



## **Fotografia e Imaginário: O Pedregal de San Ángel como Laboratório Visual do México Moderno**

*Fotografía e Imaginario: El Pedregal de San Ángel como  
Laboratorio Visual del México Moderno*

E4\_06 - LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO EN LA  
CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD IBERO-AMERICANA

**Júlio Cesar Moreira Cruz Júnior**

PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil,  
juliomoreira.arq@gmail.com

**Ana Paula Polizzo**

PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil,  
polizzo@fau.ufrj.br

**Resumo:** Este artigo propõe lançar luz sobre o projeto do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel* - idealizado por Luis Barragán - compreendendo-o como um laboratório visual de importância central para a construção de um imaginário moderno no México. Em diálogo crítico com a historiografia consolidada sobre a trajetória de Barragán, o texto tensiona uma leitura trifásica tradicional ao deslocar o foco do gesto arquitetônico isolado para os regimes de visibilidade e as estratégias narrativas responsáveis pela permanência simbólica de sua obra. A partir da leitura crítica de fotografias e anúncios publicitários produzidos no contexto do empreendimento - articulada a relatos do próprio arquiteto e a aportes teóricos da semiologia e da estética -, o Pedregal é analisado como um momento paradigmático na trajetória de Barragán, por marcar uma inflexão no modo como a fotografia passa a ser mobilizada como instrumento de construção simbólica. Argumenta-se, por fim, que a domesticação da paisagem telúrica promovida pelo projeto ocorre sobretudo no plano imagético e discursivo, no qual a fotografia atua como dispositivo ativo de mediação, mitificação e legitimação, contribuindo decisivamente para a projeção internacional posterior de sua obra.

**Palavras-chave:** Pedregal de San Ángel, Fotografia, Arquitetura, Luis Barragán.

**Resumen:** Este artículo propone arrojar luz sobre el proyecto del Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel -concebido por Luis Barragán-, entendiéndolo como un laboratorio visual de importancia central para la construcción de un imaginario moderno en México. En diálogo crítico con la historiografía consolidada sobre la trayectoria de Barragán, el texto tensiona una lectura trifásica tradicional al desplazar el foco del gesto arquitectónico aislado hacia los regímenes de visibilidad y las estrategias narrativas responsables de la permanencia simbólica de su obra. A partir de la lectura crítica de fotografías y anuncios publicitarios producidos en el contexto del emprendimiento -articulada con relatos del propio arquitecto y con aportes teóricos de la semiología y la estética-, el Pedregal es analizado como un momento paradigmático en la trayectoria de Barragán, por marcar una inflexión en el modo en que la fotografía pasa a ser movilizadada como instrumento de construcción simbólica. Se argumenta, por último, que la domesticación del paisaje telúrico promovida por el proyecto ocurre principalmente en el plano imagético y discursivo, en el cual la fotografía actúa como un dispositivo activo de mediación, mitificación y legitimación, contribuyendo de manera decisiva a la proyección internacional de su obra.

**Palabras-clave:** Pedregal de San Ángel, Fotografía, Arquitectura, Luis Barragán.

## Introdução

Este artigo insere-se no contexto da pesquisa de mestrado intitulada *Barragán por detrás do muro: elicitaciones a partir da arquitetura da fotografia e a construção autoficcional de sua obra*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ-UFRJ), e dialoga criticamente com a historiografia consolidada sobre a obra do arquiteto mexicano Luis Barragán<sup>1</sup>.

A partir do estado da arte levantado na pesquisa, observa-se que a trajetória de Luis Barragán é comumente apresentada segundo uma leitura trifásica, a qual a investigação desenvolvida no mestrado busca tensionar ao problematizar a discursividade do próprio arquiteto e eleger a fotografia como *corpus* principal de análise. Essa periodização organiza sua obra em três momentos: a chamada *Etapas Tapatia*, referente à produção inicial em Guadalajara; a *Etapas Funcionalista*, correspondente aos primeiros anos de atuação na Cidade do México; e, por fim, a fase inaugurada pelo projeto do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel* - objeto deste artigo.

