

# BRUTALISMO, ESCOLA PAULISTA: ENTRE O SER E O NÃO SER

Ruth Verde Zein

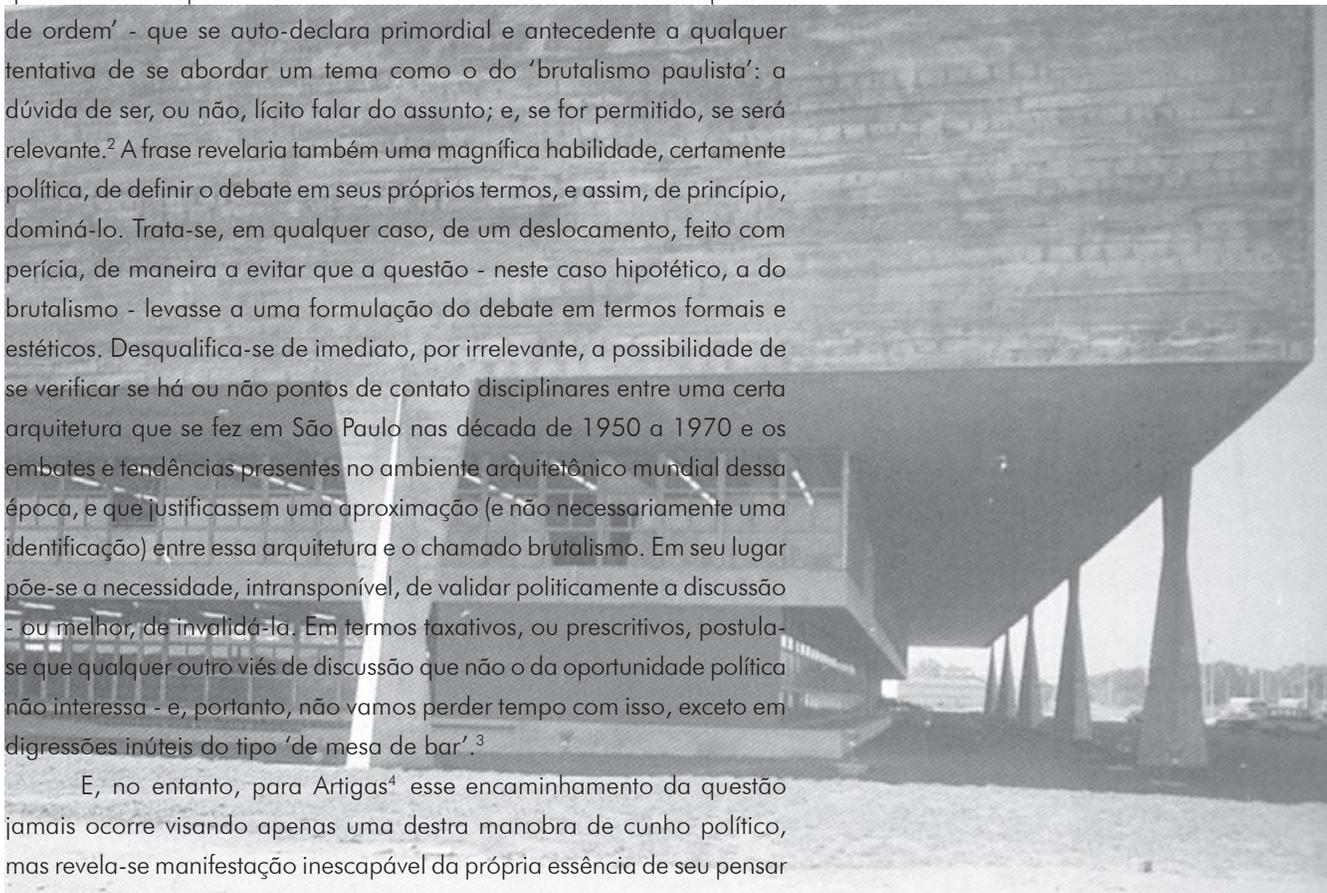
Numa entrevista a Lena Coelho dos Santos, realizada em 1979 e publicada quase dez anos depois, o arquiteto João Batista Vilanova Artigas, dizendo estar num dia de mau humor, faz uma afirmação de sabor *non-sense*: “Nunca fiz coisas ‘wrightianas’ no Brasil e, se tivesse feito, também não tinha a menor importância”.<sup>1</sup> Ao contrário do que possa parecer essa *boutade* não é, em absoluto, desprovida de cabimento. Ela nasce de uma lógica, certamente atormentada, fruto da confluência dialética entre o engajamento na militância política e a liberdade da criação artística que caracterizaram, sempre de maneira angustiante, a trajetória profissional de Vilanova Artigas.

Talvez fosse possível tomar a liberdade de extrapolar a frase do arquiteto para o tema do brutalismo e supor que ele possivelmente nos daria a mesma resposta: que ele nunca havia feito obras brutalistas no Brasil, e mesmo que o tivesse feito, isso não teria importância alguma.

Procurando entender melhor esse raciocínio hipotético verifica-se que ele nos antepõe uma barreira artificialmente criada - uma ‘questão de ordem’ - que se auto-declara primordial e antecedente a qualquer tentativa de se abordar um tema como o do ‘brutalismo paulista’: a dúvida de ser, ou não, lícito falar do assunto; e, se for permitido, se será relevante.<sup>2</sup> A frase revelaria também uma magnífica habilidade, certamente política, de definir o debate em seus próprios termos, e assim, de princípio, dominá-lo. Trata-se, em qualquer caso, de um deslocamento, feito com perícia, de maneira a evitar que a questão - neste caso hipotético, a do brutalismo - levasse a uma formulação do debate em termos formais e estéticos. Desqualifica-se de imediato, por irrelevante, a possibilidade de se verificar se há ou não pontos de contato disciplinares entre uma certa arquitetura que se fez em São Paulo nas décadas de 1950 a 1970 e os embates e tendências presentes no ambiente arquitetônico mundial dessa época, e que justificassem uma aproximação (e não necessariamente uma identificação) entre essa arquitetura e o chamado brutalismo. Em seu lugar põe-se a necessidade, intransponível, de validar politicamente a discussão - ou melhor, de invalidá-la. Em termos taxativos, ou prescritivos, postula-se que qualquer outro viés de discussão que não o da oportunidade política não interessa - e, portanto, não vamos perder tempo com isso, exceto em digressões inúteis do tipo ‘de mesa de bar’.<sup>3</sup>

E, no entanto, para Artigas<sup>4</sup> esse encaminhamento da questão jamais ocorre visando apenas uma destra manobra de cunho político, mas revela-se manifestação inescapável da própria essência de seu pensar

FAU-USP  
Arquiteto Vilanova Artigas (com Carlos  
Cascardi), 1961.



e fazer. O que pode ser melhor compreendido a partir de uma análise mais detida do ambiente cultural e político dos anos 1950, como será feito brevemente mais adiante.

Apesar desse quase tabu lançado sobre o assunto, desse anátema ainda bastante presente no ambiente cultural arquitetônico local, tentarei prosseguir no debate sobre o brutalismo paulista. Move-me a constatação, em concordância com o que conclui Fernando Fuão em seu trabalho sobre o tema, que “essas oportunas omissões de Artigas [...] acabaram por gerar na historiografia da arquitetura brasileira um discurso apenas estético-político [...] que acabou por construir uma outra História, que se está tornando oficial e artificial; ou pior, uma outra realidade mais banal.”<sup>5</sup>

### **BRUTALISMO PAULISTA, PRÓS E CONTRAS**

Proponho, inicialmente, analisar as motivações contidas nas opiniões tanto contrárias como favoráveis à questão da validade, ou não, de se abordar o tema do ‘brutalismo paulista’, para depois tentar uma caracterização, mesmo que ainda inicial, da chamada ‘escola paulista’, buscando então verificar possíveis pontos de contacto com o brutalismo, tanto na vertente corbusiana, como na vertente do Novo Brutalismo inglês.

A opinião contrária à postulação da questão do brutalismo se divide, a grosso modo, em três vertentes: a que se opõe ao tema em face da priorização da questão da identidade nacional, conforme defendida por Vilanova Artigas; as não-opiniões contraditórias e de tom negativo que preconizam a inexistência de estudos aprofundados sobre o tema do brutalismo (ao mesmo tempo que se negam realizá-los), assinalando a impossibilidade ou até o desinteresse em se demorar sobre o assunto; e a negação pela ausência, que invalida a discussão sobre o tema do brutalismo paulista ao afirmar não haver ruptura, mas simples continuidade, da arquitetura ‘paulista’ em face da ‘carioca’, evitando espertamente precisar melhor o tema - até porque, se o fizer, entrará em contradição com os fatos.

As opiniões favoráveis, ao menos aquelas que até o momento pude encontrar, mostram-se também, com muita freqüência, bastante frágeis, por dois motivos: de um lado, algumas delas demonstram uma certa incompreensão das sutilezas e variações de posturas presentes no contexto da arquitetura paulista, resultando em análises genéricas que, se bem tenham boa vontade em caracterizar essa arquitetura, pecam pela parcial superficialidade na maneira como o fazem; de outro lado, encontram-se as opiniões temerosas, que se acercam com curiosidade e desejo de ultrapassar limites estabelecidos, embora, por diferentes tipos de insuficiência, não cheguem a caracterizar adequadamente esse brutalismo paulista - confundindo de maneira simplista análises objetivas e palavras de ordem, qualificativos vagos e afirmações peremptórias, posturas éticas com atributos simbólicos, realizações estéticas com generalizações éticas, etc.

