarelli – entusiasta fan de Cuba, onde participou de projetos universitários e de restauros conjuntos com as instituições italianas; assim como Guido Canella, diretor da revista *Zodiac*, que publicou vários artigos sobre Cuba – e da editora Marsilio de Veneza, que concretizou, em 1970, o livro *Cuba. Architettura della Rivoluzione*, seguida por uma segunda versão de bolso em 1977. Também nesses anos, estabeleci um debate com o crítico e historiador napolitano Renato de Fusco, quando ele publicou o livro *Architettura come mass-media*, em que desenvolvia uma leitura semiológica da dinâmica negativa existente entre a arquitetura e a sociedade capitalista. Em resposta ao conteúdo do seu texto, escrevi um longo ensaio *Presenza di Cuba nella cultura architettonica contemporanea*, que ele publicou na revista *Op.Cit.*, *Selezione della critica d'arte contemporanea*, Nº 15; maio de 1969. Texto esse que teve ampla repercussão e foi reproduzido em revistas de vários países da Europa e América Latina.

Este relacionamento com Itália manteve-se ao longo das mais de três décadas que permaneci na ilha, e perdurou a assimilação das contribuições teóricas dos mestres que se concretizaram em dois livros escritos para os cursos de arquitetura que se ministravam em Cuba: *Crítica Arquitectónica* (1980) e *Historia de La Arquitectura y del Urbanismo Modernos: Capitalismo y Socialismo* (1985). Neles se resumiam e integravam os principais conceitos e ideias elaboradas por Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Leonardo Benévolo e Manfredo Tafuri. De Zevi, aplicou-se o método de leitura da arquitetura, com as diferentes categorias que identificam a arquitetura moderna – assimetrias e dissonâncias; tridimensionalidade antiperspectiva; decomposição tridimensional; espaços temporalizados, entre outras –; assim como os originais métodos interpretativos de uma obra determinada, que ele fez desenvolver aos seus alunos sobre a produção de Michelangelo, resumidos no livro *Michelangelo architetto*, que organizou com Paolo Portoghesi; de Argan, o relacionamento entre tipologia e ideologia, os conteúdos éticos e morais do Movimento Moderno, assim como a descoberta dos conteúdos simbólicos da arquitetura na cultura contemporânea; de Dorfles, a integração das diferentes escalas do desenho – urbanismo, arquitetura e desenho industrial –; o relacionamento entre a “alta” cultura e a cultura popular com as suas manifestações kitsch; e a leitura semiológica da arquitetura como “sistema”, em grande parte relacionada com os enunciados de Umberto Eco.

Benévolo teve uma significativa presença em Cuba; primeiro, porque a sua *Storia dell'architettura moderna* foi reproduzida e distribuída entre os alunos das diferentes escolas de arquitetura da ilha; segundo, porque serviu de fio condutor para a elaboração da minha interpretação sobre a arquitetura deste período, no livro *Historia de la arquitectura y el urbanismo modernos. Capitalismo y socialismo* (1985) – editado na Espanha e em Cuba –, em que refutei algumas das análises do Mestre italiano, o que fez o texto ser identificado entre os estudantes como *O Malévolo*. Mas Tafuri foi fundamental na aplicação da sua “crítica operativa”, e na leitura do livro *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalístico*, para a compreensão da crise da modernidade – a história como projeto de crise –, e das contradições existentes na arquitetura do sistema capitalista desde uma ótica marxista, no que ele chamou o *tumulte dans l'ensemble*. E concretizar a formulação de Nietzsche, que “somente será capaz de compreender a história, quem seja construtor do futuro e conhecedor do presente”.

