

V!RUS12

MODERNOS RADICAIS

a n o 2 0 1 6 y e a r
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r

revista do Nomads.usp | Nomads.usp journal
ISSN 2175-974x | CC BY-NC
DOI 10.4237/virus_journal

A RUÍNA BRUTALISTA

Ana Ottoni

Como citar esse texto: OTTONI, A. A ruína brutalista. **V!RUS**, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=5>>. Acesso em: 00 m. 0000.

Ana Ottoni é fotógrafa e pesquisadora no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

De uma residência *brutalista* construída em São Paulo para a família do próprio arquiteto, David Ottoni, trata esse ensaio fotográfico. Uma sobreposição de imagens feitas em dois tempos: as primeiras, de autoria do arquiteto, foram realizadas em algum momento no início dos anos 1970; as outras, de minha autoria, entre os anos de 2013 e 2015, como parte de um projeto de mestrado sobre a arquitetura brutalista e a imagem de sua ruína. O arquiteto David Ottoni, meu pai, foi aluno e discípulo de Vilanova Artigas e ali viveu por 30 anos; eu, fotógrafa profissional, por 17 anos.

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

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. É na tese de Ruth Verde Zein (2007), uma de suas pesquisadoras mais proíficas, que encontro a seguinte definição, do italiano Renato Pedio, escrita ainda em 1959:

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 sapatos. (PEDIO, 1959 apud ZEIN, 2007, p. 21)

Zein considera a definição de Pedio "rocambolesca". E ainda 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 do arquiteto. Os brutalistas foram modernos radicais, não há dúvida. Radicais em suas formulações estéticas, radicais em suas pretensões éticas, talvez na tentativa de trazer de volta as ambições das vanguardas ao acomodado modernismo do segundo pós-guerra. E provavelmente seu último suspiro, uma vez que quase simultaneamente ao auge do brutalismo internacional e paulista já começavam a surgir as primeiras críticas pós-modernas.

Na segunda série de fotografias, o bloco de concreto não é mais visível, a vizinhança está totalmente construída e sua visão, obstruída. Na casa em deterioração, a vegetação já começou sua reconquista: cresce descontroladamente no jardim, ocupa a laje, invade o interior. A primeira série é um "instantâneo" -- todas as imagens foram feitas no mesmo dia. A segunda acompanha, por alguns anos, o recente processo de deterioração da construção. O crescimento e a verticalização do entorno bloquearam a visão e a iluminação dentro da casa. Mas não há sinais evidentes de ruína em um primeiro olhar. O concreto aparente 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 (também de concreto) ameaçadora.

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 e arquitetura estão diretamente conectadas desde a invenção da fotografia nos anos 1820. A primeira fotografia da história foi de um prédio: dos telhados de Niépce (*Vista da janela em Le Gras*), de 1826, até a aparição do primeiro ser humano numa vista de rua de Paris, feita por Daguerre 12 anos depois (*Paris Boulevard*), prédios e cidade eram temas comuns devido às longas exposições necessárias para a sensibilização. A fotografia de 1826, por exemplo, levou mais de oito horas de exposição: o objeto da imagem não podia se mover. 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 e ruínas na Europa, na Ásia e na África.

A arquitetura é, assumidamente, um produto cultural que existe na intersecção de sua presença física e sua representação visual, que se estende do projeto, desenhos, perspectiva e maquetes que antecedem sua construção até a disseminação de imagens fotográficas que a sucede (ROCHA, 2013, p. 47).

Conhecemos os prédios primordialmente por suas imagens. A fotografia transforma matéria em signo e experiência física em narrativa visual, dando à arquitetura valor simbólico, prestígio e permanência. A fotografia é técnica de representação moderna por excelência, e a arquitetura modernista, posterior à fotografia, já surgiu ligada a ela. Evidência dessa estreita relação são algumas parcerias entre arquitetos modernistas e fotógrafos: Le Corbusier e Lucien Hervé, Mies van der Rohe e Bill Engdahl, Richard Neutra e Julius Shulman são alguns exemplos. Especificamente no último caso, chama a atenção a simbiose entre a dupla, gerando duas grandes obras independentes: enquanto Neutra criou um icônico estilo arquitetônico fundamentado em valores europeus, as fotografias de Shulman construíram um ideal icônico do *American life* pelas casas de Neutra que documentou na época. Seria impossível presenciar hoje a mesma experiência das imagens de Shulman, mesmo nas poucas casas preservadas, já que os entornos se



modificaram irreversivelmente. “Essas fotografias são ícones de uma *nostalgia do futuro*, feitas em um tempo em que quase todos estavam confiantes na promessa de que o melhor estava por vir” (ROCHA, 2013, p. 50).