## A DÚVIDA DE VILANOVA ARTIGAS

A mais consistente opinião contrária à caracterização de um 'brutalismo paulista' deve-se certamente a Vilanova Artigas, e está presente, conceitualmente, desde seu texto de 1952, "Os Caminhos da Arquitetura Moderna".<sup>6</sup>

Naquela oportunidade, Artigas inicia afirmando que, longe de serem absurdas, aleatórias ou fantasiosas, as formas da Arquitetura Moderna respondem a premissas lógicas. Exemplifica, ressaltando haver além destes um número enorme de outros criadores, com a obra de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies Van der Rohe, verificando de que maneira suas formas e discursos revelam convicções e ideais, configurando distintas tendências. Constata que, apesar de suas diferenças, os resultados são sempre individualistas e arbitrários: "imagina-se uma premissa, por absurda que seja, e sobre ela monta-se o edifício de uma arquitetura"; e que ademais, e em todos os casos, "as obras dos arquitetos exprimem ideologicamente o pensamento da classe dominante - a burguesia", o que o leva a concluir que "a Arquitetura Moderna, tal como a conhecemos, é uma arma de opressão, arma da classe dominante; uma arma de opressores, contra oprimidos".<sup>7</sup> Seguem-se várias análises bastante complexas, mas desdobradas de maneira didática, nas quais são 'desmontadas' ideologicamente várias das posturas e premissas de outros criadores, bem como de algumas teorias, presentes no marco da arquitetura moderna. E coloca, finalmente, a questão chave do texto: "Onde estamos? Ou que fazemos? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente?"<sup>8</sup>

Para compreender essa dúvida de Artigas, sua profundidade e alcance e a maneira como ele vai respondê-la, é preciso rever o momento histórico em que ela se dá. A partir de fins da década de 1940 o arquiteto irá se engajar mais diretamente nos embates políticos do Partido Comunista, inclusive organizando a revista Fundamentos, onde esse texto foi publicado pela primeira vez. Estava muito presente, nesse meio político, a questão do 'realismo socialista', dando azo a posturas sectárias no entendimento de qual deveria ser o enfoque de uma 'arte para o povo'. Dividido entre a militância política e os ideais artísticos, Artigas precisa encontrar a que seria "a posição do artista que quer ficar ao lado do povo e quer, como povo brasileiro, lutar por uma independência".<sup>9</sup> Percebe claramente que é "mais difícil para mim, do lado do desenho, do *design* como tal, do desenho como *desígnio*, achar uma posição que justifique a tomada de posição do lado da arquitetura enquanto arte moderna. Por que até que ponto isso se integra paralelamente às melhores aspirações do nosso povo?"<sup>10</sup> Procura então uma maneira viável e coerente de apoiar simultaneamente as aspirações políticas de 'independência' e alinhamento com 'o povo', sem deixar de apoiar a 'arquitetura moderna' - apesar de

reconhecer nela, inapelavelmente, as marcas da opressão. Rejeita o caminho da negação da modernidade, porque reconhece nesse viés uma postura a-histórica - “a negação total da história”.<sup>11</sup> E admite, com uma clareza excepcional para aquele momento, em que imperavam polarizações maniqueístas, que a cultura é patrimônio da humanidade, acima e além de momentâneas disputas ideológicas: “vou ver aquilo da história que me interessa conservar, que é patrimônio da humanidade, acima de ser patrimônio da classe operária. De modo que é patrimônio de todos. [...] É uma visão de humanismo inteiramente novo, e que só ele mesmo justifica a posição do marxismo. E então se pode estender a mão para todo mundo sem perguntar quem é você”.<sup>12</sup>

Nesse contexto, prenhe de contradições, a “atitude crítica em face da realidade” que Artigas propõe no final de seu texto “Caminhos da Arquitetura”<sup>13</sup> não será negar a arquitetura moderna, mas buscar, na expressão de Moacyr Felix também citada por Artigas, “as raízes brasileiras do universo”. Para tanto é importante, de um lado, não aceitar nem permitir que se ponha em relevância, mesmo a mera possibilidade da origem não local de conceitos e formas, eventualmente presentes na arquitetura moderna brasileira - pois Artigas vê nisso uma confissão de dependência: “a sensação de que a arte tem que ser importada de uma forma ou de outra, e que os exemplos deviam ser oferecidos a nós para que os seguissemos. Essa foi uma das idéias que mais repúdio mereceram de mim”.<sup>14</sup> Por outro lado, deve-se reafirmar o estatuto de independência, mas sem nunca de fato renunciar à busca artística, que deve manter-se livre de peias menores: “a arquitetura reivindica para si uma liberdade sem limites no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite sua lógica interna enquanto arte”.<sup>15</sup> De permeio, resta um certo vazio deliberadamente não qualificado, que ocorre na medida em que, de fato, a criação jamais se dá a partir do nada, até porque o criador é livre para assumir como suas, reelaborando e recriando, aceitando e rejeitando, quaisquer influências que lhe parecerem adequadas, a cada momento - como exemplifica o próprio Artigas acerca de seu próprio trabalho, embora em raras e escolhidas ocasiões.<sup>16</sup>

A ‘dúvida de Artigas’ se resolve, então, pela ênfase absoluta naquilo que pode ser descrito, como o faz Fuão, como “uma busca frenética de criar através da arquitetura a imagem de uma identidade nacional, e contra um movimento internacional que seria igual no mundo inteiro. Um correlato imediato entre imagem arquitetônica e cultura nacional”.<sup>17</sup> Mas não se trata, absolutamente, de uma atitude incoerente, escorregadia ou cômoda - como aventa Fuão - e sim do resultado lógico de premissas que, desde um ponto de vista atual, podem parecer anacrônicas, uma vez retirada a base de disputa ideológica no marco da guerra fria que caracterizou o período desde o pós 2ª Guerra até a década de 1980. Faltando esse solo firme das certezas antagônicas

e excludentes, resta a perplexidade do mestre<sup>18</sup> e a teimosia de alguns pretensos discípulos em manter, de maneira a-histórica, acrítica, estreita e sectária, uma visão de mundo que não mais é possível, e muito menos é satisfatória.

Aparte alguma eventual e rara exceção de seguidores literais e explícitos<sup>19</sup>, configura-se a massa amorfa dos que preferem assumir, quando questionados sobre o tema do brutalismo paulista (mas nunca *motu proprio*), uma não-opinião contraditória, um tanto confusa e de tom negativo, que desqualifica, quase sempre pejorativamente, o debate sobre o tema. Tal linha de pensamento, ou melhor, de não-pensamento, mostra-se, esta sim, deveras escorregadia, talvez de maneira a não facilitar sua direta qualificação e contraposição - embora siga permeando o ensino e pesquisa de arquitetura, e perpetuando-se por inércia. “E então chegamos à pergunta crucial: o que é esta tão falada Arquitetura Paulista?”<sup>20</sup> E, dessa maneira, não se responde jamais à pergunta.<sup>21</sup>

### **A NEGAÇÃO PELA AUSÊNCIA DE RUPTURA**

A terceira via é aquela da negação pela ausência que vai, insidiosa ou elaboradamente, afirmar não haver ruptura, mas simples continuidade, da arquitetura paulista em face da arquitetura carioca. Para Abrahão Sanovicz, por exemplo, “a arquitetura feita em São Paulo é um desenho que pega essa experiência carioca e a desenvolve dentro de características regionais daqui. [...] Em resumo, queria dizer que Artigas é discípulo da ‘escola carioca’, o grande discípulo de Oscar Niemeyer, no Brasil”.<sup>22</sup> Ou senão, como afirma Ruy Ohtake: “Tudo faz parte da Arquitetura Moderna Brasileira, uma das mais significativas manifestações de toda cultura brasileira. E o ponto de referência é Oscar Niemeyer”.<sup>23</sup> Ao mesmo tempo em que ambos reconhecem, de fato, várias e relevantes diferenças arquitetônicas entre as obras, por exemplo, de Niemeyer e Artigas: “há muitas semelhanças de atitudes, porém já com outra linguagem, de maior simplificação”<sup>24</sup>, ou então, “Niemeyer usa o concreto como uma possibilidade técnica que se amolda ao seu desenho; [...] Artigas sempre usou o concreto como uma expressão contemporânea da técnica construtiva brasileira. Assim, o concreto tem de um lado um tratamento poético, de outro lado, uma linguagem mais construtivista”.<sup>25</sup>

Hugo Segawa realiza a mais intrincada versão dessa postura de negação pela ausência ou de continuidade sem ruptura, que nega - ou ao menos não quer ver - o estatuto de coisa relativamente autônoma da arquitetura paulista, escapando parcialmente, pela tangente, do debate do brutalismo paulista. Segawa embasa sua interpretação na famosa “autocrítica de Niemeyer”, título de um dos subcapítulos de seu livro “Arquiteturas no Brasil 1900-1990”<sup>26</sup> - e que se baseia em um texto de Niemeyer cujo título original é “Depoimento”(1958). E não exatamente no texto mesmo, mas sim, nitidamente, na interpretação que lhe é dada por Vilanova Artigas.<sup>27</sup>

