ANA OTTONI

A ruína brutalista

**Sobre a fotografia e a nostalgia
na contemporaneidade**

**São Paulo
2017**

ANA OTTONI

A ruína brutalista

**Sobre a fotografia e a nostalgia
na contemporaneidade**

Versão Original

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Ciências,
Programa de Arquitetura e
Urbanismo.

Área de Concentração:
Projeto, Espaço e Cultura
Orientadora:

Profa. Dra. Giselle Beiguelman

**São Paulo
2017**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: anaottoni@gmail.com

O91r Ottoni, Ana
A ruína brutalista. Sobre a fotografia e a nostalgia na contemporaneidade / Ana Lucia Benedicto Ottoni. -- São Paulo, 2017.
248 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) - FAUUSP.

Orientadora: Giselle Beiguelman

1.Fotografia (Ensaaios ; Teoria ; Aspectos históricos) 2.Arquitetura moderna - Século 20 - Brasil 3.Pós-modernismo I.Título

CDU 77.033:72

OTTONI, A. A ruína brutalista. Sobre a fotografia e a nostalgia na contemporaneidade.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências, Programa de Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

PARA DAVID E JANNE OTTONI

EM MEMÓRIA

AGRADECIMENTOS

À Giselle Beiguelman pela orientação precisa, cumplicidade e incentivo.

A Agnaldo Farias e Maurício Lissovsky pelas inestimáveis contribuições na banca de qualificação.

Aos amigos que colaboraram direta ou indiretamente com o projeto:

Angelo Bucci, Didiana Prata, Edson Florindo, Eduardo Brandão, Guta Galli, Ivan Padovani, Jan Fjeld, Miguel Góes, Renata Semin, Renato Salgado, Rogério Marcondes Machado.

Aos que me abriram portas:

Newton Marçal e Neyde Cabral (SEF USP), Ney Carrasco e Ricardo Pereira da Silva (Secretaria Municipal de Cultura de Campinas), Maria Cristina Oliveira Bruno (Museu de Arqueologia e Etnologia da USP), Eliana Rotolo (Arquivo Geral da USP).

Aos excelentes profissionais que me ajudaram na finalização do trabalho:

Marcelo Zaidler e Paulo Kaiser.

RESUMO

OTTONI, A. A ruína brutalista. Sobre a fotografia e a nostalgia na contemporaneidade. 2017. 248 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

As ruínas da arquitetura brutalista paulista e o aspecto simbólico de sua imagem são o tema desta pesquisa. Ela se desenvolve a partir de dois ensaios complementares: um fotográfico e outro textual. O primeiro, realizado nos últimos três anos, enfoca prédios modernistas paulistas em diferentes estados de conservação: arruinação após algum período de utilização, interrupção e abandono antes mesmo do término das obras e – no caso específico do prédio da FAU-USP –, o processo de restauração. O ensaio textual tem caráter analítico e procura compreender o imagético dentro do contexto da fotografia contemporânea, ao traçar as relações construídas entre fotografia e arquitetura e fotografia e ruína. Essas intersecções são observadas em momentos particulares do Modernismo até a Contemporaneidade, passando pela crítica pós-moderna nos anos 1960 e 70. Finalizo com o entrelaçamento dessas questões no âmbito brasileiro. A motivação inicial desse projeto é pessoal, pois o primeiro edifício fotografado é uma casa brutalista em que vivi por 17 anos, projetada (e fotografada) pelo arquiteto David Ottoni, meu pai. Os outros todos são, com apenas uma exceção, edifícios públicos. Ao final conclui-se que as ruínas modernistas brasileiras, além do esgotamento do pensamento moderno em si, com frequência também traduzem falência político-institucional e descaso público.

Palavras-chave: Fotografia (Ensaio; Teoria; Aspecto históricos). Arquitetura Moderna – Século 20 – Brasil. Pós-modernismo.

ABSTRACT

OTTONI, A. The brutalist ruin. About photography and nostalgia in contemporaneity. 2017. 248 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The ruins of brutalist architecture in São Paulo and the symbolic aspect of its image are the theme of this research, which is developed on the basis of two complementary essays: one photographic and another textual. The first one, carried out in the last three years, focuses modernist buildings with different levels of conservation in São Paulo: deterioration after some time of use, interruption, abandon even before the completion of works, and – in the specific case of the FAU-USP building –, the restoration process. The textual essay has an analytical character and seeks to understand the imagetic aspect in the context of contemporary photography by outlining the relationships established between photography and architecture, and photography and ruin. These intersections are observed in certain moments from Modernism to Contemporaneity, passing by the postmodern critique in the 1960s and 1970s. I finish entwining these issues within the Brazilian ambit. The initial motivation for this project is personal, because the first building photographed is a brutalist house where I lived for 17 years and which was designed (and photographed) by architect David Ottoni, my father. The others, except for one, are public buildings. The final conclusion is that Brazilian modernist ruins, in addition to the sheer exhaustion of modern thought, often translate into political-institutional failure and public neglect as well.

Keywords: Photography (Essays; Theory; History). Modern Architecture – 20th Century – Brazil. Postmodernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A CASA DO ARQUITETO	21
VILANOVA ARTIGAS E O BRUTALISMO PAULISTA	25
FOTOGRAFIA, ARQUITETURA E MATÉRIA	35
2. O RETORNO DO REAL	53
LEARNING FROM CAMPINAS	64
A FOTOGRAFIA DO FEIO E DO ORDINÁRIO	72
3. O OBSOLETO EM REVERSO	99
A IMAGEM DA RUÍNA	106
A FOTOGRAFIA REFLEXIVA	127
4. ARQUEOLOGIAS DO FUTURO BRASILEIRO	139
BRASÍLIA	147
DE MARCEL GAUTHEROT ÀS RUÍNAS CONTEMPORÂNEAS	151
REFERÊNCIAS	171
ENSAIO FOTOGRÁFICO	179

INTRODUÇÃO

Moderno, ruína e fotografia. Encontrar esses termos combinados em diversos significados é cada vez mais comum na contemporaneidade. As ruínas da modernidade se tornaram tema recorrente especialmente no século 21, seja no sentido literal, seja no metafórico. A disseminação de imagens de escombros no jornalismo e nas redes sociais parece cada vez mais banal: cidades industriais abandonadas, ataques terroristas, guerras no Oriente Médio.

As ruínas da arquitetura modernista se tornaram simbólicas de nossa era das decepções e do declínio do projeto moderno. No Brasil, são a arquitetura carioca e especialmente a de Brasília as mais referendadas – a segunda como o próprio “mito de origem” da “saude do que ainda não é” nas palavras de Lorenzo Mammi (2012, p. 170). Nossas ruínas modernistas ilustram, além da falência geral do projeto moderno, nosso próprio desastre político-institucional, nossa corrupção e nosso descaso público. Bem menos usual é falar especificamente das ruínas da arquitetura paulista conhecida como brutalista, apesar da importância que a escola conheceu nacionalmente nas décadas de 1960 e 70. No resto do mundo a tendência rapidamente recebeu o ímpeto das críticas pós-modernistas que surgiram quase contemporaneamente a ela, chegando a ser execrada por muitos.

O Brutalismo paulista passou praticamente despercebido como parte da tendência no âmbito internacional, e nem seu grupo de criadores quis se assumir como tal. Além disso, foi a construção de Brasília o foco da atenção externa no fim dos anos 1950 e na década seguinte, e depois disso, graças ao golpe militar de 1964, o Brasil se isolou da cena internacional e banuiu arquitetos.

Em poucas palavras, a arquitetura brutalista é a tendência da arquitetura modernista que se manifestou em vários países no segundo pós-guerra, de formas bastante diversas, mas associadas esteticamente em função das seguintes características comuns: solução formal do edifício submetida à estrutura de sustentação, a visibilidade de serviços e da infraestrutura – como tubulações elétricas e hidráulicas – e a aparência original dos materiais empregados, sem pintura e revestimentos. Essa “verdade” estética da edificação brutalista está ligada, ao menos em sua origem, a um conceito ético: a austeridade construtiva. No caso europeu, eram o sentimento de perda e a necessidade de reconstrução das cidades destruídas pela Segunda Guerra que solicitavam tal sobriedade. No caso da América do Sul e do Brasil, eram os movimentos de esquerda que requisitavam a austeridade arquitetônica. E, embora materiais como tijolo e bloco de concreto também fossem empregados, o material que acabou caracterizando predominantemente o estilo foi o concreto armado aparente, cujo marco da utilização sem revestimentos é o projeto da Unité d’Habitation, de Marselha, de Le Corbusier (1952), quando ficou conhecido como *béton brut*.

Entre os anos de 1955 e 80, uma expressiva e particular arquitetura brutalista se desenvolveu em São Paulo em torno do arquiteto e professor Vilanova Artigas e acabou conhecida como a Escola Paulista de Arquitetura, da qual fazem parte, entre outros, arquitetos como Lina Bo Bardi, Fábio Penteado e Paulo Mendes da Rocha, sendo que este acaba de somar aos seus prêmios internacionais o do Royal Institute of British Architects.

Meu pai, o arquiteto David Ottoni (1927-2005), foi um dos discípulos de Artigas e projetou para a família uma residência brutalista, onde vivi entre meus 11 e 27 anos. Eu me formei na FAU-USP e me tornei fotógrafa depois de três anos.

No entanto, me dediquei especialmente a fotografar pessoas ao longo de minha vida profissional: praticamente só documentei arquitetura a pedido de meu pai. Tantos anos depois, aqui estou, de volta à Faculdade de Arquitetura, justamente fotografando essa casa, mas agora do ponto de vista de sua decadência.

Fotografia e arquitetura estão conectadas desde a origem da fotografia, nos anos 1820. A primeira fotografia da história foi de um prédio: *A Vista da Janela em Le Gras*, de 1826. Entre os telhados de Nicéphore Niépce e a aparição do primeiro ser humano na fotografia, numa vista de Paris feita por Eugène Daguerre, se passaram 13 anos. Prédios e cidade vazia eram temas comuns devido às longas exposições necessárias para a sensibilização: o objeto da imagem não podia se mover. A fotografia de 1826, por exemplo, levou mais de oito horas de exposição.

Vista da Janela em Le Gras, Joseph Nicéphore Niépce, 1826.

Paris Boulevard, Louis Daguerre, 1839.

Depois da invenção e comercialização do daguerreótipo (a partir de 1839), a técnica foi se tornando mais ágil, e fotógrafos saíram pelo mundo documentando arquitetura na Europa, na Ásia e na África.

Em *A Pequena História da Fotografia*, de 1931, Walter Benjamin já havia notado a importância que a fotografia representava à arquitetura:

“Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade [...] Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não poderiam mais ser utilizadas.” (BENJAMIN, 1985, p. 104)

François Soulages observa que nossa visão de arquitetura é aquela já transformada pela fotografia, qualificando a imagem das edificações que “faz ver de modo diferente a arquitetura interior e exterior” como “arte ao quadrado”, ou seja, criação sobre criação. “A arquitetura norte-americana é para o europeu primeiramente fotográfica; de nada adianta ele ir até lá ver com os próprios olhos; é tarde demais: ele tem para sempre fotos diante dos olhos.” (SOULAGES, 2010, p. 333-334). Nas palavras de Lorenzo Rocha (2013), a fotografia transforma a matéria em signo e experiência física em narrativa visual, dando à arquitetura valor simbólico, prestígio e permanência.

Mas, se a arquitetura está presente no nascimento da mídia, a ruína está na sua infância. Em 1951, cinco fotógrafos, Bayard, Le Gray, Le Secq, Baldus e Mestral – a Missão Heliográfica –, apresentaram ao Ocidente arquiteturas nunca

vistas: pirâmides, templos, estupas, inteiras ou arruinadas, numa chave de admiração pelo passado próxima à do Romantismo. Também os arqueólogos e historiadores passaram a usar a fotografia como registro em suas pesquisas.

O tema da ruína traz consigo a discussão do seu próprio imaginário, muito anterior à invenção da fotografia e do modernismo, mas que adquire novas configurações no cenário contemporâneo. A cultura de obsolescência imediata e consequente obsessão pela memória em que mergulhou o século 21 reinventou o sentimento nostálgico pelas ruínas não como uma tentativa de saudar o passado, mas como constatação do esgotamento moderno, uma “nostalgia reflexiva” no termo cunhado por Svetlana Boym (2001).

A fotografia da ruína se relaciona diretamente com outras ramificações

Claude-Joseph Charnay,
Chichén Itzá,
México, 1857.

importantes da linguagem: a fotografia de paisagem, a fotografia de guerra, a fotografia “tardia” – que registra indícios, e não “momentos decisivos” – e até mesmo a fotografia de turismo, e acredito que todas essas referências interferem em sua observação.

A pesquisa teórica, no entanto, enfatizou a fotografia de arquitetura por sua estreita ligação ao tema e a fotografia no contexto da arte, a partir dos anos 1960, pelo seu caráter crítico.

Decidi também priorizar as ruínas do abandono, dos maus-tratos, a decadência gradual no lugar do escombro, que é causado por guerras, agentes naturais e atentados, o que acredito se distanciar da questão central da pesquisa. A exceção é a referência às explosões de Pruitt-Igoe e do World Trade Center, mas seu sentido é abordar a força simbólica que essas imagens adquiriram no pós-modernismo, independentemente de suas propostas iniciais.

Os temas já enunciados – Modernismo/Brutalismo, fotografia e ruína – são percorridos em três capítulos, cada qual contemplando um “momento estético-cultural” central à compreensão da produção tanto da arquitetura quanto da fotografia que nos interessam aqui: o Modernismo (*A Casa do Arquiteto*), a crítica Pós-Moderna dos anos 1960-70 (*O Retorno ao Real*) e a imagem da ruína na contemporaneidade (*O Obsoleto em Reverso*).

Verticalmente, cada capítulo se organiza em torno desses pensamentos centrais, introduzidos pela apresentação dos prédios que participam do ensaio fotográfico que ao capítulo se referem (mesmo que indiretamente, como será explicado) e finalizados pelas referências fotográficas e artísticas que dialogam com os conceitos recém-abordados.

O quarto e último capítulo traça essas relações especificamente no contexto brasileiro, propondo uma reflexão sobre o futuro de nossas ruínas modernistas e abordando os paradigmas de Brasília e da arquitetura carioca na fotografia.

SOBRE O ENSAIO FOTOGRAFICO

A ruína de minha própria casa foi a motivação original do ensaio fotográfico, sendo, na realidade, em torno da pesquisa imagética que se construiu a teórica, e não o inverso. A pesquisa imagética se estendeu a outros prédios do Brutalismo e a outras ruínas de prédios modernistas, que, prontos, nem seriam exatamente desse estilo, mas, abandonados antes de sua finalização, em fase apenas estrutural, são ruínas brutalistas.

As imagens de minha autoria sobre os prédios descritos não estão no corpo do texto, e sim num ensaio fotográfico anexo ao teórico.

A escolha dos prédios foi feita por motivos diversos, alguns deles por questões pessoais. Outros me pareceram particularmente interessantes ao “argumento” fotográfico, não havendo assim nenhuma intenção de periodização ou normatização da arquitetura paulista, o que nem eu estaria apta a fazer. Aliás, sobre a pesquisa dessa arquitetura, é curioso notar como há poucos estudos e publicações sobre a escola. Além do importante estudo de Marlene Acayaba, *Residências em São Paulo*:

1947-1975, e da tese *A Arquitetura Brutalista Paulista*, de Ruth Verde Zein (2005), a primeira a aprofundar substancialmente o seu estudo, pouca coisa encontrei a não ser a bibliografia específica da obra dos arquitetos mais importantes.

Olhar para o Brutalismo paulista sob a perspectiva de sua decadência, mais de meio século após seu ápice, é também uma forma de resgate crítico dessa escola, muito pouco exercido, embora a sua influência tenha sido tão expressiva dentro do Brasil.

Apesar de ser o propulsor inicial da pesquisa, o ensaio fotográfico não se encerra aqui. Ao contrário, as reflexões teóricas ampliaram e modificaram a concepção fotográfica, que considero estar mais em processo do que finalizada.

CAPÍTULO 1

A CASA DO ARQUITETO

Era grande a expectativa em mudar para uma casa tão moderna, com piscina, e ainda com quartos separados para cada filho. Mas o processo de construção parecia interminável, com várias paradas por problemas técnicos e financeiros. Cansado das minhas perguntas do tipo “falta muito?”, meu pai, o arquiteto, David Ottoni, me mandava perguntar ao engenheiro, Duílio Marone, seu amigo de longa data.

A tal casa ficou finalmente pronta em janeiro de 1976 depois de mais de cinco anos de obra, aos meus 11 anos de idade. Para minha infelicidade, a piscina só foi inaugurada muitos meses depois da mudança. Apesar das dificuldades, acredito ter sido o pleno exercício das convicções arquitetônicas de meu pai à época, como são em geral as casas que os arquitetos projetam para si mesmos.

O projeto foi concebido a partir dos cânones da arquitetura brutalista paulistana, corrente do modernismo que tem no apelo à expressividade da estrutura do concreto aparente, na austeridade e crueza de materiais e na visibilidade de instalações suas maiores evidências formais, e que nós, estudantes e professores da FAU-USP conhecemos muito bem, não só por termos frequentado o prédio icônico da vertente, projetado por seu decano João Vilanova Artigas, mas também pela forte influência exercida por suas ideias na formação dos estudantes até hoje, atravessando gerações de professores.

Obras do Estádio do Morumbi,
Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, 1952.

Anterior à existência da FAU, meu pai se formou engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, como o próprio Artigas, que lecionava na escola à época. No início dos anos 1950, recém-formado, foi trabalhar no escritório de professor. Ali, imagino, conheceu o engenheiro Duílio Marone, que fora o primeiro sócio de Artigas, entre 1938 e 1944. David, são-paulino roxo, teve então a alegria de participar do projeto da sede de seu time, o Estádio do Morumbi. Não conseguiu comprar cadeiras cativas, que foram vendidas durante a construção (do que se lamentou para sempre), mas lá conheceu também minha mãe, Janne. Ela era secretária no escritório e, como Artigas, frequentava o Partido Comunista Brasileiro, que lhe “agenciara” o emprego.

A nossa casa só surgiu vários anos depois, os três filhos já nascidos. David viveu ali por 30 anos, Janne por 35, e eu, entre idas e vindas, por 17. Está vazia desde a morte de minha mãe, em

2010, graças às peculiaridades de seu projeto, à sua difícil manutenção e às mudanças do entorno. Vazia, vai se deteriorando rapidamente.

O ensaio fotográfico sobre a casa de meu pai deu origem a esse projeto. É uma aproximação de imagens feitas em dois tempos distintos e separados por mais de 40 anos: as primeiras são de autoria do arquiteto, foram encontradas em seu arquivo pessoal há poucos anos, quando eu esvaziava a casa, e realizadas em algum momento no início dos anos 1970. As outras são de minha autoria e venho realizando desde 2013 até hoje.

O primeiro momento é carregado de otimismo e expectativa. Vemos um grande bloco horizontal de concreto aparente, esculturalmente pousado num terreno em declive, com poucos vizinhos, o que deixa a estrutura completamente solta na paisagem. Em cima, a contraposição de uma grande caixa-d'água vertical, também de concreto: função que se torna ornamento. Algumas fôrmas de madeira no chão confirmam o recente desenforme. O conjunto pode ser visto à distância e se destaca das construções convencionais do entorno pelo radicalismo e vigor. Não há como não acreditar que um futuro melhor virá de uma arquitetura como essa.

Esta casa em três níveis, foi implantada num lote relativamente estreito e com grande declive para o fundo. A entrada ao nível da rua, na frente, é pelo abrigo de autos e nas laterais pelos terraços cobertos. Assim percorrida a extensão correspondente à área íntima, atinge-se a sala que, voltada para o fundo, goza da melhor vista para o vale posterior. A área íntima, situada no centro da casa, é composta por uma série compacta de dormitórios e banheiros. [...] No nível da piscina foram dispostos dependências de empregada, laboratório fotográfico e o vestiário da piscina.

Basicamente, a estrutura compõe-se de uma laje de piso e uma laje de cobertura, sustentadas por quatro pilares retangulares. As lajes são nervuradas, com grandes balanços no sentido longitudinal do terreno. No sentido transversal, duas robustas vigas com pequenos balanços transferem a carga das lajes para os quatro pilares. (ACAYABA, 2011, p. 357).

Assim é a descrição de nossa casa feita pela pesquisadora Marlene Acayaba, em seu livro *Residências em São Paulo*, de 1986. Autêntico exemplar da escola brutalista: uma grande estrutura de concreto aparente, praticamente sem fachada para rua, quartos muito pequenos sem janelas, apenas com aberturas zenitais, que não permitem a visão para o exterior. A sala, uma caixa de concreto e vidro voltada para o vale, possuía uma bela vista e era muito ensolarada. Ali e o andar de baixo seriam os espaços de convivência dos membros da família, que não deveriam se isolar em seus quartos. Um grande salão entre o nível da sala principal e o da piscina, sempre subutilizado (as esperadas mesas de pingue-pongue e sinuca nunca apareceram), se voltava para um jardim interno, com iluminação zenital. No mesmo nível do salão, separada por duas grandes portas que unificariam todo o andar num só espaço de convivência, havia uma sala de som e leitura com um terraço que se abria para os fundos, onde ficavam o jardim e uma piscina comprida, com um estranho recorte para garantir uma raia de natação. A “salinha”, como chamávamos, deveria ser um espaço coletivo para os filhos, conectado ao resto da casa, mas acabou se tornando o lugar disputado entre os irmãos para receber amigos e namorados com alguma privacidade, já que em nossos reduzidos quartos era praticamente impossível. Suas portas viviam fechadas, e o salão, meio escuro e vazio.

Com poucas exceções, tudo era concreto aparente: paredes, armários, estantes, bancadas. As partes molhadas, incluindo a piscina, eram de concreto pintado com “epóxi”,

uma tinta impermeabilizante, que com os anos ia ficando encardida, porque revestimentos não eram bem-vindos – só no laboratório e no vestiário da piscina é que foram colocados os tradicionais azulejos. E a tubulação elétrica era toda aparente também.

VILANOVA ARTIGAS E O BRUTALISMO PAULISTA

As casas da escola paulista, seguindo o exemplo das casas de Artigas a partir do fim dos anos 1950, “se contrapõem frontalmente ao idílio doméstico, ao fetiche da intimidade, às ideias de privacidade, segredo e compartimentação, ao pequeno conforto burguês, com seus bibelôs e pelúcias” (WISNIK, 2015, p. 4). Segundo Guilherme Wisnik, essas casas funcionavam como uma espécie de “laboratório” de sociabilização e austeridade pretendidas pelos arquitetos a

Residência Janne Ottoni,
projeto David Ottoni.
Fotografia para o livro
*Residências em São
Paulo: 1947-1975*.
Foto Jorge Hirata, 1981.

nível urbano. Lina Bo Bardi, numa frase muito citada, diz que “uma casa construída por Artigas não seguem as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é quase severa, quase puritana”⁰¹ (BARDI, 1950 apud FERRAZ, 1997, p. 11).

Do ponto de vista construtivo, “assinalam isso que poderíamos chamar de poética do *materialismo construtivo*, que intenciona expor as entranhas da construção, revelando sem idealizações ou mistificações de qualquer ordem a sua condição de fato material, concreto, sujeito ao mesmo destino de todos os artefatos produzidos – a redução à condição de mercadoria” (KAMITA, 2000, p. 34). A evidência do trabalho humano permanece na obra por meio das marcas das formas de madeira no concreto, “impedindo a reificação fetichista da construção acabada” (WISNIK, 2012, p. 18).