Essa última etapa, usualmente definida como *Arquitetura Emocional*, reúne as obras mais conhecidas de Barragán e estrutura, até hoje, grande parte da produção historiográfica dedicada ao arquiteto. Tal leitura foi reiterada por autores considerados seminais nos estudos sobre sua obra, como Enrique X. de Anda (1989), Raúl Rispa (1995) e Louise Noelle (1996), assim como

---

<sup>1</sup> Luis Ramiro Barragán Morfín (1902–1988) foi um arquiteto mexicano, nascido na cidade de Guadalajara, cuja obra exerceu papel central na consolidação de uma linguagem moderna singular no contexto latino-americano. Atuando principalmente na Cidade do México a partir da década de 1930, Barragán desenvolveu uma arquitetura marcada pela articulação entre espaço, luz, cor, paisagem e silêncio, alcançando amplo reconhecimento internacional.

por pesquisadores mais recentes, que mantêm a divisão trifásica como chave interpretativa predominante.<sup>2</sup>

Metodologicamente, o artigo adota a fotografia, portanto, como ferramenta de mediação e de elicitación, compreendendo-a como um suporte para a investigação dos *regimes de visibilidade*<sup>3</sup> e das estratégias narrativas que operam por detrás do projeto do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*. Parte-se da leitura crítica das imagens aqui mobilizadas, em diálogo com o referencial teórico adotado e com relatos do próprio arquiteto, a fim de evidenciar alguns dos dispositivos por ele agenciados na produção de sentido dessa obra.

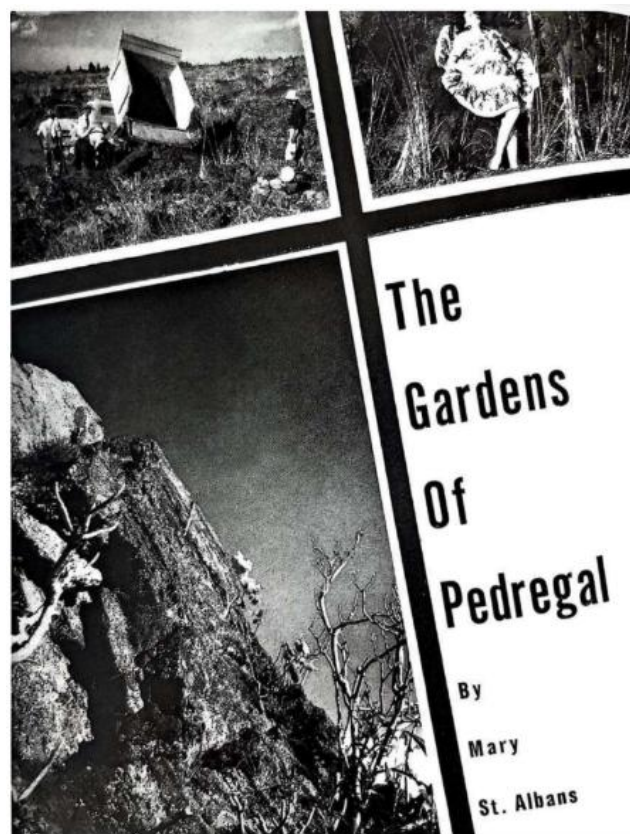
O projeto é mobilizado como estudo de caso<sup>4</sup> por tratar-se de um empreendimento em grande parte não construído e profundamente descaracterizado, mas que, ainda assim, logrou perpetuar-se na historiografia da arquitetura moderna por sua dimensão imagética, consolidando-se como um laboratório visual do México moderno. O interesse do artigo recai, portanto, menos sobre a materialidade construída e mais sobre os mecanismos visuais e discursivos que sustentaram a permanência simbólica do Pedregal no imaginário arquitetônico. Ao fazê-lo, busca-se lançar luz sobre o papel da imagem fotográfica na articulação entre arquitetura e paisagem, bem como sobre a atuação de Luis Barragán na coordenação dessa imagem como instrumento central na construção de uma discursividade capaz de legitimar sua obra no circuito internacional.

---

<sup>2</sup> A separação trifásica continua sendo adotada, como exemplifica os livros *La sombra del cuervo: arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier*, de Miguel Adrià; e *Luis Barragán 1990: Historia de un debate*, de Aníbal Figueroa Castejón, ambos publicados em 2016.

<sup>3</sup> Regimes de visibilidade referem-se aos conjuntos de dispositivos, práticas e convenções que regulam o que pode ser visto, como é visto e em que condições algo se torna legível em determinado contexto histórico e cultural. O conceito, mobilizado em diferentes tradições críticas - especialmente a partir de Michel Foucault (2009) e Jacques Rancière (2009) -, permite compreender a visibilidade não como dado neutro, mas como construção política, estética e discursiva, na qual imagens operam ativamente na produção de sentidos e na organização do sensível.

<sup>4</sup> Embora não se adotem aqui, de forma estrita, os procedimentos metodológicos propostos por Robert E. Stake, sua concepção de estudo de caso instrumental (1995) oferece um balizamento teórico relevante para este artigo ao considerar o caso escolhido não como um fim em si mesmo, mas como um meio para aprofundar a compreensão de questões mais amplas.