### NIEMEYER E ARTIGAS, PROXIMIDADES E DISTÂNCIAS

Niemeyer afirma nesse “Depoimento” que se encontra num momento de revisão de seu trabalho de arquiteto (em meio às obras de Brasília, após mais de 20 anos de formado, dezenas de obras realizadas e uma já firme consagração internacional); revisão que teria, segundo ele, se iniciado no projeto do Museu de Caracas (1954) - capa da primeira Módulo, revista por ele fundada, principalmente, para tornar manifestas as idéias e obras dessa ‘nova fase’. Nos primeiros números da Módulo, Niemeyer já vinha publicando textos seus onde buscava analisar questões oportunas e criticar possíveis deficiências da ‘arquitetura brasileira’ - sinédoque que emprega para designar sua própria obra. Em um desses artigos (1957), Niemeyer analisa detidamente a questão da ‘unidade arquitetônica’, exemplificando-a com seus trabalhos e alegando que, embora justa e necessária, a busca da unidade não deveria necessariamente levar a uma arquitetura discreta, sóbria e de soluções simplistas; que seria inadequado limitar a força criadora da ‘nossa’ arquitetura mas que seria conveniente dar-lhe “uma explicação adequada, de maneira a impedir sua utilização de forma imprópria e desvirtuadora”.<sup>28</sup> A partir do Museu de Caracas, “concepção de pureza e concisão irrecusáveis”<sup>29</sup>, essa preocupação com a unidade se transforma numa busca de “simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos. Nesse sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original”.<sup>30</sup>

Mas não se esgotam aí suas considerações. Sem realizar aqui uma leitura mais detida do “Depoimento” de Niemeyer pode-se afirmar que ali são expostas reflexões de cunho teorizante expressando a vontade de estabelecer “uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos”. Não há, no seu texto e muito menos na sua obra dos anos 1950, e até bem adiantado nos anos 1960, uma “ênfase na estrutura” como pretende Segawa<sup>31</sup>, mas sim, como declara Niemeyer, uma busca de equilíbrio entre “forma, técnica e função” e uma preferência pelas soluções “belas, inesperadas e harmoniosas”, tanto que, “com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia”, como afirmará um pouco mais tarde.<sup>32</sup>

No resumo brevíssimo que aqui faço do “Depoimento” de Niemeyer, busco enfatizar o núcleo conceitual de seu texto e não as preliminares de sentido auto-biográfico que ele insere como preâmbulo de sua exposição. Mas é justamente nesses parágrafos iniciais que recai a interpretação de Artigas e, por extensão, a de Segawa.

Artigas inicia afirmando que “a revisão autocrítica da sua obra, que o arquiteto Oscar Niemeyer acaba de fazer, teve grande repercussão nos meios artísticos paulistas, em particular entre os arquitetos progressistas”. Considera que “Niemeyer nos comunica confiança no destino da nossa arquitetura e da cultura nacional” e que “a arquitetura brasileira abandona os aspectos de submissão ao imobiliário para se projetar com pureza no plano da manifestação cultural”, e ainda que “Niemeyer com sua manifestação autocrítica funde num mesmo bloco todas as reivindicações culturais, artísticas e profissionais dos arquitetos”.<sup>33</sup>

Obviamente, trata-se não de uma simples leitura do texto de Niemeyer, mas de uma paráfrase, uma interpretação pessoal de Artigas que é encaminhada, como lhe é peculiar, num sentido político-cultural genérico, ‘histórico’. Tomá-la ao pé da letra seria demonstração de ingenuidade que, no mínimo, desconhece a complexidade do ambiente político e arquitetônico da época, permeado por profundas divergências profissionais e políticas de criadores como Niemeyer e Artigas, apesar de, como membros da mesma família política, ‘não lavarem roupa suja fora de casa’.

Artigas se refere brevemente às diferenças de posturas entre membros do Partido Comunista, naqueles anos 1950, em uma entrevista a Aracy Amaral na qual, apesar de dizer que não havia discrepâncias, mas uma unidade relativamente grande, se desmente logo a seguir. Comenta que seu texto “Caminhos da Arquitetura” suscitou reações negativas de alguns ‘camaradas da direção do partido’ que então teriam reunido, para contestá-lo, “esse pessoal sectário, da esquerda, que era o pessoal do Rio Grande do Sul, que propunha uma arte regionalista [...] Em relação à arquitetura, no fundo pensavam que o realismo socialista que defendiam estaria necessariamente vinculado ao fazer uma arquitetura colonial. [...] Sempre estive em desacordo [...] quer dizer: a negação total da história”.<sup>34</sup> A discordância estendia-se a Niemeyer, já que este tampouco teria uma visão histórica consistente: “porque Niemeyer também entra nessa coisa da [negação da] história, a inspiração, ‘a curva doce da mulher amada’, do colonial brasileiro [...] fala sem saber do que está falando [...] Ele não gosta das formas muito estabelecidas porque ele vacila entre o abstrato, o a-histórico e o histórico simbolizado”.<sup>35</sup> Artigas via-se a si próprio como o portador de uma saída honrosa, coerente e digna para as contradições entre militância e arte; jamais como um discípulo de quem quer que fosse, muito menos de Niemeyer<sup>36</sup>, no qual via, certamente, um companheiro de enorme e indiscutível talento - e como se sabe, aos que muito amaram, muito será perdoado.

Assim, ao afirmar que esse texto “teve grande repercussão” Artigas não o está elogiando ou perfilhando-se a Niemeyer, em absoluto: está tentando encontrar um fio de esperança, um ponto de apoio que pudesse, de alguma maneira, ajudar a superar suas profundas

divergências com o outro criador, saudando o que deseja interpretar como um retorno do filho pródigo à casa paterna, dando alvíssaras a uma possível nova coerência entre o fazer profissional e as posturas políticas - que de resto restariam frustradas, pois nem mesmo naquela ocasião, nem antes, nem depois, Niemeyer jamais considerou que obras arquitetônicas e posturas políticas precisassem caminhar estritamente de mãos dadas.

Ignorando essas divergências, e num evidente exagero, Segawa considera que “o manifesto de 1958 [...] tornou-se um ponto de partida para uma nova ‘linha’, um tipo de arquitetura feita em São Paulo, a ‘linha paulista’”;<sup>37</sup> que “o fator mais palpável para a materialização de uma arquitetura formalmente identificável como ‘paulista’ deveu-se ao seu caráter de continuidade à linha carioca”. E retoma a afirmação - que é de Artigas e não de Niemeyer - de que a ‘apologia da estrutura’, além de estar presente no “Depoimento” de Niemeyer - matéria que considero nada pacífica, como expus acima - ainda por cima teria influenciado diretamente “o caráter mais marcante da arquitetura paulista - a estrutura como arquitetura”.<sup>38</sup>

A forma escolástica<sup>39</sup> encontrada por Segawa para negar pela ausência uma possível discussão das especificidades da escola paulista é reforçada quando ele aborda, rapidamente, “a alcunha de ‘Brutalismo Paulista’ [dada] ao trabalho dos arquitetos de São Paulo”.<sup>40</sup> E invoca novamente o mestre para contestá-la, citando o texto de Artigas sobre a arquitetura de Carlos Millan;<sup>41</sup> apesar disso contrapõe, sem explicar, que “não se pode negar que os arquitetos brasileiros também foram tributários do Brutalismo” e, por fim, considera que “distinguir a produção paulista como ‘Brutalista’ força uma relação de ascendência que minimiza as demais influências ou condicionantes significativas na formação desse pensamento arquitetônico”<sup>42</sup>, o que, além de ser uma afirmação *non sequitur* - demonstra uma possível determinada influência, não necessariamente impede a percepção de um amplo complexo de causas e relações no interior de um dado panorama arquitetônico - retoma, sem grande novidade, a oposição ao tema em face da priorização da questão da identidade nacional, conforme defendida por Vilanova Artigas e acima já analisada.

### **BRUTALISMO PAULISTA SEGUNDO BRUAND**

Dentre as opiniões que assumem a possibilidade de se postular um ‘brutalismo paulista’, a mais conhecida é, sem dúvida, a de Yves Bruand em seu livro “Arquitetura Contemporânea no Brasil”, editado em português apenas em 1981, mas escrito em francês no final dos anos 1960 como tese de doutoramento do autor.<sup>43</sup> Quase ao final de seu livro Bruand inclui um sub-capítulo denominado “O Aparecimento do Brutalismo e seu Sucesso em São Paulo”. Bruand esclarece que tanto quanto “a denominação ‘orgânica’ aplicada à arquitetura, o termo ‘brutalismo’ e o adjetivo correspondente foram empregados para abarcar realidades mais

ou menos amplas<sup>44</sup>, e além disso, variáveis conforme cada autor. Com essa questão de ordem, e apesar de saber dessa variedade e amplitude, esclarece que irá se limitar às questões arquitetônicas, “tendo em vista compreender bem as origens e o sentido do fenômeno brasileiro”.<sup>45</sup> Distingue, a priori, “duas tendências essenciais: o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês”, resumindo brevemente as características de vocabulário e intenções conceituais de cada um; mas conclui que “ambos expressam um desafio tingido de violência [... que] ambos recolocam em questão, embora de maneira oposta; e da paixão que os anima surgiu uma linguagem áspera, decidida, que pode ser reencontrada na versão brasileira”.<sup>46</sup>

