



CONSTRUÇÃO VISUAL DE UMA CIDADE MODERNA

Annateresa Fabris* e
Mariarosaria Fabris**

Resumo: A imagem de cidade moderna construída pelo fotógrafo Horacio Coppola abarca os diferentes aspectos do processo de modernização. A cidade vertical convive com a cidade horizontal que persiste nos bairros. A agitação do centro tem como contrapartida a calma das ruas que levam para a periferia. A visão da cidade burguesa contrapõe-se à captação das condições de vida nos bairros proletários. Não se trata, portanto, de uma visão triunfalista da modernidade, e sim de uma percepção dos contrastes que a cidade moderna engloba, configurando-se como um espaço heterogêneo.

Palavras-chave: Horacio Coppola, fotografia, cidade moderna.

Início do texto:

Um guindaste, em primeiro plano, simboliza a cidade em construção, onde presenças verticais mais modernas começam a despontar e a disputar o espaço com cúpulas e agulhas. Ao fundo, um horizonte infinito, cuja amplitude é ainda mais acentuada por uma massa de água, a qual, ao confundir-se com o céu, forma uma grande faixa luminosa.

Linhas verticais, constituídas por árvores, um poste de luz e chaminés, sublinham o aspecto geométrico de um conjunto de formas quase cúbicas que parecem sobrepor-se umas às outras num bairro indeterminado. A distância focal dá monumentalidade à volumetria retratada, diante da qual figuras humanas surgem diminutas.

Numa movimentada esquina de duas ruas centrais de uma metrópole, um dos símbolos da modernidade, um automóvel, ocupa um terço da foto com sua dianteira. Os luminosos verticais direcionam o olhar do observador para uma torre edificada ao fundo, conferindo profundidade de campo à imagem. O vestuário de mulheres e homens que cruzam a avenida corrobora a idéia de modernidade, assim como a fachada do grande magazine da esquina.

*Professora aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: neapolis@bol.com.br.

**Professora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: neapolis@bol.com.br.

Um guindaste, em primeiro plano, simboliza a cidade em construção, onde presenças verticais mais modernas começam a despontar e a disputar o espaço com cúpulas e agulhas. Ao fundo, um horizonte infinito, cuja amplitude é ainda mais acentuada por uma massa de água, a qual, ao confundir-se com o céu, forma uma grande faixa luminosa.

Linhas verticais, constituídas por árvores, um poste de luz e chaminés, sublinham o aspecto geométrico de um conjunto de formas quase cúbicas que parecem sobrepor-se umas às outras num bairro indeterminado. A distância focal dá monumentalidade à volumetria retratada, diante da qual figuras humanas surgem diminutas.

Numa movimentada esquina de duas ruas centrais de uma metrópole, um dos símbolos da modernidade, um automóvel, ocupa um terço da foto com sua dianteira. Os luminosos verticais direcionam o olhar do observador para uma torre edificada ao longe, conferindo profundidade de campo à imagem. O vestuário de mulheres e homens que cruzam a avenida corrobora a idéia de modernidade, assim como a fachada do grande magazine da esquina.

Uma seqüência de pequenas lojas, que abrem suas portas para uma calçada tranqüila e pouco povoada, leva a esquecer que a que está sendo focada é a mesma avenida, quilômetros acima, já distante do centro. As vitrines desse pequeno comércio não exibem signos modernos, mas simples objetos da vida cotidiana. Um dos letreiros apregoa a tradição dos préstimos da relojoaria. Dos transeuntes, um não está mal vestido; outro exhibe seus trajes de trabalho ao empurrar o instrumento de onde tira seu sustento.

Num bulevar, a volumetria compacta dos prédios à esquerda contrasta com a elevação da massa escura das árvores à direita. Essa massa escura estabelece um contraponto com a luminosidade que predomina no fim da rua, fazendo convergir o olhar para a imponente cúpula do prédio, a quarta em ordem decrescente a aparecer na imagem.

Transeuntes apressados atravessam uma avenida: apesar de serem retratados em primeiro plano, o que acaba se impondo são os edifícios, apresentados não como uma massa compacta, mas enquanto objetos isolados. Assim, o espectador passa a notar as alturas variadas dos prédios e sua atenção é atraída pelo moderno zigurate que se ergue para o céu.