**Figura 01:** Peça publicitária publicada originalmente em abril de 1946 na revista *Modern Mexico*. Fonte: *Luis Barragan's Gardens of el Pedregal* (Eggener, 2001).



**Figura 02:** Anúncio publicitário do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*, publicado originalmente na edição de dezembro de 1954 da revista *Arquitectura México*. Fonte: *Luis Barragan's Gardens of el Pedregal* (Eggener, 2001).



**Figura 03:** Anúncio publicitário do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*, publicado na edição de setembro de 1951 da revista *Arquitectura México*. Fonte: *Luis Barragan's Gardens of el Pedregal* (Eggener, 2001).

## Palimpsesto

Três curiosas fotografias de um território aparentemente inóspito se organizam a partir de duas linhas diagonais que tencionam a composição e orientam, também na diagonal, o título em inglês: *The Gardens of Pedregal* (Fig. 1). Nas figuras seguintes (Fig.2 e Fig.3), dois anúncios publicitários apresentam imagens de um novo empreendimento imobiliário, acompanhados do slogan em espanhol *El lugar ideal para vivir*. Essas fotografias apontam para a construção de um imaginário que transforma um território bruto em promessa de um modo de vida sofisticado, exclusivo e, paradoxalmente, em harmonia com a natureza.

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

*Tetlán* é um termo de origem náhuatl<sup>5</sup>. Como muitos topônimos no México, trata-se de uma palavra composta por raízes descritivas, frequentemente associadas à geografia, à natureza ou às características específicas do território. Com o auxílio do *Gran Diccionario Náhuatl*<sup>6</sup> (2012), *Tetlán* pode ser traduzido como: lugar de pedras, nome com o qual os Mexicas designavam a região hoje conhecida como *Pedregal de San Ángel*. Antes de ser nomeada pelos Mexicas, no entanto, a região já era ocupada. Apesar de divergências quanto às datas precisas, estima-se que a civilização de *Cuicuilco* tenha se estabelecido nesse território por volta do ano 1000 a.C., em um momento em que a paisagem ainda não era moldada pelo vasto campo de rochas que, mais tarde, passariam a compor seu imaginário.

Essas formações são as marcas do fogo em seu estado sólido - vestígios geológicos das sucessivas erupções do vulcão Xitle, que aniquilaram aquela civilização e deixaram de pé apenas alguns poucos testemunhos materiais, como uma enigmática pirâmide de planta circular. Esse episódio da história mexicana é evocado pelo antropólogo César Carrillo Trueba, que escreve: “Uma massa líquida e ardente se espalhou por toda parte. A terra se incendiou. Plantas, animais e seres humanos morreram. Depois, tudo ficou em silêncio, como um imenso sepulcro coberto por rochas escuras” (1995, p.13, tradução nossa).<sup>7</sup>

O silêncio descrito por Carrillo Trueba perdurou por milênios. Nem mesmo os Mexicas, que nomearam a região e fundaram *Tenochtitlán*<sup>8</sup> nas imediações, se interessaram em ocupar efetivamente aquele território de pedra. Após a colonização espanhola, esse silêncio se prolongou. Foi apenas no início do século XX, impulsionado pelo acelerado crescimento urbano da Cidade do México, que os olhares se voltaram, de forma mais pragmática, para essa intrigante fração de terra, até então considerada inóspita e de difícil edificação. Antes, no entanto, a região já seduzia o imaginário de artistas mexicanos. Sobre o Pedregal, o poeta Carlos Pellicer escreveu:

Ao sul, o grupo vulcânico do Ajusco se delineia em massas monumentais e estende a seus pés um mar de lava de mais de quarenta quilômetros quadrados. Em suas ondas, esculpidas - as últimas há mais de três mil anos -, conjugam-se, na primavera e no outono, jardins brancos e amarelos que surgem corajosamente sobre as finas camadas de pó que a boca do tempo ali depositou. (Pellicer, p.250, 1997, tradução nossa)<sup>9</sup>

A produção poética de Pellicer atravessa a paisagem mexicana, exaltando a natureza exuberante que o acompanhou desde Tabasco, sua terra natal, até o coração do Vale do México, onde se localiza a capital. No trecho de 1944 citado acima, Pellicer alimenta o imaginário do leitor com a descrição de um cenário agreste, forjado por ondas minerais, depositadas em tempos ancestrais

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

<sup>6</sup> Dicionário online disponibilizado pela *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM), com última atualização registrada em 2012.