Faz então a afirmação que será depois glosada por outros autores<sup>47</sup>: a de que o *chef de file* desse brutalismo paulista seria, sem dúvida alguma, Vilanova Artigas. Por esse motivo, inicia o capítulo com uma análise mais detida da obra de Artigas, posterior a 1945 (tendo já feito em outro capítulo a análise da fase ‘wrightiana’ de Artigas). Revê inicialmente os textos de militância política de Artigas realizados até meados dos anos 1950, verificando estarem permeados de uma “violência passional exacerbada pelas crises políticas que se sucederam no Brasil em 1954-55”. Considera que tal ambiente “não podia deixar de repercutir nas atividades profissionais de Artigas”; e interpreta que, devido a isso, “logo ele sentiu necessidade de expressá-la em suas construções, propondo soluções radicais, onde os conflitos existentes na sociedade capitalista iam refletir-se por meio de oposições francas e pesadas. É nesse sentido que se deve interpretar sua passagem para um brutalismo que, sem dúvida alguma, muito deve ao brutalismo de Le Corbusier no plano formal, mas que, no plano da ação, visou objetivos bem diferentes”.<sup>48</sup> Analisa então várias obras de Artigas, verificando seu percurso desde uma influência ‘mais carioca’ até obras como a Garagem de Barcos do Clube Santapaula (1961-63), que já considera ser ‘cem por cento brutalista’. E, por fim, reafirma a qualidade de *chef de file* de Artigas de uma “escola paulista de ambições vigorosas, decidida a suplantar, no futuro, sua rival carioca no panorama brasileiro”.<sup>49</sup>

Parece ser plausível não representarem essas afirmações de Bruand apenas uma sua opinião pessoal e exclusiva, mas tenham sido elas maturadas em conjunto com a opinião do próprio autor das obras que analisa - principalmente quando expõe a idéia da translação semântica entre ambiente político e formas plásticas. Em vários momentos do livro ressalta ter conversado com os arquitetos, em especial com Artigas, em muitas e diversas ocasiões, acerca de suas obras e pensamentos. Isso se revela claramente, por exemplo, quando Bruand indica com muita certeza ‘razões’ porque foram tomadas várias decisões de projeto - claramente são citações indiretas das palavras do arquiteto.<sup>50</sup> De qualquer maneira, a interpretação de Bruand sobre a aproximação da obra de Artigas ao brutalismo, principalmente na versão corbusiana, deriva diretamente das análises formais e construtivas das obras do arquiteto.<sup>51</sup>

Se a análise do caso Artigas é feita por Bruand com razoável grau de clareza e propriedade, nas análises das obras e posturas de outros arquitetos paulistas, que ele engloba na rubrica 'Os discípulos de Vilanova Artigas', nem sempre o mesmo se deu: sem serem descabidas, demonstram, em vários momentos, uma certa incompreensão das sutilezas e variações de posturas presentes no contexto da arquitetura paulista. Se bem Artigas pudesse legitimamente ser considerado uma liderança no debate e ensino da arquitetura paulista, desde os anos 1950 até pelo menos o momento de seu compulsório afastamento da universidade em 1968, os arquitetos que Bruand elenca (pela ordem de Bruand: Joaquim Guedes, Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro, Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império), mesmo se em parte aceitassem essa liderança, não necessariamente eram de fato seus 'discípulos' em termos de intenções arquitetônicas e formais - com exceção talvez do trio Ferro, Lefèvre, Império, ligeiramente mais jovem que os demais (e assim mesmo, mais por se contraporem do que por continuarem).<sup>52</sup> Se há discípulos - e os houve - podem ser procurados em gerações de arquitetos ligeiramente posteriores, que "pegaram o bonde andando".<sup>53</sup> E, não são 'discípulos' estes outros porque, se bem as características arquitetônicas de suas obras estejam mais ou menos próximas entre si, podendo legitimamente denominá-los, em conjunto, como participantes de uma mesma 'escola', não admitem diretamente uma relação de subordinação ao mestre - mas, cada qual, um razoável grau de independência e variedade de abordagens.

Bruand considera todos estes arquitetos citados como pertencendo, de algum modo, também a um 'movimento brutalista local', embora com diferentes ênfases, aproximando Joaquim Guedes das posturas radicais austeras do brutalismo inglês; vendo em Carlos Millan o vocabulário corbusiano definido a partir da Unité de Marselha e das Maisons Jaoul; e, embora dê o devido valor às obras de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro, claramente não as aprecia, por considerá-las 'excessivas' e 'chocantes', "simbolizando uma concepção social nitidamente autoritária e uma recusa de concessões, bem na linha brutalista",<sup>54</sup> e, finalmente, encontra uma radicalidade brutalista total na obra de Sergio Ferro.

Apesar da eventual impropriedade parcial de algumas dessas análises, parece-me que o grande mérito de Bruand não é por ele dar a classificação de 'brutalista' a essa arquitetura paulista, mas por ressaltar claramente que se trata de "um fenômeno importante e [que] não poderá ser desprezado, assim como seus homônimos europeus, de que ele não é, apesar das influências seguras, nem um simples reflexo, nem uma versão regional superficialmente adaptada".<sup>55</sup> Sua apreciação, nesse sentido, é bastante equilibrada, nem afirmando uma autonomia total dessa 'escola paulista', nem ignorando suas peculiaridades.

Embora Bruand seja o autor de mais peso e consistência no tema, a precedência histórica, ao menos por escrito, da aplicação do termo 'brutalismo' para a arquitetura de Vilanova Artigas pertence, salvo

engano, a Bruno Alfieri<sup>56</sup>, que comenta sua obra em um número da *Zodiac* dedicado à arquitetura brasileira. Alfieri percebe em Artigas um complexo e corajoso experimentalismo e atribui à sua obra uma aproximação “ao brutalismo inglês dos Smithson e do italiano Viganò, bem como aos mais variados fermentos criativos de quase todos os desdobramentos da arquitetura européia e americana”.<sup>57</sup> Apesar da atitude interessada e elogiosa do texto de Alfieri, suas rápidas análises de algumas das obras de Artigas não convencem, pelo pendantismo e superficialidade das abordagens - embora sempre simpáticas e augurando pudesse Artigas desenvolver obras de porte, para realizar plenamente seus dotes (o que de fato se deu logo a seguir a seu texto, embora sem nenhuma relação com seus auspícios).

A relativa debilidade da aproximação de Alfieri provavelmente fez mais mal do que bem a um debate conseqüente, já que se prestou facilmente a ser contestada indignadamente por quem ali enxergou justamente o viés de abordagem que Artigas queria evitar, qual seja, o de entender a obra paulista/brasileira como em continuidade natural, e não crítica, com o panorama internacional. Entretanto, a par da relativa insuficiência de Alfieri, a reação contrária é desequilibrada e um tanto histórica.<sup>58</sup>

#### **A CRÍTICA RADICAL NEGATIVA**

Outra opinião que afirma existir um brutalismo paulista, mas que não está preocupada em abrir caminhos, que considera fechados, e concentra-se principalmente em “chatear”<sup>59</sup>, é aquela expressa por Sergio Ferro no texto “Arquitetura Nova”.<sup>60</sup> Trata-se, mais do que de um texto crítico, de uma catarse. Ferro expõe como, na opinião dele, vinha se desenvolvendo, ‘no ambiente paulista’; a crença na arquitetura como base de um desenvolvimento social que, à altura em que ele está a escrever (1968), já teria sua falência demonstrada: “em tese, estavam prontos os instrumentos para organizar o espaço de um outro tempo mais humano”, constatando a progressiva inviabilização dessa pretensão, “mas a consciência de sua inevitável frustração imediata e do desmoronamento do ‘desenvolvimentismo’ começou a tingí-las [as obras de arquitetura] de uma agressividade maior e a destruir o equilíbrio e a flexibilidade que possuíam enquanto se acreditavam exequíveis”. Desse ambiente de frustração, basicamente política, resultaria então “nessa espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo estetizante europeu)”.<sup>61</sup> Todo o texto de Ferro é, em bloco, uma crítica negativa e milenarista. Incomoda e agride não porque não crê, mas porque perdeu a fé - e isso lhe custa sangue, suor e lágrimas, como se verá na sua trajetória pessoal como militante político e como artista. O apodo de brutalismo, e ainda mais com o qualificativo ‘caboclo’, não quer ser uma análise, mas sim uma denúncia, às vezes leviana, que não esclarece, por exemplo, em que e porque o brutalismo europeu seria ‘estetizante’ e o brutalismo ‘caboclo’ não, e que vê na busca formal paulista apenas um consumo superficial

da indústria da cultura, um agregado questionável de valores invertidos e escapistas, esboçando cá e lá uma tentativa de análise semiológica<sup>62</sup>, que entretanto tampouco chega a propor uma disciplina aprofundada de abordagem nesse sentido.

Já a arquiteta Marlene Milan Acayaba pode ser considerada uma autora importante e positiva no desdobramento de opiniões favoráveis ao debate da questão do brutalismo paulista, através de opiniões que expressa em textos e entrevistas, realizados pouco antes e depois do falecimento de Vilanova Artigas em 1985. A contribuição de Acayaba ao reconhecimento da arquitetura paulista, em especial no livro “Residências em São Paulo 1945-1975”, deve ser enfatizada: resultado de trabalho sistemático de pesquisa, vem servindo de base para outras abordagens, mais aprofundadas em sentido conceitual, entretanto tributárias de seu pioneirismo no tema. A entrevista por ela feita com Sergio Ferro e publicada em 1986, vai ajudar a esclarecer vários pontos vagos ou obscuros do panorama da arquitetura paulista dos anos 1960.