Nostalgia do futuro é também a maneira como Andreas Huyssen denomina o sentimento que molda a nova febre por ruínas e seu imaginário desde o início do século XXI. Nossa capacidade de imaginar o futuro decaiu com o esgotamento do pensamento moderno, e é dessa expectativa que somos hoje saudosos. Para Huyssen (2014, p. 89), uma “consciência do lado obscuro da modernidade” já estava presente na literatura e nas artes modernistas, principalmente após a Primeira Guerra, mas não na arquitetura, sempre voltada ao futuro e ao progresso.

A imaginação moderna das ruínas foi fundamentalmente moldada por Simmel e Benjamin, e, de modo diferente, por Kafka e Beckett. [...] Cerca de 80 anos atrás, Walter Benjamin, crítico modernista por excelência, já reconhecia a atração estática daquilo que chamava de *declínio irresistível*. E interpretou a ruína como alegoria, ao dizer que as alegorias, no campo dos pensamentos, são o que são as ruínas no campo das coisas (HUYSSSEN, 2014, p. 90).

A superposição de passado, presente e futuro proposta por Walter Benjamin e sua relação alegórica entre ruína e história fazem parte de uma tradição que explora o hibridismo entre passado e presente que Svetlana Boym, professora de literatura russa radicada em Harvard, qualifica de *off-modern*. Um grupo de pensadores e artistas, que inclui Igor Stravinsky, Julio Cortázar, Milan Kundera, Vladimir Nabokov, entre outros, carregam esse hibridismo temporal e “fazem uma mediação entre modernistas e pós-modernistas, frustrando os acadêmicos” (BOYM, 2001, p. 31).

Svetlana Boym desenvolve a ideia de uma *nostalgia reflexiva*, com um sentido crítico e blasfemo, 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), ela 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.

Restauração (de *re-instaurar* – 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, não o restabelecimento do equilíbrio. O foco aqui não é recuperar o que é percebido como uma verdade absoluta, mas como meditação sobre história e passagem do tempo (BOYM, 2001, p. 49).

Fotografia também é ruína, no sentido benjaminiano, fragmento “solto à deriva num passado flexível e abstrato”, nas palavras de Susan Sontag (2004, p. 86). Mas as fotografias gostam de envelhecer -- “as fotos, quando ficam escrofulosas, embaçadas, manchadas, rachadas, empalidecidas, ainda têm um bom aspecto; muitas vezes até um aspecto melhor” (SONTAG, 2004, p. 94). Aceitar a passagem do tempo não é tão simples quando lidamos com a arquitetura brutalista. Seu desprezo pelo passado torna-se evidente em sua ruína: nenhum *glamour* de paredes descascando, não há destroços nem variações de cor. A ruína brutalista se mantém inteira na paisagem, cinza como sempre. A destruição é estrutural, interna. A retomada pela natureza nos moldes da ruína de Georg Simmel será

muito mais demorada. Enquanto isso não acontece, a natureza torna-se seu pano de fundo e a ocupa.

Por outro lado, talvez o efeito nostálgico das ruínas da arquitetura modernista seja especialmente forte no Brasil, graças ao papel que essa arquitetura e a criação de Brasília exerceram na própria construção da nova identidade nacional, interna e externamente. Talvez por essa razão, o modernismo brasileiro se torne *lugar de memória*, usando o conceito de Pierre Nora (1993) para espaços onde a memória se materializa, e seja transformado em patrimônio tão rapidamente.

Quanto ao brutalismo paulista, problematizar suas ruínas, além das questões físicas, traz outras igualmente específicas: restaurá-las ou tombá-las não seria a própria contradição da estética na qual foram concebidas?

Este ensaio é parte da pesquisa de mestrado de mesmo título que desenvolvo na FAUUSP sob orientação da Profa. Dra. Giselle Beiguelman.

SOBRE AS IMAGENS:

Todas as fotografias foram realizadas na Residência Janne Ottoni, projeto de autoria do arquiteto David Ottoni, situado à Rua Três Irmãos, 727 na cidade de São Paulo.

Imagens de 1973 (aproximadamente, não é possível precisar a data) são de autoria do arquiteto David Ottoni, imagens feitas entre 2013-15 são de autoria de Ana Ottoni.