As influências citadas se complementaram com a participação em eventos, congressos, artigos e convites em várias universidades, interessadas em conhecer a experiência cubana. Além do livro já citado *Città e território nell'America Latina* editado em Milão (1982), foi significativo que uma universidade siciliana também se preocupou em difundir um pequeno folheto que publiquei em Cuba, com a participação do arquiteto Fernando Salinas: *O Instituto di Composizione della Facoltà di Architettura dell'Università di Paler-*

mo editou, em 1979, *La progettazione ambientale nell'era della industrializzazione*, pela Libreria Dante de Palermo. Finalmente, no breve período em que Tomás Maldonado assumiu a direção da revista Casabella, colaborei com ele na organização de um número monográfico *Cuba vent'anni dopo*, nº 466, de fevereiro de 1981; e apresentei as realizações recentes, no ensaio *Continuità e rinnovamento nell'architettura cubana del XX secolo*. Em 1983, participei do congresso do International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) em Milão, dedicado ao desenho industrial, onde encontrei Dorflès e Mangiarotti; e em 1984, fui inclu-

Figura 11

Participação no debate internacional desde 1969. Interlocação com Renato de Fusco no ensaio publicado em *Op. cit.*, n.15, *Presenza di Cuba nella cultura architettonica contemporânea*

Fonte: acervo do autor



Figura 12

Primeiros livros publicados na Itália: o livro *Cuba. Architettura della Rivoluzione* em 1970, seguido por uma segunda versão de bolso em 1977.

Fonte: acervo do autor



ido como membro da delegação cubana convidada pela Prefeitura de Veneza, nas Jornadas da Cultura Cubana. Ali, Salinas e eu ministramos palestras no Instituto de Arquitetura de Veneza e tivemos uma entrevista com Manfredo Tafuri, que não foi muito bem sucedida. Enquanto nós ainda estávamos desenvolvendo a “crítica operativa”, ele já estava dedicado aos estudos filológicos e arqueológicos: concentrado em pesquisar sobre o Cemitério de Veneza no século XVI. O relacionamento com a Itália, desde Cuba, encerra-se na minha última viagem em 1993, quando ministrei palestras no Politécnico de Milão; na Faculdade de Arquitetura de Nápoles; e no curso de pós-graduação de urbanismo do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, convidado pelo diretor, Marcello Balbo, sempre sobre os temas da arquitetura e do urbanismo cubanos.

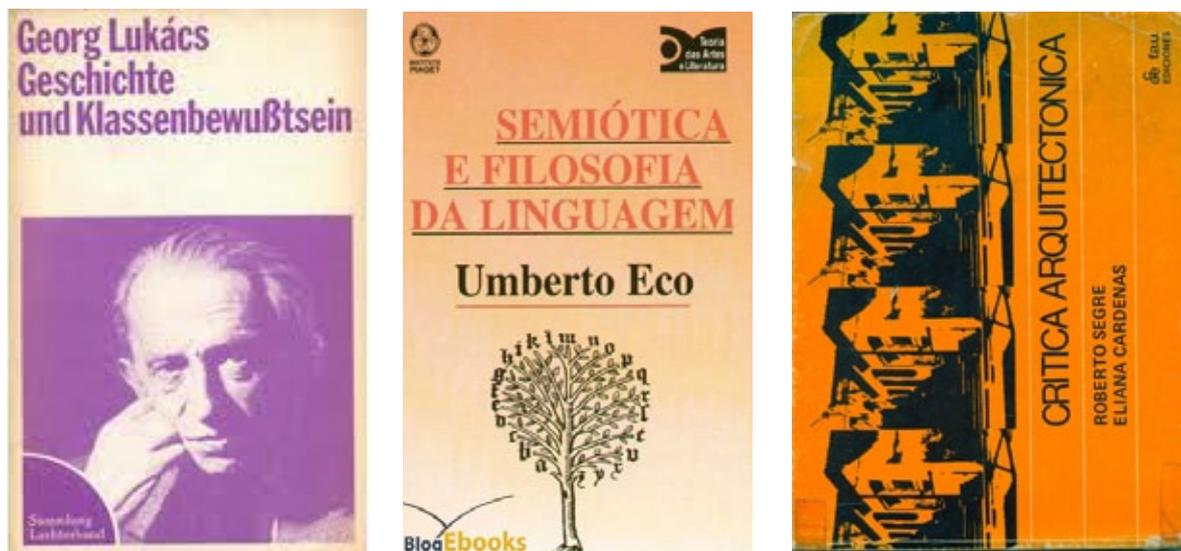
A inserção no Brasil

Figura 13

O livro *Crítica Arquitectonica* (1980) foi escrito com Eliana Cárdenas sob a influência do marxismo e da semiótica no curso de teoria da arquitetura da FAU de Havana.