É o olhar de Horacio Coppola a organizar e costurar os diferentes lugares de um único espaço urbano: a Buenos Aires dos anos 1920-1930¹. Há um desenho lógico na captação desses aspectos variados da cidade, uma vez que todos eles remetem ao momento de virada na modernização da capital argentina.

Embora a “cidade de cúpulas e agulhas” (*apud*: WECHSLER, 1996, p. 30) estivesse sendo contestada pela elite cultural local – que via, no Eclétismo² da modernização do final do século XIX, “a mistura caótica dos dialetos estrangeiros” e “o ‘pomposo capricho’ do *parvenú* imigrante, que alterou a ‘ordenação hierárquica [da] sociedade [e] a fisionomia moral de seu povo” (GORELIK, 2005, p. 83, 88) –, é logo essa cidade que ajuda a definir o perfil urbano novecentista com suas emergências verticais.

É o que se depreende, por exemplo, de um texto jornalístico e de fotografias do arquivo de *La Prensa: Diagonal Norte e Florida* e *O zepelim sobre Buenos Aires (Diagonal Norte e Florida)*, ambas do início dos anos 1930. No artigo de 21 de agosto de 1927, é exaltada a verticalização urbana, não apenas por meio de um conjunto de imagens, mas também com dizeres altamente significativos:

Cidade que cresce e se dilata incessantemente em direção aos quatro pontos cardeais, ou que se empina cada vez mais, como Buenos Aires, superando-se a cada dia em seu afã de conquistar alturas, é cidade predestinada a ser chamada metrópole do mundo (*apud*: WECHSLER, 1996, p. 29).

Captando-a a partir de suas diagonais Norte e Sul e destacando seu perfil urbano, o fotógrafo portenho também contribui, com suas tomadas, para esse imaginário que, freqüentemente, traça paralelos entre Buenos Aires e os grandes emblemas norte-americanos, Chicago e Nova Iorque. O fato de Coppola concentrar sua atenção em aspectos como automóveis, meios de transporte público, transeuntes, fachadas de edifícios, vitrines, luminosos, cenas de vida noturna, nada mais faz do que evidenciar sua participação num projeto que pretende estabelecer uma identidade urbana moderna para a capital federal. Com efeito, num jornal como *La Prensa*, merecem igual destaque

a “Transformação edilícia de Buenos Aires” e a construção do Empire State Building, em Nova Iorque. Tomadas da Avenida Santa Fé e da Broadway

¹As fotografias descritas são *Perfil de Buenos Aires em direção ao Norte* (1936), *Sem título* (1931), *Calle Florida esquina com Corrientes* (1936), *Calle Corrientes* (1931), *Avenida de Mayo, em direção ao Congresso* (1936) e *Corrientes esquina com Florida* (s.d.), respectivamente. Elas integram o catálogo da exposição *Horacio Coppola: visões de Buenos Aires*. Foi a partir da visita a essa exposição no Rio de Janeiro (2007) e em São Paulo (2008) que surgiu a idéia do presente ensaio.

²A questão do Eclétismo na arquitetura argentina é bastante complexa, por abarcar, entre outras, fontes italianas, francesas, germânicas, escandinavas, belgas, suíças, espanholas e britânicas (GREMENTIERI, 1997, p. 5-16).

sucedem-se com uma naturalidade que sugere a identificação de ambas as metrópoles dentro de um mesmo projeto: o da modernização (WECHSLER, 1996, p. 33).

O ponto culminante dessa Buenos Aires vista como uma urbe americana talvez seja o documentário *Así nació el obelisco*, realizado por Coppola em 1936. Moderno totem, o obelisco da recém-aberta Avenida Nueve de Julio é focalizado como um arranha-céu, graças ao uso freqüente de *plongées* e *contraplongées*. A câmera não dá apenas a ver o aspecto exterior do marco comemorativo, a sombra que este projeta sobre a cidade, os modernos materiais empregados, mas penetra em seu interior, levando o espectador a subir até seu topo, junto com ela.