<sup>7</sup> Do original: “Una masa líquida y ardiente se extendió por todas partes. La tierra se incendió. Murieron plantas, animales y seres humanos. Después, todo quedó en silencio como un inmenso sepulcro cubierto por rocas oscuras” (Trueba, 1995, p.13).

<sup>8</sup> *Tenochtitlán* foi a capital do império mexica, fundada em 1325 sobre ilhas no lago Texcoco, no atual território da Cidade do México. Desenvolvida como uma metrópole complexa e altamente urbanizada, chegou a abrigar mais de 200 mil habitantes antes da chegada dos espanhóis.

<sup>9</sup> Do original: “Al sur, el grupo volcánico del Ajusco se perfila en masas monumentales y extiende a sus pies un mar de lava de más de cuarenta kilómetros cuadrados en las olas, esculpidas, las últimas, hace más de tres mil años, se conjugan en la primavera y el otoño con jardines blancos y amarillos que surgen valerosamente sobre las delgadas capas de polvo que la boca del tiempo depositó allí” (Pellicer, p.250, 1997).

pela boca do vulcão e pelo lento trabalho do tempo. Contudo, essa paisagem telúrica e endêmica quase não subsiste nos dias atuais. Paradoxalmente, foi a partir da exposição *Paisaje Mexicano*, organizada pelo próprio Pellicer no Museu de Belas Artes da Cidade do México, também em 1944, que se daria o início simbólico do processo de domesticação e transformação desse território pela modernidade.

Dentre as diversas fotografias de múltiplas paisagens do México apresentadas na exposição, 14 retratavam a imensidão virgem e rochosa do *Pedregal de San Ángel*, todas capturadas por Armando Salas Portugal<sup>10</sup>. Foi a partir dessas imagens que Luis Barragán, que já havia iniciado um processo gradual de aquisição de terrenos na região, conheceu o trabalho do fotógrafo que o acompanharia ao longo de toda a sua trajetória profissional.

A primeira colaboração entre ambos ocorreu justamente no contexto do projeto do *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*. Descrito por Luis Barragán como seu “trabalho mais importante e interessante” (apud Eggenger, 2001, p. 1, tradução nossa), o empreendimento é comumente considerado paradigmático por marcar, segundo uma leitura historiográfica trifásica, o início da etapa denominada Arquitetura Emocional. Neste artigo, entretanto, o Pedregal é compreendido como paradigmático por outro viés: por constituir um ponto de inflexão no modo como Barragán passa a mobilizar a fotografia como ferramenta central de construção narrativa, incidindo diretamente não apenas sobre a difusão de sua obra, mas também sobre o próprio processo projetual.

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

### Aproximações ao Pedregal

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

Entretanto, Barragán adapta essas referências à luz de sua própria visão, marcada pela crença na privacidade e na valorização da interioridade doméstica. No Pedregal, os lotes - aproximadamente 700, com áreas que variavam originalmente entre 2.000 e 10.000 m<sup>2</sup><sup>11</sup> - são demarcados por

---

<sup>10</sup> Armando Salas Portugal (1916–1995) foi um fotógrafo mexicano com especial interesse pela fotografia de paisagem, desenvolvido a partir de suas expedições de alpinismo. Formado em química pela University of California, Los Angeles (UCLA), aplicou seu conhecimento técnico aos processos fotográficos, estabelecendo, a partir da década de 1940, uma colaboração decisiva com Luis Barragán.

<sup>11</sup> Para mais informações técnicas sobre as diferentes etapas do projeto, sugiro a leitura do artigo *Los Jardines del Pedregal de San Ángel, un legado de la modernidad arquitectónica 1947-1962*, publicado nos anais do 8º Seminário Docomomo Brasil em 2009, e de autoria de Claudia Rueda Velázquez.

robustos muros de pedra<sup>12</sup>, que os separam da calçada e do espaço público. Esses lotes se articulariam a zonas cívicas, em sua maior parte não construídas ou profundamente descaracterizadas, compostas por praças e jardins inscritos diretamente sobre a pedra vulcânica.

O projeto também se distancia das propostas de origem anglo-saxônica das quais parcialmente deriva, ao se inscrever em uma trama palimpsesta, carregada de simbolismos e ancorada em uma paisagem singular e irrepetível. Essa dimensão simbólica é reforçada pelas escolhas compositivas das imagens de divulgação do empreendimento, pela opção pelo preto e branco, pelo uso expressivo das sombras e pela disposição dos objetos retratados, articulados segundo um regime de visibilidade cuidadosamente premeditado.