Fonte: acervo do autor

Com o convite para participar como professor no Programa de Pós-graduação em urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB- FAU/UFRJ) pelo então diretor da FAU, Luiz Paulo Conde, e pela Coordenadora do Programa, Denise Pinheiro Machado, e o início das pesquisas sobre a arquitetura e o urbanismo no Rio de Janeiro – as favelas, a obra de Niemeyer e o Ministério da Educação e Saúde –, algumas universidades italianas interessaram-se em conhecer as novas realizações brasileiras. Assim, fui convidado para ministrar palestras em 2004, na Faculdade de Arquitetura



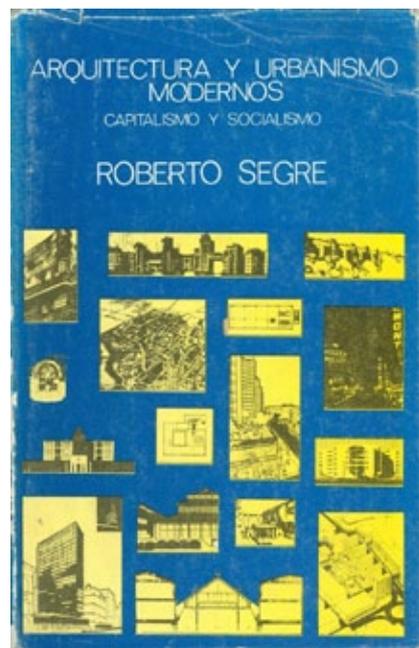
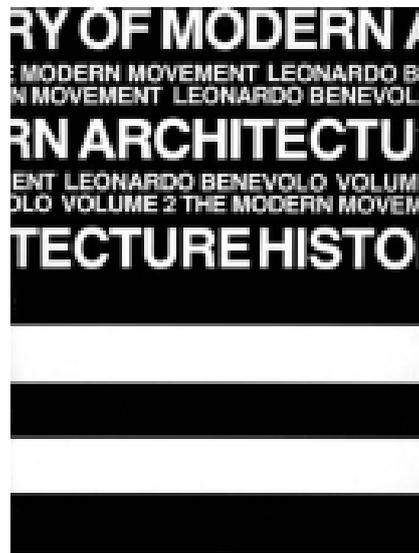
de Ferrara, no Politécnico de Milão, e nas Faculdades de La Sapienza e Roma 3, da Università degli Studi em Roma. Mas, sem dúvida, a maior contribuição foi à transmissão de uma experiência cultural e arquitetônica, decantada ao longo de décadas, e consolidada sob a influência da herança italiana, tanto nos cursos

de graduação na Faculdade de Arquitetura, quanto nas pesquisas que começaram a ser desenvolvidas no PROURB. Nelas, aplicamos os conceitos de “desenho ambiental”, assumidos de Dorfles, na integração entre arquitetura e cidade, e a definição dos códigos arquitetônicos e urbanísticos, concebidos como uma estrutura de relacionamentos que vinculam uma complexa série de “sistemas”, segundo Tafuri, que permitiram os estudos comparativos das cidades de Havana e do Rio de Janeiro.

Figura 14

Influência de Benévolo e Tafuri no curso de História da Arquitetura Moderna e a interlocução com estes autores nas publicações sobre arquitetura e urbanismo.

Fonte: acervo do autor



Significação da cultura italiana na historiografia da arquitetura na América Latina. Ensaio Autobiográfico.

The Meaning of Italian Culture in the Latin American Architecture Historiography. An Autobiographical Essay.

Figura 15

A primeira imagem mostra a capa do folheto escrito com a colaboração de Fernando Salinas, *La progettazione ambientale nell'era della industrializzazione*, que foi publicado pelo Instituto di Composizione della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo em 1979. Na segunda, a capa da apostila do curso *Historia de La arquitectura y del arte del barroco europeo ministrado em Cuba*, publicação de 1995.