O caráter americano do monumento, inaugurado por ocasião das comemorações do quarto centenário de Buenos Aires, poderia ser inferido de outros índices: a edificação do obelisco em sessenta dias na confluência das avenidas Diagonal Norte, Corrientes e Nueve de Julio, e sua localização em cima do túnel em que se cruzavam duas linhas de metrô, a traduzirem concretamente as idéias de rapidez e fluxo constante. Projetado por um arquiteto moderno, Alberto Prebisch – que deixa sua assinatura em outras edificações de formas geométricas e funcionais, opondo-se aos padrões decorativos anteriores –, sua construção fazia parte do plano de resignificação urbanística empreendida pelo prefeito Mariano De Vedia y Mitre (1932-1938), o qual, em nome da modernização, bota abaixo vários pontos da cidade.

Em termos visuais, é importante ressaltar que Coppola não se limita a realizar o curta-metragem e a clicar o monumento de vários ângulos, mas estabelece um elo simbólico entre a nova cidade em construção e seus marcos de tradição, como fica patente em *Praça de Maio* (1936). Nessa imagem, focaliza o totem moderno ao fundo da Diagonal Norte, visto da praça, com seu jardim francês, a catedral neoclássica e os edifícios ecléticos, mas também com a Pirâmide de Maio, marco comemorativo da independência da Argentina, e o *Cabildo*, a lembrar a origem espanhola da nova nação. Dessa forma, o fotógrafo condensa, numa única tomada, várias etapas da história do país.

A captação do eixo vertical e a atenção aos aspectos da vida vertiginosa do centro têm uma complementaridade na focalização das áreas não centrais. Isso explica porque Coppola fotografa a Avenida Corrientes em diferentes pontos de sua extensão (a terceira e quarta imagens aqui analisadas o atestam), mostrando como de esfuziante artéria principal passa a pacata via pública de bairro. A avenida central e a rua que leva à

periferia, parecendo resistir às transformações, são efetivamente produtos da mesma modernização urbana (SARLO, 1996, p. 188).

O bairro, para Coppola, tem diferentes facetas. Com suas lentes capta tanto aquele espaço que Jorge Luis Borges considera “mítico”, por estar carregado de tradição, quanto os bairros do Sul, habitados por operários e imigrantes, como La Boca, que o atrai por seus cortiços, mas, principalmente, pela presença de outro símbolo moderno: o porto.

Nas antologias poéticas *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929)³, como declara o próprio Borges: “Tenho comemorado em versos a cidade que me cinge / e os arrabaldes que se esgarçam” [Casi juicio final (Quase juízo final), de *Luna de enfrente* (BORGES, 1977, p. 80)]. Ao deixar registrada a visão que tem de sua cidade, o poeta valoriza os bairros em cujas casas ressoa a voz dos antepassados:

O arrabalde é o reflexo de nosso tédio.
Meus passos claudicaram
quando iam pisar o horizonte
e fiquei entre as casas,
reticuladas em quadras
diferentes e iguais
como se fossem todas elas
monótonas lembranças repetidas
de uma única quadra.
O pastozinho precário,
desesperadamente esperançado,
salpicava as pedras da rua
e divisei em profundidade
os naipes de cores do poente
e senti *Buenos Aires*.
Esta cidade que pensei ser passado
é meu porvir, meu presente;
os anos que vivi na Europa são ilusórios,
eu sempre estive (e estarei) em Buenos Aires.

[Arrabal (Arrabalde), de *Fervor de Buenos Aires* (BORGES, 1977, p. 39)]

Em 1921, quando regressa do estrangeiro, onde havia vivido durante sete anos, Borges não reencontra mais a Buenos Aires que havia guardado em sua memória:

Anúncios luminosos tironeando o cansaço
Charras algaraviadas
entram aos montes na quietude da alma

³As poesias citadas neste texto (em tradução de Mariarosaria Fabris) foram extraídas da edição de 1977 de *Obra poética*, em cujo prólogo, datado de 1969, Borges explica que fez algumas modificações nas antologias publicadas anteriormente. Por isso, quando necessário, recorreu-se a outra fonte, assinalando-a.

Cores impetuosas
Escalam as atônitas fachadas...
E eu as ruas cruzo desalmado
pela insolência das luzes falsas.