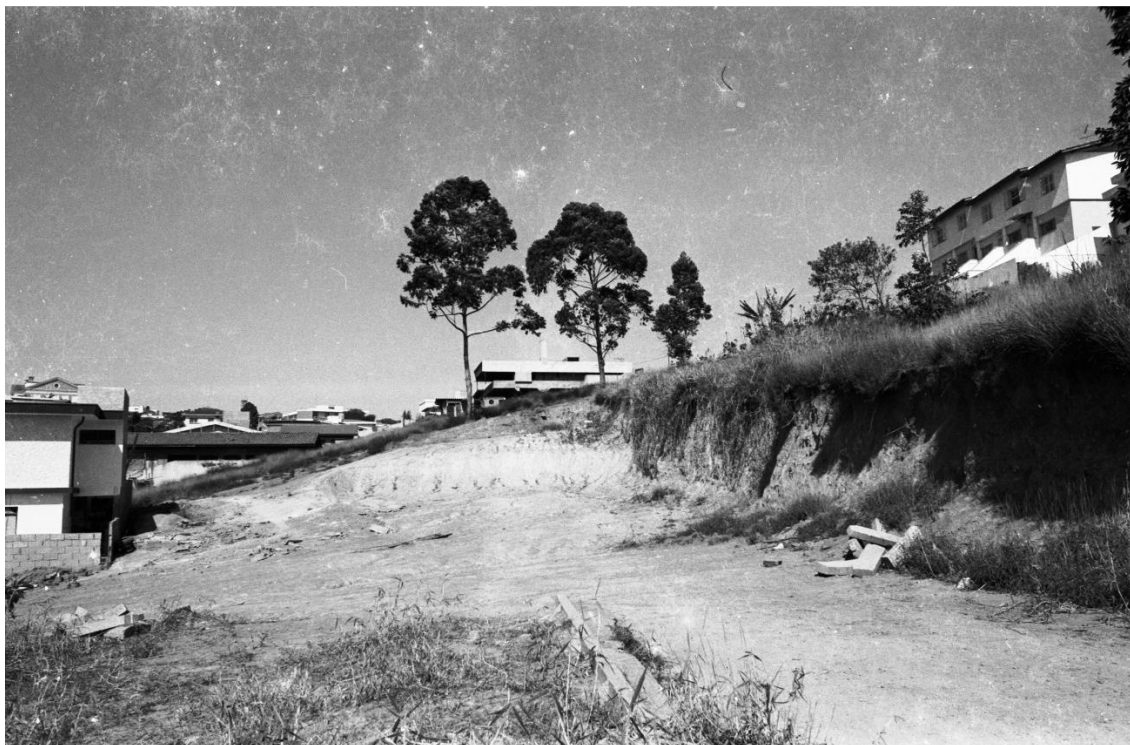


Foto 1. Obra residência Janne Ottoni. Fachada noroeste.
Foto: David Ottoni, c.1973.

V!RUS12

M O D E R N O S
R A D I C A I S

a n o 2 0 1 6 y e a r
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r
r e v i s t a d o N o m a d s . u s p | N o m a d s . u s p j o u r n a l
I S S N 2 1 7 5 - 9 7 4 x | C C B Y - N C
D O I 1 0 . 4 2 3 7 / v i r u s _ j o u r n a l



Foto 2. Residência Janne Ottoni. Fachada nordeste.
Foto: Ana Ottoni, fevereiro 2015.



Foto 3. Residência Janne Ottoni. Vista interna.
Foto: Ana Ottoni, fevereiro 2015.



Fotos 4 e 5. Residência Janne Ottoni. Vista da piscina.
Foto: Ana Ottoni, agosto 2014.

V!RUS12

M O D E R N O S
R A D I C A I S

a n o 2 0 1 6 y e a r
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r
r e v i s t a d o N o m a d s . u s p | N o m a d s . u s p j o u r n a l
I S S N 2 1 7 5 - 9 7 4 x | C C B Y - N C
D O I 1 0 . 4 2 3 7 / v i r u s _ j o u r n a l



Foto 6: Residência Janne Ottoni. Laje de cobertura.
Foto: Ana Ottoni, outubro 2014.



Foto 7: Residência Janne Ottoni. Fechamento da piscina.
Fotos: Ana Ottoni, março 2015.

V!RUS12

M O D E R N O S
R A D I C A I S

a n o 2 0 1 6 y e a r
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r
revista do Nomads.usp | Nomads.usp journal
I S S N 2 1 7 5 - 9 7 4 x | C C B Y - N C
D O I 1 0 . 4 2 3 7 / v i r u s _ j o u r n a l



Foto 8. Obra residência Janne Ottoni. Fachada noroeste.
Foto: David Ottoni, c.1973.



Foto 9. Demolição de construção vizinha à Residência Janne Ottoni. Foto: Ana Ottoni, novembro 2012.



Foto 10. Residência Janne Ottoni, varrição de salão interno.
Foto: Ana Ottoni, julho 2014.

REFERÊNCIAS

- BOYM, Stlevana. **The Future of Nostalgia**. Nova Iorque: Basic Books, 2001.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- ROCHA, Lorenzo. Building Architecture Images: On Photography and Modern Architecture. In: JANSER, D.; SEELIG, T.; STAHEL, U. (Eds). **Concrete: Photography and Architecture**. Zurique: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2013. p.225.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973**. 2007. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.