01

O texto de Lina Bo Bardi foi publicado originalmente no primeiro número da revista *Habitat*, fundada e dirigida por ela em 1950.

Casa Martirani, Vilanova
Artigas, 1969

Ministério da Educação e
Saúde no Rio de Janeiro após
a construção, em 1936, Le
Corbusier, Lucio Costa, Oscar
Niemeyer e outros.

Foto Marcel Gautherot

O *béton brut de décoffrage*, que Le Corbusier introduzira em sua arquitetura a partir da Unité d'Habitation, de Marselha, em 1952, passa a ser nos projetos de Artigas a “expressão quase literal de um materialismo dialético interpretado arquitetonicamente” (WISNIK, 2012, p.18).

O gosto pelas marcas das fôrmas de concreto, a evidência do peso na estrutura, se contrapõe à arquitetura de Oscar Niemeyer e da escola carioca, que acabou caracterizando o modernismo brasileiro internacionalmente, conhecido como *brazilian style*. “Um dos traços característicos de nossa arquitetura é sem dúvida a leveza, a elegância das soluções estruturais, devida ao emprego sistemático do cimento armado” (PEDROSA, 2015, p. 82). Em seu texto curatorial para exposição de arquitetura brasileira em Tóquio, *Do Barroco à Brasília*, de 1959, o crítico Mário Pedrosa está evidentemente se referindo à arquitetura carioca e à influência da visita de Le Corbusier ao Brasil, com a sua participação em um projeto do Ministério da Educação, em 1936, expressão do *purismo* corbusiano, anterior à Segunda Guerra.

Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro após a construção, em 1936, Le Corbusier, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros.
Foto Marcel Gautherot

O tão referido *purismo* foi criado por Le Corbusier, jovem pintor⁰², com Amédée Ozenfant, como um manifesto pós-cubista. Os primeiros projetos de Le Corbusier derivam daí. “Sua concepção de espaço contínuo, inseparável das coisas que circunda, atravessa e penetra, sendo também por elas penetrado, de fato deriva do Cubismo. Não é abstração nem formalismo: a construção ideal do espaço torna-se a construção material do edifício”. (ARGAN, 1992, p. 266). A Villa Savoye, de 1927, é considerada a síntese da primeira fase corbusiana: pilotis, planta livre, teto-jardim, fachada livre garantiam a integração do espaço com o entorno e com a natureza.

Voltarei a abordar as relações entre a escola arquitetônica carioca e o papel que a criação de Brasília exerceu na própria construção de uma nova identidade nacional no quarto capítulo (questões ligadas ao futuro dos prédios brutalistas e modernistas assim como alguns trabalhos de artistas brasileiros que problematizam a questão).

02

Na época, 1918, Le Corbusier ainda era Charles-Edouard Jeanneret-Gris.

Villa Savoye,
Le Corbusier, Poissy, 1927.

O que é importante ressaltar aqui é que, se por um lado, as ideias de Le Corbusier e seu *béton brut* vinham de encontro à “verdade construtiva e castidade moral” almejada pelo projeto fundamental de Artigas a partir dos anos 1960 – a arquitetura como crítica e transformação política –, por outro lado ele já condenava ideologicamente a postura dos mestres modernistas. A importância de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier na formação de Artigas era incontestável para qualquer um que conhecesse sua arquitetura até os anos 1950: entre 1940 e 43, suas casas têm clara influência das *Prairie Houses*⁰³ do primeiro e, nos projetos a partir de 1944, se aproximam dos padrões do racionalismo purista do segundo. No entanto, em 1952, em artigo publicado na *Revista Fundamentos*⁰⁴, Artigas repudia veementemente as obras dos dois: “Elas exprimem o pensamento da classe dominante – a burguesia. [...] Agem como arma de opressão na luta de classes entre a burguesia e o proletariado”. (ARTIGAS, 2004, p. 37).

03

Casas do período da *Prairie School*, o primeiro estilo arquitetônico genuinamente americano.

04

Publicação ligada a intelectuais do Partido Comunista Brasileiro.

Robie House, Frank Lloyd Wright, Chicago, 1909.
Foto Cervin Robinson/
Library of Congress.

A questão principal para os mestres do racionalismo europeu era integrar o novo proletariado industrial às cidades, de forma funcional e humanista, mas de jeito nenhum acabar com a separação de classes.⁰⁵ E, para Wright, o programa social do racionalismo nem mesmo era uma questão, já que espaço e oportunidades ainda não faltavam nos Estados Unidos.

À época desse artigo, Artigas já convivia com o Grupo Santa Helena e outros intelectuais de esquerda que haviam tomado o socialismo soviético como inspiração à luta contra o Estado Novo (1937-45). Desde 1945, já era filiado ao Partido Comunista Brasileiro, ao qual passou a se dedicar com mais intensidade até a volta à ilegalidade, em 1947. Em plena Guerra Fria, o homem político e revolucionário que ele sempre foi prevalece sobre o arquiteto, e Artigas parte sem medo nesse feroz ataque aos protagonistas do movimento modernista no mundo.

Quanto ao termo, Brutalismo, se era usado informalmente na referência ao *brut* corbusiano, só se tornou designação de estilo com os arquitetos britânicos Peter e Allison Smithson e seus correligionários, insatisfeitos com a acomodação e os retrocessos do movimento moderno na Europa dos anos pós-Segunda Guerra. O plano de construção das *New Towns*⁰⁶ inglesas no entorno de Londres, por exemplo, apesar de se basear nos conceitos da cidade racionalista, adotou, paradoxalmente, um tipo de arquitetura

05

O próprio Le Corbusier (1973, p. 190) deixa isso claro em seu artigo *Arquitetura ou Revolução*, publicado nos anos 1920. Artigos recentes vão muito mais longe e denunciam uma provável ligação entre Le Corbusier e o Nazismo, questão que não cabe aprofundar aqui.

06

Cidades construídas a partir de 1946 na Inglaterra diante dos problemas de superpopulação dos grandes centros e das habitações bombardeadas durante a guerra.

tradicional pitoresca para as habitações: os telhados de duas águas e esquadrias brancas eram similares à tendência sueca conhecida como Novo Empirismo. No sentido inverso, em 1954, os arquitetos ingleses Peter e Alison Smith completaram a obra da Escola Secundária de Hunstanton, um projeto que ressaltava o processo construtivo como uma virtude, através da exposição de elementos estruturais e de serviço e o uso austero de aço e vidro. Essa “verdade dos materiais” traria de volta os princípios básicos modernistas e a economia e austeridade coerentes com o momento histórico (ZEIN, 2007, p. 22), e acabou dando origem ao Novo Brutalismo inglês, assim nomeado pelo próprio grupo de arquitetos e pensadores que o defendia, antes de mais nada, como uma postura ética.

Ruth Verde Zein, no entanto, em sua sistematização da vertente brasileira e das várias acepções do termo no tempo, considera impertinente a pretensão de Reyner Banham⁰⁷

07

Reyner Baham, teórico das vanguardas britânicas do pós-guerra, escreveu o livro-referência *The New Brutalism, Ethic and Aesthetic?* em 1966, criando uma espécie de “mito de fundação” da vertente pelos arquitetos britânicos, segundo Ruth Verde Zein (ZEIN, 2000, p. 14-15).

Hunstanton School,
Alison and Peter
Smithson, Norfolk,
England, 1954.

Casa Baeta, Vilanova
Artigas e Carlos
Cascaldi, 1956.

de atribuir ao projeto de Hunstanton o mérito de “obra matriz do Brutalismo”. Uma revisão temporal “situa, de maneira mais correta e precisa, o Brutalismo paulista enquanto movimento que se desdobra concomitantemente a essas manifestações internacionais – [...] praticamente sem qualquer defasagem temporal significativa.” (ZEIN, 2007, p. 19). Ainda segundo a autora, até 1956 somente as obras do *béton brut* do próprio Le Corbusier poderiam ser entendidas como brutalistas, sendo essas a única origem indiscutível do “cânon brutalista”, inclusive pela grande influência internacional de seu autor.

Artigas rejeitou o título de *brutalista*, seja pelo viés corbusiano, seja pelo britânico, provavelmente devido ao repúdio característico da militância política da época a qualquer influência exterior, considerada imperialismo. Além do mais, o início da influência do estruturalismo, da antropologia cultural e da crítica às metanarrativas modernas nos anos 1950 começa a confundir os discursos modernistas radicais. O próprio Artigas, que havia defendido a escola carioca em 1954, contra uma arquitetura regionalista, experimenta, pela primeira vez, na Casa Baeta (1956) uma síntese entre o telhado de duas águas da casa tradicional brasileira e o moderno. (KAMITA, 2000, p. 123).

Até onde meu pai compartilhou as crenças políticas de Artigas, não sei bem, mas com certeza nunca foi tão radical. Nele, ao contrário do mestre, o arquiteto prevaleceu sobre o político. No fim das contas, sentar-se em sua prancheta e projetar era o que mais lhe interessava, sempre. Nunca foi preso nem exilado, embora continuasse defendendo os princípios daquela arquitetura durante toda sua vida. Me lembro bem da exaltação com que ele se referia a Artigas e do enorme afeto que manifestava mesmo depois de anos sem vê-lo. Assim, foi à mesa de jantar que aprendi o significado daquelas paredes ásperas, do meu quarto pequeno e

sem paisagem e acima de tudo da beleza intrínseca aos grandes pilares e vigas riscados no meio da sala, onde nada poderia ser pendurado: “Já eram obra de arte em si”.

O Brutalismo paulista só começou a ser estudado como escola inserida e sincrônica à tendência internacional herdeira do *béton brut* corbusiano vários anos após seu declínio, uma vez que grande parte de seus autores rejeitava a conexão. Além disso, seu desenvolvimento durante o período militar não favoreceu a visibilidade no âmbito internacional.

É ainda na tese de Zein que encontro a seguinte definição, do italiano Renato Pedio, escrita ainda em 1959 e reproduzida por Banham:

“Brutalismo seria um gosto por objetos arquitetônicos autossuficientes, agressivamente situados em seu entorno, seria uma afirmação energética da estrutura, a vingança da massa e da plasticidade sobre a estética das caixas de fósforos e caixas de sapatos⁰⁸”.

Zein considera a definição de Pedio “rocambolesca” (ZEIN, 2007, p. 21). Poderíamos discutir por horas o que seria uma “estética das caixas de fósforos e sapatos”, mas eu não poderia encontrar melhor descrição para a estrutura que vejo nas fotografias que meu pai fez da própria obra. Os brutalistas foram modernos radicais, não há dúvida. Radicais em suas formulações estéticas,

08

Publicado originalmente em *L'Architettura* em 1959, citado por BAHAM, 1966, p. 127, e por ZEIN, 2007, p. 21.

radicais em suas pretensões éticas, na tentativa de trazer de volta as ambições das vanguardas ao acomodado modernismo do segundo pós-guerra. E talvez um de seus últimos suspiros, uma vez que quase simultaneamente ao auge do Brutalismo internacional e paulista já começavam a surgir as primeiras críticas pós-modernas.

As fotografias recentes mostram a decadência da casa. Remetem, de forma geral, à falência do projeto ideológico que a concebeu e à própria nostalgia de quando acreditávamos nele. E pessoalmente, claro, à memória de meus pais, à sensação de viver ali e a minhas próprias projeções para o futuro.

A primeira série é um “instantâneo” – todas as imagens foram feitas no mesmo dia, com visível entusiasmo do autor, que já vislumbrava sua família crescendo ali, na imponente caixa de concreto revelada pela remoção das formas de madeira. A segunda série acompanha, por alguns anos, o recente processo de deterioração da construção. A visão da caixa de concreto como elemento único, escultural, que o arquiteto tanto apreciava, não existe mais. O crescimento e a verticalização do entorno, que inviabilizou sua visão, também deixaram a casa escura e úmida. Mas não há sinais evidentes de ruína material em um primeiro olhar. O concreto enferruja por dentro e se mantém pouco inalterado ao olhos. Vidros do tipo blindex quebram como um todo e desaparecem ou se mantêm inteiros, apenas empoeirados. A tentativa de manutenção desse espaço sem uso é complexa: pó, terra e vegetação invadem frestas nas janelas e no concreto, entopem tubulações, tornam a piscina ameaçadora. Só pela aparência do concreto talvez fosse difícil discernir qual foto é de qual época. É o entorno, e a vegetação crescendo de forma magnífica que denunciam a passagem do tempo. E a diferença de olhar dos fotógrafos, suponho.

A sobreposição dessas imagens dialoga com duas questões fundamentais à própria história da linguagem fotográfica: sua estreita ligação com a arquitetura modernista, no primeiro momento, e sua inserção no imaginário contemporâneo da ruína, no segundo.

FOTOGRAFIA, ARQUITETURA E MATÉRIA

Fotografia e modernismo, são praticamente sincrônicos. Compartilham entre si, além da cronologia, o que Rosalind Krauss chama de uma certa “impostura” em relação aos modelos conhecidos de representação na arte.

Contra a arte abstrata, as críticas alegavam não haver trabalho suficiente: por ser simplificada em demasia, ela criava uma linguagem muito hermética para comunicar. No caso da fotografia, não havia hermetismo, mas, como seu processo era puramente mecânico, não havia criação nem simbolização. O “argumento ontológico” passou a ser a resposta a essas críticas, ou seja, a legitimação de determinada obra de arte não decorreria mais da tradição acumulada anteriormente, mas sim da compreensão de sua natureza específica. “O problema colocado por essa estratégia, por mais bem-intencionada que seja, é precisamente sua indiferença para com a história” (KRAUSS, 2002, p. 134-136). No ensaio *Equivalentes*, de 1990, Krauss faz uma reflexão sobre o trabalho de Alfred Stieglitz e sua influência sobre a fotografia modernista.

Edward Steichen e Clarence White⁰⁹, entre outros, se uniram a Steiglitz no movimento Photo-Secession a partir de 1902 e criaram a chamada Straight Photography a versão americana da fotografia moderna.

A Straight Photography preconizava que somente a coerência com suas características essenciais – a reprodutibilidade, a utilização do dispositivo fotográfico, o enquadramento, a incidência da luz, o detalhe e a definição – traria autonomia à fotografia e, por conseguinte, autenticidade artística. Paralelamente, fotógrafos e artistas ligados às vanguardas europeias desenvolviam outras experiências e davam um novo sentido à fotografia: o Surrealismo, a Nova Visão na Bauhaus, a Vanguarda Russa, a Nova Objetividade alemã.

A fotografia de vanguarda que se desenvolve em oposição ao Pictorialismo do fim do século 19 carrega assim mais uma questão em comum com a arquitetura modernista: a ênfase

Old and New New York,
Alfred Stieglitz, 1910.

⁰⁹

Fotógrafos que se iniciaram e trabalharam no Pictorialismo.

*Rayograma, Man
Ray, 1930.
(Surrealismo).*

*Ciúme, Laszlo
Moholy-Nagy,
1927. (Nova Visão/
Bauhaus).*

*Pioneiro
Trompetista,
Alexander
Rodchenko 1930.
(Construtivismo
russo)*

*Basculante
de Carvão,
Albert Renger-
Patzsch, 1930.
(Nova
Objetividade).*

na matéria, incomum na tradição artística. A ideia da “verdade”, ou a “essência dos materiais”, fundamenta desde o início o pensamento arquitetônico modernista. Frank Lloyd Wright, por exemplo, prega o respeito à qualidade e à aparência dos materiais que utiliza. Alterar a sua natureza seria mentir e vilipendiar seus valores característicos. Opostos à organicidade de Wright, mas não à importância da matéria, Le Corbusier e os arquitetos da Bauhaus consideram que a arquitetura deve ser uma expressão da indústria moderna e sua materialidade – cor, textura e forma – deve deixar isso explícito.

De fato, a fotografia se depara com as questões da materialidade desde a sua criação. A nitidez e o detalhe (sua capacidade de reproduzir a matéria) do daguerreotipo foram responsáveis pela execração inicial da fotografia. Era perfeita demais para os pintores Eugène Delacroix e Charles Nègre, o crítico Gustave Planche e outros adeptos da “teoria dos sacrifícios”, que acreditavam que o mérito do artista estaria na capacidade de escolher entre o que mostrar e o que omitir, realizando uma “interpretação”, e não de uma “tradução exata”, do visível. A exatidão estaria a serviço do documento, e não da arte (ROUILLÉ, 2009, p. 84). Para Baudelaire, arqui-inimigo da fotografia, seu interesse resultava do “gosto exclusivo pelo verdadeiro” e do progresso, “entendendo por progresso a dominação progressiva da matéria” (BAUDELAIRE, 1988, p. 69).

A “verdade”¹⁰ supostamente contida na fotografia e que a inviabilizava como arte para os críticos idealistas era a riqueza de detalhes e nitidez propiciada pelo dispositivo

10

Embora nem o próprio Baudelaire acreditasse na “verdade” contida na fotografia, como parece claro no trecho: “Então ela diz para si mesma [a multidão]: ‘Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é fotografia’.” (BAUDELAIRE, 1988, p. 71).

técnico. E ela acabou se tornando o ponto de partida para a criação de uma linguagem autenticamente fotográfica na virada do século, repudiando qualquer intervenção direta no negativo ou na cópia para a criação de *flo*u (desfocado), pigmentação etc., desenvolvidas nas décadas anteriores pelos pictorialistas. O “respeito” à matéria e à máquina seria não só o pressuposto do fazer fotográfico moderno, mas o próprio tema para muitas vertentes.

LUCIEN HERVÉ E LE CORBUSIER

A interação entre as formas de Le Corbusier e as fotografias de Lucien Hervé não poderia ser mais paradigmática da tradução da arquitetura modernista em fotografia modernista, ou, por que não dizer, em “fotografia brutalista”. Mesmo que tenha surgido 50 anos após o início do modernismo, o *bretón brut* e o Brutalismo levaram a “verdade dos materiais” às últimas consequências.

*Preparando Flores da
Primavera para o Mercado,*
Henry Peach Robinson, 1873.

Em depoimento dado ao curador Hans Ulrich Obrist, Hervé reconhece no cinema do Expressionismo alemão e no Construtivismo russo a sua maior influência. Estranhamente, diz não ter conhecido diretamente o trabalho fotográfico de Aleksander Rodtchenko quando começou a fotografar, em 1938. Tampouco conhecera as imagens da Bauhaus, só publicadas na França depois da libertação, no fim dos anos 1940. À fotografia americana, nem se refere. Mas é impossível, por exemplo, olhar suas imagens e não se lembrar da importância do detalhe e do matérico em Paul Strand e Edward Weston, que também beiram a abstração em alguns momentos. Olhando as mais de 20 pranchas de contatos das fotos de Marselha (aproximadamente 250 imagens diferentes) existentes no livre *Contacts* – uma bela publicação das fotos de Hervé sobre as obras de Le Corbusier –, não encontro uma imagem sequer que mostre uma visão do conjunto da Unité d’Habitation.

Quando Le Corbusier lhe perguntou como se tornara fotógrafo, respondeu: “Com a ajuda de uma tesoura. [...] com o auxílio de uma tesoura é possível fazer muitas coisas, cortando

Ranchos de Tao,
Paul Strand, 1931

Sombras de uma varanda,
Paul Strand, 1916

Escadas, Aleksandr
Roddchenko, 1930.

a fotografia para que o essencial se revele. [...] E acrescentaria ainda que ela precisa atingir um grau de pureza”. (OBRIST, 2015, p.128) *Corte, essencialidade, pureza, revelação*, termos que poderiam ser encontrados no próprio discurso corbusiano: “O detalhe e o todo são uma coisa só” ou “a Modernidade é a pura criação do espírito” (LE CORBUSIER, 1973, p. 143).

Hervé fotografou a obra de Le Corbusier por mais de 15 anos, até a morte do arquiteto. E foi justamente por intermédio das fotos da Unité d’Habitation, que se conheceram. Foi à Marselha fotografar o prédio com a intenção de vender o material a alguma revista. Fez 650 fotos num só dia, e respeitando a orientação de uma placa no local, mandou todo o material para Le Corbusier aprovar. O arquiteto lhe respondeu parabenizando-o e disse que tinha “alma de arquiteto”. No entanto, num periódico de arquitetura, suas fotos foram rejeitadas sob a alegação de que não era assim que se fotografava arquitetura.

As fotos impressas por contato de Hervé, feitas com uma Rolleiflex 6x6 – um dispositivo mais moderno e portátil do que se costumava usar para arquitetura –, foram cortadas, editadas e coladas sobre pranchas coloridas de 21 x 32 cm, e estas catalogadas e numeradas de acordo com os negativos. Funcionavam como um banco de imagens para Le Corbusier usar em tudo que precisasse: revistas, catálogos, livros. Além dos prédios em si, incluíam retratos do arquiteto, registros de sua pintura, escultura e até um inventário de troncos de árvores para um “futuro” concreto aparente.¹¹ Nas palavras de Michel Richard, era “o arquivista de si próprio” (CEZ e ZWEI-BAUM, 2011, p. 7). Cerca de 1,2 mil “contatos” de Hervé são conservados pela Fundação Le Corbusier. Só que não são exatamente “folhas de contato”, em que todas as imagens de uma mesma película são copiadas numa só folha de papel fotográfico, mantendo a ordem em que foram feitas. Esse agrupamento de imagens editadas e redistribuídas não é só um gesto de edição, mas uma concepção de fotografia baseada na serialização, no lugar da imagem isolada. Experiências essas já desenvolvidas nas vanguardas desde os anos 1920, não só na forma de tipologias mas também em sequências temporais. “Dessa forma, essas pranchas expressam, ou seja, tornam plenamente significativa, sem dúvida melhor do que em qualquer outro lugar, a dimensão fotográfica e cinematográfica inerente à arquitetura de Le Corbusier” (BAJAC, 2011, p. 13). No entanto, salienta Bajac, as imagens “brutalistas”, quase abstratas, poderiam ter a desvantagem de desumanizar a arquitetura corbusiana, alimentando as críticas ao movimento moderno.

11

Na sua busca pela diversificação por de texturas, Le Corbusier trabalha com variados tipos de madeira para as fôrmas do concreto bruto.

As Mãos de Le Corbusier,
Lucien Hervé 1951.

Unité d'Habitation, Marselha,
Lucien Hervé, 1957.
Fundação Le Corbusier.

Le Secretariat, Chandigar
Lucien Hervé, 1957.
Fundação Le Corbusier.

Contatos de Unité d'Habitation,
em Marselha, de Le Corbusier,
1951-1957.
Fundação Le Corbusier.

Contatos de Unité d'Habitation,
em Marselha, de Le Corbusier,
1951-1957.
Fundação Le Corbusier.

JULIUS SHUMAN E O AMERICAN WAY À LA FRANK SINATRA

Na direção oposta dos *Contatos* de Hervé, mas não menos significantes, estão as fotografias que Julius Shulman fez do West Coast Style nos anos 1950 e 60.

A arquitetura do sul da Califórnia era fundamentada na luminosidade, na leveza e na transparência, inspirada em Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e na primeira fase corbusiana. Para Richard Neutra, seu principal representante, o bem-estar e a relação com a paisagem estavam acima da preocupação com a forma abstrata. Neutra chegou a estudar os sentidos humanos e propor um “biorrealismo”, a tese de que viver em um ambiente bem projetado seria benéfico à saúde.

O clima do pós-guerra americano, por sua vez, era muito diferente do europeu. A austeridade não era a aspiração principal, mas sim dias mais felizes, e sua realização parecia ser diretamente proporcional ao poder de consumo.