[Ciudad (Cidade), de *Fervor de Buenos Aires* (apud: GRAU, 1989, p. 40)]

Hostil às transformações pelas quais, desde 1912, estava passado seu bairro, Palermo – como ele mesmo registrará, mais tarde, em *Evaristo Carriego* (1930) –, continua cantando o lugar mítico de sua infância:

À minha cidade de pátios côncavos como cântaros
e de ruas que sulcam as léguas como um vôo,
à minha cidade de esquinas com auréola de ocaso
e arrabaldes azuis, feitos de firmamento,

à minha cidade que se abre clara como um pampa,
eu voltei das velhas terras antigas do Ocidente
e recobrei suas casas e a luz de suas casas
e a tresnoitante luz dos armazéns [...].

[Versos de catorze (Versos de catorze), de *Luna de enfrente* (BORGES, 1977, p. 83)]

Para o escritor, Buenos Aires não é a cidade moderna, é antes: “As encruzilhadas escuras / que alanceiam quatro infinitas distâncias / em arrabaldes de silêncio” [Cercanías (Cercanias), de *Fervor de Buenos Aires* (BORGES, 1977, p. 54)]. É, portanto, o arrabalde, com “a mediania das casas, / as modestas balaustradas e aldrabas” [Calle desconocida (Rua desconhecida), de *Fervor de Buenos Aires* (BORGES, 1977, p. 26)], em que “as ruas recordam / que foram campo um dia” [La noche de San Juan (A noite de São João), de *Fervor de Buenos Aires* (BORGES, 1977, p. 53)], com “o armazém” que “dominava a esquina” [Curso de los recuerdos (Cursos das lembranças), de *Cuaderno San Martín* (BORGES, 1977, p. 94)], e onde as quadras podem resumir-se a uma única quadra, a de sua casa, circunscrita pelas ruas “Guatemala, Serrano, Paraguai, Gurruchaga”⁴ [Fundación mítica de Buenos Aires (Fundação mítica de Buenos Aires), de *Cuaderno San Martín* (BORGES, 1977, p. 90)].

A palavra, no entanto, parece não conseguir dar conta sozinha dessa reconstrução do passado; por isso, ao lançar a biografia do poeta Evaristo Carriego, o autor não só anuncia que, em colaboração com Néstor Ibarra, publicará a “série fotográfica” *Descubrimiento de Buenos Aires*⁵, como ilustra o livro de 1930 com duas fotos de Horacio Coppola. Essa tarefa de recuperar a cidade de sua infância evidencia-

⁴Em homenagem a Jorge Luis Borges, o trecho da Rua Serrano, em que se localizava a casa em que ele morou, hoje leva seu nome.

⁵O projeto, no entanto, não se realizou.

se, ainda, em alguns ensaios editados entre 1925 e 1928: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*⁶. A “grande aldeia” da virada do século XIX para o XX, a mesma cantada em versos por Carriego, de “casas baixas de taipas rosadas”, ao passar por uma série sucessiva de planos de sistematização, principalmente da segunda metade dos anos 1910 em diante, estava sendo substituída pela urbe moderna, com seus “edifícios cujas fachadas tapavam o céu” (GRAU, 1989, p. 19-20; GREMENTIERI, 1997, p. 13-14; BERJMAN, 1998, p. 17).

Projetando-se em seu antecessor, Borges – a partir de um lugar literário, inventado, a *margem*, a meio caminho entre o mundo rural e o urbano – torna presente o passado, juntando a renovação estética com o saudosismo da memória:

O bairro converte-se em *margem*, orla da planície; o vazio é a inclusão do pampa no traçado urbano incompleto; a cor das taipas rosadas cita a cor rural das esquinas do campo (SARLO, 1988, p. 47).

O tom nostálgico que permeia os poemas de Borges, bem como *Evaristo Carriego*, é fruto de “um ideologema novo construído a partir dos restos de uma Buenos Aires conjecturada nas recordações da infância” (SARLO, 1988, p. 47): “Esta é uma elegia / de um Palermo traçado no vaivém da lembrança / e que vai embora na pequena morte do olvido” [Elegia de los portones (Elegia dos portões), de *Cuaderno San Martín* (BORGES, 1977, p. 91)]. Pode-se perceber um sentimento semelhante nas fotografias de Coppola, que, no final dos anos 1920, acompanha o escritor em seus passeios ao longo do rio Maldonado⁷?