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

Eu encontrei *El Pedregal* por uma verdadeira casualidade [...] Meu amor pelos jardins me impulsionou a adquirir aquele pedaço de terra [...] À medida que avançava, sentia que estava fazendo magia. Era misterioso penetrar no meio das rochas, ver suas cores, combiná-las com os líquens, com a própria vegetação que outros pretendiam eliminar a golpes de facão. [...] Gostaria de te mostrar agora mesmo as fotografias, para que pudéssemos contemplar juntos o que estou dizendo. Encontrei em *El Pedregal* algo tão acolhedor, suas formas me maravilharam, seus caminhos naturais; senti-me tão abrigado, que decidi construir uma casa que harmonizasse perfeitamente com a paisagem. Acontece que só vendiam um terreno imenso, de dois milhões e meio de metros quadrados - você consegue imaginar? Como minha paixão pela paisagem não diminuía, encontrei um homem de negócios capacitado e lhe disse: Quer se lançar numa aventura? Vamos apostar em *El Pedregal*? (Barragán apud Rikken, 2000, p.106-107, tradução nossa).<sup>13</sup>

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

<sup>12</sup> Em 1951, Barragán declarou que “ruas limitadas por muros não são indesejáveis, desde que esses muros sejam tratados satisfatoriamente do ponto de vista plástico, com árvores, trepadeiras e flores, como se fossem jardins verticais” (Barragán apud Egenner, 2001, p.29, tradução nossa).

<sup>13</sup> Do original: “Yo dí con El Pedregal por una verdadera casualidad [...] Mi amor a los jardines me impulsó a adquirir ese pedazo de tierra [...] A medida que avanzaba, sentí que estaba haciendo magia. Era misterioso penetrar en medio de las rocas, ver sus colores, combinarlos con los líquenes, con la propia vegetación que otros pretendían tirar a machetazos. [...] Me gustaría enseñarte ahora mismo las fotografías, para poder contemplar lo que te digo. Encontré de tal modo acogedor El Pedregal, me maravillé sus formas, sus caminos naturales, lo sentí tan abrigador, que decidí construir una casa que entonara perfectamente con el paisaje. Resultó que sólo vendían una cosa inmensa de dos millones y medio de metros, ¿te imaginas? Como mi pasión por el paisaje no cedía, encontré a un hombre de negocios capacitado y le dije: ¿Te quieres correr una aventura? ¿Nos lanzamos a El Pedregal?” (Barragán apud Rikken, 2000, p.106-107).

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

Segundo essa prática, as imagens eram classificadas por Barragán em duas categorias: a chamada *fotografia objetiva*, voltada à representação simples da paisagem, com o intuito de identificar seu potencial a partir de estudos iniciais; e a *fotografia abstrata*, etapa mais avançada, em que o arquiteto solicitava a Armando Salas Portugal que explorasse poeticamente o lugar, suas relações formais, cromáticas e plásticas. A comunicação entre ambos ocorria, com frequência, por meio de anotações e croquis desenhados por Barragán no verso das fotografias reveladas, nos quais indicava ajustes ou sugeria novos olhares sobre o espaço captado (Cruz Júnior, 2024). Essa prática teve início a partir do projeto do Pedregal, consolidando-se como parte fundamental do processo projetual do arquiteto. Ela evidencia o controle exercido por ele sobre a representação de suas obras.<sup>14</sup>

Além do rígido controle que exercia sobre as fotografias capturadas por Armando Salas Portugal, Barragán também atuou ativamente na maneira como essas imagens eram veiculadas. Em uma entrevista concedida em 1962, o arquiteto afirmou que, entre os anos de 1946 e 1952 - período em que coordenou o empreendimento -, esteve à frente não somente do desenho arquitetônico, mas também da publicidade do projeto (Barragán apud Riggen, 2000), o que evidencia seu papel central na construção imagética por detrás do Pedregal.<sup>15</sup>