Nesse contexto, a arquitetura modernista também deveria ser produto de consumo acessível e ajudar a suprir o *boom* imobiliário provocado pelo retorno dos soldados. Nesse intuito, a revista *Arts & Architecture* lançou um projeto editorial para oferecer ao público e à indústria modelos de casas modernistas de “baixo custo” projetados por arquitetos famosos. O *Case Study House Program* durou de 1945 a 1966, 34 modelos foram desenhados por arquitetos como Richard Neutra, Rafael Soriano, Craig Ellwood, Charles e Ray Eames, Pierre Koenig e Eero Saarinen. Vinte e quatro foram construídos, e 15 dos quais foram fotografados por Shulman.

O preço das casas, com tanto vidro e aço, assim como a falta de privacidade das fachadas de vidro inviabilizaram o sucesso do programa. Mas os protótipos foram muito visitados, e os arquitetos ganharam muita visibilidade, especialmente aqueles que tiveram a sorte de ver seus projetos fotografados por Shulman.

Comissionado por revistas ou contratado pelos próprios arquitetos, Shulman era um sucesso comercial. Suas imagens em cor ou preto e branco causavam fascínio. Muito próximo de uma estética publicitária – basta lembrar como a cor era desprezada pela fotografia documental até o fim dos anos 1960, pelo menos –, Shulman usava câmeras de grande formato, iluminava o ambiente e, se necessário, esperava por horas as condições ideais. Suas fotografias eram extremamente trabalhadas. Podia-se demorar por muito tempo na execução da mesma imagem, como em sua famosa foto da Kaufman House, uma

Julius Shulman fotografando Case Study #22, de Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.

exposição feita em quase uma hora, em que ele abria e fechava o obturador enquanto acendia e apagava luzes.(NAIRNE, 2014, p.71)

Neutra criou um estilo arquitetônico fundamentado em valores europeus, as fotografias de Shulman ajudaram a construir a própria imagem do *american way of life*. Suas fotografias mostravam casas translúcidas inseridas em paisagens incríveis, cercadas de verde ou vistas sem fim. Seus ocupantes eram jovens felizes e bem-vestidos desfrutando a vida entre drinques e piscinas. Para seu obituário, a crítica de arquitetura Cathleen McGuigan escreveu: “Algumas das fotos de Shulman são tão marcantes da época em que foram construídas que você pode praticamente ouvir as músicas de Sinatra flutuando no ar e o gelo batendo no copos de coquetel” (McGUIGAN, 2009, tradução minha). Ou esperar Don Draper, o gênio publicitário da série de TV *Mad Men*, aparecer numa de suas escapadas da Madison Avenue.

Case Study #22,
de Pierre Koenig,
Los Angeles, 1960.

Case Study #20, de
Buff, Straub e Hensman,
Altadena, Califórnia,
1958.

Case Study #21,
de Pierre Koenig,
Los Angeles, 1958.

Kaufman House, de
Richard Neutra, Palm
Springs, Califórnia, 1947.

CAPÍTULO 2

O RETORNO DO REAL

A cultura pós-guerra na América do Norte e na Europa ocidental estão repletas de *neos* e *pós*. Há muitas repetições e rupturas nesse período: como distingui-las? Como estabelecer a diferença entre um retorno a uma forma arcaica de arte que reforça as tendências conservadoras no presente e um retorno a um modelo de arte perdido destinado deslocar motus habituais de trabalhar? (FOSTER, 2014, p. 21).

Definir as diversas manifestações culturais e artísticas no final dos anos 1950 e 60 não é fácil. Um primeiro olhar induz à ideia de ruptura com o Modernismo, potencializada pelo embate dos principais críticos modernistas com os artistas minimalistas, pop e conceituais. Entretanto, muitos críticos posteriores concordam que o momento cultural dessas décadas não é de rompimento, mas de retomada de propostas originais das vanguardas modernistas, como o Dadá e o Construtivismo. Esse pós-modernismo inicial estaria confrontando, na realidade, a institucionalização e a autonomia alcançados pelo Modernismo tardio. À proposta de “reconexão entre arte e vida”, como já fora proposta pelas vanguardas, Hal Foster chamou de “o retorno do real”.

Para a arquitetura, pelo menos a nível teórico, seriam os anos da aproximação ao consumo de massa e da crítica à rejeição do simbólico e do regional promovida pela arquitetura modernista. Para a fotografia, que se tornara quase exclusivamente documental a partir da Segunda Guerra, é o período de reinserção no universo da arte.

Os prédios fotografados para o meu ensaio e descritos neste capítulo são exemplares da escola brutalista paulista que se encontram em estado de arruinação. O desenvolvimento de nosso Brutalismo é contemporâneo às neovanguardas dos anos 1960 e ao surgimento das críticas pós-modernas. Segundo a análise de Ruth Zein é justamente entre os anos de 1961 e 1973 que se construíram seus edifícios mais relevantes.

De alguma forma, o Brutalismo paulista também poderia ser compreendido como uma retomada das primeiras intenções da arquitetura modernista: a busca do essencial e da “verdade dos materiais”. O Novo Brutalismo certamente se referia a essa volta, assim como o Pop inglês, cujos protagonistas foram novamente os Smithsons, que não pretendiam romper com o moderno, mas atualizá-lo.

E o aspecto simbólico das marcas das fôrmas como evidência do trabalho humano e da luta de classes não seria de certa maneira “um retorno ao real”?

As imagens dessas ruínas são simbólicas do esgotamento do projeto moderno e do peso ideológico que seus projetos carregavam. Mas remetem-se também à recorrente associação das obras públicas no Brasil a desperdício, descaso, interesses ilícitos e motivações exclusivamente políticas. Assim como às políticas de tombamento pouco benéficas no que diz respeito à manutenção dos edifícios.

A Garagem de Barcos do Clube Santa Paula, é um marco referencial da obra de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, projetada pela dupla em 1961 junto com uma grande reforma do antiga sede do clube, que fazia parte de seu novo setor náutico à beira da Represa de Guarapiranga. Para acessá-lo de dentro do clube, uma travessia subterrânea foi construída em baixo da Avenida Roberto Kennedy.

A edificação é muito simples: constitui-se de uma cobertura retangular apoiada diretamente sobre o muro de arrimo por oito apoios, dispostos simetricamente de cada lado maior. Não há distinção entre viga e pilar, e os apoios triangulares são continuação da viga de cobertura, compondo um volume só. O encontro com os blocos de sustentação acima do arrimo é feito por meio de pequenas rótulas de aço maciço, geométricos, coloridos e diferentes entre si, o que dá um aspecto lúdico ao prédio. Abaixo da cobertura, há dois níveis: um pavimento mais alto, que está na cota da avenida, e um pavimento mais baixo, na cota da represa, que ocupa dois terços da parte central da cobertura, cercado pelo próprio arrimo e destinado à guarda dos veleiros. A parte de cima continha oficina, depósito, vestiários e bar. O programa, extremamente simples, sem limitações de terreno e sem fechamentos, permitiu a Artigas um elevado grau de experimentação justamente no mesmo ano em que desenvolvia seu projeto mais icônico: o prédio da FAU-USP.

O desenho é exemplar das propostas estéticas de Artigas à época: o predomínio do peso sobre o aéreo, antagonizando cada vez mais com a “leveza” da arquitetura carioca: “Quanto a mim, confesso-lhes que procuro o valor da força da gravidade, não pelo processo de fazer coisas fininhas, uma atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las”. Assim declarou Artigas ao arguidor Flávio Motta em seu “concurso” para professor titular, realizado na FAU em 1984, numa clara alfinetada a Oscar Niemeyer. “Transformar minhas colunas numa coisa que se tornam para os olhos do engenheiro exigente uma coisa para dizer: *Vai cair essa porcaria toda!*” (ARTIGAS, 1989, p. 72) Qualquer um que queira entender o Brutalismo de Artigas deveria visitar a Garagem de Barcos, se fosse possível ir além da cerca que a separa da avenida.

Garagem de Barcos
Santa Paula, Vilanova
Artigas e Carlos
Cascardi, 1961.

Centro de Convivência
e Cultura de Campinas,
Fabio Penteadó,
finalizado em 1976.
Foto José Moscardi

João Kamita enxerga nesse momento de sua arquitetura um duplo movimento:

Um sentido telúrico a faz apegada à terra e outro transcendente insiste no direito “de pensar utopicamente em face ao mundo”. [...]

Afinal, situada à beira da represa, vazada em seu interior, em contato vital com o chão, essa garagem de barcos, como representação mais sintética da ideia do abrigo primitivo, é uma espécie de monumento cosmológico, porque anseia estabelecer um diálogo direto com os elementos fundamentais da natureza: sol, água, ar e terra. (KAMITA, 2000, p. 39-40)

Infelizmente, a Garagem de Barcos se encontra completamente abandonada e descaracterizada com “puxadinhos” há vários anos. O processo de tombamento

pelo CONDEPHAT levou quase uma década, foi encerrado e publicado no Diário Oficial apenas em 2016. Junto com a Garagem, foi tombado também o complexo de piscinas feito por Artigas no prédio da sede, completamente invisível devido ao muro da rua. Os prédios são inacessíveis, da avenida conseguimos olhar a Garagem pela cerca de arame, mas logo um cachorro se aproxima latindo e traz o segurança, que, claro, não pode ajudar em nada. Tampouco o DPH ajuda muito no contato com o atual proprietário, que transformaria o local em hotel e restaurante até a Copa de 2014.

O Centro de Convivência e Cultura de Campinas (CCCC) é um projeto de 1967 de Fabio Penteado em sua cidade natal e foi premiado na Quadrienal de Teatro em Praga antes mesmo do início das obras. Embora a sala de teatro seja convencional – com excelentes visibilidade e acústica, aliás – no evento na Cortina de Ferro, deve ter chamado a atenção o grande teatro de arena em forma de praça aberta à cidade, cujas arquibancadas se constituem das coberturas de quatro prédios: teatro, hall de entrada, bar e apoio técnico. Penteado propunha ainda que as áreas internas do prédio tivessem livre acesso da rua, todo o tempo, funcionando como parte da circulação pública da praça. Obviamente a prefeitura de Campinas não permitiu tal exagero ideológico, mas a ideia de abrir o máximo possível a circulação interna ao público do teatro foi mantida.⁰¹

A construção se iniciou em 1969, mas seguindo a tradição de obras públicas brasileiras sofreu várias interrupções e só foi finalizada em 1976. Segundo Ney Carrasco⁰², atual

01

Segundo Ricardo Pereira da Silva, coordenador setorial de Teatros e Auditórios da secretaria municipal de cultura de Campinas, em entrevista concedida em janeiro de 2017.

02

Entrevista concedida em janeiro de 2017.

secretário de cultura de Campinas, o conjunto trazia muitos problemas desde a construção e nunca recebeu manutenção, por isso abria e fechava todo o tempo, até o fechamento definitivo, em 2011. A área central da arena aberta, muito baixa e acima de um lençol freático, se transforma numa “piscina” em épocas de chuva, causando infiltrações nas arquibancadas-cobertura há muito tempo. Mas os trabalhos de restauração vêm acontecendo ininterruptamente desde 2013 graças a uma TAC⁰³ com uma construtora. A quebra dos forros internos, para a realização de testes no concreto da cobertura, garantiu que ela não está comprometida e intensificou o aspecto de ruína em que o prédio se encontra hoje. Corredores ficam completamente alagados, pombos e morcegos habitam o prédio fechado. Há ainda o acúmulo de descaracterizações do projeto, como a pintura de preto, branco ou creme de todo o concreto aparente, tentativa de evitar pichações em todo o conjunto e de impermeabilizar a estrutura externamente. Nas áreas internas, as infalíveis gambiarras para a colocação de aparelhos de ar condicionado, instalações de elétrica etc. Segundo o coordenador do setor, Ricardo da Silva, a atualização técnica é o principal problema na revitalização do prédio.

Quanto à reutilização da arena para eventos públicos, justamente o premiado caráter comunitário do projeto, ela se tornou um problema: os moradores de prédios da vizinhança, mais recentes que o Centro, reclamavam do barulho nos poucos dias em que ainda havia eventos abertos no local.

Mas o que mais salta aos olhos numa visita ao hall do teatro são os “ornamentos” neoclássicos de cimento encrustados nas paredes de concreto e os enormes

03

TAC, Termo de Reajuste de Conduta, em que empresas atuadas e com dívidas com a prefeitura participam de determinadas obras públicas como forma de indenização.

lustres de bolas de vidro no centro, ao lado dos pilares soltos no saguão e agora pintados de preto. Os alto-relevos vieram do antigo Teatro Municipal Carlos Gomes, demolido por supostos problemas estruturais. O mesmo deveria ocorrer com os lustres de cristal do antigo teatro, no entanto, ficaram na Escola Preparatória de Cadetes do Exército, que os substituiu pelos lustres de bolas. Estão ali desde a abertura, são “reliquias” queridas aos campineiros e há certo consenso entre secretaria e o presidente do IAB local, Alan Cury⁰⁴, de que Penteado não se opôs à sua colocação.

O Estádio de Futebol do CEPEUSP é outro prédio em claro processo de arruinação. Um conjunto de dois níveis de arquibancadas em forma de anfiteatro com capacidade para 30 mil pessoas, o quarto maior de São Paulo, até hoje. A parte interna da edificação, embaixo da primeira arquibancada, abriga salas de professores, vestiários e até alojamento provisório, mas o papel-alumínio sobre as fissuras dos degraus de concreto não

04
Entrevista concedida em janeiro de 2017.

Hall do Teatro de
Convivência de
Campinas, Fabio
Penteado, 1976.
Foto Ana Ottoni, 2017.

resolveram as constantes infiltrações. Em dias de muita chuva, os corredores são ocupados com uma fila de baldes coloridos. A demolição seria tão cara quanto a restauração, então ninguém sabe o que fazer. O gramado é utilizado para treinos e jogos, mas as arquibancadas estão sempre desertas. Entre o projeto inicial de Ícaro de Castro Mello, em 1961, e sua finalização 20 anos depois, poucas alterações foram feitas.

O projeto estrutural, de 1962, teve que ser atualizado para os novos padrões de concretagem em 1975, quando finalmente se iniciaram as obras, para que o Estádio pudesse receber os Jogos Panamericanos no mesmo ano. Não houve modificações arquitetônicas, e todo o concreto deveria permanecer aparente, segundo atas de reuniões do FUN-DUSP⁰⁵. Ícaro de Castro Mello, outro engenheiro-arquiteto formado na Politécnica da USP, era também atleta, recordista sul-americano de salto em altura e com vara, por isso seu escritório de arquitetura se dedicaria quase exclusivamente à arquitetura esportiva por toda a sua vida, realizando importantes

05

Fundo de construção da Universidade de São Paulo, responsável à época pelo patrimônio físico da USP.

Estádio Cepeusp, Icaro de Castro Mello, 1977.

projetos, como o Ginásio do Ibirapuera e a Piscina da Água Branca. O Estádio da USP é o que Ruth Zein denomina de uma obra “transicional para o brutalismo”, como outras obras de grande porte da época, que invariavelmente teriam de usar estruturas de concreto armado pela resistência e pela flexibilidade exigidas, mas que já estabeleciam a relação entre forma arquitetônica e esforço estrutural e optavam por deixar o concreto sem revestimento, refletindo a vontade de “exploração das possibilidades do concreto armado”, presente dentro do pensamento paulista desde os anos 1950. (ZEIN, 2005, p. 93)

Em fevereiro de 1975, os Jogos foram cancelados pelo governo brasileiro a alguns meses do evento – a justificativa oficial foi o surto de meningite no país. Assim como o governo militar do Chile, que cancelara o Pan dois anos antes, parece que a ditadura brasileira também não queria nenhum holofote sobre si. Os jogos acabaram se realizando na Cidade do México em outubro de 1975. Para quem se lembra, foi onde João do Pulo ganhou duas medalhas de ouro e bateu o recorde no salto triplo, que manteve por dez anos.

Sem prazo iminente, a concretagem do Estádio só acabou em 1977, e a execução dos interiores na década seguinte.⁰⁶ Apesar de sua capacidade, há quase 30 anos não recebe nenhum campeonato de futebol. O gramado foi recentemente dividido em dois para treinos, desprezando completamente a posição das arquibancadas, e deixando as traves em posição inadequada em relação ao sol.

06

As informações referentes à construção do Estádio da USP foram levantadas em pesquisa no Arquivo da USP, realizada em junho/julho de 2016.

A estampa de faixas pretas nos 26 “gigantes”, os pilares que sustentam toda a arquibancada, denuncia persistentes infiltrações de água ao longo de anos e parece ser a maior evidência do abandono. No entanto, um percurso de caminhada na área em que o prédio dá fundos foi fechado porque há riscos de quedas de pedaços das arquibancadas superiores. A tubulação de PVC aparente é uma clara gambiarra recente para atenuar o problema, e não uma opção estética “brutalista”.

A enorme estrutura permanece lá, inútil, silenciosa. Os nichos externos, usados como depósito de tralhas, montes de areia e cal, restos de vegetação e material de construção, mesmo assim conseguem manter sua dignidade graças à sua dimensão: até um contêiner de lixo largado por ali parece pequeno perto dela.

Outro prédio no mesmo CEPEUSP, com história similar, mas com um projeto menos nobre, é o **Velódromo, ou Conjunto Poliesportivo**, abandonado desde 1990. Foi projetado às pressas, especialmente para o Pan pelo

Obras do Velódromo da
USP, FUNDUSP, 1975

arquiteto Paolo Fioravanti, do próprio FUNDUSP, mas sem grande preocupação autoral, já que o trabalho dentro do órgão costumava ser desenvolvido a várias mãos. É o que deduzimos em documentos do arquivo da USP. As obras foram iniciadas no início de 1974, mas, depois da desistência dos Jogos, toda a responsabilidade da obra foi transferida do Comitê do Pan para o FUNDUSP, com a assessoria da Federação Paulista de Ciclismo. Ele entrou no ritmo habitual das obras públicas e também só ficou pronto em 1977, com a pista de ciclismo em si e quadras poliesportivas, minipista de atletismo e caixas para salto na parte interna. A pista de rolamento é de cimento queimado e toda a estrutura do entorno (arquibancadas, cobertura e infraestrutura) é de concreto aparente, que parecia ser o material em voga em todas as edificações da USP na época e por muitos anos. Não é possível saber se a opção foi de ordem estética ou autoral, ou simplesmente a prática mais habitual e econômica, pois os prédios de concreto aparente acabaram se banalizando na universidade e na arquitetura pública em São Paulo.⁰⁷

O Velódromo chegou a ser utilizado em competições até 1987 e para cursos de ciclismo da própria USP até 1990. Sua pista é descrita como similar à das Olimpíadas de 1976. Mas a obsolescência técnica foi muito rápida – as pistas de ciclismo passaram a ser de madeira e cobertas. Devido à má execução ou ao desinteresse, a vida útil do velódromo foi extremamente curta e ele está em completo abandono. As quadras internas se prestam a treinos informais de estudantes, que não têm mais onde acontecer, como o de beisebol. Até 2014, era famoso por receber festas da USP, proibidas depois da morte de um estudante.

07

As informações referentes à construção do Velódromo foram levantadas em pesquisa no Arquivo da USP, realizada em junho/julho de 2016.

Esses quatro edifícios, apesar de próximos no tempo, praticamente cobrem o espectro do Brutalismo que a pesquisadora Ruth Verde Zein delineia em sua tese: entre uma obra transicional do estilo – o Estádio – e a reiteração – o Velódromo – estariam duas obras “exemplares” da escola: a Garagem de Barcos e o Centro de Convivência de Campinas.

Mas, além disso, esses prédios guardam em comum o fato de terem conhecido uma vida útil muito curta: uma triste ironia se pensarmos que foram erigidos sob o paradigma do funcionalismo. Acreditava-se que uma tectônica tão viril teria longa durabilidade. Essa crença começou a cair já na década de 1970, quando os primeiros concretos brutos brasileiros começavam a se mostrar muito perecíveis.

Com exceção da Santa Paula, todos são obras públicas, o que é em si um fator preocupante no que diz respeito à sua boa execução e manutenção. A disseminação dos prédios do concreto armado aparente e a dificuldade de atualização das edificações podem ter sido um “acelerador” de ruínas públicas brutalistas.

Ruínas ativas, disfarçadas pela imponentia visual do material, mas ruínas, em vários sentidos. Ruínas do modernismo tardio, construídas quando seu ideário já começava a ruir, ao menos fora do Brasil.

LEARNING FROM CAMPINAS

“Nas ruínas brutalistas, proliferam capitéis gregos e lustres carnavalescos.” Essa foi a ironia que o arquiteto Rogério Marcondes Machado fez ao ver as fotos do interior do Centro de Convivência de Campinas na minha página no Facebook. As fotografias do

interior do Teatro de Campinas e o comentário do meu amigo me lembraram de um livro lido há muitos anos, meio “escondido” de meu pai, para evitar muitas polêmicas.

Toda grande firma de advocacia em Nova York se muda sem um ai sequer de protesto para um edifício de escritórios tipo *caixa de vidro* com laje de concreto por teto de 2,38 m de altura e paredes de gesso e corredores mínimos – e depois contratam um decorador e lhe entregam um orçamento de centenas de milhares de dólares para transformar esses quadrados e cubos mesquinhos numa fantasia horizontal de palacete inglês da Restauração. Vi carpinteiros e marceneiros e compradores carregando mais cornijas, abobadilhas, pilastras, molduras talhadas, nichos, mais festões de frutas em mogno, mais lustres, apliques, candelabros, sofás de couro e relógios de carrilhão do que Wren, Inigo Jones, os irmãos Adam, Lord Burlington e os Dilettanti⁰⁸, trabalhando juntos, poderiam ter imaginado. (WOLFE, 1990, p. 8-9)

O *new journalist* Tom Wolfe foi um crítico feroz do modernismo europeu e da “invasão” dos mestres da Bauhaus nos Estados Unidos. Dando um desconto à hipérbole característica do autor, se dá boas risadas ao ler a sua interpretação do estado a que chegara o Estilo Internacional e a massificação da abstração modernista, que, segundo ele, todos que podiam compravam, mas só os arquitetos e críticos gostavam. Porque “tanta gente rica e poderosa” teria pago e tolerado “tanta arquitetura que detesta?” – se é que realmente detestava, como acreditava Wolfe – a resposta poderia ser o desejo pela elegância e sofisticação prometidas pela publicidade e pelas fotografias como as de Julius Schulman. Ou simplesmente pela transformação do modernismo em *establishment*, uma das principais causas do seu esgotamento para a maioria dos autores.

08

Arquitetos, mestres e “diletantes” do Renascimento britânico.

Wolfe escreveu *Da Bauhaus ao nosso caos* em 1983, e as críticas ao modernismo já estavam bem consolidadas. O primeiro ensaio de Robert Venturi, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, havia sido publicado 17 anos antes e aberto “a caixa de Pandora” (NESBITT, 2008, p. 91) dos pensamentos e estilos pós-modernos. No manifesto, Venturi qualifica a arquitetura modernista como enfadonha e reducionista em sua pureza de formas e propõe uma volta ao simbolismo na arquitetura. Admite sua preferência pela tradição europeia, especialmente pelo maneirismo e pelo barroco, e defende a arquitetura historicista.

A doutrina do *menos é mais* deplora a complexidade e justifica a exclusão em nome de finalidades expressivas. [...] Ele [o arquiteto] pode excluir problemas importantes sob o risco de isolar a arquitetura da experiência de vida e das necessidades da sociedade. [...] A simplificação espalhafatosa indica uma arquitetura frouxa. Menos é um tédio. (VENTURI, 2008, p. 93).