#### **BRUTALISMO CABOCLO E A CABANA PRIMITIVA**

Marlene Acayaba<sup>63</sup> descreve-se como uma discípula de Artigas cuja intenção é dar ‘vida ao edifício’ e ‘corporificar seu projeto’ - referindo-se, no caso, especialmente às idéias do mestre. Essa é sua força e, em certos momentos, sua fraqueza. “Há anos que ele [Artigas] preparava os arquitetos para assumirem tarefas socialmente mais importantes. Valorizar a casa [ou seja, como ela o faz em seu trabalho das Residências] era revelar a contradição imposta pelo cotidiano do arquiteto à sua formação”<sup>64</sup>. Essa frase revela um mundo: a curiosidade da pesquisadora e seu desejo de ultrapassar limites estabelecidos se entrechoca com a dúvida quanto à possibilidade, que não deseja, de estar talvez contrariando as intenções do mestre. Na verdade dois mundos, entre os quais Acayaba está a cavaleiro, aparentemente temendo abandonar fronteiras que já não sente mais como suas, mas chamada, inevitavelmente, a fazê-lo.

Em seu texto “Brutalismo caboclo e as residências paulistas”<sup>65</sup>, Marlene Acayaba recupera a expressão ‘brutalismo caboclo’, de Sergio Ferro; a frase dos Smithson sobre sua alegada busca de afinidade com as formas da casa camponesa; a definição de Banham do Novo Brutalismo como um movimento inglês que corresponderia a uma nova concepção de arquitetura, na qual a ética social é mais valorizada que a ética formal; as obras de Le Corbusier após 1946 (Unité de Marselha, Maisons Jaoul). Posto esse panorama, em seus termos, tentará compreender como essa estética/ética (o brutalismo) se teria ‘aclimatado entre nós’. Adianta a hipótese de que o termo ‘caboclo’ sugeriria uma aproximação da casa indígena, cujo caráter coletivo quer relacionar com o ‘ideal de convívio comunitário’ que vê na casa paulista brutalista. Conclui estabelecendo algumas características da arquitetura de São Paulo, denomina seus ‘dez mandamentos’ e outros de seus ideais, como a

industrialização (os quais retomarei mais adiante).

Essa 'colagem' de fragmentos, talvez pela brevidade do espaço da publicação, se ressentida de certa superficialidade de abordagem, que se evidencia em vários momentos. Toma demasiado seriamente um epíteto (caboclo) que como se viu<sup>66</sup>, era pejorativo, e a tentativa de dar-lhe substância é curiosa, mas pouco sustentável se contraposta às obras da escola paulista - que nada têm de primitivas, ao contrário: são sofisticadas e elaboradas, eruditas e referenciadas. De novo se sente, aqui, um certo laivo do desejo de Artigas de nunca extrapolar além dos marcos da 'identidade nacional'; propondo-se então, como saída, um 'retorno às origens', de maneira a validar quase miticamente o nascimento dessa arquitetura - à semelhança das posturas iluministas de autores como Laugier, que estão também interessados em renegar a tradição imediata (cultura, clássica) em busca de uma base natural, quase 'naïve'. Quanto à frase dos Smithson sobre a influência da casa camponesa<sup>67</sup>, no capítulo sobre o novo brutalismo tento analisar mais detidamente seu valor de manifesto, mais do que de programa; permeados de palladianismo, de influências miesianas, de releituras críticas de Le Corbusier, tampouco podem os Smithson ser vistos como tendo baseado seu brutalismo exclusivamente nessa 'volta ao vernacular', exceto, longinquamente, enquanto intenção de concisão e contenção.

Quanto a Banham, a leitura cuidadosa de seu "New Brutalism: ethic or aesthetic?" mostra<sup>68</sup> que ele em absoluto postula uma ascendência do ético sobre o estético, mas revela-se suficientemente crítico em perceber que, apesar dos esforços dos Smithsons e dele mesmo, o Novo Brutalismo configura-se de fato, e como não poderia quase deixar de ser, mais propriamente num 'estilo' do que numa 'causa'. Além disso os dois qualificativos - ética 'social' e estética 'formal', não são de fato empregados por Banham, que sempre se refere à ética e à estética sem adjetivos. E, se Acayaba os incorpora ao discurso, o faz por um deslizamento advindo de uma clara influência do pensamento político-arquitetônico de Vilanova Artigas, presente no meio ambiente paulista sempre de maneira difusa, mas pesada.

Talvez haja nesse texto o desejo de validar a questão do brutalismo paulista através da refocalização parcial de seus termos, de maneira a tentar embasá-lo com uma visão de cunho nitidamente nacionalista. Vale com certeza pela intenção - mas, infelizmente, não é possível aceitá-la totalmente como saída consistente.

Na sua dissertação de mestrado, a arquiteta Maria Luiza Sanvitto<sup>69</sup> faz uma análise compositiva de 17 casas paulistas selecionadas a partir do livro "Residências..." de Marlene Acayaba, concentrando-se nas que podem ajudar a configurar um melhor entendimento da arquitetura do brutalismo paulista; um resumo de seu trabalho foi publicado como artigo na revista Projeto.<sup>70</sup> Seu trabalho parece ser, até agora, a análise mais ampla, correta e sistemática no sentido de estabelecer um vínculo

entre obra e discurso no seio do brutalismo paulista. Entretanto, a autora não se detém particularizadamente na justificação do uso do termo 'brutalismo' aplicado a essa arquitetura, uma vez que o aceita de princípio como o mais adequado para denominá-la, e valida-o *en route* com base na análise formal e compositiva das obras e dos princípios éticos que parecem animá-las.

Trata-se, de fato, do caminho mais simples e direto: retomar a coisa em si. Parece-me que agora é possível fazê-lo de maneira mais desobstruída, buscando verificar quais seriam as características dessa 'escola paulista' e em que medida se relacionam, ou não, com o brutalismo corbusiano e/ou o brutalismo inglês.

#### DEPOIMENTOS DA 'ARQUITETURA PÓS-BRASÍLIA'

A caracterização documental de uma 'escola paulista' começa a ser feita a partir de fins da década de 1970, inicialmente de maneira vaga, como a percepção de uma alteridade, como a constatação de que já não era mais possível falar da 'arquitetura brasileira' como uma unidade<sup>71</sup>, e que certamente havia a presença, desde há algum tempo, de caminhos divergentes, ou ao menos diferentes. O fato de antes de 1976 não se ter constatado e debatido, mais explicitamente, por escrito, essa 'outra' arquitetura (considerando-se que já se haviam realizado obras de grande repercussão, pelo menos desde 1968) deve-se em parte à pouca tradição 'intelectual' dos arquitetos brasileiros em geral, paulistas em particular, e em parte pela real dificuldade de haver quaisquer debates em face da situação política extremadamente repressiva instaurada com a ditadura militar (a partir de 1964). Nesse panorama estagnado foram fundamentais, como quebra de gelo e abertura de caminhos, os depoimentos promovidos pelo IAB/RJ em 1976/77 visando "um primeiro esforço sistemático de romper esse isolamento e falta de debate, pretendendo reavaliar a arquitetura brasileira recente".<sup>72</sup> Nesses depoimentos podem ser colhidas algumas frases soltas muito significativas e mesmo algumas contribuições razoavelmente coerentes de como se poderia entender essa 'escola paulista'.

No depoimento de Edgar Graeff, *en passant*, alguém cita o termo 'escola paulista'. Graeff, como bom professor, e apesar de ser o entrevistado, pergunta: "Como é que ela se caracteriza?". Responde Claudio Taulois: "São os grandes vãos, espaços trabalhados, aspectos formais, o concreto usado com muito vigor".<sup>73</sup> No seu depoimento, Flávio Marinho Rêgo tem uma visão pouco simpática dessa arquitetura paulista, mas destaca seu caráter de 'grupo': "Eu acho a arquitetura do Artigas e do grupo do Paraná muito parecidas. É o que se chama arquitetura de vontade. É um grupo se unir, se sentir forte como grupo e, por vontade, impor uma determinada forma que não é uma forma espontânea, não é uma forma nossa, da necessidade local. [...] É uma arquitetura imposta, uma arquitetura autoritária".<sup>74</sup>