Voltemo-nos agora aos anúncios publicitários do Pedregal (Fig.2 e Fig.3). As imagens apresentam uma construção iconográfica de caráter surrealista e nos inserem em um espaço de tensão entre estranhamento e familiaridade, o que será aprofundado mais adiante. A opção por capturar uma das imagens à noite reforça a narrativa de mistério e ocultação orquestrada pelo arquiteto (fig.2) - estratégia semelhante àquela presente no anúncio que retrata um espaço aparentemente coletivo (fig.3), onde sombras projetadas e figuras humanas distantes e irreconhecíveis evocam as atmosferas enigmáticas das pinturas de Giorgio de Chirico<sup>16</sup>. No entanto, embora a maneira como a fotografia foi capturada e o modo como seus personagens se apresentam - com pouca intimidade entre si - nos remetam ao ambiente de uma praça, a legenda em letras miúdas localizada abaixo da imagem em preto e branco provoca um curto-circuito na percepção, ao revelar tratar-se, na verdade, de um espaço doméstico: a *Casa Muestra 140*, construída por Barragán em parceria com Max Cetto como casa exemplar - uma vitrine para as outras que viriam.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Em outro projeto, o *Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María*, construído entre 1953 e 1960, Eggener (2001, p. 64) afirma que Barragán teria modificado a composição e os esquemas de cores de sua proposta com base na análise de fotografias tiradas durante o processo de construção. O autor observa, ainda, que o ato de refazer partes do projeto — muitas vezes por tentativa e erro, guiado pela observação visual do espaço construído com o auxílio da fotografia — era uma prática recorrente na obra do arquiteto.

<sup>15</sup> Do original: “Y así vino la formación de Jardines de El Pedregal que me ocupó en la planificación, el proyecto de algunas casas, el ornato, interviniendo además en la parte financiera y relaciones públicas, incluyendo la publicidad, de 1946 a 1952 o 53.” (Barragán apud Riggen, 2000, p.77).

<sup>16</sup> Em entrevista realizada no ano de 1976, o arquiteto afirmou: “Si te hablé de De Chirico y de su obra, que admiro, porque soy también un devoto del surrealismo - siempre he sido partidario de la gente que tiene imaginación” (apud Riggen, 2000, p.112).

<sup>17</sup> A casa foi concluída em 1949 e, após ser utilizada com fins demonstrativos, foi vendida à família Berbecio, que viveu no local até 1970 (Eggener, 2001). No livro *Gardens of El Pedregal* (2001), Eggener afirma haverem poucos resquícios materiais da obra original, profundamente modificada ao longo dos anos por seus moradores. Esta pesquisa não encontrou informações sobre o estado atual da casa.

Dessa forma, a inserção espaçada e aparentemente desvinculada dos personagens - que ocupam um espaço doméstico como se este fosse uma praça - introduz uma fratura perceptiva que desloca a leitura imediata da imagem. Esse desencontro entre o uso esperado do espaço e a forma como ele é visualmente habitado parece abrir uma brecha para o surreal, ao colocar em suspensão o que se espera inicialmente do programa de uma casa e instaurar um campo de ambiguidade entre o familiar e o estranho.

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

É particularmente interessante observar como essas fotografias enquadram elementos que, tradicionalmente, também são dispositivos de enquadramento: muros, grades, guarda-corpos e os desníveis do terreno. Esses elementos tencionam visualmente uma arquitetura de controle com as irregularidades e as inconstâncias da natureza que este projeto ambiciona domesticar, reforçando um efeito de leitura ambíguo que, por sua vez, endossa o mistério almejado na narrativa construída pelo arquiteto.

O slogan presente nos anúncios publicitários é um elo que os une - *El lugar ideal para vivir* - uma versão estendida daquele que teria sido o primeiro slogan adotado pelo empreendimento: *El lugar ideal*. Trata-se de uma fórmula sintética, mas de grande força simbólica. Essa idealização do espaço, enunciada já no slogan, projeta um horizonte romântico, no qual a obra opera como extensão subjetiva do desejo - um desejo de refúgio, recolhimento, harmonia e beleza.

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

Esse imaginário de contornos surrealistas, recorrente na obra de Barragán e acionado em sua máxima expressão no projeto do Pedregal, não surge de forma repentina. Nos anos 1940 - contexto em que o projeto se insere - a iconografia surrealista passava por um momento de valorização no campo publicitário, especialmente nos Estados Unidos. Segundo Eggener, “durante esses anos, grandes empresas como a *Container Corporation of America*, a *Ford Motor Co.*, *Abbott Laboratories* e a *Bonwit Teller*, entre outras, empregaram motivos surrealistas em suas campanhas impressas” (2001, p. 82, tradução nossa).<sup>18</sup>

O autor afirma, ainda, que a biblioteca pessoal de Barragán incluía numerosos livros e revistas com imagens publicitárias e fotografias de moda inspiradas no surrealismo, além de um panfleto da *Exposición Internacional del Surrealismo*<sup>19</sup>, realizada na Cidade do México em 1940. Esse

<sup>18</sup> Do original: “During these years major companies such as the Container Corporation of America, the Ford Motor Co., Abbott Laboratories, and Bonwit Teller, among others, employed surrealistic motifs in their printed ad campaigns” (Eggener, 2001, p.82).