Adrián Gorelik (2005, p. 76-77), discordando da leitura em chave nostálgica da relação de Borges com o subúrbio, por acreditar que este encontra, em seu próprio presente suburbano, “o espaço para combinar, de modo tipicamente vanguardista, a tradição e a novidade”⁸, afirma que as imagens do fotógrafo ratificam a operação poética, porque “compartilham o mesmo olhar que o estava produzindo como

⁶Parece haver um perfeito espelhamento entre os textos poéticos e os ensaísticos, pois Borges expressa as mesmas idéias com termos idênticos, como no trecho a seguir, extraído de *Inquisiciones* (1925): “Buenos Aires não é uma cidade elevada e ascendente [...]. É de fato uma cópia da planície que a cinge, cuja retidão rendida tem continuação na retidão de ruas e casas. As linhas horizontais vencem as verticais. As perspectivas – de moradias de um ou dois andares, enfileiradas e confrontando-se ao longo das léguas de asfalto e pedra – são demasiado fáceis para não parecer inverossímeis. Quatro infinitos atravessam cada encruzilhada” (apud: GORELIK, 2005, p. 81).

⁷A “ribeira hostil do Maldonado” [Elegia de los portones (Elegia dos portões), de *Cuaderno San Martín* (BORGES, 1977, p. 92)] desapareceu com a canalização do rio: Lá pelo Maldonado, / Que hoje corre cego, / Lá pelo bairro cinzento / Que cantou o pobre Carriego [...] [Un cuchillo en el Norte (Uma faca no Norte), de *Para las seis cuerdas*, 1965 (BORGES, 1977, p. 291)].

⁸Embora o autor empregue o termo “vanguardista”, seria mais adequado falar em “modo tipicamente moderno”, dado que a vanguarda mantém uma relação conflituosa com a tradição.

representação mitológica”⁹. De acordo com o autor, Coppola lança sobre a cidade existente o mesmo “olhar-manifesto” construído pela vanguarda literária e artística, a qual, na falta de uma arquitetura nova, recorta e seleciona, no tecido existente, “seus fragmentos ideais”. As casinhas do subúrbio são clicadas pelo fotógrafo como se fossem “objetos do desenho de vanguarda”. Transformadas em volumes essenciais e abstratizantes, proclamam uma pureza modernista que dá continuidade à vontade de ordenar o “caos eclético” da cidade, perseguida pela elite bonaerense desde o começo do século XX.

Esta vontade de ordenação, que Gorelik (2005, p. 91) faz coincidir com uma opção pelo classicismo, é por ele localizada também nas imagens que Coppola registra para o álbum *Buenos Aires 1936*. Nesta coletânea, organizada para celebrar o quarto centenário da cidade, o fotógrafo representaria “os setores mais modernos da cidade como se o tempo não passasse por eles”. Seria o caso da Diagonal Norte, dos altos edifícios da ampliada Avenida Corrientes, apresentados como “brancas moles maciças sem tempo”, e não em ângulos expressionistas; dos silos do porto, mostrados numa imagem aplainada e numa composição clássica.

A atemporalidade defendida pelo autor pode ser problematizada por uma análise das obras. No caso da fotografia da Diagonal Norte, há inequívocos signos temporais nos letreiros que pontuam o edifício em primeiro plano, com suas cumeeiras a lembrar um navio, e nos diversos posicionamentos dos veículos ao longo da avenida, que apontam para o fluxo dinâmico do trânsito. Nas tomadas da Avenida Corrientes, o isolamento conferido ao único arranha-céu tem um objetivo evidente: acentuar seu aspecto monumental e funcional, convertendo-o em símbolo da cidade projetiva, em construção. Em *Noturno, calle Corrientes* (1936), o arranha-céu enlaça-se com o Obelisco, graças a um jogo cromático que opõe a massa escura do edifício pontilhada de luzes ao aspecto diáfano do monumento iluminado. As imagens do porto respondem a vários partidos compositivos, no que pese a presença de um elemento unificador: a ênfase dada à verticalidade de chaminés, silos e mastros.