Em 1972, com a mulher, Denise Scott Brown, e Steven Izenour, Venturi lança o icônico *Aprendendo com Las Vegas*, em que examina detalhadamente os ornamentos das fachadas comerciais da Strip, um famoso trecho da Las Vegas Boulevard, onde está a maioria dos cassinos e hotéis da cidade. O cenário absolutamente kitsch aos padrões do “bom gosto” modernista também deveria ser observado dentro da complexidade a que se referira em seu primeiro livro. O gosto pelo popular, pelos chamarizes de beira de estrada e pelas referências historicistas seria um sintoma da falência do discurso “antiburguês” da Bauhaus, segundo Wolfe, que era inclusive amigo dos Venturi. “O modernismo de Mies em si... *tornara-se burguês!*” Na “cosmologia” de Venturi, não era mais possível pensar em “povo” como o proletariado industrial, o “povo” americano agora era a “classe média-média”, frequentadora de Las Vegas, Coney Island

Learning from Las Vegas,
Venturi, Izenour, Brown, 1972.

e shopping centers. Ainda nas palavras do escritor, o arquiteto encarava essa “classe média-média” exatamente como Gropius e Mies van der Rohe haviam encarado o proletariado alemão 50 anos antes, quando decretaram que os arquitetos da Dissidência Vienense eram o “lixo do desviacionismo burguês”. (WOLFE, 1990, p. 81-82)

Se o *enfant terrible* do jornalismo americano Tom Wolfe observou o percurso modernista com a ironia que lhe é peculiar, o crítico Hal Foster o fez com extrema sobriedade, relacionando o alto modernismo e o pós-modernismo em o *Retorno do Real*, de 1996, por meio da semiótica e da fenomenologia.⁰⁹

09

O próprio Foster se refere a Wolfe e Banham – “gêmeos inimigos” – como escritores pop, na medida em que “mimetiza[m] linguisticamente a paisagem consumista da sobrecarga de imagens e do excesso consumista”. (FOSTER, 2015, p. 23)

Além da reaproximação às questões sociais e políticas do cotidiano, Foster acredita em uma retomada de procedimentos próprios das vanguardas históricas na arte dos anos 1950 e 60, especialmente do Dadá e do Construtivismo russo, que ele chama de neovanguardas. O termo já havia sido usado por Peter Bürger em 1974, quando afirmara que “a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas”. (BÜRGER, 2008, p. 123)

A leitura de Foster sobre as neovanguardas se apoia nas teorias pós-estruturalistas e dialoga com as de Fredric Jameson quanto ao processo de dissolução do signo ao longo do modernismo: no primeiro momento (vanguardas), o referente foi separado do signo e, no segundo (neovanguardas), a própria estabilidade entre os elementos do signo foi rompida, separando o significante do significado. Como Bürger, Jameson acredita que o esvaziamento e reificação do signo foi provocado pela força do capital – que absorvera todo o potencial subversivo do modernismo. Foster, por outro lado, defende que “a *liberação* modernista do signo foi mais variada em forma artística e valor político do que Jameson pressupõe, e não passou diretamente para um *jogo* pós-modernista de significantes”, preferindo a ideia da *arbitrariedade* do signo, já explorada de diferentes formas pelo Construtivismo, pelo Cubismo e pelo Dadá. A *arbitrariedade* do signo teria voltado nas neovanguardas como oposição à *autonomia* do signo, presente na pureza das pinturas do Expressionismo Abstrato e da *color-field* e tão festejada por Clement Greenberg. Somente nas obras de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, o signo alcançaria sua dissolução, perdendo totalmente o lastro com seu significado. (FOSTER, 2014, p. 86, *itálicos do autor e da tradução*)

O Pop é uma das neovanguardas descritas por Foster, assim como o Minimalismo, que se opõe ao modernismo tardio também pela chave da experiência, ou da fenomenologia do corpo em oposição ao formalismo greenberguiano. O Minimalismo se remete

às experiências dadaístas pela indiferença estética e pelo uso de materiais industriais e do cotidiano. A arte pop, grosso modo, procurava a volta ao realismo e ao ilusionismo. O uso da imagem, ligada a referentes, traria as coisas do mundo de volta para a arte, ainda que como códigos “autorreferenciais”.

Venturi e Brown foram os principais apropriadores da estética pop na arquitetura americana por meio da valorização dos signos vernaculares da Strip, da simbologia dos espaços banais e das formas historicistas.

O apelo à superficialidade dos signos e à serialidade dos bens de consumo na arquitetura já haviam se manifestado dez anos antes pelos arquitetos do Independent Group, o casal Smithson e Renner Banham, mas numa proposta de atualização da arquitetura moderna para uma “segunda era da máquina”, que expressasse os novos materiais, como o plástico e os eletrônicos, e pensasse os novos modelos de existência com base nas mudanças tecnológicas, como já haviam feito os mestres modernistas. Assim o grupo pretendia dar continuidade ao expressionismo moderno e ao compromisso futurista, como já haviam feito no New Brutalism, e não interrompê-lo, como propunham os Venturi. (FOSTER, 2014, p. 24-25)

Estate, Robert Rauschenberg, 1963.

Three Flags, Jasper Johns, 1958.

House of the Future, Alison
e Peter Smithson, 1958.

O casal californiano propunha a substituição do “heroico e original” moderno, que contém um simbolismo implícito (a função), pelo “feio e ordinário” das *strips* e dos estacionamentos onde o simbolismo está explícito. Por mais “feios e ordinários” que fossem, representavam o gosto do cliente, e não do arquiteto, e deveriam ser observados.

Seu esquema contrapõe o edifício que expressa a função simbolicamente na sua forma como um todo, “o pato”, em referência a uma avícola construída em forma de pato existente em Long Island, e aqueles que aplicam elementos simbólicos sobre uma forma mais genérica, “o galpão decorado”. “Ironicamente, a arquitetura moderna de hoje, ao rechaçar o simbolismo e o ornamento frívolo, fez com que qualquer edifício degenerasse em um grande ornamento. Ao substituir a decoração pela *articulação*, se converteu em um pato.” (VENTURI, IZENOUR, BROWN, 1982, p. 130)

O hall do Teatro de Centro de Convivência seria, nas palavras de Venturi, um exemplar de “pato decorado”.

Learning from Las Vegas,
Venturi, Izenour, Brown, O
Pato e o Galpão Decorado.
1972.

The Duck, Long Island.

A FOTOGRAFIA DO FEIO E DO ORDINÁRIO

Carros, postos de gasolina, neons, anúncios já haviam entrado na arte pelos livros de fotografia do artista Ed Ruscha, confessadamente copiados pelos Venturi. A influência de *Every Building on the Sunset Strip*, de 1966, não poderia ser mais explícita: Ruscha fotografou todos os prédios de uma parte específica da Sunset Boulevard, que vai de Hollywood para Beverly Hills, e montou panoramas espelhados e contínuos ao longo das páginas do livro, representando os dois lados da rua.

Every Building on
the Sunset Strip, Ed
Ruscha, 1966.

Nos anos 1960 e 70, o feio e o ordinário invadiram a fotografia, por intermédio de artistas e fotógrafos, não só como crítica à arquitetura e à arte do modernismo mas também como um reposicionamento em relação ao percurso tomado pela própria fotografia de pós-vanguardas, inspirada no humanismo e na denúncia social, na composição geométrica e no momento decisivo bressonianos, que após a Segunda Guerra atingira o ápice de seu caráter documental.

Os trabalhos fotográficos que nos interessam daqui em diante mais problematizam o espaço construído do que “traduzem” a arquitetura, até porque essa é uma postura que começa a delinear a fotografia dessas décadas em diante, com a sua crescente inserção no universo da arte, como ferramenta criativa e crítica. Essa perspectiva seria estimulada, ainda, no final dos anos 1970, pela inclusão da fotografia na categoria semiótica do índice, que abria ao leitor possibilidades de uma leitura subjetiva da imagem.

O olhar crítico e a arquitetura anônima já estavam presentes na fotografia documental, mas de forma indireta, uma vez que a arquitetura e o espaço urbano sempre foram códigos para a compreensão da vida de indivíduos, de comunidades e de cidades.

É consenso que o “avô” da percepção sobre o ordinário e o arruinado, e também de um olhar mais neutro sobre a paisagem urbana, foi o francês Eugène Atget e suas fotos da Paris antiga, abandonada, que desaparecia após a grande modernização de Haussman. Atget era contemporâneo às experiências mais estridentes das vanguardas com a fotografia, mas totalmente alheio a elas. Mesmo assim, suas imagens de ruas desertas em uma cidade despossuída, mas ocupada por vitrines, objetos ordinários, reflexos e ruínas, foram compreendidas como surrealistas

Cour 41 Rue Broca,
Paris 5, Eugène
Atget, 1912.

*Coin de la Rue
Valette et Pantheon,*
Eugène Atget, 1925.

por Man Ray e seus amigos e publicadas no periódico *La Revolución Surrealiste*, quase à revelia do fotógrafo. Atget não sabia de nada disso, se considerava apenas um produtor de “documentos para artistas” e só deixou que suas fotos fossem publicadas com a condição de não assiná-las.

Berenice Abbot, assistente de Man Ray, fotografou Atget em 1927, ano de sua morte. Preocupada com o destino de seu arquivo, levou seus negativos para Nova Iorque, onde, segundo acabaram influenciando não só o trabalho de Abbot mas também toda a *street photography* americana. (WESTERBECK e MEYEROWITZ, 1994)

Abbot era amiga de Walker Evans, que, como ela, iniciara sua carreira fotografando Nova York com imagens contrastadas e dinâmicas, como as da Nova Visão. A abordagem circunspecta de Atget pareceu a Evans uma maneira mais adequada para fotografar as cidades pequenas e a pobreza que encontraria no interior dos Estados Unidos pós-crash da bolsa. Em 1934, contratado por um empresário sulista, Evans fotografou a arquitetura

neoclássica e neocolonial na Louisiana. Em 1935, trabalhando entre o grupo de fotógrafos contratados pelo FSA¹⁰, Evans produziu um extenso trabalho de documentação da arquitetura e dos interiores das residências nas regiões mais miseráveis do país. A sinalização e a publicidade sobre a arquitetura vernacular tem especial interesse a Evans, vale a pena salientar. Algumas imagens beiram o metalinguístico, além de preceder a ideia de “imageabilidade” tão cara à década 1960, tendo uma visível influência no trabalho de fotógrafos em todo mundo, como o italiano Luigi Ghirri.

Breakfast Room at Belle Grove Plantation, Walker Evans, White Chapel, Louisiana, 1935.

10

Farm Security Administration, originalmente Resettlement Administration, foi o programa criado pelo governo Roosevelt durante a Depressão para mostrar o estado de pobreza dos migrantes no campo e justificar o investimento do órgão junto aos agricultores. Em 1935, 11 fotógrafos foram contratados para fotografar pelos Estados Unidos com bastante liberdade, entre eles Walker Evans, Dorothea Lange e Gordon Parks. O RA-FSA produziu cerca de 250 mil imagens, grande parte delas arquivada na Biblioteca do Congresso e acessível online em <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>

Atlanta, Geórgia, Walker Evans, 1936.

Penny Picture Display,
Walker Evans, Savannah,
Geórgia. 1936.

Engelberg, Luigi
Ghirri, 1972

OS PHOTOBOOKS DE ED RUSCHA

Como Atget, Evans e Robert Frank, as imagens de Ruscha demonstram seu “interesse em documentar o ambiente construído do ponto de vista de um observador desapaixonado”. (HECKERT, 2013, p. 10)

O interesse pela arquitetura vernacular é tradicional na fotografia americana, na qual está presente desde o século 19, aliada à fotografia da paisagem e à ocupação do Oeste. Em geral, a construção aparecia no centro de uma imagem muito aberta, com volume e perspectiva. Com a Straight Photography, o olhar se voltou para o detalhe e para a materialidade em busca de abstração, e as imagens se tornaram mais fechadas e frontais, como um desenho de elevação. Evans desenvolveu sua fotografia da arquitetura dos subúrbios americanos com base nas visões de Atget,

na tipologia humana de August Sander e em cartões-postais e adotou, segundo Peter Galassi – curador de sua retrospectiva no MOMA em 2000 –, o estilo frontal com a intenção de alcançar uma “objetividade impessoal”. (GALASSI *apud* HECKERT, 2013, p. 17) Essa noção de “neutralidade” e “objetividade” irá permear o trabalho de Ed Ruscha e de uma geração de fotógrafos da década de 1970, responsáveis em grande parte, pela formação da fotografia contemporânea.

Ruscha nunca se denominou fotógrafo e, nas palavras de Jeff Wall, o que o artista perseguia não era a neutralidade, mas a total indiferença às técnicas fotográficas, que expressava “numa rigorosa disposição de lapsos genéricos”: escolha de lentes erradas, cortes abruptos, hora do dia e qualidade da luz ruim. (WALL *apud* HECKERT, 2013, p. 18)

Além das imagens em si, os *photobooks* de Ruscha manifestam a rejeição pela fotografia de *fine art* e pela impressão artesanal. Têm um design padronizado por ele mesmo e impressão em 400 cópias. O seu primeiro livro, *Twentysix Gasoline Stations*, foi entendido como uma obra de Pop Art na época de sua publicação, em 1963. Apenas em 1967 surgiria a definição de Arte Conceitual de Sol LeWitt, mais apropriada para qualificar os livros de Ruscha, que afirma ter escolhido o nome antes mesmo de pensar nas fotos:

Na Arte Conceitual, a ideia ou o conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e as tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte. (LEWITT, 2006, p. 176)

The prospector,
Ed Ruscha, 1965.

The Fourteen Hundred,
Ed Ruscha, 1965.

*6565 Fountain Ave.,
Ed Ruscha, 1965.*

*7235 Hollywood Blvd.,
Ed Ruscha, 1965.*

*1555 Artesia Blvd.,
Ed Ruscha, 1965.*

*5947 Carlton Way,
Ed Ruscha, 1965.*

A ENTROPIA

ROBERT SMITHSON

Os livros de Ruscha tiveram uma grande influência sobre os artistas conceituais, entre eles os jovens Dan Graham e Robert Smithson. Enquanto Ruscha se interessava por estacionamentos, por postos de gasolina e pela arquitetura banal, Graham e Smithson se dedicavam a conjuntos habitacionais e à entropia, respectivamente. Mas, diferentemente de Ruscha, combinavam imagens com textos e, no caso de Smithson, podia agregar objetos e mapas, enfim, uma série de “indícios” da experiência vivida *in loco* cuja dialética ele chamava de *sites/nonsites*. Fotografia era assim mais um indício coletado e essa foi umas das principais maneiras de a fotografia adentrar as galerias nesse momento, como indício de locais visitados, ou registro de eventos de arte efêmeros, como performances e instalações. O índice é o signo produzido por meio do contato físico direto com seu referente, como uma pegada, e segundo Rosalind Krauss, em *Notas sobre o Índice: Arte dos Anos 70 na América*, é o aspecto comum à toda pluralidade da arte da década, mesmo que já estivesse presente em toda a obra de Duchamp (FOSTER, 2014, p. 90). Embora Foster ache essa compreensão limitadora, nos interessa lembrar aqui o fato de Roland Barthes ter incluído a fotografia nessa categoria semiótica em *A Câmara Clara*, de 1980, que também trouxe limitações à compreensão da mídia, mas abriu as possibilidades de significação da fotografia pelo espectador, até então ligadas à iconicidade.

Em 1967, Smithson publicou o primeiro de seus *non-sites* na forma de ensaio texto-fotográfico, *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic*, na revista *Artforum*. Continha seis imagens editadas dos sete filmes expostos em sua Instamatic 400, com

estética muito similar às imagens de Ruscha: a aproximação à fotografia amadora, vernacular, que já se manifestava na escolha da câmera.

Baseado nessas imagens e em um texto que relata as suas reflexões na observação da paisagem, degradada pela industrialização, Smithson nos coloca várias das questões fundamentais à sua obra: a inversão de conceitos (ruína-monumento, real-representação, *site-nonsite*), o trabalho de arte como o mapeamento de uma experiência e a entropia.

The Monuments of Passaic, Robert Smithson, 1967.

*The Monuments
of Passaic*, Robert
Smithson, 1967.

A entropia, conceito que permeia toda a sua obra, foi tomado da física. É uma grandeza termodinâmica associada ao grau de desordem e desintegração de um sistema. Ela mede a parte de energia que não pode ser transformada em trabalho e prevê a dissolução de hierarquia num estado de desordem e indiferenciação, seu valor apenas cresce. A estética da entropia é marcada pela consciência do processo irreversível da desintegração, de decomposição das formas, do apagamento, da desordem, e dessa forma opõe-se à estética modernista, crente no sucesso do futuro tecnológico. (CASTILHO, 2011, p.42-43).

Descrições míticas como “limo primordial”, “playgrounds celestiais” e “fonte infernal” estão sempre presentes em seus textos, num evidente desprezo pela racionalidade.

No ensaio *Hotel Palenque 1969-72*, (2012) Smithson fotografou um hotel ar-ruinado próximo ao sítio arqueológico e turístico mexicano de mesmo nome para ministrar, três anos depois, uma palestra a estudantes de arquitetura da Faculdade de Utah.

A construção retratada era uma sobreposição de espaços abandonados e reformas inacabadas de diferentes épocas, que compunham um conjunto completamente caótico, em total degradação, mas cuja utilização ainda parecia viável aos proprietários. Além da ironia em apresentar um espaço completamente desconstruído e disfuncional a estudantes de arquitetura, a apresentação em si é uma paródia aos críticos modernistas, uma vez que o estado do hotel é descrito por Smithson detalhadamente, enaltecendo suas particularidades. As imagens, feitas pela mesma Instamatic 400, são ainda mais próximas à fotografia vernacular do que eram em *Passaic* devido à presença da cor.

Da arquitetura, percebemos apenas detalhes inacabados ou destruídos: alvenarias de várias épocas sobrepostas, sem função nem acabamento, andaimes e rampas abandonados, telhados descobertos, entulho e material de construção empilhado. Em meio a tudo isso, uma imagem do que parece ser a parte utilizável do hotel: o piso de um corredor com cadeiras em frente a portas. As fotos de Smithson não nos ajudam a entender o local. Ao contrário, nos confundem mais. Nada se vê por inteiro, nenhum enquadramento é paralelo às estruturas. Tentamos em vão visualizar o todo. Não encontramos, enfim, nem o sentido do espaço nem de sua fotografia.

O texto reitera o surrealismo da construção com um tom jocoso, mas muito detalhista: “...e se um dia encheram de água essa piscina, pode-se imaginar as pessoas cortando as pernas nas pedras que revestem a parede” (SMITHSON, 2012, p. 142), numa referência aos sacrifícios maias.

Smithson busca um diálogo com tradições ancestrais, em lugar de uma concepção racional do espaço e das técnicas construtivas, pois acredita ser essa arquitetura de sobreposições temporais, uma prática que os mexicanos trazem desde as construções maias, como a própria ruína de Palenque. A localização das cidades maias era escolhida astronomicamente, por isso seriam sempre a mesma por séculos. Os edifícios já arruinados seria recobertos por novos, mas nunca derrubados, criando camadas de diferentes épocas, paredes sobre paredes. (MAMMI, 2012, p. 153) Smithson bate de frente com as convenções e o racionalismo modernistas na arte, na arquitetura, na fotografia e no texto crítico.

No passado Palenque era chamada de cidade da cobra. As pessoas ali cultuavam a cobra, e em certo sentido esse hotel foi construído de um jeito meio entrançado e serpenteante. Ele não tem um centro, ou melhor, se alguém procurar um centro, não vai achar, porque ele é muito diferenciado, de forma que é impossível perceber a lógica do lugar. Não há mesmo um modo de defini-la... O que se pode fazer é contemplar a bela fachada cheia de manchas e refletir sobre ela a tarde toda.

Hotel Palenque 1969-72,
Robert Smithson

Chegamos aqui a um dos aspectos mais engenhosos desse lugar. É evidente que em algum momento se desejou uma piscina, mas quando se vai a um lugar desse ninguém está pensando em nadar. Na verdade não há necessidade disso. Mas gosto mesmo desse tipo de parte infantil no alto da foto e dessa parte mais adulta embaixo: isso meio que promete uma coisa, mas não a dá. E se um dia encherem de água essa piscina, pode-se imaginar as pessoas cortando as pernas nas pedras que revestem as paredes. Do lado direito, vê-se uma ponte pênsil que cruza a piscina. Na minha opinião, é um dos elementos mais singulares. Além disso, essa piscina funciona como uma espécie de cercado para iguanas, que ali são vistas por todo lado. Gosto dessa piscina. É uma obra rude e evoca todos os medos e horrores da antiga cultura asteca e maia, de sacrifícios humanos e de morticínios.

*Hotel Palenque 1969-72,
Robert Smithson*

Isto parece ir para algum tipo de centro, mas não vai... e por isso eu também não vou. De qualquer forma, parece levar a alguma coisa, mas não adianta tentar imaginar o que possa ser. Gosto de pensar nesse caminho como a perspectiva preta e branca. Na verdade, acho que essas cerâmicas são muito mais interessantes do que a maioria dos quadros que estão sendo pintados neste momento em Nova York, exibindo muito mais imaginação.

Isso fica, talvez, diante da parte nova da estrutura do motel – acho que o estabelecimento é, ao mesmo tempo, motel e hotel, é difícil dizer a diferença entre motel e hotel quando se dá com uma estrutura dessa. Os dois conceitos parecem se entrelaçar, se perder um do outro e se cancelar mutuamente, de modo que não há nenhuma possibilidade de você saber onde está.

Hotel Palenque 1969-72,
Robert Smithson

E aqui está o lugar onde a orquestra tocava, sobre... uma espécie de estrado curvo... em curva. A cadeira deixada ali me parece comovente, apontando para a transitoriedade do tempo e do universo. Além disso, essa foto permite uma visão melhor das tesouras de sustentação do telhado. Considero essas tesouras um exemplo esplêndido da ciência arquitetônica, e quando você um dia for a Palenque não deixe de vê-las.

Hotel Palenque 1969-72,
Robert Smithson

NEW TOPOGRAPHICS

Em 1975, a exposição *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, na George Eastman House, reuniu uma série de fotógrafos em torno de uma importante tradição da fotografia americana, a fotografia de paisagem. Tradição que remete à natureza ainda intocada, à ocupação do Oeste e à construção de cidades e ferrovias ainda no século 19. E, no 20, ao romantismo fotográfico que prevaleceu na fotografia de Ansel Adams, o criador do “sistema de zonas”, que garantia uma extensa gama de cinzas e detalhe às imagens P&B. As fotos de Adams colaboraram para a criação do Parque de Yosemite, na Califórnia, e se tornaram paradigmas da fotografia de paisagem, junto com as de Minor White.

*The Tetons and the
Snake River, Grand Teton
National Park, Ansel
Adams, 1942.*

Embora mais ligada às convenções da fotografia de *fine art*, a influência dos trabalhos de Ruscha e Smithson e dos Venturi são notáveis na exposição. A nova paisagem americana não é idealizada nem romantizada. No entanto, o olhar desapaixonado nas fotografias da New Topographics é construído por fotógrafos extremamente técnicos, sem nenhuma intenção de abrir mão de seus recursos.

Steven Shore é responsável pelas únicas imagens coloridas da exposição. Com William Eggleston, Shore foi um dos responsáveis pela inserção da fotografia colorida no circuito de *fine art*.