Marcelo Fragelli, pela mais privilegiada posição de ser um arquiteto carioca que desde há algum tempo trabalhava em São Paulo, ao ser questionado quanto ao deslocamento do centro de interesse da arquitetura brasileira do Rio de Janeiro para São Paulo, arrisca algumas opiniões: “[Claudio Taulois:] É mais ou menos aceito por todo mundo que antes de Brasília o centro da arquitetura no Brasil era no Rio de Janeiro, onde estava o grupo mais forte, que produzia mais. E que depois, por coincidência, passou para São Paulo. [...] Mas como esta arquitetura feita em São Paulo se relaciona com o resto do Brasil, ou com o Rio de Janeiro? [Marcelo Fragelli:] Eu acho que a arquitetura de São Paulo se desenvolveu mais porque ela teve mais campo de experiência. [...] Eu sinto que existe, inclusive, um certo estilo paulista de resolver arquitetura hoje em dia. Existe uma preocupação estrutural muito grande, que dá um certo caráter à arquitetura de vanguarda paulista [...] Mas é bom, porque sinto que é uma expressão resultante da verdade do prédio, do sistema construtivo. [...] O sistema é quase um estilo, com uma grade estrutural, sobre quatro ou seis apoios, e pendurando outras coisas. [Claudio Taulois:] Isto não teria sido uma continuação do que era feito? [Marcelo Fragelli:] Eu não sinto muito [isso], não. Eu teria que pensar mais, analisar. Não sinto muita continuidade. [...] Uma certa procura de despojamento, de essência da coisa. Conduzindo a uma arquitetura mais direta, mais saída do método construtivo. Mais uma ligação de estrutura à busca da verdade. Paralelamente a isto também contribuiu a vitória do concreto aparente [...] Mas a busca da essência das coisas, o material verdadeiro, eu acho que foi conduzindo a uma outra linguagem”.<sup>75</sup>

Apesar da vagueidade e das dúvidas, já estão presentes nestes trechos isolados algumas das questões básicas da ‘escola paulista’. Primeiramente a consciência, nem sempre de bom grado, da diferença da arquitetura paulista em relação à tradição da ‘arquitetura moderna brasileira’ que tinha como foco os arquitetos da escola carioca. Depois, a característica mais evidente, qual seja, o uso do concreto aparente; e ainda características menos óbvias, mas perceptíveis ao olhar não leigo, tais como um certo viés formalista, uma ênfase na elaboração dos espaços, a idéia de busca de uma essência de ênfase construtiva e estrutural.

### **A ARQUITETURA DE MODELO PAULISTA**

O depoimento de Ruy Ohtake é o que mais se aproxima de uma tentativa de elaborar uma ‘teoria’ acerca dessa arquitetura paulista. “O início da década de 1960 começa a marcar o aparecimento de uma geração nova de arquitetos em São Paulo. Ao meu ver, esse fato está ligado à atuação de Artigas como arquiteto e professor. [...] Estamos conscientes de que a arquitetura em si não pode resolver os problemas sociais. Por isso acho correto propô-la como modelo, enquanto a estrutura social não for mais democratizada. [...] Enquanto a presente situação persistir, uma maneira de colocar nossa posição é propor nossos

projetos liberando o solo. [...] A generalização que essas soluções propõem é a liberação de todo o piso urbano, ficando o uso privativo unicamente na parte superior. Por isso, também é modelo. [...] As propostas arquitetônicas dessa geração procuram valorizar os espaços internos de uso coletivo, procurando obter plasticamente uma fluidez espacial. Com isso as áreas privativas e de serviço têm sido compactadas. [...] Os projetos procuram uma racionalização da construção. Apesar de o processo construtivo ainda ser artesanal na maioria dos casos, os projetos contêm um encaminhamento para a solução construtiva possível em pré-moldado e pré-fabricado. Digamos que é também uma 'atitude de projeto'. [...] Penso que modelo só surge na história da arquitetura quando os arquitetos, ao se defrontarem com problemas de conhecimento profundo de uma realidade, são capazes de criar uma nova metodologia, um novo modelo que traga em si a resposta adequada. [...] A essa generalidade que um projeto assim contém, chamo de modelo".<sup>76</sup>

Ohtake expõe a idéia de que essa 'arquitetura paulista' não se limitaria a propor uma nova linguagem, que ele parcialmente descreve, mas estaria, além disso, preocupada em propor uma nova organização social do espaço - questão sem dúvida fundamental entre os aspectos 'éticos' e 'simbólicos' propostos pela escola paulista. Entretanto, trata-se sempre de uma opinião pessoal, que não necessariamente era subscrita por todos os arquitetos, embora fosse bastante generalizada no discurso informal, que Ohtake tenta ali sistematizar.

Já se nota, nessa coletânea de depoimentos, algumas críticas à escola paulista; por exemplo, contestando seu 'apriorismo', ou seja, o fato de que a forma é dada a princípio e não desenvolvida a partir das necessidades de programa e sítio. Essa crítica deve ser compreendida à luz dos debates sobre a questão da 'metodologia', muito vigentes naquele momento da década de 1970; sua relativa impropriedade reside em supor que a arquitetura possa prescindir de referentes formais e nasça, unicamente, de necessidades objetivas externas a seu fazer disciplinar.<sup>77</sup> Por outro lado, a percepção de que se trata de uma linguagem coesa e com características próprias não é incorreta - sendo provavelmente mais perceptível, naquele momento, aos profissionais que, por não se filiarem à escola paulista, a viam com certo distanciamento. "Numa análise de obras recentes da arquitetura de São Paulo a gente percebe uma constante no uso de estruturas, de lajes ou de certos planos, independentes dos programas e da necessidade. Se é um clube, usa-se o mesmo partido estrutural. Se é uma casa, o mesmo partido. Se é uma escola ou uma estação rodoviária, também. A partir daí discutimos em seminário com alunos esse caráter formal da arquitetura paulista, na medida em que pretende ser um modelo".<sup>78</sup> A questão, aqui em discussão, talvez não seja o formalismo - mas a noção de 'caráter'. Conforme define Julien Guadet em "Elements et Theorie de l'Architecture" (1904), haveria duas variedades de caráter: o caráter programático, que procura revelar a finalidade do edifício, ligado a seu uso; e o caráter genérico, que se

preocupa em representar a cultura, a época, o lugar. Como resume Sarvitto, “o que se pode verificar é que a expressão do uso na forma arquitetônica - o caráter programático - era um aspecto que não preocupava o Brutalismo Paulista. As mesmas formas arquitetônicas eram utilizadas em residências, escolas, bancos e clubes. Por outro lado, o caráter genérico tinha presença no ideário dessa corrente arquitetônica, pelo vínculo que mantinha com os problemas sociais do país”.<sup>79</sup>

Em seqüência à publicação dos depoimentos do IAB/RJ em 1978 começam a surgir algumas análises mais sistemáticas da escola paulista, e que serão publicadas a partir de 1982.<sup>80</sup> É desse ano a publicação do livro de Marlene Acayaba e Sylvia Ficher, “Arquitetura Moderna Brasileira”, onde as autoras destacam a presença de ‘tendências regionais após 1960’ com certa ênfase na arquitetura de São Paulo, apresentando e descrevendo várias obras, pincelando questões genéricas presentes em todas elas, mas não chegando a fazer uma sistematização dessa arquitetura em termos de ‘escola’.

#### **CARACTERÍSTICAS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA**

Possivelmente a primeira caracterização mais sistemática dessa arquitetura paulista está no subtítulo ‘arquitetura de modelo’ do texto “As tendências e as discussões do pós-Brasília”<sup>81</sup>, desta autora. O texto inicia alertando que a ‘arquitetura paulista’ não era uma tendência estanque, não se limitando apenas a arquitetos de São Paulo nem estando presente em todos os arquitetos paulistas; e que além disso já havia, a essa altura, influenciado arquitetos e obras de outras regiões do país. Define então um resumo de suas características construtivas, que seriam: “procura de horizontalidade; jogos de níveis quase sempre reunidos num bloco único, destacado do chão; tratamento cuidadoso de estrutura de concreto armado aparente; elementos de circulação têm função destacada: se internos, definem zoneamento e usos, se externos, sua presença plástica é marcante. A tecnologia empregada é a do concreto armado ou protendido, fundido *in loco*, utilizando lajes nervuradas, pórticos, pilares com desenho diferenciado, sempre com vãos livres e balanços amplos, *sheds*, grandes empenas de concreto usadas como quebra-sol ou plano de reflexão de luz, jogos de iluminação zenital/lateral, volumes anexos com estrutura independente. Nos memoriais os autores mostram-se preocupados com a flexibilidade de uso dos espaços e possível renovação na sua destinação; segundo eles, isso comparece no projeto através da modulação, previsão de amplos espaços cobertos, concentração de funções de serviço. Sua relação com o entorno é claramente de contraste visual, apesar de se proporem integrados com o sítio, pela facilidade de acessos”.<sup>82</sup> Considerava que essas características poderiam estar, em conjunto ou isoladamente, presentes em obras não pertencentes a essa ‘corrente’, cuja especificidade estaria, também, na “ênfase colocada em alguns aspectos, principalmente na construtividade da obra, na sua noção de edifício-

modelo, voltado para si, embora aberto à participação do coletivo; e no rompimento com a tradição de leveza e transparência características da arquitetura brasileira”.<sup>83</sup>

Tratava-se, sem dúvida, de uma arquitetura de tradição moderna: “A arquitetura moderna sempre se caracterizou por sua intenção ‘exemplar’, pelo didatismo; os grandes mestres pioneiros foram, além de arquitetos, professores e divulgadores das novas concepções. Dessa maneira, cada obra tendia a reforçar uma atitude de explicitação clara dos novos valores, chegando às vezes ao panfletarismo. É quase uma herança que se incorporou ao que se costuma chamar arquitetura. A arquitetura de ‘modelo’, na qual se inclui a chamada corrente paulista, continua em grande parte essa tradição, mas enfrentando a contradição, atualmente muito mais evidente, entre a consciência e a não resolução dos problemas sociais e econômicos. Para ser exemplar, essa arquitetura necessita-se inserida num contexto coerente a si própria (dá a preferência pelo ‘terreno ideal’ e o ‘cliente ideal’, aqueles que não colocam empecilhos de nenhuma ordem, principalmente econômica). Sua utopia é normalizadora, quer estabelecer novas regras para a sociedade, para dentro destas poder encontrar seu lugar preciso. Uma vez constatado que a sociedade não se modifica pelo simples projetar ou construir, duas opções radicais se apresentam: ou não propor, o que foi assumido por boa parte de uma geração, ou propor o ‘modelo’”.<sup>84</sup>