E, retomando a parceria do fotógrafo com Borges, algumas outras considerações fazem-se necessárias, uma vez que, em sua interpretação, Gorelik, além de não levar em conta a relação bem mais complexas que Coppola estabelece com a cidade como um

⁹Borges, talvez, recusaria o adjetivo “mitológico”. Ao referir-se à poesia que abre *Cuaderno San Martín*, no prólogo da antologia, redigido em 1969, declara: “Diante da indignação da crítica, que não perdoa se um autor se arrepende, escrevo agora *Fundação mítica de Buenos Aires* e não *Fundação mitológica*, já que a última palavra sugere maciças divindades de mármore” (BORGES, 1977, p. 87).

todo, se concentra num único aspecto da visão que este teria do bairro. Se das incursões do escritor e do fotógrafo pelos arrabaldes resultaram as duas ilustrações de *Evaristo Carriego*, testemunhando um interesse compartilhado, não parece que Borges seja a única figura determinante na valorização que Coppola faz desse aspecto da capital argentina. Como ele mesmo lembra (SCHWARTZ, 2007, p. 7), outro encontro decisivo foi o com Le Corbusier, quando este visitou Buenos Aires, uma das etapas da viagem de 1929 à América do Sul.¹⁰ O arquiteto suíço, numa de suas conferências, convidou os colegas argentinos a perceberem a modernidade das edificações locais tradicionais:

Dizem: “não temos nada, nossa cidade é muito nova”. [...] Vejam: desenho um muro de fechamento, abro uma porta nele, o muro se prolonga pelo telhado triangular à esquerda de um beiral com uma pequena janela no meio; à esquerda desenho uma galeria bem quadrada e nítida. Sobre o terraço da casa elevo esse delicioso cilindro: o tanque de água. Vocês pensam: “Caramba, eis aqui o que compõe uma cidade moderna!” Nada disso: desenhei as casas de Buenos Aires (*apud*: GORELIK, 2005, p. 78).

As estruturas geométricas que Le Corbusier detecta nas casas suburbanas estão presentes nas fotografias de Coppola. Basta deter-se em *Calle Paraguay, Palermo* e *Calle Jean Jaurés esquina com Paraguay*, ambas de 1929 – que, ao integrarem a edição do livro borgiano, foram intituladas *Casas de bairro em Buenos Aires. Jaurés (antes Bermejo), número 1.000* e *Esquina nas antigas margens. Rua Paraguai, número 2.600*, respectivamente (GRAU, 1989, p. 23) – para perceber que a visão do fotógrafo não é a mesma do escritor. Na primeira, o que chama a atenção é a sobreposição de planos e formas simples, como os descritos na conferência; na outra, é o destaque dado ao ângulo reto formado pela confluência das duas esquinas. Além da segunda imagem descrita no início deste texto, vêm corroborar essa idéia obras como *Muros* (1931), com o entrecruzar-se de linhas retas e oblíquas e o escalonamento de planos, e *Bairro de Palermo* (1936), em que o olhar é conduzido para o fundo da composição pelo ângulo agudo formado pelas linhas oblíquas, associadas ao jogo volumétrico entre claros e escuros.

Esse jogo de linhas e formas geométricas, embora ainda presente nas imagens dedicadas ao porto e seus arredores, é atenuado por um registro mais realista na captação de uma zona da cidade que se constrói com os dejetos da modernidade e das condições de vida de seus habitantes, como em *La Boca* (1931) e *Favela, Riachuelo*

¹⁰É importante também lembrar que, nesse período, o fotógrafo passa a interessar-se por cinema, a ponto de presidir o primeiro cineclube de Buenos Aires (1929), o que pode ter corroborado sua busca por uma nova visualidade. Ademais, no início da década de 1930, Coppola estuda fotografia na Bauhaus, com Walter Peterhans, produzindo algumas imagens eivadas de estranhamento (COKE, 1982, p. 31).

(1936). No momento em que se volta para esse espaço, não estará o fotógrafo mais próximo da construção de outra *margem* levada a cabo por novos protagonistas do campo intelectual, principalmente literário, ou seja, pelos que provinham desse mesmo espaço marginal (por sua origem imigrante) e o transformavam em tema de suas obras?