Segundo fotógrafos e críticos, a fotografia preto e branco teria mais poder de concentrar o interesse na questão essencial da imagem, “seria mais verdadeira”. E considerada mais “artística” graças à sua característica mais artesanal, pois filmes e cópias eram revelados manualmente. A fotografia em cor, que era usada na publicidade, nos manuais, na fotografia amadora, era processada industrialmente e não permitia a intervenção durante a revelação e impressão.

*Wilde Street and
Colonization Avenue,
Dryden, Ontario, August
15, Steven Shore, 1974.*

*Road Construction,
Airport Loop Drive, Costa
Mesa, Lewis Baltz, 1974.*

Shore também trabalhou sob encomenda dos Venturi, dando continuidade à longa tradição de postos de gasolina, estradas, carros, estacionamentos e parquímetros na arte e na fotografia americanas, do qual já vimos aqui alguns representantes. A construção da imagem de Shore é extremamente rigorosa, a quantidade de informação na paisagem urbana exige uma boa “estrutura”, termo que ele próprio, que escreve sobre o tema, prefere à “composição”, referente à pintura. (SHORE, 2012, p.38).

Para **Lewis Baltz**, a paisagem da Califórnia foi tomada por armazéns e prédios industriais idênticos entre si (não decorados!), construídos rapidamente para se adequar a qualquer uso comercial. A sensação, num primeiro olhar sobre as fotos de *The New Industrial Parks*, é de calma, plenitude, organização. A visão frontal reitera a “impessoalidade” do olhar, cujo objetivo na verdade é problematizar essa ocupação anônima, ilegível da paisagem sem códigos. “Você não sabe se eles estão produzindo meias-calças ou explosivos nucleares”, declarou Baltz¹¹.

11

Entrevista gravada com Lewis Baltz:

< <http://www.lacma.org/art/nt-baltz.aspx> >

O CASAL BECHER E A TIPOLOGIA

Bernd e Hilla Becher, consagrados pela sua extensa arqueologia industrial e pela expressividade de seus alunos na Escola de Düsseldorf, foram os únicos estrangeiros a participar da New Topographics. O casal ainda não era tão conhecido como se tornaria na década seguinte, quase simultaneamente à sua primeira geração de alunos, que incluía nada menos que Candida Höffer, Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte e Andreas Gursky.

Os Becher constituíram uma grande obra fotográfica, muito reconhecível, praticamente uma “marca registrada” baseada em rigorosas tipologias de prédios e máquinas industriais, torres de ventilação e resfriamento, caixas-d’água, gasômetros, altos-fornos, silos e mais uma enorme variedade de construções industriais em desaparecimento no segundo pós-guerra. Cada *plateau* contém de seis a 24 imagens em preto e branco, em que o ponto de vista é sempre o o centro da imagem (com exceção das vistas industriais), sem distorção ou perspectiva, sob um céu claro e sem nuvens. A luz balanceada, chapada, evita as sombras e a perda de detalhes, assim como o foco absoluto. Carros, pessoas e ruas são evitados. Com esse rigor, realizaram mais de 20 mil negativos desses objetos, que denominavam “esculturas anônimas” – título de seu primeiro livro. (GRONERT, 2009, p. 18-19)

O anonimato em contraposição ao design autoral é o que tornava as edificações tão especiais, e as sutis diferenças de cada uma só poderiam ser valorizadas em tipologias diretas, quase “científicas”, como a de seus compatriotas da Nova

Objetividade: Blossfeld, Sander, Renger-Patzsch. Bernd e Hilla iam assim se colocando em clara oposição à genialidade criativa, à subjetividade do momento decisivo bressoniano e ao expressionismo. Consideravam o tachismo em voga uma forma de fuga ao trauma da guerra. “O crescente interesse pela fotografia como forma de arte pictórica no final dos anos 1960 pode ser visto como um pano de fundo da crise da arte abstrata” (GRONERT, 2009, p. 17). Ou nas palavras da própria Hilla: “Depois da arte conceitual, se tornou possível para fotografia se impor como forma de arte. [...] A arte abstrata já tinha conhecido três gerações de estudantes, se tornado chata e imitativa” (BECHER, Hilla *apud* GRONERT, p. 17).

Os Becher admiravam a fotografia de Walker Evans, Stephen Shore e Ed Ruscha. Identificavam-se com a arte conceitual, participaram de exposições com Ruscha e conheceram Robert Smithson. E também consideravam seus objetos industriais “monumentos”, mas procuravam fotografá-los antes de se tornarem entrópicos. Certa vez, na Alemanha, indicaram ao americano uma locação que haviam fotografado, Oberhausen, onde Smithson encontraria um resíduo industrial (*slag*) para um *non-site*. (SALVENSEN, 2009, p. 33)

Apesar de estarem em opostos extremos no que diz respeito ao uso da técnica fotográfica, o pictorialismo dos Becher de um lado e o conceitualismo de Ruscha e Smithson de outro, comungavam a reinvenção da fotografia de paisagem e arquitetura e acabaram abrindo dois caminhos fundamentais à fotografia contemporânea. As obras desses artistas sobre a ruína e a obsolescência pós-industrial seriam ainda, como veremos, inspiradoras da abordagem contemporânea da ruína, potencializada por uma crescente cultura da memória.

Mina de carvão,
Pennsylvania, Bernd e
Hilla Becher, 1974.

Caixas d'água, Bernd e
Hilla Becher, 1965-82

*Fornos Altos, Bernd e
Hilla Becher, 1970-95*

*Forno Alto, Youngstown,
Ohio, Bernd e Hilla
Becher, 1981*

CAPÍTULO 3

O OBSOLETO EM REVERSO

O encontro com esses lugares evoca uma estranha sensação: não são ruínas de um passado luminoso, mas de um presente incapaz. Olhamos para uma arquitetura que nunca foi finalizada, pobre na sua incompletude, proclamada Ruína antes mesmo de existir plenamente. A verdadeira imagem de uma ruína pelo abandono: as chamarei de ruínas do futuro. (GARAICOA, 2001)

Em sua declaração à Documenta 11, o artista Carlos Garaicoa estava se referindo aos prédios modernos, pós-revolução, iniciados com fins sociais em Cuba e que acabaram abandonados depois do declínio do socialismo no Leste Europeu – hospitais, escolas e edifícios habitacionais nunca terminados e já em ruínas.

As ruínas estão associadas ao sentimento de nostalgia, uma saudade de um tempo triunfante, pelo menos desde o século 18. Mas era do passado que essa nostalgia se ressentia e do qual essas ruínas serviam como modelos.

Na contemporaneidade, obcecada pela memória, as “ruínas do futuro” se identificam com uma nova nostalgia, a nostalgia de um futuro que não se realizou. “A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. [...] Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros” (HUYSEN, 2014, p. 91).

Nossas ruínas do futuro também são obras incompletas, que nunca conheceram seus programas. São projetos mais recentes da arquitetura paulista, e dois deles só começaram a ser construídos nos anos 1990. Com programas muito extensos, esses conjuntos acabaram interrompidos no estágio estrutural, deixando na paisagem grandes volumes de concreto envoltos por uma interessante vegetação, numa paisagem quase pitoresca. Não são prédios típicos do Brutalismo, mas suas ruínas são. Mesmo o complexo dos Museus, de Paulo Mendes da Rocha – do qual a recente retomada traz esperanças de que seja finalizado –, já traz grandes diferenças quanto às técnicas do concreto armado e às premissas projetuais ditas brutalistas.

A **Praça dos Museus** é um surpreendente conjunto projetado por Mendes da Rocha com Renata Semin e José Armênio de Brito Cruz⁰¹, para receber três museus públicos e um auditório para mil pessoas dentro do campus da USP. Surpreendente pela dimensão e ousadia do projeto, no qual quatro prédios, instalados em um vale, são acessados através de uma grande rua aérea, por andares superiores e não pelos térreos. “Uma rua de pedestres de 14 m de largura e 247 m de comprimento, esse grande elemento construído em cima de pilares e a 20 m de altura da praça térrea, acertava a cota de nível e já era o primeiro espaço expositivo”, explica a arquiteta Renata Semin, entusiasmada.⁰²

Tão ou mais surpreendente é a querela pelo qual o conjunto tem passado, desde a sua idealização em meados da década de 1990, para receber todos os museus

01

Renata Semin e José Armênio de Brito Cruz são sócios do Piratininga Arquitetos Associados

02

Entrevista concedida por Renata Semin em novembro de 2015.

Croqui da rua elevada
da Praça dos Museus,
Paulo Mendes da
Rocha, 2000.

da USP. No fim dos anos 1990, Mendes da Rocha foi convidado para projetar o complexo – um novo programa abrigaria os Museus de Zoologia, Arqueologia e Ciências, além de um auditório. Entre o projeto de 1999 e os dias de hoje, com o vai-e-vem de paralizações, processos judiciais, atualizações dos programas e interferências políticas, poderia se escrever um livro. Um livro muito tedioso. Então resumo a seguir, em poucas palavras, o que hoje encontramos ali: um dos volumes de concreto, o Museu de Arqueologia e Etnologia, foi construído graças a uma TAC⁰³ entre 2011 e 2014. Uma construtora penalizada pela destruição de um sítio arqueológico se responsabilizou pela construção do MAE e pelo início da rua aérea e os entregou em 2014. Mas foi processada pela USP pela péssima realização e por deixar a estrutura sem os fechamentos das claraboias, o que obviamente danificou ainda mais o que já fora mal construído. Em pouquíssimo tempo, o prédio inacabado estava em processo de deterioração devido às chuvas e havia sido saqueado.

03

Termo de Ajustamento de Conduta – TAC – é um instrumento de caráter executivo extrajudicial que tem como objetivo a recuperação ou a compensação de prejuízo causado ao meio ambiente ou ao patrimônio histórico.

Em 2016, passou por uma “restauração”, recebeu caixilhos e claraboias e o concreto cheio de fissuras foi tratado e impermeabilizado. O Museu de Zootecnia, um prédio idêntico ao primeiro, foi interrompido logo no início, por falta de verbas da USP, deixando apenas a fundação e uma laje, que já são ruínas, bem em frente ao prédio recém-polido do MAE. Dos outros prédios do conjunto se veem apenas os muros de arrimo. No centro do terreno, há uma grande escadaria de aço, bloqueada por questões de segurança, que leva a lugar algum, assim como a rua elevada, também de aço (seria de concreto, mas foi alterada a pedido dos construtores), que jaz pela metade, sustentada por duas pilastras de concreto enormes. Como passarelas dos *Cárceres* de Piranesi.

A monumentalidade do conjunto acabado seria plenamente compatível com o programa, e é impossível não imaginar a beleza dessa grande via cruzando o vale cercado de vegetação e conectando todos os volumes. Mas o processo kafkiano, típico das obras públicas, criou um cenário inimaginável, difícil de definir. Uma parte é restauro de algo que nunca ficou pronto, e reluz no meio da paisagem enlameada, e as outras já são ruína ou estão simplesmente à espera, se é que há alguma esperança.

Se as fotografias da Praça dos Museus são uma complexa tradução visual da falência institucional brasileira, especialmente na educação e na cultura, seu vizinho na Universidade, o **Centro Estadual de Cultura e Civismo**, mais conhecido pela ocupação temporária do Paço das Artes, é a própria imagem das “ruínas do futuro”, arquiteturas que parecem nascer predestinadas a se tornarem ruínas muito antes de serem concluídas. No caso da arquitetura modernista, deixam na paisagem gigantescas estruturas de concreto, que mal se diferenciam visualmente de sua construção porque as massas cinzentas permanecem ali, quase inalteradas, pelo menos exteriormente. São assim ruínas brutalistas, mesmo que seus projetos

não fossem. Pixações, grafites, lixo, água empoçada e alguma invasão de vegetação (que não chega a ser uma retomada), em geral o fenômeno mais interessante.

A novela do Centro de Cultura e Civismo também é bastante longa. O projeto foi feito por Jorge Wilhelm em 1973 para a Secretaria da Cultura de Estado de São Paulo durante a gestão do governador Laudo Natan. Seria um gigante complexo com salas de espetáculos, museu, biblioteca, hotel e restaurante se as obras não tivessem sido interrompidas por falta de verbas em 1976. Está localizado na avenida de entrada da USP, mas a maioria do terreno é uma concessão da Secretaria da Fazenda do Estado ao Instituto Butantã, que autorizara a construção na sua parte.

Em 1977, as obras seriam retomadas na esperança de finalizar ao menos o que já havia sido iniciado, um setor de pequenas salas e o Teatro de Ópera,

Centro Estadual
de Civismo e
Cultura, Jorge
Wilhelm, 1973.
Perspectiva
interna.

até o ano seguinte. Wilhelm era então secretário de planejamento do estado e, mesmo assim, depois de várias licitações, o processo foi arquivado novamente por falta de recursos. Em 1991, país democratizado, o projeto original foi modificado para se tornar um “Centro Paulista de Cultura”, estendendo suas atividades para além do teatro. Porém continuou parado. Em 1994, o *Paço das Artes* se mudou para o local provisoriamente, ocupando uma pequena parte do que fora construído. O restante permaneceu completamente abandonado, só ocupado por eventuais moradores de rua. Em 1999, nova proposta: transferir para lá o já existente Centro de Arte e Cultura da Prefeitura, também malsucedida.

A notícia seguinte foi a morte de uma estudante do curso de letras, que caiu do último andar no fosso do elevador após uma festa no campus.

Da Avenida da Universidade, enxergamos apenas uma pequena parte do enorme esqueleto de concreto armado, que tem quatro andares e mais de 40 anos de idade. O Paço das Artes foi fechado em 2016. O terreno todo foi retomado pelo Butantã no ano passado, com o intuito – se possível – de aproveitar as ruínas para construir um centro de desenvolvimento de vacinas, mas por enquanto apenas levantamentos foram feitos.

Dos prédios abandonados da **Polícia Militar na Academia do Barro Branco**, pouca informação se tem, além dos relatos dos vizinhos, uma vez que os acadêmicos de outras áreas não são muito bem-vindos e nenhuma documentação sobre os prédios foi encontrada nos arquivos municipal e estadual. Alguns vizinhos do campus do Tucuruvi com quem conversei, oficiais reformados, concordam na versão de que os três esqueletos de concreto de oito andares cada um começaram a ser construídos em 1990 pelo governador Orestes Quércia com o intuito principal

de evitar o prolongamento da Avenida Caetano Alvares por dentro da área da polícia, como queria a prefeitura, para desafogar o trânsito interrompido pela internada. No projeto de Nadir Mezerani, existiam mais um prédio de oito andares, um refeitório e um auditório, que nem foram iniciados. O complexo abrigaria alojamentos, salas de aula, salas administrativas e uma grande praça pública e a proposta de “busca de correlação cultural poder público/população local” segundo croquis do arquiteto.

Em 1995, Mario Covas assumiu o governo do estado e interrompeu as obras por falta de recursos, deixando as três ruínas na paisagem, mas nenhuma avenida foi e nem será construída.

Obviamente, a responsabilidade pelo fracasso desses complexos não pode ser creditado aos projetos e muito menos a seus arquitetos, mas suas ruínas serão a sua imagem, assim como seus croquis foram a representação de um pleno devir. Parece então muito

Academia de Polícia
de Barro Branco, Nadir
Mezerani, 1990.

adequado o que disse o arquiteto argentino Rafael Iglesia a Angelo Bucci⁰⁴: “Temos que projetar boas ruínas”.

Porque, afinal, essas arquiteturas acabam com tanta frequência interrompidas, abandonadas, arruinadas mesmo antes de abrigar qualquer função? Claro que isso está relacionado ao fato de serem obras públicas, de estarem sujeitas à falta de orçamentos, mudanças de prioridade, demandas duvidosas, desejo de imponência, corrupção e até picuinhas pessoais. Programas necessários ou mero patrimonialismo, nas alternâncias de poder elas se transformam em ruínas de ninguém.

A IMAGEM DA RUÍNA

O arquiteto Charles Jencks estabeleceu as 15h32m de 15 de julho de 1972, o momento do fim da implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, em Saint Louis, nos Estados Unidos, como o marco do final da arquitetura modernista.

O conjunto de moradias de baixa renda do Missouri era um premiado projeto do arquiteto Minoru Yamasaki, completado em 1956. Um complexo de 33 prédios que acabou se tornando famoso pela pobreza, segregação racial e violência, e odiado

04

Depoimento de Angelo Bucci concedido a mim em janeiro de 2017.

por seus residentes, que em 1971 pediram sua destruição como a única saída para resolver os problemas do conjunto. Para Jenks e outros pós-modernistas, foi o autoritarismo de sua arquitetura e a indiferença aos desejos das pessoas os responsáveis pelo fracasso do conjunto.

Apesar das evidências posteriores de que a arquitetura não foi a principal causa da falência de Pruitt-Igoe⁰⁵, a imagem da implosão do conjunto em 16 de março de 1972, uma sequência extraída de um vídeo televisivo do início da demolição, que durou quatro meses, se mantém como o símbolo da ruína modernista, reproduzida em incontáveis publicações e teses que abordam o tema. O que seria a mera documentação do momento inicial das implosões acabou se tornando a imagem paradigmática da crítica à arquitetura modernista, sendo a errada associação com a data do fim do processo amplamente reproduzida também.

Por uma triste coincidência, o arquiteto Minoru Yamasaki foi também o autor das Torres Gêmeas do World Trade Center, mas foi poupado de assistir à segunda destruição. Morreu em 1986, aos 73 anos, de câncer no estômago. Seu primeiro emprego fora em Nova York no Shreve, Lamb & Harmon, escritório responsável pelo projeto do Empire State Building. Outra pequena obra do acaso, se lembrarmos da piada que os nova-iorquinos faziam antes do 11 de Setembro, de que as Torres Gêmeas seriam as caixas dentro das quais haviam trazido o Empire State e o Chrysler Building, os dois representantes mais notórios da arquitetura art déco nova-iorquina.

05

Como o documentário *The Pruitt-Igoe Myth: an Urban History*, de Chad Freidrichs, 2012, que responsabiliza os programas de urbanização dos anos 1950 e 60 e a rápida desindustrialização e o empobrecimento, que se estendiam a toda Saint Louis e a outras cidades que passaram pelo mesmo processo.

Demolição de
Pruitt-Igoe, em 16
março de 1972, e o
atentado ao World
Trade Center em
11 de setembro
de 2001, ambos
projetados por
Minoru Yamasaki.

Sua construção também não foi bem aceita pela comunidade local e pelos pequenos negociantes, que nem foram consultados. A realização acabou sendo associada à arrogância e aos desejos pessoais do diretor da Port Authority e do presidente da Downtown-Lower Manhattan Association, o banqueiro David Rockefeller.

Yamasaki e o engenheiro estrutural Leslie Robertson desenvolveram uma estrutura inovadora, que concentrava as cargas nas fachadas, similar à uma asa de avião: nada mais coerente com os “arranha-céus” dessa grandeza. Isso permitiu que o espaço interno dos andares fossem livres de pilares. Permitiu também sua explosão “cinematográfica” pelo choque com as aeronaves e as teorias conspiratórias, que descredita que as torres poderiam simplesmente cair assim, como se tivessem sido implodidas. (PAPER-NY, 2010, p. 51)

Segundo T. J. Clark, esse foi o maior sucesso do ataque. As imagens foram repetidas pelas televisões ininterruptamente durante o evento e nos dias seguintes, fazendo com que os terroristas se apropriassem da lógica do espetáculo do inimigo – o capitalismo acumulativo – para derrotá-lo e o fizeram “espetacularmente”. (CLARK, 2007, p. 313-314)

Os dois maiores projetos de Yamasaki tiveram o fim mais inesperado: duas explosões intencionais, cujas imagens não poderiam ter se tornado mais paradigmáticas de uma espécie de “era das desilusões”. A primeira acabou se caracterizando mais como o fim dos extremismos que a arquitetura modernista alcançou no pós-guerra do que com o fim do modernismo em si, e a segunda como a evidência dos insucessos do capitalismo globalizado, do qual temos presenciado as assustadoras consequências – e um palmo de terra a mais sobre o projeto iluminista.

Entre as muitas interpretações do 11 de Setembro, é interessante a leitura de Slavoj Žižek, que compara o ataque aos julgamentos de Stálin. O arquiteto e escritor russo Vladimir Paperny assim a explica:

[...] os terroristas que destruíram as Torres Gêmeas podem ter sido modernistas melhores do que Yamasaki. Eles basicamente redirecionaram duas forças da modernidade, mirando uma contra a outra: o avião mais poderoso do mundo (o resultado da fascinação modernista por voar) e os edifícios mais altos do mundo (o resultado da fascinação modernista com a verticalidade e a altura). Se pensarmos no ataque como um *show trial*, o réu era o modernismo. [...] O desprezo pelas comunidades existentes e pelos estilos de vida, o desejo de começar de uma lousa em branco ou de um grau zero podem ter levado ao Grau Zero. (PAPERNY, 2010, p. 53-54, tradução minha)

Em termos mais populares, “o feitiço virou contra o feiticeiro”.

Paperny levanta ainda as questões: “O Modernismo tem um mecanismo de auto-destruição interno?” Em certo sentido, sim, responde. A arrogância e a generalização modernistas criaram seus próprios inimigos e detratores. “A arquitetura moderna morreu em 1972, como proclamou Jenks? Longe disso.” Uma nova geração de modernistas aprendeu a superar os excessos dos mestres, trazendo inovação, vitalidade e respeito ao *genius loci*. (PAPERNY, 2010, p. 55)

As imagens dessas explosões e o papel simbólico que elas adquiriram na contemporaneidade nos chamam a atenção ao poder “alegórico” das ruínas, como descrito por Walter Benjamin nos anos 1920. Esse caráter se potencializa com a fotografia e a disseminação cada vez mais rápida das imagens que assistimos, mas não é recente. O imaginário da ruína tem sua própria tradição, seu culto acompanha a própria formação da modernidade.

O DECLÍNIO IRRESISTÍVEL

A função alegórica da ruína remonta à *Bíblia*, como um símbolo de mau governo, corrupção e vingança divina, assim como as imagens de flagelo urbano inspiradas nos prédios de Roma povoaram a *Bíblia* de Lutero, representando a decadência moral católica. A transformação da imagem da ruína na arte ocidental, de metáfora negativa em positiva, levou, segundo a historiadora de arte

Monica Preti-Hamard⁰⁶, três séculos e meio para se realizar, a partir do fim da Idade Média. Esse longo processo, estimulado pela retomada dos clássicos no Renascimento, alcançou seu ápice pelas estéticas do sublime e do pitoresco no início do século 18, que transformaram a ruína em objeto de culto e gênero estético, como documento do passado, dos grandes feitos humanos e da inexorável passagem do tempo. O pitoresco valorizava a singularidade contida na paisagem. A rusticidade de velhas casas e de ruínas das antiguidades, rodeadas de uma frondosa vegetação, invadiram o pictórico e a poesia românticos. Mas, diferentemente do otimismo renascentista, a volta ao classicismo do século 18 era acompanhada das sensações de perda e nostalgia.

O interesse pelo antigo e pela ruína atravessaria praticamente dois séculos, anexando outros estilos, como o gótico e o oriental, a

06

Informação fornecida em *A Cidade Frágil. Imagens da Ruína e da Destruição na Arte Ocidental*, palestra proferida por Monica Preti-Hamard na FAU Maranhão em 20 de setembro de 2014.

*O Templo de Poseidon
em Sunião*, William
Turner, c. 1834.

Nettley Abbey sob a Luz da Lua, John Constable, c. 1833.

Templo de Minerva, Giovanni Piranesi, c. 1760.

partir do final do século 18 e começo do 19, variando um pouco de significado de acordo com as culturas de origem, mas sempre se baseando em uma visão do passado como referência, como modelo de imitação.