Nesse texto se esboça, também, uma crítica dessa arquitetura: “É necessário salientar o caráter formalista da arquitetura que se pretende modelo, e sua tendência a repetir algumas soluções ‘boas’, uma certa rigidez e despojamento que a custo tentam justificar suas liberalidades, e soluções estruturais que procuram transparecer melhor desempenho ou maior ousadia, mas que resvalam num virtuosismo exacerbado”.<sup>85</sup>

Em outro texto, de 1985, além do nome ‘brutalista’ já comparecer na qualificação dessa arquitetura, são retomadas as definições de 1983 e precisadas algumas de suas características, ampliando-se o viés crítico das análises.<sup>86</sup> Constata-se que se trata de uma arquitetura que, havendo constituído um movimento estético-coerente, este de alguma maneira já se havia encerrado: “embora não exista mais uma arquitetura de modelo, hoje, isso não significa que suas características espaciais e construtivas não sobrevivam. Ao contrário, mantêm-se e espalharam-se por outras regiões geográficas, com variações e adaptações. Além disso, representam a primeira tentativa sistemática e ampla de articulação de uma linguagem arquitetônica que não se filiasse diretamente à escola moderna carioca”, ressaltando haver a necessidade de se aprofundarem os estudos a respeito dessa arquitetura, que podia ser considerada como uma “contribuição original à arquitetura brasileira e como repertório indispensável para a atuação e o conhecimento de seus caminhos atuais. [...] Não é tarefa simples sua necessária reflexão aprofundada, mas o caminho correto parece ser o de encará-la sem subterfúgios sentimentais”.<sup>87</sup>

Essa breve análise parte da suposição de que se tratou de um movimento, possivelmente um ‘estilo’<sup>88</sup>, restrito a alguns profissionais, por

algum tempo, num espaço/tempo limitado - a despeito de sua ampla e vasta influência em outras regiões brasileiras. E que na essência seus pressupostos não pretendiam ser apenas construtivos ou espaciais, exceto enquanto espaço e construção servissem de veículo para aspirações sociais e políticas. O 'modelo' edificado seria a miragem da utopia de uma sociedade a edificar, a qual seria, de alguma maneira, invocada por essa arquitetura. Desse ponto de vista, conceitual, não se pode falar, a partir dos anos 1980, da sobrevivência do brutalismo paulista como 'arquitetura de modelo'".<sup>89</sup>

### **MANDAMENTOS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA**

É também do fértil ano de 1985 a análise de Marlene Acayaba, na qual procura caracterizar o que chamou de 'dez mandamentos' da arquitetura residencial de São Paulo dos anos 1960: "1. As casas serão objetos singulares na paisagem/ 2. A lógica da implantação será determinada pela situação geográfica/ 3. O programa será resolvido num único bloco/ 4. A casa se pretende modelo ordenador para a cidade/ 5. A casa será uma máquina de habitar/ 6. A casa será resolvida em função de um espaço interno próprio: o pátio, o jardim interno ou o vazio central/ 7. Volumes independentes conterão os espaços necessariamente fechados e definirão os espaços abertos/ 8. Internos ou externos, os espaços evoluirão um do outro/ 9. Os materiais serão genéricos e, se possível, industrializados/ 10. As relações sociais se darão sob uma nova ética". Além desses 'mandamentos' adianta alguns 'procedimentos': "A casa foi idealizada como produto industrial. Uma vez definida a estrutura, o resto foi pensado como componentes industriais: banheiros, cozinhas e serviços em espaços cerrados destacam o grandioso espaço social. As casas executadas em concreto armado, com a preocupação de que o trabalho não fosse camuflado, valorizavam assim o produto artesanal"; listando então alguns de seus 'elementos de composição': "Estruturas aparentes, dormitórios fechados apenas por divisórias, equipamentos como mesas, sofás e lareiras organizam espaços, enquanto instalações, materiais e cores, diretamente aplicados sobre eles, os caracterizam".<sup>90</sup>

Os 'mandamentos' exprimem constantes espaciais e formais presentes nas casas brutalistas paulistas, exceto os de número 4, 5 e 10, que pertencem à categoria de afirmações ideológicas genéricas. Chamei de 'procedimentos' e 'elementos de composição' a segunda parte dessa análise para enfatizar a questão - não presente textualmente em Acayaba, mas que me parece clara - de tratar-se também aqui da tentativa de delimitar um 'estilo'.

Segawa também acrescenta, aos temas já vistos do 'modelo' e do concreto armado, algumas características desse 'estilo' (termo meu, não dele) quando aplicado numa habitação, ocasião em que, segundo ele, "se criticavam padrões e valores tidos como 'burgueses'. Condiçionadas pelas limitações do lote urbano tradicional, as casas implantadas em vizinhanças convencionais fechavam-se introspectivamente com empenas cegas, como que negando o entorno imediato e voltando-se para dentro, em volumes monoblocos (fiel ao instrumento do plano de massas ao nível urbano). Os interiores, todavia, eram admiravelmente abertos, com ambientes fluentes e interligados física e visualmente, muitas vezes abolindo

hierarquizações de uso e convivência tradicionais. Os espaços comunitários eram valorizados; os recantos privados compactados”.<sup>91</sup>

Parece-me ser mais interessante, desde um ponto de vista metodológico, distinguir nessa análise fatos objetivos e constatáveis nas obras em si mesmas (condicionamentos urbanísticos dos lotes determinando as volumetrias, empenas cegas, volumes únicos, interiores voltados para espaços abertos), dos atributos simbólicos que lhes são arbitrariamente apostos (crítica aos valores burgueses, introspecção para evitar a vizinhança convencional, negação do entorno, abolição de hierarquias, valorização do sentido comunitário), já que estes últimos não estão necessariamente e indissolúvelmente ligados às obras, pois sua validação advém do ambiente político-ideológico que permeava sua criação, acerca do qual Segawa se faz portador em repetição absoluta, quando conviria relativizá-la contextualmente. Para exemplificar a necessidade dessa distinção pode-se tomar, rapidamente, um exemplo: o fato das casas serem muito fechadas e voltadas para dentro de si mesmas, enquanto garantiam suficiente abertura e fluidez espacial internas, pode muito bem ser analisado a partir da busca de uma arquitetura da luz matizada, controlada, em que a luz natural é tratada com o mesmo rigor com que se lida com a luz artificial, o que explicaria também a existência de planos de reflexão, zenitais e outros dispositivos de controle da luz natural.<sup>92</sup>

#### ENTRE A ARQUITETURA E O DISCURSO DA ARQUITETURA

Sanvitto elenca em sua dissertação outras características do brutalismo paulista, em especial das casas, tema em que aprofundou seu estudo; reproduzo aqui, das suas conclusões, aquelas que se prestam a uma maior generalização, não sendo específicas de certas obras isoladas:

“O Brutalismo Paulista foi um estilo no qual predominaram as linhas retas e o abstracionismo, e que utilizou a geometria e a estrutura para geração da forma. A doutrina desta arquitetura foi propagada enfaticamente por um grupo de arquitetos, ligados à intelectualidade de esquerda, entre os quais se destacou Vilanova Artigas. Proupunham a participação da arquitetura na resolução dos problemas sociais do país, traduzindo formalmente seus ideais através dos partidos arquitetônicos adotados: o ‘prisma elevado’ e o ‘grande abrigo’ podem ser identificados como propostas para o problema da habitação. Por sua autonomia em relação ao lote, o prisma elevado estava ligado à idéia de modelo, como uma solução a ser repetida indefinidamente, uma vez que independia da forma planimétrica ou da topografia do lote. O ‘grande abrigo’ expressa uma tentativa de, com poucos elementos, resolver o problema habitacional de muitas pessoas. O ideal comunitário implícito nessa proposta tinha como respaldo o princípio do espaço unificado que, sob um mesmo teto, abrigaria várias pessoas. Bastava o espaço coberto. A compartimentação seria a mínima necessária. [...] Com poucos elementos, baixo custo e muita austeridade os arquitetos pretendiam resolver o problema habitacional do país. As preocupações sociais e políticas estavam acima das preocupações com beleza ou conforto. O projeto arquitetônico era também um projeto social, e a austeridade fazia parte de sua ideologia. O Brutalismo Paulista foi uma tendência que partia de um ideal defendendo uma postura ética

para a sociedade. Foi messiânica e salvadora na medida em que propagou novas idéias em busca de um mundo melhor. O Brutalismo Paulista trabalhou com um conjunto de regras compositivas que ordenava as partes da edificação. Princípios como univolumetria, utilização de um núcleo ordenador, unificação espacial interna, continuidade interior-exterior e configuração de espaços por volumes fechados assim o demonstram. [...] O Brutalismo Paulista foi doutrinário assim como a Escola Carioca foi representativa”.<sup>93</sup>