Fonte: acervo do autor

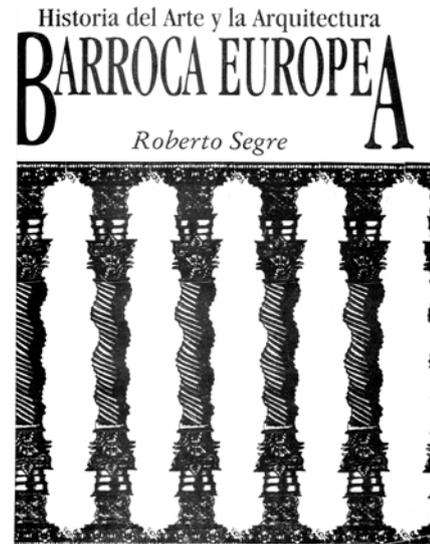
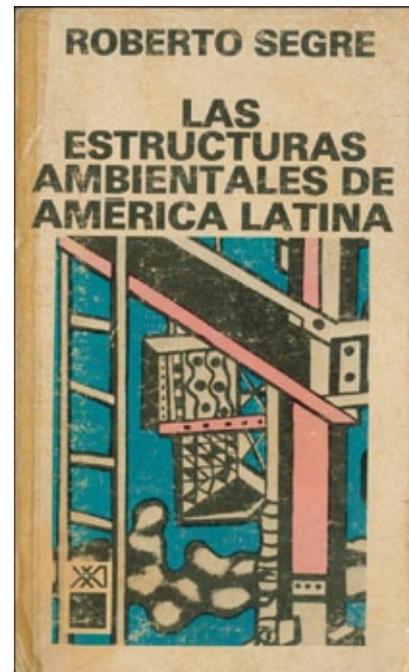
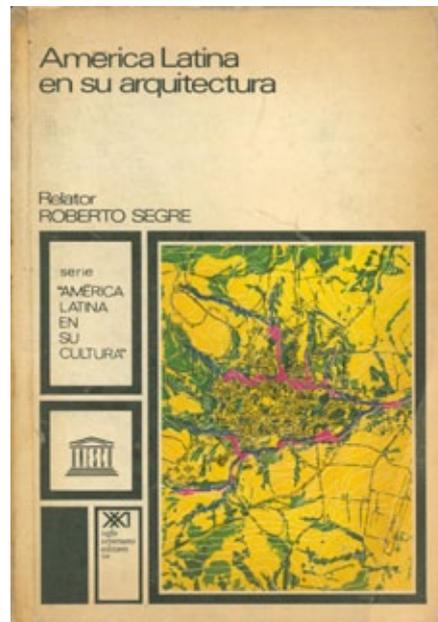


Figura 15

América Latina en su arquitectura, livro do qual fui relator a convite da UNESCO (1969-1975). *Las estructuras ambientales en América Latina* foi publicado em 1977 e discute os fenômenos urbanos latinoamericanos.

Fonte: acervo do autor



Significação da cultura italiana na historiografia da arquitetura na América Latina. Ensaio Autobiográfico.

The Meaning of Italian Culture in the Latin American Architecture Historiography. An Autobiographical Essay.

Figura 17

Colaboração na organização do número monográfico *Cuba vent'anni dopo*, N° 466, de fevereiro de 1981 no qual escrevi o ensaio *Continuità e rinnovamento nell'architettura cubana del XX secolo*.

O livro *Architettura e territorio nell'America Latina* foi publicado em italiano pela Electa.

Fonte: acervo do autor.