Até encontrar, claro, a rejeição do modernismo, que não queria mais nada com a tradição histórica e com as ruínas. Pelo menos não como forma a imitar, ao reproduzir simplesmente ornamentos ecléticos. Mas sim como a retomada de um classicismo primitivo, exemplar do “espírito de sua época”. Basta observar, por exemplo, a reverência de Le Corbusier ao Parternon como um modelo de harmonia, “um estado de concordância com as normas do [seu] universo”.

O PARTHENON. Fídias, construindo o Parthenon, não fez obra de construtor, de engenheiro, de projetista. Todos os elementos existiam. Ele fez obra de perfeição, de alta espiritualidade. (LE CORBUSIER, 1973, p. 100-101)

Parthenon, Le Corbusier,
desenho a lápis.

O chamado *zeitgeist*, a fidelidade de um estilo a sua época e a seu contexto histórico, está ligado à própria mudança de interpretação da história em voga ao longo do século 19. Uma leitura historicista da história passou a compreendê-la como um processo irreversível, progressista, cujos eventos só poderiam ser compreendidos dentro de seu contexto. Substituiu-se a noção de um ideal fixo pela noção teleológica de um potencial a alcançar. Essa visão é oposta à anterior, na qual a história fornecia modelos para imitação, e foi fundamental às vanguardas artísticas e arquitetônicas do final do século 19 e início do 20. (COULQUHON, 2008, p. 227)

Le Corbusier era o arquiteto mais consciente da ruptura cultural, como refletiam seus artigos na revista *L'Esprit Nouveau* a partir de 1920⁰⁷. A partir daí, o *zeitgeist* e o futuro como alvo tornaram-se condições fundamentais à produção modernista e parecem ter encontrado na arquitetura sua manifestação mais exemplar, didática até.

07

L'Esprit Nouveau foi concebida por Le Corbusier juntamente com o pintor Amedée Ozenfant e o poeta Paul Dermée e editada entre 1920 e 1925. Em 1923 os artigos de Le Corbusier foram reunidos no livro *Por uma Arquitetura*.

Em 1911, o sociólogo Georg Simmel, embora com um pé já no modernismo, abordara a ruína ainda numa perspectiva bastante romântica, citando Goethe e o retorno “à boa mãe natureza”. Ao mesmo tempo, o parágrafo que abre o texto poderia estar contido, com pequenas variações, num discurso de Le Corbusier ou Vilanova Artigas:

A grande luta entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza, o balanço entre a alma que aspira à elevação e a gravidade que tende a descer, alcançaram, respectivamente, uma paz verdadeira e uma equação exata somente em uma única arte: a arquitetura. (SIMMEL, 1998, p. 137)

Se a arquitetura é para Simmel “a mais sublime vitória do espírito sobre a natureza”, no momento em que ela rui e a forma perde sua coerência, desaparece também a visibilidade da ideia, ou do espírito humano ali expresso. A natureza, aleatória, quer retomar a matéria que lhe foi roubada, sua força voltará a predominar sobre o feito humano. “[...] o desabamento aparece agora como vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu” e, por isso, “nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia”. A finalidade original da construção se perdeu, mas a combinação com as novas formas que a força da natureza criou constitui uma nova unidade, fundamentada “na finalidade profunda, onde esta configuração espacial e o tecer das forças naturais inconscientes superam suas raízes comuns”. Daí advém “a sedução específica da ruína”, da mão da natureza (e do tempo), e por isso não a encontramos, segundo Simmel, nas destruições feitas pelo próprio homem ou meramente pela sua passividade, como na ruína habitada. Nessas ruínas, o homem torna-se cúmplice da natureza, indo no “sentido oposto à sua própria essência”. Essa contradição dá à ruína habitada aquilo que é “problemático, aflitivo, frequentemente

insuportável”. “Dito de outra maneira: o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza”. (SIMMEL, 1998, p. 137-139)

A “sedução fantástica e a metafísica da pátina” é o que Simmel percebe na ruína “natural”, orquestrada pela natureza, a lembrança de que tudo que é humano “ao pó retornará”. A relação da ruína com seu entorno é pacífica, há uma unicidade de tons, assim como a árvore e a pedra que nela se ligam. “Mas a impressão de paz vive inteiramente no âmbito da alma humana, neste campo de batalha entre a natureza, que ela própria é, e o espírito, que ela própria é.” O equilíbrio encontrado na ruína reproduz a própria guerra do espírito humano entre a aspiração à elevação e o nosso “apenas natural”, responsável por nossa apatia e vileza. “A ruína cria a forma presente de uma vida passada, [...] segundo seu passado como tal. Isto constitui também a sedução das antiguidades, sobre as quais somente uma lógica limitada poderia afirmar que

Refeitório de Mahapali,
Anuradhapura, Sri Lanka,
c. 250 AC.
Foto Ana Ottoni, 2016

uma imitação absolutamente exata se lhes igualaria em valor estético” (*Idem*, p. 137). Simmel traz uma questão vital à discussão estética no modernismo: a autenticidade. A herança romântica da ideia de “aura”, assim como a valorização da autoria, que constituía um paradoxo à produção modernista e à própria fotografia nos tempos da “reprodutibilidade técnica”, vai problematizar também a compreensão da ruína no pós-modernismo.

Alguns anos depois da *Ruína* de Simmel, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, de 1925, Walter Benjamin interpretou a ruína como alegoria, ou seja, como a materialização da forma alegórica.

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no campo das coisas. Daqui vem o culto barroco à ruína. [...] “A empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às mais elementares forças da destruição, o raio, o terremoto. A artificialidade dessas ruínas apresenta-se como a última herança de uma Antiguidade que, em solo moderno, já pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de ruínas” (BORINSKY *apud* BENJAMIN) [...] O que aqui mais se afirma não são já as reminiscências antigas, mas uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. (BENJAMIN, 2013, p. 189-190)

No drama barroco, as figuras alegóricas são os personagens que representam, explica Maria João Cantinho, o próprio desenrolar da História, fixando signos do passado. (CANTINHO, 2002, p. 2). “A ruína constitui no reino das coisas o que a alegoria representa no reino das ideias: ela espelha a história do sofrimento dos dominados.” Ela

alegoriza, então, um mundo no qual as pessoas não conquistaram o direito de ser, por isso são sistematicamente destruídas e substituídas por outras. (KOTHE, 1998, p. 63-64)

Para Maurício Lissovsky, “o fragmento de Benjamin não é um símbolo arruinado. É uma relíquia. Não é possível dissociar sua interpretação da alegoria barroca da experiência romântica de uma natureza arruinada e que, ao mesmo tempo, seculariza a relíquia”. (LISSOVSKY, 1995, p. 23)

A CULTURA DA MEMÓRIA

Em *Sobre o Conceito da História*, sua última obra, Benjamin (1985) rompe com a concepção linear e homogênea do tempo e com a crença no progresso, antecedendo de certa forma o fim do “regime de historicidade moderno”. Essa é uma das razões, segundo François Hartog, que teriam tornado Benjamin um autor tão proeminente nos últimos anos.

Ele desenvolve uma concepção do tempo que traz o passado à atualidade do presente, o guarda, tomando por sua base a noção de *Jetztzeit*⁰⁸ e lidando com o que ele denomina “rememoração” (*Eingedenken*). [...] A imagem

08

Agora, tempo presente em tradução literal. No sentido benjaminiano, seria o tempo desconectado do “continuum” da História, pronto para dar o “salto do tigre” em direção ao futuro, segundo *A Dictionary of Critical Theory*, de Ian Buchanan, Oxford University Press, 2010.

que melhor expressa esta operação é o raio de um relâmpago: uma iluminação recíproca do passado e do presente, de um momento do presente e um do passado, apenas por um segundo. Isto significa que se olha no passado pelo futuro, de modo bem bíblico, reconhecendo os aspectos que advirão. (HARTOG, 1996, p. 8)

Hartog, entre outros historiadores, acredita que desde 1989 vivemos um “momento de crise no tempo”, ou seja, um período de passagem de uma experiência temporal para outra. O “regime moderno de historicidade” (que Coultuon chama de “historicista”, como já vimos) teria seu marco de origem na Revolução Francesa, e o de encerramento, 200 anos depois, na queda do Muro de Berlim.

A crise da credibilidade no futuro e na racionalidade técnica, criada pela Primeira Guerra, não chegou a gerar a formulação de um novo regime de historicidade, mas naquele momento já surgiam críticas à superficialidade da historiografia linear e várias tentativas de definir novos conceitos de história com base em novas temporalidades: “Nessa perspectiva Walter Benjamin seria a figura mais iluminadora” (HARTOG, 1996, p.8).

Nem mesmo as catástrofes da Segunda Guerra encerrariam o regime de historicidade moderno, ao contrário, “as estratégias de amnésia pessoal ou coletiva”, como uma reação à incapacidade de enfrentar os eventos da guerra garantiram sua continuidade.

Reconstrução e modernização voltaram momentaneamente à ordem do dia: “Em suma, o progresso se apresentava como uma aceleração da aceleração anterior”

(HARTOG, 1996, p. 9). O historiador identifica uma crescente ênfase do presente, que ele denomina “presentismo”, na perspectiva predominantemente futurista do modernismo. Desilusões pós-1968, crise econômica de 1974 e o fim das ideologias teriam se aliado às novas solicitações da sociedade de consumo ao estímulo à obsolescência imediata, provocando um crescimento irreversível do presente.

David Harvey, para quem as mudanças da percepção do tempo e do espaço são o resultado das alterações no modo de produção capitalista, explica como a passagem do fordismo do início do século para o sistema de acumulação flexível do capital nas décadas de 1970 e 80 provocou “uma nova rodada da compressão do tempo-espaço”, como a que já ocorrera no início do mesmo século.

Em poucas palavras, o novo regime foi fundamentado em uma maior flexibilidade dos processos de produção, em oposição à rigidez do fordismo, visando uma nova aceleração no giro da produção baseada em novas formas organizacionais e tecnologias construtivas. Acentuar a volatilidade e a efemeridade de mercadorias, ideias, ideologias e técnicas de produção é, segundo Harvey, uma das inúmeras consequências dessa aceleração. A descartabilidade e a obsolescência imediata passam a fazer parte do cotidiano do indivíduo, que vive um bombardeio de estímulos. A sobrecarga sensorial estimula seu bloqueio, leva a uma simplificação nas interpretações, a uma atitude de negatividade e ao retorno a um passado perdido com a valorização de design antigo, memoriais, museus e ruínas. A publicidade não mais apresenta produtos, e sim manipula desejos. (HARVEY, 2012, p. 263).

Nesse novo regime de historicidade – voltando a Hartog – o presente fabrica diariamente um futuro e um passado de acordo com a necessidade, e

“lembrar-se” tornou-se uma de suas maiores preocupações. Para Freud, a memória (que é diferente de lembrança) está diretamente ligada ao esquecimento, e vice-versa. De qualquer forma, acreditamos que lembrar é necessidade e dever moral de uma sociedade, enquanto o esquecimento é patologia.

É consenso entre os pensadores contemporâneos que vivemos em um momento de obsessão cultural pela memória. Segundo Andreas Huyssen, professor de crítica literária com extensa produção sobre o tema, o fenômeno teria se iniciado no Ocidente em meio aos movimentos sociais de gênero, raça e pacificação dos anos 1960, ao crescimento do discurso de alteridade e aos processos de descolonização, e se intensificado no final de década de 1980. Além do caráter político, Huyssen também aponta uma onda de musealização do mundo visível em vários fenômenos desde o final do século 20: projetos historicizantes de restauração de velhos centros urbanos nos Estados Unidos e na Europa, o movimento de espetacularização de museus a partir da criação do Beaubourg, em 1977, a nostalgia como produto de massa midiático, a explosão das modas retrô e repô, a apropriação de toda sorte de arquivos nas artes visuais, entre eles a fotografia vernacular (álbuns de família, fotos anônimas). O desejo frenético de consumir o passado se explica por um complexo conjunto de fenômenos, relacionados à progressiva e contínua compressão nas percepções das relações de tempo-espço: “Uma lenta mas palpável transformação das temporalidades nas nossas vidas, provocada pela complexa intersecção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSEN, 2000, p. 25). Dessa forma, a memória cultural funcionaria como uma espécie de “âncora temporal”, refletindo a necessidade de reação à obsolescência e ao desaparecimento imediatos, impostos pelo consumo. “Seja um paradoxo ou uma dialética, a

disseminação da amnésia em nossa cultura se faz acompanhar de um incoerível fascínio pela memória do passado,” (HUYSEN, 2000, p. 78).

A questão da memorização versus esquecimento toma contornos materiais quando pensamos no sentido que o termo “memória” passou a ter no século 21. No contexto digital, a memória pode ser quantificada e comercializada em bytes, mas sua manutenção parece cada vez mais ameaçada pelos meios disponíveis. Com o incremento dos softwares e das tecnologias, precisamos cada vez mais de espaço para arquivar nossa memória, processo que nos custa dinheiro e tempo de administração.

Nunca se fotografou tanto, mas quantas pessoas realmente salvam todos os seus *selfies* e suas fotografias de viagem? Quantas vezes o Coliseu romano e o Ground Zero foram fotografados nos últimos anos, nos últimos meses, ontem? Quantas dessas imagens serão armazenadas e preservadas? E, se forem, alguém estará interessado em ver tudo isso?

Giselle Beiguelman nos chama a atenção para uma questão ainda mais complexa: nossos arquivos são controlados por corporações na medida em que usamos redes sociais e serviços de hospedagem online como forma de armazenamento. Facebook, Instagram, YouTube e Flickr obviamente adotam seus próprios critérios nas formas de catalogação e recuperação de dados, e os manterão, claro, enquanto tiverem interesse em fazê-lo. “As redes não têm tempo. Nelas prevalece um regime de urgência permanente. A publicação mais recente é, supostamente, mais relevante que a anterior. O que conta é o agora. E esse agora é de uma intensidade cada vez maior” (BEIGUELMAN, 2014, p. 23-24).

“O que conta é o agora”, mas o agora está cada vez mais “intoxicado” pelo passado em toda a cultura pop, segundo Beiguelman, que descreve a onda retrô na música, na moda, na arquitetura e no cinema como uma tendência em transformar toda a vivência no presente em um passado imediato. E com ela uma indústria pronta a fornecer calças já rasgadas, filtros de “envelhecimento” de imagens digitais e um design “já antigo” para objetos novos.

Em seu livro mais recente, *Culturas do Passado-presente*, Huyssen continua examinando a produção cultural e artística recente com base na cultura da memória e apresenta o que julga ser um dos seu mais novos sintomas: a febre pelas ruínas ou, por que não dizer, uma nova onda de culto à ruína, que acompanha o Ocidente desde o século 18. (HUYSEN, 2014, p. 91)

O FUTURO DA NOSTALGIA

Nostalgia é a melancolia produzida pela perda de algo ou lugar (como a terra natal) que ficou no passado. Pela irreversibilidade do tempo, esse algo ficou necessariamente inacessível. “A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia” (HUYSEN, 2014, p. 91). A nostalgia está no cerne do gosto pelas ruínas, originalmente mitificando um passado perdido, a ser usado como exemplo ou simplesmente contemplado.

Mas a nostalgia se opõe ao telos moderno por se contrapor à noção de progresso, e a arquitetura modernista sempre deixou isso muito claro. Na literatura e nas artes, por outro lado, sempre houve espaço para o sombrio e o melancólico, tanto

em suas criações como em seus temas. Esse “lado obscuro” da modernidade desconfia do projeto moderno, percebe sua dimensão destrutiva, e o acompanha pelo menos desde o Iluminismo. E já na forma de ruína. *Os Cárceres (Inventados)* de Piranesi são o melhor exemplo de um olhar crítico de dentro da própria modernidade, “e não *depois* dela”. (HUYSSSEN, 2014, p. 94)

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), arquiteto, gravurista e arqueólogo, fez uma importante documentação arquivística das ruínas românicas, ao mesmo tempo desenvolveu a série de gravuras conhecidas como *Os Cárceres*, prisões sombrias e labirínticas, onde corredores, escadas e salões parecem se dispersar em todas as direções, e não levam a lugar algum. Sua temporalidade e sua espacialidade são completamente indefiníveis e podem ser interpretadas como uma compreensão crítica e alternativa da modernidade contra o ingênuo otimismo no progresso e no aperfeiçoamento moral da humanidade.

Os Cárceres de Piranesi, assim como outras produções do “lado obscuro” da modernidade, se inscrevem em um imaginário nostálgico, certamente, mas já problematizavam a crença no futuro a partir de seu próprio presente, pressentindo o que poderíamos chamar de uma “ruína do futuro”, tema tão em voga na contemporaneidade, sinônimo da perda de capacidade de acreditar no futuro graças às catástrofes do século 20. Esse sentido crítico se caracteriza, aos olhos de Huyssen, como uma “nostalgia reflexiva”.

Restauração (de *re-instaur*o - re-estabelecimento) significa um retorno para o equilíbrio original, para o momento pré-queda. O passado para a nostalgia restauradora é um valor para o presente, o passado não é uma duração, mas um *snapshot* perfeito. [...] A nostalgia reflexiva está mais preocupada com o tempo histórico e individual, com a irrevocabilidade do

passado e a finitude humana. *Re-flexão* sugere nova flexibilidade, e não o restabelecimento do equilíbrio. O foco aqui não é recuperar o que é percebido como uma verdade absoluta, mas como uma meditação sobre a história e a passagem do tempo. (BOYM, 2001, p. 49, tradução minha)

A ideia de uma “nostalgia reflexiva” foi desenvolvida por Svetlana Boym com um sentido crítico e blasfemo, muitas vezes irônico, em oposição a uma “nostalgia restauradora”, que evoca o passado como valor irrefutável para o presente. Nos ensaios do livro *The Future of Nostalgia* (2001), Svetlana, professora de literatura russa radicada em Harvard⁰⁹, percorre as ruínas pós-comunistas, de cidades como São Petersburgo, Moscou e Berlim, e o pensamento de autores “exilados” de seu país de origem (como ela própria) na identificação desse novo sentido de nostalgia.

A superposição de passado, presente e futuro proposta por Benjamin e sua relação alegórica

Cárceres de Invenção,
Giovanni Baptista
Piranesi, 1745.

⁰⁹

Svetlana Boym morreu, prematuramente, em 2015, aos 50 anos

entre ruína e história fazem parte de uma tradição que explora o hibridismo entre passado e presente, que Boym qualifica de *off-modern*.

Esse grupo de pensadores e artistas, que inclui também Igor Strawinsky, Julio Cortázar, Milan Kundera e Vladimir Nabokov, faz “uma mediação entre modernistas e pós-modernistas, frustrando os acadêmicos”. (BOYM, 2001, p. 31)

À fascinação contemporânea pelas ruínas, em ensaio mais recente, Boym deu o nome de “ruinofilia”. Ruínas não seriam apenas um monte de rememorações, mas sim labirintos de sentidos ambivalentes – “Não mais, ainda não, mesmo assim, embora”. “O passado que poderia ter havido e o futuro que nunca houve.” O gosto pela ruína na arte contemporânea não é nem moderno nem pós-moderno, é *off-modern*. Não é uma doença “neorromântica”, não é expressão de nossas “paisagens internas” nem mera citação pós-moderna. É exploração e produção de significado. (BOYM, 2010, p. 58-60)

Para Brian Dillon, crítico e escritor inglês, a recente abordagem da ruína se alimenta especialmente do trabalho teórico, artístico e literário produzido nas décadas de 1960 e 70 (DILLON, 2011, p. 14).

Paisagem Entrópica,
Robert Smithson, 1970.

As paisagens entrópicas de Robert Smithson nos lembram que a ruína é um processo contínuo, que se situa entre o “remoto passado geológico e um futuro catastrófico”. Oxidação, hidratação, carbonização e solução (os principais processos de desintegração rochosa e mineral) são para Smithson “métodos de criação artística”. (SMITHSON, 2006, p. 182) Em *Passaic*, o artista nos apresenta “as ruínas às avessas: edificações que não se *desmoronam* em ruínas depois de serem construídas, mas se *erguem* em ruínas antes mesmo de serem construídas” ao olhar para os subúrbios pós-industriais americanos. (SMITHSON, 2009, p. 165) Smithson estava aludindo a Vladimir Nabokov, que escrevera em seu conto *Lance*: “O futuro não é nada além do que o obsoleto em reverso” (NABOKOV, 1952, p. 21).

A FOTOGRAFIA REFLEXIVA

O JARDIM DE PIPO NGUYEN-DUY

Pipo Nguyen-duy é um fotógrafo nascido no Vietnã, cresceu em meio à guerra e imigrou para os Estados Unidos como um refugiado político.

Seu ensaio *O Jardim* é uma tipologia de estufas abandonadas na região central dos Estados Unidos, que se tornaram obsoletas pela agricultura de alta tecnologia. Fotografadas em grande formato, remetem ao mesmo tempo às tipologias industriais dos Becher e ao imaginário da ruína como retomada da natureza. Além do mais, as estufas são prédios de vidro e aço muito similares aos primeiros prédios modernistas, como as galerias de Paris descritas por Benjamin, onde a transparência do vidro seria uma nova arma contra o encastelamento da burguesia.

Meio jardim (onde a natureza é controlada pelo desenho do homem), meio arquitetura protomodernista, as estufas de Nguyen-duy estão agora arruinadas enquanto prédio e enquanto jardim. Sua função está esgotada, a vegetação natural invadiu seu interior, os vidros e a estrutura estão desaparecendo. Mas a retomada natural não constrói uma paisagem exuberante como em uma pintura de William Turner: uma vegetação pobre, rasteira, divide o espaço com restos industriais, um carro ou um ventilador. (HUYSEN, 2014, p. 83-89)

O Jardim, 2004-2011.

ERNESTO OROZA E A NECESSIDADE

Oroza é outro “exilado” cubano, radicado em Miami. Como o de Garaicoa, que vive em Cuba, o seu trabalho também se refere ao isolamento econômico de Cuba. Nas fotografias da *Arquitetura da Necessidade*, reina um universo de gambiarras construídas a partir da readequação e recombinação de estruturas, ornamentos, escadas, esquadrias, parapeitos. As imagens de Oroza são *ready-mades* da escassez cubana, ou arquiteturas “desobedientes”, termo que utiliza ao se referir a outro trabalho, *Desobediência Tecnológica*, em que o tema são pequenos objetos recombina- dos de forma similar. Como *ready-mades*, seus objetos e suas arquiteturas estão prontos, suas “tipologias” são registros diretos, mais próximos da fotografia conceitual de Edward Ruscha do que do “método comparativo” dos Becher.

A arquitetura modificada de Havana é conduzida por um destino inevitável: Necessidade. Os habitantes da cidade estão cientes de suas reais demandas. Seus preconceitos foram despojados pelo inevitável e transformam a cidade sob uma nova ordem: O Modulor Moral.

O Modulor Moral, ao contrário do Modulor “Corbusiano”, é um ser humano ao mesmo tempo que uma ferramenta de medição. Ele encarna o potencial humano para compreender a urgência e inscrevê-la no espaço. Acrescenta, à ordem estabelecida pelas dimensões humanas, a dimensão moral que a necessidade recupera. A urgência fornece ao indivíduo um álibi fundacio-

nal. Cada impulso sexual ou fisiológico, cada nascimento e até mesmo a morte, provocará o aparecimento de novas paredes, colunas, escadarias, janelas, canalizações ou sistemas elétricos. (OROZA, 2006)

Em *Objetos da Necessidade: Projetos*, Oroza constrói “objetos de design” inspirado pelas invenções populares cubanas, lembrando que a falta de opções entre os poucos artefatos industriais soviéticos acabava criando uma espécie “produção em série” das gambiarras.