O espaço que abriga as figuras da marginalidade é também o espaço do crescimento e da pujança da cidade. Na imprensa do período, assim como nas fotos de Coppola, o porto é um elemento determinante da fisionomia de Buenos Aires. Navios, barcos, rebocadores, chatas, guindastes, a Ponte Almirante Brown compõem o cenário do que foi definido como a metáfora da cidade-porto, que esvaziava como “uma voraz máquina centrípeta, o restante de um país que não se via como urbano, quando já começava a sê-lo quase totalmente” (SARLO, 1996, p. 184).

Ao contrário do escritor, que concentra sua deambulação poética nos bairros do Norte e do Oeste (Palermo, Saavedra, Boedo), Coppola abarca com seu olhar uma cidade muito mais variegada. La Boca, com suas casas operárias e a zona portuária, o centro metropolitano, as presenças ecléticas, o subúrbio borgiano fazem parte de uma única malha urbana, exibida em suas descontinuidades e contrastes. A cidade construída por suas lentes não é um lugar ideal. É um espaço de tensões, conflitos, misturas, um espaço por excelência heterogêneo, profundamente transformado pelo capitalismo em seus diferentes aspectos.

Nessa cidade em constante transformação, que se via como uma “metrópole do mundo”, Coppola não capta apenas seus aspectos mais ostensivos – a pujança do porto, a urbe vertical – ou o subúrbio geometrizado, mas, também, a outra face da modernização, representada pelas habitações da zona portuária. Nesta, guindaste e chaminé tomam o lugar de cúpula, agulha, arranha-céu, remetendo para um espaço dual – um espaço em expansão e um espaço de exclusão –, no qual não há praticamente presenças humanas.

Se uma das questões centrais da cultura argentina das primeiras décadas do século XX é a configuração de um “começo” (SARLO, 1988, p. 45), é a busca de uma identidade diante da presença cada vez mais evidente do imigrante (inclusive nos campos da cultura e da arte), a Buenos Aires de Coppola pode ser inscrita numa outra dimensão, a do tecido urbano compósito, uma vez que não é improvável que ele a tenha focalizado em seus diversos aspectos exatamente por ser de origem imigrante.

Com o “mito de Ícaro”, o fotógrafo insere a urbe portenha no lugar utópico denominado *universal city* (MARCHÁN FIZ, 1986, p. 144), com suas edificações

verticais e, sobretudo, com suas cúpulas e agulhas; já com a visão ao rés-do-chão, o que se impõe é a heterogeneidade, é a fragmentação, é o passado convivendo com o presente, é um processo de mudança, no qual os atores sociais ocupam diferentes espaços e desempenham diferentes papéis. A Buenos Aires multifacetada de Coppola não é a “grande aldeia” de Borges, que não existe mais¹¹; é antes um espaço no qual se entrecruzam as muitas temporalidades que compõem a cena urbana, um espaço no qual o aporte do imigrante não pode deixar de ser notado, tanto em seus aspectos mais vistosos (Ecletismo e presença no comércio da cidade), quanto naquela margem enfeixada em La Boca, com suas cenas silentes de exclusão.

Referências bibliográficas

- BERJMAN, Sonia (1998). *Plazas y parques de Buenos Aires: la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis (1977). *Obra poética 1923-1976*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- COKE, Van Deren (1982). *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*. Milano: Il Saggiatore.
- GORELIK, Adrián (2005). *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Tradução de Maria Antonieta Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- GRAU, Cristina (1989). *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- GREMENTIERI, Fabio (1997). Eclecticism & urbanity. In: *Buenos Aires 1890-1925: Eclecticism & urbanity*. Buenos Aires: Editarq, p. 5-16.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1986). *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (1996). Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (org.). *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, p. 183-195.
- SCHWARTZ, Jorge (2007). Horacio Coppola: uma metrópole em branco e preto. In: *Horacio Coppola: visões de Buenos Aires*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 6-11.
- WECHSLER, Diana (1996). Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna. In: LOBETO, Claudio; WECHSLER, Diana (org.). *Ciudades: estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid: Instituto Internacional del Desarrollo; Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, p. 29-62.

¹¹ Afinal, o poeta havia escrito: “Eu sou o único espectador desta rua; / se deixasse de vê-la, ela morreria” [Caminata (Caminhada), de *Fervor de Buenos Aires* (BORGES, 1977, p. 52)].