<sup>19</sup> A exposição foi organizada pelo escritor e teórico francês André Breton (1896-1966), fundador do movimento surrealista, com o apoio local dos artistas Frida Kahlo (1907-1954) e Diego Rivera (1886-1957), entre outros intelectuais e surrealistas exilados que estavam então radicados no México.

último indício sugere a possível visita do arquiteto à exposição, reforçando a hipótese de sua familiaridade com esse regime estético, cuja influência se faria notar nas estratégias narrativas mobilizadas em sua obra.

Chama atenção também, em um dos anúncios publicitários (Fig. 2), a presença de uma escultura curiosa e enigmática de autoria de Mathias Goeritz: o *Animal del Pedregal*, localizado na *Plaza de las Fuentes*, espaço que marcava a entrada simbólica nesse universo intersticial. Inspirada em uma suposta figura pré-histórica gravada nas pedras da região, trata-se da representação de um mito engendrado pelo próprio arquiteto, em colaboração com Goeritz. Não há registros consistentes sobre a origem dos petroglifos utilizados como base para a criação da obra. Ainda assim, essa interpretação escultural desses esboços gravados na pedra - que sugere a forma de um animal, uma criatura que ergue a cabeça e uiva em direção ao céu, como se estivesse congelada em meio à convulsão da lava que a envolve - parece configurar-se como uma metáfora da própria terra. A construção narrativa que a cerca reforça um imaginário surreal, no sentido literal do termo: sobreposto ao real, projeta na matéria bruta uma retórica de transfiguração poética e espiritual.

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

### Natureza e Artificio

Lancemos nosso olhar novamente sobre as imagens deste capítulo. A figura 1 apresenta a capa de um artigo escrito por Mary St. Albans, publicado em abril de 1946 na revista *Modern Mexico*, editada e distribuída em Nova York. Segundo Eggner (2001), trata-se do primeiro relato veiculado em revistas especializadas sobre o projeto do Pedregal, configurando-se, na prática, como uma peça publicitária elaborada em colaboração direta com o arquiteto. Ainda de acordo com o autor, o fato da publicação ser em inglês revela parte do público-alvo da campanha, que, além de mexicanos abastados, mirava também nos estadunidenses - atraídos pela promessa de um México exótico e pela possibilidade de adquirir terrenos nessa curiosa cidade-jardim<sup>20</sup> pitoresca, moldada simultaneamente pelo mar de lava e pela modernidade que nele se inscrevia.

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

---

<sup>20</sup> O uso do termo “cidade-jardim” neste contexto não se refere à concepção original formulada por Ebenezer Howard no final do século XIX - baseada na integração equilibrada entre campo e cidade, com forte caráter comunitário e função social -, mas sim à apropriação contemporânea do termo, que passou a operar como recurso retórico associado à lógica suburbana ou condominial, marcada por exclusividade, privatização dos espaços e integração paisagística de apelo estético.

sofisticação, “surrealisticamente” representados por uma modelo de vestido que posa junto à vegetação.

A análise de textos e entrevistas de Barragán revela a recorrência de termos e gestos de matriz romântica em seu discurso, frequentemente organizados segundo uma estrutura maniqueísta que contribui para torná-lo mais legível e persuasivo. Nesse sentido, a domesticação do selvagem proposta no projeto do Pedregal - que encontra eco na própria concepção do “jardim romântico”, cuja origem se inscreve no paisagismo e na literatura ingleses dos séculos XVIII e XIX - evidencia esse maniqueísmo: estrutura esta que opera historicamente como um mecanismo narrativo simplificador e construtor de sentidos estáveis.

Aqui, a transformação da rudeza mineral em espaço do habitar, ativa uma tensão perceptiva que nos provoca uma inquietante sensação simultânea de estranheza e de familiaridade - essa sensação dialoga diretamente com a noção de *architectural uncanny*<sup>21</sup>, formulada pelo teórico britânico da arquitetura Anthony Vidler (1941-2023) e traduzida livremente como “estranhamente familiar”.<sup>22</sup>

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

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

A partir desse regime - que tensiona a familiaridade das camadas de memória e da inscrição moderna sobre a pedra com o estranhamento produzido pelo agenciamento de uma estética surrealista - torna-se possível aprofundar a leitura da domesticação do selvagem, tal como ela se manifesta nas fotografias do Pedregal. Há ali um esforço deliberado de Luis Barragán para conferir ao projeto uma dimensão simbólica e discursiva que extrapola sua materialidade construída.