“A ruína urbana e tecnológica impõe-se assim como espaço crítico. Ela evoca a presença e a passagem do tempo e evidencia a complexidade do transitório e da impermanência, conferindo materialidade ao tempo em ação” (BEIGUELMAN, 2016, p. 167).

*Arquitetura da
Necessidade, 1997
em diante.*

THE ATLANTIC WALL: PAUL VIRILIO, JANE E LOUISE WILSON

Em *Sealand*, de 2006, as irmãs britânicas Jane e Louise Wilson filmaram e fotografaram os bunkers arruinados da Muralha do Atlântico, construída como defesa das tropas nazistas a uma possível invasão das tropas aliadas pela Grã-Bretanha durante a Segunda Guerra.

A Muralha do Atlântico já havia sido explorada por Paul Virilio e pelo novelista J. G. Ballard na mesma chave de confrontação entre passado, presente e futuro sombrio, entre a estética da ruína e da ficção científica. Em *Bunker Archaeology*, de 1975, Virilio analisa a tipologia das fortificações nazistas por desenhos, textos e fotografias, acumuladas desde 1958, quando, jovem, fez sua “descoberta arqueológica” numa viagem de férias à costa da Bretanha. A associação da arquitetura dos bunkers às massas de concreto corbusianas e ao brutalismo do pós-guerra é explícita: “Por que continuar surpreso com as formas de Le Corbusier de arquitetura moderna? Por que falar de *brutalismo*?”

Estas pesadas massas cinzentas com ângulos tristes e sem aberturas, [...] trouxeram à luz, muito melhor do que muitos manifestos, as redundâncias urbanísticas e arquitetônicas do período pós-guerra que havia acabado de reconstruir, nos mínimos detalhes, as cidades destruídas. (VIRILIO, 2011, p. 108, tradução minha)

TYPOLOGY OF
THE FORTIFICATIONS
OF THE
ATLANTIC WALL

—Firing units with concealed hardware:
machine guns, 25–37 mm cannons, antiaircraft
guns, and howitzers.
—Firing units under armoured cupolas:
machine guns
mine throwers
grenade launchers
light howitzers
—Infantry observation units or
artillery units under armoured cupolas
(command) posts for coastal battery firing.

—Air defense units:
20–30 mm antiaircraft guns
searching radar
station radar, radar, identification
gunnery control systems.
—For secondary units:
towers, observation
communication centers, command, radio
control posts, driving stations,
power plants, canteens,
water supply systems, latrines.

Bunker Archaeology,
Paul Virilio, 1975.

As imagens das gêmeas Wilson, expostas em 2006 em grandes dimensões, mostram com nitidez e certa dramaticidade as estruturas mais destruídas pelo tempo e pelo homem. O preto e branco, muito detalhado, remete à própria fotografia de paisagem modernista e ao trabalho de Virilio. Muitas das construções estão grafitadas, são depósitos de lixo e servem de abrigo a indigentes. No entanto, os grandes volumes de concreto à beira do mar parecem indestrutíveis, suas formas originais ainda são visíveis após 50 anos e suas fotografias ainda carregam uma funesta potência.

No mesmo ano, J.G. Ballard escreveu, num artigo para o jornal *The Guardian*, sobre a Muralha do Atlântico:

Sempre que me deparava com essas sombrias fortificações ao longo da costa da França e da fronteira alemã, percebia que estava explorando um conjunto de túmulos de concreto cujos fantasmas escuros assombravam a arquitetura brutalista tão popular na Grã-Bretanha nos anos 1950.

[...] Mas o modernismo do período heroico, de 1920 a 1939, está morto, e morreu primeiro nos *bunkers* da praia de Utah e da linha Siegfried. No entanto, em seu auge entre as guerras, o modernismo foi um vasto projeto utópico, e talvez o último projeto utópico que veremos, agora que estamos bem cientes de que todas as utopias têm seu lado negro. (BALLARD, 2006, tradução minha)

Biville, Jane and
Louise Wilson, 2006.

Casemate H667,
Jane and Louise
Wilson, 2006.

Azeville, Jane and
Louise Wilson, 2006.

CAPÍTULO 4 **ARQUEOLOGIAS DO FUTURO BRASILEIRO**

O contato com um ponto! Isso lá fora. O resto de uma tremenda simplicidade capaz de ser compreensível para qualquer um. Que não tivesse nenhuma loquacidade necessária. Nenhuma veemência de discurso! Nenhuma concessão barroca! Nada! Uma espécie de quem procura a verdade pura, absolutamente pura! [...] Morria de medo de riscar aquilo tão simples como está colocado. O que vão dizer disso? Não chega a ser nada. Não tem porta na entrada. Eu queria que a entrada fosse como ela é: um peristilo clássico, grego, e que não tem porta. Só entram deuses dentro da FAU! Lá não tem frio nem calor⁰¹. (ARTIGAS, 1978)

Vilanova Artigas foi afastado da universidade pelo AI-5 em 1969, ano da conclusão do prédio da **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP**, e só retornou com a anistia política, em 1979, com Jon Maitrejean e Paulo Mendes da Rocha, que também haviam sido cassados. Mas, se só conseguiu lecionar no prédio dez anos

01

Vilanova Artigas em depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues e Fernando Frank Cabral para o filme *Vilanova Artigas: Espaço e Programa para a FAU*, 1978. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yR7c7I4NNSU>>

depois de sua inauguração, e por pouco tempo – até sua morte, em 1985 – é consenso que deixou para os estudantes a mais contundente síntese de seus pensamentos no próprio projeto da escola. Tanto que os estudantes se recusaram a sair provisoriamente do prédio para a recente restauração, alegando que a vivência ali era uma experiência imprescindível à sua formação.

O projeto é de 1961, mesmo ano da Garagem de Barcos Santa Paula. Numa escala muito maior, parte da mesma concepção essencial de arquitetura: um abrigo construído sob o qual se promovem as relações humanas.

A grande cobertura translúcida abriga todo o prédio e ilumina o vazio central do edifício, de seis andares intercalados e a grande praça térrea, o “salão caramelo”.

“Doutor, por dentro é uma maravilha, mas, por fora, uma fortaleza!”, ouviu Artigas do “português” que tocava a obra, mas cujo nome não se lembrava no depoimento dado em 1978. Uma fortaleza sustentada por uma complexa estrutura, internamente apoiada por enormes pilares, que atravessam toda a altura do prédio, e

Obras FAUUSP,
Vilanova Artigas,
Foto José
Moscardi, 1968.

externamente pelos célebres pilares piramidais, afinados no centro, como se a base fosse a fundação aflorada. Novamente a intenção é evidenciar as forças opostas da gravidade e da resistência construída pelo homem (KAMITA, 2000, p. 39). Os seis pavimentos são interligados pela rampa que se inicia logo na entrada. Do segundo lance, já se desvela o enorme vazio no centro dos volumes irregulares, que compõem todo o prédio. Vislumbramos corredores, estúdios, salas de aula e a biblioteca envidraçada, visão oposta à da “fortaleza” externa.

“Esse prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como uma especialização da democracia, espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um templo, onde todas as atividades são lícitas” (ARTIGAS, 1997, p. 101).

O prédio da FAU nunca foi totalmente acabado e teve sérios problemas de realização e também não recebeu nenhuma manutenção até 2013, quando finalmente se iniciou a reforma esperada por anos, provavelmente devido à aproximação do centenário de nascimento de Artigas, em 2015. A situação já era mais que crítica, lonas azuis protegiam os estúdios das ameaçadoras “estalactites” que pendiam da cobertura e deixavam o ambiente muito escuro. Para conter os vazamentos, caixas-d’água de PVC foram espalhadas entre mesas como baldes gigantes.

A reforma substituiu os antigos domos de fibra de vidro por novos, de material mais resistente e translúcido. Limpou cuidadosamente as pichações dos interiores, deixando apenas alguns vestígios das intervenções. Instalou novas luminárias e lixou todo o concreto da cobertura internamente. As fachadas foram perfuradas para o tratamento da ferrugem da estrutura, criando um dilema em relação às marcas das fôrmas de concreto, que desapareceriam. Reproduzi-las? Deixá-las interrompidas? Parece que essa acabou sendo a solução adotada, mais

FAUUSP, estúdio 3,
2012.
Foto Ana Ottoni.

por pressa do que por deliberação, deixando um “xadrez” irregular nas empenas externas. Reproduzi-las seria incoerente com a sua concepção, mas o debate teria sido importante à discussão da decadência brutalista. Afinal, ela também envelhece, e muitas vezes mal. Como vamos conservar esses prédios, e como serão as suas ruínas? Quais critérios para o seu tombamento?

A restauração trouxe clareza e algum conforto de volta ao “templo” da arquitetura paulista – seu prédio mais significativo e sua escola. Era visível, durante a obra, como uma luz muito mais intensa e branca ia tomando os espaços onde os domos já haviam sido trocados, como uma nuvem escura se afastando.

A reforma da FAU é o tema do último ensaio fotográfico, uma proposta de reflexão sobre como lidar com o futuro dessa arquitetura – com seus equívocos do passado e com seu declínio, já que constatamos que, sim, ela também se engana e decai, como tudo o mais que produzimos.

Por mais bem-vinda que tenha sido a restauração, permaneceram sem solução velhos problemas de transfiguração do projeto – como o fechamento

de grandes espaços abertos com salas de professores e administração, a colocação de aparelhos de ar condicionado na fachada e a inexorável pichação no concreto aparente, já no mesmo estado de antes, senão pior.

Difícil atribuir aos pichos no interior do prédio da FAU o mesmo sentido contestatório que podem ter nos muros da cidade, um tema de polêmicas recentes devido à “limpeza” promovida pela nova administração da prefeitura de São Paulo. Nem sei exatamente quem os pratica, mas eles remetem o prédio recém-reformado novamente à incômoda aparência de descaso e ruína, como as imagens da Villa Savoye após o tratamento do artista Xavier Delory, que ele bem intitula de “sacrilégio”. Entretanto, não é de abandono que o prédio da FAU tem sido vítima, mas de maltratos – um triste paradoxo para uma escola de arquitetura.

Por mais gentil que tenha sido o comentário de Artigas, seus frequentadores não são “deuses”, pois sentem frio, calor e uma estranha falta de “sentimento de posse”, como uma espécie de patrimonialismo às avessas: se o prédio é público, não é de ninguém.

Sacrilege, Xavier Delory, 2014.

Prédio da FAU, estúdio 3, 2017.
Foto Ana Ottoni.

O TEMPLO E A ESSÊNCIA

“Ah, ele falava isso para encher a bola dos estudantes. Acho simpático”, interpreta o arquiteto Angelo Bucci num recente depoimento dado a mim em seu escritório.

Bucci, que se formou na FAU em 1987, é reconhecido como um dos reverberadores contemporâneos da escola paulista e lembra-se de ter sido muito criticado em 1992 pelo projeto com que ganhou, juntamente com Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, o concurso para o Pavilhão do Brasil na Expo Sevilha. O projeto, que dava continuidade à estética brutalista, teria sido visto como um retrocesso. “As pessoas viram uma fachada de concreto e pronto. Simplesmente identificaram como a mesma coisa.” O projeto podia estar usando o mesmo léxico, mas para dizer coisas diferentes, explica o arquiteto.

“A nossa geração veio depois de um hiato de pelo menos dez anos, então nós não devíamos nenhum tipo de obediência a nada. Estávamos recomeçando ali. Quando entramos na FAU, o cenário cultural era um escombros, uma coisa em ruínas. Como você estabelece uma plataforma de onde começar?”

O grupo era iniciante, jovens arquitetos começando uma atividade profissional, que identificavam em Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Carlos Millan, entre outros, um alinhamento por questões práticas, por proximidade. “Aquela arquitetura era um ponto de partida”, segundo Bucci. “Como um filme brasileiro, aquilo dialoga com você num nível diferente dos outros. E tinha também um sentido manifesto. Agora, se você vê um retângulo e acha que é tudo a mesma coisa...” Sobre as diferenças de sua arquitetura e a da escola paulista, ele aponta duas questões em especial: a ideia da imagem no lugar

do desenho – a que a escola dava importante ênfase como o próprio processo criativo – e a forma aberta do projeto em lugar da fechada.

Em nossa conversa, o arquiteto não se assusta – como outros – com o termo “ruína”. Ao contrário, vislumbra na ideia da decadência brutalista uma beleza, um retorno à sua essência. Afinal, a estrutura, na qual essa arquitetura “aposta todas as fichas, é a primeira coisa que fica pronta e a última que vai embora”. Nesse sentido, a obra moderna em ruínas, destituída de acabamentos, caixilhos, e do caráter de função, se encontraria muito mais próxima da idealização. Retrocedendo ao momento anterior da obra acabada, ressurgiria uma “potência de outras finalizações, outras possibilidades, que se perdem quando as coisas estão funcionando”.

“Imagine a FAU, imagine que todos os domos lá em cima vão embora, que aquele epóxi e aquele paviflex não existem mais, que os caixilhos todos caem: vai continuar sendo uma beleza. Ela vai continuar passando muito a mesma mensagem. E, se aquela burocracia toda vai embora, o prédio melhora.”

Maquete do Pavilhão
do Brasil na Expo
Sevilha, projeto de
Angelo Bucci, Álvaro
Puntoni e José
Oswaldo Vilela, 1992.

Bucci procura um aforismo no livro de Luigi Snozzi⁰² e encontra: “A arquitetura surge quando cessa o programa”. E completa: “Não importa se é antes de ficar pronta ou depois de decrépita, ela reencontra certa juventude e mais além, volta à própria condição de natureza”.

Acho que a FAU para os arquitetos de São Paulo, ligados a ela, é uma espécie de templo, no sentido que você sempre se remete àquilo no seu pensamento. Nas suas elaborações, aquilo se faz presente. Um templo em todos os sentidos. É marcado por uma tragédia, como o Partenon, que teve a deusa Atena saqueada: no primeiro mês de vida da FAU, levaram embora o Artigas. Como um templo, a FAU tem os seus deuses, tem uma mitologia se você quiser. Acho que o Artigas é um cara desses. Por outro lado, a palavra arquitetura tem estas duas coisas: uma que evoca as humanidades, e outra, as ciências do homem na natureza. Para mim, o das humanidades é o Flávio Motta e o das ciências é o Paulo Mendes da Rocha, essa figura. Na minha mitologia, aquilo é que é o templo e os deuses eram o próprio Artigas e outros.

Bucci vive numa intensa rotina de viagens como professor convidado ou palestrante no MIT, em Berkeley, Buenos Aires, Itália, Equador e Chile, entre outros lugares, o que sugere uma espécie de “descoberta” internacional da escola paulista, praticamente à sombra do modernismo carioca e de outros “brutalismos” até os anos 1990. Vejam-se as importantes premiações que Paulo Mendes da

02

SNOZZI, Luig (Org.) *25 Aphorismen zur Architektur*, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, 2015

Rocha, o maior autor da escola, tem recebido nos últimos anos. Afinal, depois da projeção da arquitetura carioca de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, irmãos M. M. M. Roberto e Affonso Reidy, entre as décadas de 1930 e 50, foi a vez de Brasília ocupar a cena.

A produção arquitetônica brasileira, que tinha participado intensamente da cena internacional até a década de 1960, se isolou com o regime militar. Para Bucci, os olhos só se voltaram para o Brasil novamente da década de 1990, quando Peter Eisenman veio ao Brasil para uma palestra e quis conhecer o Museu da Escultura, projeto de 1987 de Mendes da Rocha, iniciando sua projeção para fora do Brasil.

BRASÍLIA

Com a construção de Brasília, a modernização urbanística brasileira suscitou um interesse que ultrapassou as fronteiras nacionais. A atenção internacional delegada à construção de Brasília colocou este imenso país periférico na vanguarda da edificação modernista. [...] Internamente, a construção da cidade-capital no coração desértico do Brasil emblematizou a utopia de uma modernidade irradiadora da nova fundação nacional.” (JAGUARIBE, 1997, p. 104)

Brasília foi concebida dentro do Palácio do Catete, um casarão eclético construído por um barão do café. Assim, “a modernidade límpida e igualitária” de Juscelino Kubitschek emergiu de dentro do próprio passado colonial e escravocrata, salienta Beatriz Jaguaribe. A construção de Brasília não seria a “marca da implementação

do novo” apenas pela arquitetura, mas pela renegociação da própria história, como a construção do Ministério da Educação e Saúde já antecipara – mas sob a idealização do Estado Novo.

A nova capital administrativa se deslocaria para o centro do país, rompendo a tradição costeira colonial e aproximando os extremos do Brasil. Deveria ter um desenho urbano progressista, dissociado de toda a sorte de arcaísmos, como as “práticas de socialização e de costumes africanos e europeus”. Como aquelas das ruas do centro do Rio de Janeiro do século 19, onde se originaria o samba e cujo imaginário já fazia parte da literatura desde Machado de Assis, passando por Lima Barreto e João do Rio, entre outros. Nem a higienização e a abertura de avenidas no início do século 20, à *la Haussmann*, aboliram “o cenário vibrante e decadente da nova babilônia tropical” (JAGUARIBE, 1997, p. 109).

O perfil da nova capital seria traçado a partir do zero, e a prevalência de avenidas e automóveis interligando superquadras construídas com concreto, vidro e aço eliminaria as históricas diferenças sociais. A nova cidade “emergia como utopia da modernização estandardizada e igualitária” (JAGUARIBE, 1997, p. 104).

Antes mesmo de sua inauguração, a construção da nova capital, maior de todas as realizações da tábula rasa modernista, foi debatida no Congresso Internacional de Críticos de Arte, que reuniu um notório elenco de teóricos de arte e arquitetura.⁰³

03

O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos Arte aconteceu em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo em setembro de 1959. A inauguração oficial de Brasília se deu em 21 de abril de 1960.

Mário Pedrosa, um dos organizadores, esperava que “a mil quilômetros dos centros cosmopolitas da costa” se alcançasse a almejada síntese das artes⁰⁴, “uma totalidade social, cultural e artística” pelo desenho urbano (PEDROSA, 2015, p. 92-100). Na abertura do evento, André Malraux chamou a cidade de “a capital da esperança”. Richard Neutra festejou a possibilidade de retorno ao “biologicamente suportável”, que não poderia se encontrar em mais nenhuma grande cidade (PEDROSA, 2015, p. 160). No entanto, contra a maioria otimista, manifestações de dúvida sobre o sucesso da nova capital já surgiam. O crítico de arquitetura italiano Bruno Zevi afirmava não ter mais tanta certeza de que se “podia criar artificialmente uma cidade com vida, um autômato que ganhasse alma”, como acreditara a geração de Le Corbusier. E já anunciava “a crise de certa concepção espacial que caracterizou a arquitetura moderna” (ZEVI *apud* PEDROSA, 2015, p. 158-159).

Ou seja, a origem utópica de Brasília se dá praticamente ao mesmo tempo e no caminho inverso do início das críticas às metanarrativas do urbanismo funcionalista, propondo que as características históricas e a vida comunitária das cidades fossem preservadas ou mesmo restauradas. A tábula rasa começou a ser associada à ganância imobiliária e a uma forma de opressão política. Se a capital já nasceu onde não havia história, sua monumentalidade e sua organização não se mostraram muito estimulantes à criação de alguma “vida”.

Em pouco tempo, a contraposição entre a cidade futurista e os miseráveis bairros periféricos, onde viviam seus operários migrantes, “os candangos”, começou a

04

Equivalente à concepção utópica da Bauhaus da “obra de arte total”, inspirado no *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner.

chamar a atenção. Como se não bastasse, o país estava às vésperas do golpe militar de 1964, que acabou confiscando a imagem de Brasília de seu otimismo democratizante e jogando-a nas mãos do autoritarismo. A monumentalidade, como sabemos, seria funcional ao regime ditatorial e à sua manutenção. Assim Brasília passou de “vitrine a vitraço”, de símbolo de modernização ao de “sobrevivência anacrônica de uma ideologia superada, associada então ao espírito tecnocrático” (WISNIK, 2010, p. 9).

Como em Pruitt-Igoe e no World Trade Center, mais uma vez, “o feitiço modernista virou contra o feiticeiro”.

O prédio da FAU-USP foi projetado logo após a inauguração de Brasília. Artigas e sua equipe haviam participado do concurso para a nova capital e ficaram em quinto lugar (empatados com outros dois concorrentes), com uma concepção do plano piloto similar ao projeto de Lucio Costa. Assim como os outros projetos premiados, segundo o arquiteto Milton Braga, em sua análise comparativa sobre o concurso. “Em todos os planos, encontram-se mais ou menos o mesmo programa urbano e a mesma organização deste” (BRAGA, 2010, p. 198). Ou seja, todos os premiados pensavam ainda em sintonia com os preceitos do racionalismo de Le Corbusier e da Bauhaus, de cidades organizadas em zonas de acordo com as funções residenciais, comerciais, governamentais, de lazer etc. A diferença de alguns projetos, como os das equipes de Artigas e dos irmãos Roberto, era a preocupação quanto ao futuro da cidade e ao crescimento do entorno, ausentes no projeto vencedor. A expansão descontrolada da periferia logo se evidenciou como um dos principais problemas da capital. “No entanto, esse não parece ser um problema intrínseco ao projeto vencedor do concurso, e sim um fruto da ausência de planejamento continuado após a inauguração da cidade, e principalmente do aumento da pobreza brasileira nas últimas décadas” (*Ibidem*).

Se as críticas ao urbanismo racionalista entraram em pauta logo após a construção de Brasília, tornando a cidade um paradigma dos problemas de sua concepção, ao nível da edificação, o pós-modernismo – historicista ou vernacular – não parecia oferecer boas alternativas.

Arquitetos contemporâneos de várias gerações são unânimes quanto à visão pós-moderna de urbanismo, que integra as funções urbanas, em vez de separá-las, e respeita pequenas narrativas, comunidades locais e suas alteridades.

Quanto à arquitetura de edifícios, acredito haver mais controvérsias e uma vasta gama de tendências, das mais funcionalistas às mais simbólicas. Sem dúvida a preocupação com as particularidades do usuário, com as características do terreno e com os regionalismos culturais, associada à evolução tecnológica, é muito mais presente em toda a arquitetura contemporânea. Apropriar-se criticamente da nossa própria “tradição”, seja ela indígena, colonial, purista ou brutalista, faz parte desse contexto, e nem os arquitetos das gerações pós-democratização parecem preocupados em ter uma concepção arquitetônica unívoca.

DE MARCEL GAUTHEROT ÀS RUÍNAS CONTEMPORÂNEAS

Para o crítico Lorenzo Mammi, não devemos tomar o destino de Brasília, que acabou servindo ao colapso das instituições democráticas, em vez de consagra-las, como um mero fracasso...

...Porque Brasília triunfou como construção de um mito – o mito da origem, que faltava ao Brasil, como a muitos países de colonização moderna. Deu-nos a imagem sobre o qual construir uma identidade, a de um país “condenado ao moderno”. [...]

Brasília é nossa ruína, tão essencial para nós quanto as ruínas astecas são para os mexicanos. Como as ruínas, em outros países, representam a saudade do que se perdeu, ela fornece à cultura brasileira um de seus traços fundamentais: a saudade do que ainda não é. (MAMMI, 2012, p. 169-170).

Mammi escreveu essas palavras para um ensaio sobre as fotos de Marcel Gautherot feitas ao longo da construção da nova capital. Gautherot foi documentar a empreitada a convite de Oscar Niemeyer, com quem já havia trabalhado.