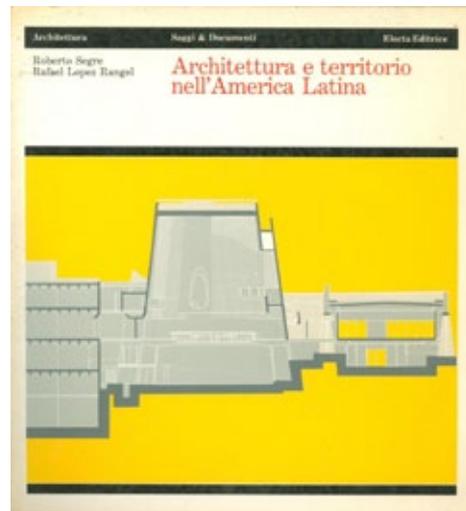
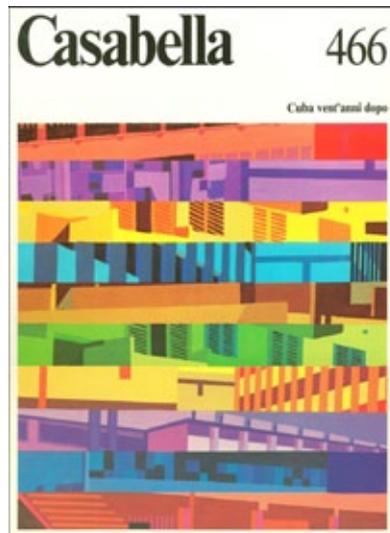


Figura 18

Na primeira imagem a equipe de redação do livro *América Latina en su arquitectura*. Da esquerda para a direita: Iván Espín, Carlos Raúl Villanueva, eu e Graziano Gasparini. Na segunda imagem, da esquerda para a direita: Gillo Dorfles, eu e Ângelo Magiarotti por ocasião do ICSID em Milão, 1985

Fonte: acervo do autor

Mas, sem dúvida, o trabalho mais ambicioso desenvolvido ao longo destes anos, foi a pesquisa elaborada sobre o Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro. A criação de uma equipe formada por professores e alunos bolsistas, permitiu-me transmitir-lhes o rigor e a disciplina de pesquisa mantida ao longo de décadas. Assim, assumimos a ideia que a história é um labirinto – Argan – cheio de interrogações que segundo Tafuri, devem ser reveladas. A concretização da tese de Joseph Quetglas – que uma obra pode apenas resumir uma história social, cultural e arquitetônica de um determinado período e de um país –, foi efetivada nesta pesquisa, em que a sede do Ministério da Educação serviu para compreender as transformações urbanísticas da cidade do Rio de Janeiro, definidas pela sua história política, social, econômica e cultural. E, ao mesmo tempo, serviu para relacionar a obra com a produção arquitetônica brasileira e internacional, procurando descobrir as múltiplas influências recíprocas. Já na leitura detalhada do edifício, serviu para aplicar as categorias de análise que Bruno Zevi manteve vigentes ao longo da sua vida. Mas conseguimos ir além delas, em particular, em uma representação obtida através das possibilidades



Figura 19

CDrom sobre o Ministério da Educação e Saúde (Palácio Gustavo Capanema) elaborado pelo grupo do Laboratório de Análise Urbana e Representação Digital (LAURD- PROURB-FAU-UFRJ) entre 2001 e 2005. O livro sobre o MES publicado pela Romano Guerra (2013) é considerado o mais completo sobre a obra ícone da arquitetura moderna brasileira.

Fonte: acervo do autor

técnicas da gráfica digital, que permitiu introduzir-nos em profundidade em todas as particularidades formais, espaciais, técnicas, construtivas, funcionais e estéticas do prédio. Além de construir a tese de Dorflès e de Gropius, de assumi-lo, não como um elemento isolado e autônomo, mas identificar o seu relacionamento com todas as escalas do desenho: assim, na pesquisa, detalhou-se a presença do mobiliário, a integração com as artes plásticas, o relacionamento com o paisagismo de Burle Marx e a sua significação na implantação urbanística, que abriu um caminho crítico e polêmico no centro do Rio de Janeiro. Sem lugar para dúvidas, no final da minha vida, a decantação da cultura italiana teve um efeito constantemente renovador na minha visão do universo urbano e arquitetônico do Brasil e da América Latina.

Roberto Segre
Rio de Janeiro, Outubro de 2011.