Esse movimento premeditado de Barragán pode ser analisado à luz da semiologia. Em *Mitologias* (1999), o filósofo francês Roland Barthes define o mito como um sistema semiológico de segunda ordem, no qual um signo previamente constituído é apropriado e reinscrito em um novo circuito de significação. Nesse processo, o signo original não é eliminado, mas esvaziado de sua

---

<sup>21</sup> O conceito de *uncanny* (em alemão, *unheimlich*, traduzido como “estranho” ou “inquietante”) foi desenvolvido por Sigmund Freud em seu ensaio homônimo publicado em 1919. Nele, Freud explora a sensação de desconforto provocada por algo que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho - uma inquietação que surge daquilo que foi reprimido e retorna de forma disfarçada ou ambígua. Essa noção influenciou amplamente o campo das artes, da literatura e da arquitetura, sendo posteriormente retomada e adaptada por teóricos como Anthony Vidler no contexto do espaço arquitetônico.

<sup>22</sup> Essa relação, aliás, é explicitamente reconhecida pela própria autora em seu livro *Arquiteturas do Olhar: Imaginários Fotográficos do Espaço Construído* (2017), cuja contracapa é assinada pelo próprio Vidler - o que evidencia a filiação teórica e conceitual entre seus trabalhos.

complexidade histórica e reconfigurado de modo a operar como forma - isto é, como um significante disponível para a naturalização de um novo sentido. O mito, segundo Barthes, não oculta o real: ele o depura, o simplifica e o reorganiza, convertendo construções históricas e culturais em evidências aparentemente naturais.

No caso da paisagem telúrica do Pedregal, a análise de suas fotografias sugere um movimento análogo ao descrito por Barthes. A rocha vulcânica negra e porosa - signo carregado tanto pela memória geológica de uma formação ancestral quanto pelo trauma de uma catástrofe natural que dizimou uma civilização - é discursivamente distorcido. Seu significado histórico não desaparece por completo, mas é deslocado e atenuado, passando a operar como pano de fundo silencioso para a ativação de novas camadas simbólicas, associadas ao exótico e ao pitoresco. Nessa operação, a paisagem passa a funcionar como suporte estetizado: a pedra vulcânica é mobilizada dentro de um repertório visual voltado tanto à promoção simbólica do arquiteto quanto à sedução mercadológica do empreendimento. Seu sentido anterior - ancestral, geológico, catastrófico - não desaparece por completo, mas é domesticado, convertido em um silencioso pano de fundo à serviço da construção discursiva proposta.

### Considerações Finais

O *Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Ángel*, mais do que inaugurar a chamada etapa da “Arquitetura Emocional” de Luis Barragán, configurou-se como um momento-chave de sua trajetória por tratar-se de um ponto de inflexão no qual arquitetura, fotografia e imaginário passaram a operar em íntima comunhão, articulados por estratégias discursivas complexas e cuidadosamente orquestradas. Mediadas pelas lentes de Armando Salas Portugal, essas estratégias contribuíram de maneira decisiva para a projeção internacional de Barragán, culminando na publicação de seu catálogo monográfico pelo *Museum of Modern Art* (MoMA), em 1976, e na concessão do Prêmio Pritzker, em 1980 - marcos inéditos, até então, para um arquiteto latino-americano.

Nesse contexto, o *Pedregal de San Ángel* revela-se como um verdadeiro laboratório de construção do imaginário de um México moderno, ao propor - a partir da estranheza de sua paisagem telúrica - um diálogo sensível e, sobretudo, persuasivo entre natureza e artifício, entre o dado geológico e a inscrição arquitetônica.

Ao evidenciar o papel ativo da imagem fotográfica na legitimação da obra de Luis Barragán, este artigo buscou contribuir para uma leitura crítica que tensiona a historiografia tradicional, ao deslocar o olhar do gesto arquitetônico isolado para os dispositivos de visibilidade que sustentam sua recepção e permanência. Nesse deslocamento, propôs-se uma interpretação da obra de Barragán que resgatasse sua complexidade, em dissonância com leituras simplificadoras que o elevam à condição de gênio ou o reduzem a categorias estilísticas estabilizadas.

O Pedregal emerge, assim, como uma construção imagética exemplar, cuja força reside menos naquilo que se materializou no território e mais naquilo que persistiu como imagem. Ao revisitar esse projeto a partir de suas fotografias, este artigo não pretendeu oferecer respostas definitivas, mas convidar o leitor a percorrer o avesso das coisas - um exercício de reflexão pautado pela suspeita e pelo questionamento da naturalização de certas narrativas. Contra qualquer mecanismo de simplificação, encerramos este texto reivindicando para a obra de Luis Barragán o direito de ser, simultaneamente, contraditória, ambígua, sedutora e fascinante.

## Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