MARCEL GAUTHEROT E OSCAR NIEMEYER

Se Le Corbusier encontrou nas fotos de Lucien Hervé a tradução perfeita de sua arquitetura, coisa similar ocorreu entre Niemeyer e Gautherot. Entre sua construção e até os anos 1970, o fotógrafo produziu 3,5 mil imagens⁰⁵ em Brasília, fotografias

05

Hoje toda a obra de Gautherot pertence ao acervo do Instituto Moreira Salles.

que oscilam entre a inserção da cidade na paisagem desértica, a monumentalidade e a quase abstração – momento em que suas fotos e as de Hervé se parecem bastante. Chamam a atenção também a semelhança entre as “folhas de contato” de Gautherot sobre a cartolina, apesar de serem visivelmente mais organizadas e arquivísticas e sugerirem a própria ordem da película, e não a criação de um percurso, como as de Hervé.

Gautherot também fotografou os operários e suas habitações, de forma completamente distinta, nos “rigorosos princípios da reportagem etnográfica”, aprendidos em sua passagem pelo Musée de L’Homme, do qual foi colaborador desde 1936 até a Segunda Guerra: “Enquadramento central, simetria, iluminação uniforme e nítida” (MAMMI, 2012, p. 167). Mas não conseguiu publicar o livro que desejava com essas imagens, já que não eram patrocinadas pelos construtores. Por isso, em Brasília, seu trabalho de “fotógrafo-arquiteto” ficou muito mais conhecido que o de “fotógrafo-etnólogo”.

Mammi considera que a dissociação percebida na comparação das fotos do grande

*Congresso nacional,
folha de contato,
1960. Acervo IMS*

canteiro de obras e da Sacolândia⁰⁶ é perceptível em documentações de outros profissionais, como se “as duas Brasília[s] [gerassem], cada uma por si, uma narrativa rica e precisa; mas não uma só narrativa, que dê conta de ambas; não parece possível descrevê-las numa única linguagem.” (MAMMI, 2012, p. 168). O Brasil arcaico, vernacular, e o Brasil do futuro, racionalista, permaneceriam assim lado a lado, mas sem se fundir.

Segundo Heloisa Espada, as fotos de Gautherot, diferentemente de algumas das vertentes modernistas, sempre privilegiaram o olhar ortogonal. A onipresente linha do horizonte do cerrado se mantém nivelada, dividindo a imagem entre a terra e o céu de forma equilibrada. O que por um lado é geometrizzante, por outro remete à paisagem pictórica, natural, próximo ao que o próprio Niemeyer desejava de sua arquitetura, como a alusão à paisagem montanhosa do Rio de Janeiro.

A perspectiva, por sua vez, “é elemento essencial na configuração monumental daquele espaço”, como já explicara Lucio Costa, um reflexo do apego às perspectivas centralizadas da Paris de suas memórias de infância. “[...] o desenho do eixo monumental segue em muitos pontos a lógica da cidade barroca surgida no século XVII, quando a arquitetura procurou sempre que possível criar espaços vazios – esplanadas ou praças – em frente de edifícios com o objetivo de intensificar o efeito de profundidade” (ESPADA, 2012, p. 74).

06

Nome dado a um dos aglomerados de barracos que surgiam na periferia do canteiro devido ao uso de sacos de cimento vazios da obra como revestimento.

Brasilia, Marcel
Gautherot 1958-62.
IMS

Brasilia, Marcel
Gautherot 1958-62.
IMS

MAURO RESTIFFE E OSCAR NIEMEYER

A horizontalidade e a perspectiva acentuada das imagens de Gautherot confirmavam assim a monumentalidade de Brasília, características na verdade comuns à maioria dos fotógrafos que trabalharam no canteiro de obras de Brasília, entre eles Thomaz Farkas e Lucien Hervé. Era como se aquela arquitetura, vista daquele contexto histórico, progressista, não pudesse ser registrada de outra forma.

Poucos anos depois, o cenário heroico de Brasília passaria a servir ao poder ditatorial e se manteria por muito tempo a ele associado.

Na primeira posse do ex-presidente Lula, em 2003, a série de fotos de Mauro Restiffe da multidão ocupando a Esplanada dos Ministérios parece finalmente desmontar a monumentalidade de Brasília, e a perspectiva se perde pelo desnivelamento da linha do horizonte, que mal se enxerga. Para Tadeu Chiarelli, as obras de Niemeyer não “suportavam” aquela falta de solenidade da presença popular, indiferente a elas. “O que era para parecer renascimento ou ativação de um projeto de país se revelava estranhamente como fim, como ruína” (CHIARELLI, 2013). Sob essa ótica, 40 anos depois de sua inauguração, nem a comemoração dos cidadãos frente à posse de um de seus líderes mais populares conseguiu tirar Brasília de sua predestinação natural à ruína.

Outros, mais otimistas, poderiam ver nas imagens de Restiffe o tão esperado encontro de Brasília com sua origem democrática. Mesmo assim, observá-las nos dias de hoje, depois do impeachment de Dilma Rousseff e em meio a uma enorme crise institucional no país, traria essas fotografias de volta à simbologia da ruína.

Empossamento #8 e #9,
Mauro Restiffe, 2012. Cortesia do
artista e Fortes D'Aloia & Gabriel,
São Paulo.

Pensando neste ensaio, Chiarelli convidou Restiffe para acompanhar os três anos de obras de restauração e adaptação do antigo prédio do DE-TRAN de São Paulo – projetado por Niemeyer como Secretaria da Agricultura em 1951– para a instalação da nova sede do Museu de Arte Contemporânea da USP.

Construção e arqueologia se embalam nas 12 fotos editadas e expostas na abertura do museu. O estado arruinado se confunde com a própria perspectiva de um novo devir, reiterando as sobreposições temporais que as ruínas modernistas costumam oferecer. Ruínas do prédio modernista construído entre as comemorações do IV Centenário, restos do kafkiano departamento de trânsito, futuras instalações de um museu de arte contemporânea que procurava uma sede definitiva havia décadas? De que tempo falam essas imagens afinal?

Obra 1, Mauro Restiffe, 2012.
Cortesia do artista e Fortes
D'Aloia & Gabriel, São Paulo.

Obra 6, Mauro Restiffe, 2012.
Cortesia do artista e Fortes
D'Aloia & Gabriel, São Paulo.

Obra 8, Mauro Restiffe, 2012.
Cortesia do artista e Fortes
D'Aloia & Gabriel, São Paulo.

Obra 9, Mauro Restiffe, 2012.
Cortesia do artista e Fortes
D'Aloia & Gabriel, São Paulo.

JOANA TRAUB CSEKÖ NO FUNDÃO

No ensaio *HU – Hospital Universitário*, da artista Joana Traub Csekö, vemos outra complexa justaposição de temporalidades: “Uma construção e uma ruína” ao mesmo tempo, nas palavras da artista.

O enorme complexo projetado por Jorge Moreira, outra obra do modernismo carioca encomendada pelo Estado Novo, teve a construção iniciada nos anos 1950, interrompida com o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, retomada pelo governo militar e finalizada em 1978. Mas só pela metade. O outro lado, idêntico e espelhado, equivalente a 110 mil metros quadrados de concreto armado, nunca foi completado por ser considerado um excesso do projeto. Essa era uma das mais vistosas ruínas modernistas do Fundão – o campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro –, cujas narrativas de descaso público são muito similares às que vemos aqui, no campus da USP e nas nossas ruínas brutalistas.

Além de imagens fotográficas, Joana realizou um filme com o cineasta Pedro Urano interagindo dois lados espelhados, o hospital e a ruína, e termina com a implosão da “perna seca”, o lado nunca utilizado, no ano de 2010. O trailer do filme pode ser visto em <https://vimeo.com/29902358> (acesso em 7 de fevereiro de 2017).

HU, Joana
Traub Csekö
2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto nasceu, já ficou claro, de uma motivação pessoal, um diálogo com a residência que meu pai projetou e na qual eu e minha família apreciamos viver por vários anos, com certo orgulho inclusive, apesar dos desconfortos. Desde a morte de meus pais, no entanto, convivemos com a difícil tarefa que se tornou mantê-la vazia e sem perspectiva de reutilização, inviável no estado em que se encontra.

Não é um trabalho fácil, conciliar uma temática tão particular a outras tão universais como a reflexão sobre as ruínas arquitetônicas e suas relações com a fotografia – mas foram justamente esses extremos que tornaram a pesquisa atraente a mim. A nostalgia provocada a mim e aos meus irmãos pela casa que se tornou uma ruína transformou-se, logo no início desse mestrado, em uma reflexão sobre como as ruínas modernistas têm sido fortemente associadas a um novo sentimento nostálgico na contemporaneidade. Mais particularmente, no caso brasileiro, percebi que essa problemática guarda importantes relações com a própria identidade nacional, o que seria impossível desprezar.

A percepção de que o tema ia muito além da minha própria história, me levou a investigar outros prédios de arquitetura brutalista em situação de abandono e acabei encontrando vários edifícios ou complexos públicos, em vez de residências. A pesquisa dos processos que resultaram em abandono apresentou, em

geral, epopeias muito parecidas: mudanças de prioridades nas trocas administrativas, orçamentos inexistentes ou que se esvaem antes do término das obras, projetos de programa discutível. Enfim, toda sorte de descaso pela coisa pública a que estamos tão habituados. Afinal, a arquitetura modernista brasileira, apesar de ideologicamente tão ligada ao pensamento de esquerda, foi largamente consumida pelo Estado – em todas as estâncias – mesmo em períodos autoritários. Não por acaso, o único outro prédio privado da pesquisa é o da garagem de barcos de um clube que fechou, e seu tombamento não garante nem a sua manutenção e não ajuda a visitação.

Bastou olhar com atenção ao próprio campus da USP para encontrar ruínas brutalistas de todos os tipos, mais ou menos visíveis. Tal fato já chama a atenção, mas o que me causou mais surpresa foi notar, durante minhas pesquisas ao arquivo da USP, uma enorme caixa de concreto inacabada cercada por densa vegetação. A obra da Praça dos Museus (2011) deve ser tão desconhecida para muitos como era para mim, mas os importantes acervos de dois museus da universidade, de Arqueologia e Etnologia e da Zoologia, estão aguardando, por quase 20 anos, sua nova sede.

Observar essas ruínas por meio da fotografia, também foi, obviamente, vontade de reunir num só projeto a minha formação familiar e acadêmica na arquitetura e a profissão que exerço e pesquiso há muitos anos. Entre a estudante de arquitetura que se formou no contexto do pensamento modernista, e a fotógrafa contemporânea que sou, ocorreu a crítica pós-moderna em todos os âmbitos. Na verdade esse processo se iniciou internacionalmente bem antes de eu frequentar a FAU e começar meus estudos em fotografia nos anos 1980, mas como bem lembrou o arquiteto (e também professor da FAUUSP) Angelo Bucci em seu depoimento, vivíamos um momento de terra arrasada depois dos anos 1970 – quando

chegamos à faculdade. Na minha própria experiência, só cheguei a descobrir o pós-modernismo alternativamente à academia e aos cursos que frequentei. Principalmente em relação à fotografia, foi através de livros e revistas estrangeiras que entrei em contato com uma nova fotografia, mais preocupada em incitar a reflexão, provocar e desafiar convenções do que documentar apenas.

Eu vivi esse *gap* informacional, que acredito ter sido geracional, e não particular. Foi exatamente na esperança de superá-lo e compreender a influência daquele período sobre o contemporâneo mais profundamente, que voltei aos estudos depois de tantos anos.

Por isso essa dissertação se dividiu nesses quatro capítulos, cada um se referindo a um desses “momentos estéticos” como chamei, e o último ao Brasil. O conjunto de pensamentos e referências apresentados tem a pretensão de fazer essa passagem, mesmo correndo o risco de se estender um pouco demais para uma pesquisa de mestrado ou de ser superficial em alguns momentos. Se alguns temas podem parecer menos relacionados à questão original, estão presentes por que me foram fundamentais na compreensão de como a arquitetura e a fotografia modernistas alcançaram a contemporaneidade.

SOBRE AS IMAGENS

Se o ensaio fotográfico sobre a Casa do Arquiteto mescla temporalidades a partir do uso de imagens de diferentes épocas, na Praça dos Museus já se encontram simultaneamente duas temporalidades diversas: o futuro da obra e o passado da ruína.

Nas ruínas do CEPEUSP (Estádio e Velódromo), há bastante similaridade, devido à função de audiência esportiva e à época da construção, embora os projetos tenham arquitetos e datas de criação bem diferentes (1961 e 1974). Mas continua difícil compreender que um estádio de futebol dessa grandeza em São Paulo não tenha atraído nenhum interesse de manutenção. E os dois foram construídos às pressas para os Jogos Pan-Americanos de 1975 que nunca ocorreriam.

O Centro de Convivência de Campinas foi curiosamente decorado com enfeites neoclássicos e lustres de vidro após sua inauguração, trazendo dentro de si a contradição do gosto modernista e do vernacular.

Enfim, o que pretendo dizer é que, apesar de um trabalho fotográfico como esse sugerir a princípio uma tipologia – uma “comparação” entre objetos de uma mesma “espécie” –, na aproximação dos edifícios, as particularidades da história, do entorno e da aparência de cada um deles se mostraram características a serem exaltadas, e não uniformizadas. Por essa razão, com exceção dos prédios a que ainda não consegui acesso, cada edifício ou complexo constitui um pequeno ensaio, como uma narrativa ou construção formal própria, agrupados na ordem em que aparecem nos capítulos do texto. Essa edição não é final, nem o ensaio fotográfico se encerra aqui, pois pretendo acompanhar por mais tempo o destino desses prédios, entrar naqueles a que me foi permitido pouco ou nenhum acesso e incorporar outros eventualmente. Mas o formato de livro me parece indissociável ao resultado final, dado a importância de ver essas imagens como um ensaio, e não como imagens isoladas.

LE CORBUSIER, O MODULOR E A TRAÇA

A ruína está quase tão próxima à origem da fotografia como vimos estar a própria arquitetura. Não surpreende que ela seja tão onipresente na produção fotográfica contemporânea, obcecada com a memória e a obsolescência, assim como é nas artes visuais em geral, nos ensaios teóricos, no cinema, na televisão e no consumo. Mas me ocorre a ideia de que a fotografia de ruína tenha atravessado o modernismo, desde as fotos de Eugène Atget, como o “lado obscuro” que a arquitetura modernista desprezou, mas não as outras formas de expressão, como observou Andreas Houssein. Até irromper nos anos 1960 e 70, justamente quando a fotografia retorna ao universo artístico, como uma forma de crítica ao moderno e à sociedade pós-industrial.

Lembrando que além da fotografia de arquitetura, a “fotografia de ruína” intercepta outras genealogias da linguagem fotográfica, entre elas a de paisagem e o registro arqueológico, algumas estratégias de composição e tratamento de imagem de meu ensaio foram experimentadas no sentido de referendar essas genealogias. Priorizar o uso da perspectiva e da luz suave teve a intenção de flertar com o pitoresco e com o romântico, numa contraposição ao modernismo dos edifícios. A exuberância da vegetação, comum a vários dos prédios fotografados, estimula a ideia de

ruína como uma retomada da natureza proposta por Georg Simmel, embora saibamos que isso levaria uma eternidade para ocorrer: mérito das ruínas brutalistas tropicais.

Encerro aqui lembrando de mais um detalhe pessoal especialmente feliz para mim no processo de pesquisa: o encontro de minha biblioteca fotográfica com os livros de arquitetura de meu pai, também bastante arruinados, que eu nunca imaginei realizar.

Le Corbusier, o Modulor e a Traça.
Foto Ana Ottoni, 2015.

São Paulo, 27 de fevereiro de 2017.

REFERÊNCIAS

ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In *Arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Os caminhos da arquitetura moderna. In *Caminhos da arquitetura*, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989.

BAJAC, Quentin. Exprimir l'architecture. In CEZ, E. e ZWEIBAUM, A. (edits.). *Le Corbusier e Lucien Hervé: Contacts*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

BALLARD, J. G. A handful of dust. In *The Guardian*, 20 mar. 2006, p. 16. Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/20/architecture.communities>> Acesso em 22 jan. 2017.

BANHAM, Reyner. *The new brutalism, ethic and aesthetic?*. Londres: London Architectural P., 1966.

BARDI, Lina Bo e FERRAZ, Marcelo (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 11.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 59-74.

BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In BEIGUELMAN, G. e MAGALHÃES, A. G. (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Fapesp, Peirerópolis, Edusp, 2014, p. 12-33.

_____. *Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea*, 320 f. Tese de livre-docência apresentada a FAU-USP em 2016.

- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. *Obras escolhidas*, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BOYM, Stlevana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- _____. Ruins of the avant-garde. In HELL, Julia e SHÖNLE, Andreas (edits.). *Ruins of modernity*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 58-85.
- BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo : Cosac Naify, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPANY, David. Architecture as photography: document, publicity, commentary, art. In PARDO, Alona e REDSTONE, Elias (edits.). *Constructing worlds: photography and architecture in the Modern Age*. London: Prestel, 2014, p. 27-39.
- CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.
- CEZ, Éric e ZWEIBAUM, Anne (edits.). *Le Corbusier e Lucien Hervé: contacts*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- CLARK, T. J. O estado do espetáculo. In *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 307-329.
- COLQUHOUN, Alan. Três tipos de historicismo. In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 221-231.
- CASTILHO, João. *A fotografia entrópica de Robert Smithson*, 141 f. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- CHIARELLI, Tadeu. *Mauro Restiffe e a desejada, mas improvável eternidade da obra*. Disponível em : <<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSIC7OES/2013/obra/home.htm>> Acesso em 12 fev. 2017.
- DILLON, Brian. *Ruin lust*. London: Tate Publishing, 2014.
- _____. (org.). *Ruins*. London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and MIT Press, 2011.

ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e sombra: A representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP em 2011. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-26112011-132916/pt-br.php> Acessado em 10 jan. 2017.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Cosac Naify, 2015.

_____. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GARAICOA, Carlos. Declaração para Documeta 11, *Universes in Universe*, Kassel, 2001. Disponível em < <http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/brau/e-garaicoa-2-print.htm> > Acesso em 8 fev. 2017.

GRONERT, Stefan. *The Düsseldorf school of photography*. New York: Aperture, 2009.

HARTOG, François. *Regime de historicidade* [Time, history and the writing of history, KVHAA Konferenser, 37, Stockholm, 1996]. Disponível em < <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html> >. Acesso em 16 ago. 2015.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HECKERT, Virginia. Revisiting some Los Angeles apartments. In *Ed Ruscha and some Los Angeles apartments*. Los Angeles: Getty Publications, 2013.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. Mapeando o pós-moderno. In HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.15-80.

_____. *Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. Ruínas modernistas. In *Lugar Comum* número 1, p. 99-115, abril de 1997. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/111412120932Ru%C3%ADnas%20modernistas%20%20Beatriz%20Jaguaribe.pdf> Acesso em 23 jan. 2017.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo, In *A virada cultural*. São Paulo: Ed. Record, 2006.

_____. Periodizando os anos 60. In HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126.

KAMITA, João Massao. *Vilanova Artigas*, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 176-181.

LISSOVSKY, Mauricio. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação da UFRJ, 1995, 128 f. Disponível em < <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/02/A-fotografia-e-a-pequena-história-de-Walter-Benjamin.pdf> > Acesso em 11 ago. 2014.

McGUIGAN, Cathleen, citada por LUTHER, Claudia em “Julius Shulman dies at 98”. Los Angeles Times, 17 de julho de 2009, visitado em 5 dez. 2016; <http://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-julius-shulman17-2009jul17-story.html>

MAMMI, Lorenzo. Câmeras e espelhos: Sobre Hotel Palenque. *Revista Zum* número 2, p. 152-153. São Paulo: IMS, 2012.

_____. *O que resta: Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MELENDI, Maria Angélica. Modelos para armar. In RENNÓ, Rosângela (org.). *Menos valia [leilão]*. São Paulo: Cosac-Naify, 2012, p. 229-258.

NABOKOV, Vladimir. Lance. In *The New Yorker Magazine*: New York, fev. 1952.

NAIRNE, Eleanor. Julius Shulman. In: PARDO, Alona e REDSTONE, Elias (edit.). *Constructing worlds: Photography and architecture in the Modern Age*. London: Prestel, 2014, p. 71.

NESBITT, Kate (org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*: Antologia teórica, 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. A invenção de Lucien Hervé. In *Revista Zum* número 9, p. 124-151. São Paulo: IMS, out. 2015.

OROZA, Ernesto. *Arquitectura de la necesidad*, 2006. Disponível em: < <http://architectureofnecessity.com/category/notas-sobre-arquitectura-de-la-necesidad/> > Acessado em 10 jan. 2017.

PAPERNY, Vladimir. Modernism and destruction in architecture. In HELL, Julian e SHÖNLE, Andreas (eds.). *Ruins of modernity*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 51-57.

PEDROSA, Mario. *Arquitetura*: Ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROCHA, Lorenzo. Building architectural images: On photography and modern architecture. In JANSEN, Daniela, SEELIG Thomas e STAHEL, Urs (eds.). *Concrete. Photography and architecture*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2013, p. 46-52.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, São Paulo, 2009.

SALVESEN, Britt. New Topographics. In *New topographics*. Göttingen: Steidl Publishers, 2009, p. 11-68.

SHORE, Stephen. *The nature of photographs*. London: Phaidon, 2007.

SIMMEL, Georg. A ruína. In SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, p. 137-144.

SMITHSON, Robert. Hotel Palenque, 1969-72. *Revista Zum* número 2, p. 136-151. São Paulo: IMS, 2012.

_____. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. In *Arte & Ensaios* número 19. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009.

_____. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 182-197.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

VENTURI, Robert. Complexidade e contradição em arquitetura. In NESBITT, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 92-95.

VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, e BROWN, Denise Scott. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de forma arquitectónica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982.

VIRILIO, Paul. Bunker Archaeology. In DILLON, Brian (org.). *Ruins*, London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and MIT Press, 2011, p. 105-108.

WISNIK, Guilherme. Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960. In *Revista Poiésis*, número 20, p. 17-32. Niterói: UFF, 2012.

_____. A construção da convivência e do conflito, In Ilustríssima, *Folha de S.Paulo*, p. 4-5, 5 jul. 2015.

_____. Brasília, 50 anos: Trilhas tortas por linhas certas. In BRAGA, M. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 6-27.

WESTERBECK, Colin e MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: A history of street photography*. London: Thames and Hudson, 1994.

WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007, volume I.

ARQUIVOS PESQUISADOS

Arquivo Geral da Universidade de São Paulo

Arquivo Histórico Municipal Washington Luís

Arquivo do Departamento de Engenharia da Polícia Militar do Estado de São Paulo

A CASA DO ARQUITETO

O BRUTALISMO ARRUINADO

AS RUÍNAS DO FUTURO

A REFORMA DA FAU

IDENTIFICAÇÃO DAS IMAGENS

Todas as fotos realizadas por Ana Ottoni entre 2012 e 2016, com exceção das fotos 1,2 e 3 de autoria de David Ottoni, c.1973.

Residência Janne Ottoni

1

2

3

Centro de Convivência Cultural de Campinas, 2016

Velódromo da Usp, 2015-16

Garagem de Barcos Santa Paula, 2014

Estádio CEPEUSP, 2015-16

Praça dos Museus, 2016-17

Centro Estadual de Cultura e Civismo, 2015

Academia de Polícia de Barro Branco, 2017

FAUUSP, 2014-15