Trata-se sem dúvida de um amplo esforço de sistematização, e que em absoluto se limita ao trecho aqui citado. Se há reparos a fazer, é no sentido de que valeria à pena distinguir mais nitidamente discurso e obra; se é verdade que “cada tendência arquitetônica propaga e justifica sua produção por meio de uma teoria”<sup>94</sup>, nem por isso é preciso ver sempre texto e arquitetura como um todo indissolúvel, sob pena de perder-se, ao menos parcialmente, a autonomia da crítica. Como esclarece magnificamente Francesco Dal Co: “a aparência da coisa, antes de revelar mecanicamente a ideologia de sua produção, existe simplesmente como o lugar onde sua absoluta autonomia do ato que a produziu é revelada [...] E assim ela só pode ser medida, lida, e conhecida, se é vista como autônoma a todas essas ‘realidades’ às quais a historiografia tradicional em geral, e a ideologia arquitetônica, em particular, sempre tentaram amarrá-la”.<sup>95</sup>

#### **ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA: PRECEDENTES NOTÁVEIS**

Se existem em razoável quantidade análises descritivas das características da ‘arquitetura paulista’, ao se procurar traçar as possíveis influências que recebeu, aceitou e transformou, dentro do amplo marco das realizações da arquitetura contemporânea enquanto fato de cultura, encontra-se um panorama muito menos sistematizado. As referências são esparsas, fugidias, feitas quase à revelia dos protagonistas. Os motivos para tanto já foram sobejamente analisados acima. A seguir apresento as poucas fontes textuais que pude encontrar sobre o assunto. Sua exigüidade mostra que essa é tarefa a cumprir, não apenas por recolhimento de informações dos protagonistas, mas por sua ‘invenção’ ativa a partir das ‘fontes’ - as obras. O que deverá ser feito de maneira sistemática e cuidadosa, sem demasiada pressa de se concluir, de maneira a criar uma base firme e consistente.<sup>96</sup>

A influência da obra de Frank Lloyd Wright sobre a obra de Vilanova Artigas é bem conhecida<sup>97</sup>, e o próprio autor a admite, com restrições - e com ela foi iniciado este texto. Além dessa, Artigas admite, sem dar ênfase, outras influências: “assumi posições próximas da arquitetura chamada racionalista, ou posteriormente chamada ‘corbusieriana’, mas fiz isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais homens como Corbusier, que as fundamentaram, não podiam participar”.<sup>98</sup> Artigas admite também uma proximidade com os neo-concretistas, igualmente permeada de conflitos, pois considera que eles “levaram o abstracionismo à arte a seus extremos, à negação total possível da história. [...] Eles não pretendiam com o fazer artístico a defesa de um ponto de vista, isto é, não passavam do plano da denúncia”.<sup>99</sup> Mas de qualquer maneira se aproxima deles - seja por conta da ‘política de união nacional’, de ‘frente ampla contra o

imperialismo das Bienais<sup>100</sup> -, e os frutos dessa aproximação são formalmente visíveis na obra da casa Rubens de Mendonça (1958), ou 'Casa dos Triângulos'. Artigas também fala de uma influência *folk*,<sup>101</sup> e numa influência *pop*.

À parte essas declarações esparsas de Artigas, pude encontrar apenas no depoimento de Joaquim Guedes ao IAB/RJ algumas afirmações acerca de suas referências arquitetônicas, em determinadas obras, e mesmo assim apenas aproximativas: "A igreja de Vila Madalena (1957) deve ser contemporânea da publicação da primeira obra inglesa que fazia um uso semelhante do concreto, que foi a reforma do Teatro Old Vic, em Londres. [...] O que me levou a ficar preso ao concreto e a tentar explorar as suas possibilidades e o seu mundo foi uma frase de Le Corbusier que dizia: 'Unidade de Marselha, a manifestação estética de um robusto, são e leal emprego do concreto armado. O material se colore com o tempo, reconstituindo o aspecto das massas rochosas das montanhas circundantes que lhe forneceram o aporte essencial do aglomerado'. Eu era estudante, então, em 1951, fiquei fascinado com esta idéia de poder reconstituir a pedra que eu quisesse. [...] Uma outra situação construtiva que me apaixonou foi o problema do vidro e sua relação com o concreto [...] comecei a fazer alguns estudos que partiram da análise do que Le Corbusier teria feito no Convento de La Tourette. A partir daí fiz uma série de obras".<sup>102</sup>

As evidentes semelhanças de partidos, técnicas, materiais, detalhes, etc, entre as obras dos arquitetos paulistas e obras de Le Corbusier não são surpresa: o mestre era de fato, em todo mundo, nos anos 1950 - época de formação da maioria desses arquitetos, ou de reorientação de sua linguagem, como é o caso de Artigas - conhecido, estudado e imitado em toda parte. E não apenas nas suas obras do pós-guerra, pois é freqüente haver releituras de toda a sua trajetória arquitetônica, o que era facilitado pela obsessão de Le Corbusier em publicar quase imediatamente todo seu trabalho. Mais sutil, menos admitida, é a influência de fontes advindas do brutalismo inglês, que certamente existem, mas em muito menor grau de importância.<sup>103</sup> Totalmente oculta e absolutamente não admitida por escrito em parte alguma é a influência de Mies van der Rohe, cujo rigor formal, contenção, ênfase no volume único, ênfase na estrutura, certamente influenciaram a arquitetura brutalista paulista<sup>104</sup>, mais no método que na forma.

Para terminar, quero destacar uma das mais importantes figuras desse brutalismo paulista, à qual só tardiamente se deu o devido valor e importância e sobre a qual não se encontra nenhum texto que indique sua pertinência à escola paulista: a arquiteta Lina Bo Bardi. Qualquer análise do brutalismo paulista que vier a ser feita, com maior amplitude, deverá sempre considerar sua contribuição. Como afirma Fuão, "indiscutivelmente Artigas e Lina Bo Bardi transfiguraram acentuadamente a linguagem do novo Brutalismo europeu ao ponto de inaugurar uma linguagem própria e peculiar".<sup>105</sup>

## NOTAS

- 1 —.“Fragmentos de um discurso complexo. “Depoimento de Vilanova Artigas a SANTOS, Lena Coelho” [in] **Projeto** nº 109, São Paulo, abril 1988, p.94.
- 2 Algo semelhante ocorre ao se buscar conceituar a possibilidade de uma ‘escola paulista’ - embora, talvez por ser expressão mais vaga, esta segunda fórmula receba menos repúdio do que desprezo. Cf., por exemplo, o artigo “Arquitetura Paulista. Uma perigosa montagem ideológica”, KATINSKY, Julio Roberto. [in] **AU** nº 17, São Paulo, abril/maio 1988, p.66-71.
- 3 Longe de ser hipotético, esse é todo o argumento de base de textos como, por exemplo: ARTIGAS, SILVA Rosa Camargo & THOMAZ, Dalva. “Sobre brutalismo, mitos e bares (ou de como se consagrar uma impropriedade)”. **AU** nº 17, São Paulo, abril/maio 1988, p.61-63.
- 4 Mas não necessariamente para seus êmulos e muitos de seus ‘alunos’ e ‘discípulos’, que freqüentemente repetem de maneira acrílica as palavras do mestre, talvez mais pela fidelidade literal à sua figura carismática, de importância cultural incontestável, do que por uma perfeita identidade de convicções, que de resto é historicamente impossível.
- 5 FUÃO, Fernando Freitas. “Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno”. Comunicação inicialmente apresentada ao III Seminário Docomomo Brasil, “A permanência do Moderno”, São Paulo, 8-11, dezembro de 1999. Publicado na Revista **ARQUITEXTOS** ([www.vitruvius.com.br/arquitextos/avq000/esp036.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/avq000/esp036.asp) — dezembro de 2000).
- 6 “Os Caminhos da Arquitetura Moderna” [in] ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p.61-77.
- 7 ARTIGAS, op.cit., p.63.
- 8 Idem, p.77.
- 9 SANTOS, op.cit., p.93.
- 10 Idem, ibidem.
- 11 AMARAL, Aracy. “As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral”. [in] **Projeto** nº 109, São Paulo, abril 1988, p.97.
- 12 Idem, ibidem.
- 13 ARTIGAS, op.cit., p.77.
- 14 SANTOS, op.cit., p.93.
- 15 “Uma falsa crise” publicado originalmente na revista **Acrópole** nº319, São Paulo, julho 1965, e republicado em ARTIGAS, op.cit., p.99.
- 16 Por exemplo: “Nos meus primeiros projeto *wrightianos* decidi que eu mesmo calcularia os telhados para ver a forma que resultaria”, XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna Brasileira. Depoimento de uma geração**. Pini - Asbea - Fundação Vilanova Artigas: São Paulo, 1987, p.189. “A aproximação com o Wright veio da leitura da obra dele, da posição dele como arquiteto”, esclarecendo que essa aproximação relacionava-se com o panorama de aproximação tecnológica ao fazer arquitetônico dos anos 40; ou quando o autor declara, afiliando-se às formas, sem deixar de questionar a coerência ideológica: “assumi posições próximas da arquitetura chamada racionalista, ou posteriormente chamada ‘corbusieriana’, mas fiz isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais homens como Le Corbusier, que as fundamentaram, não podiam participar”. Ambas citações em SANTOS, op.cit., p.94.
- 17 FUÃO, op.cit.
- 18 Entrevista com Artigas, 1984: “O Sr. mantém a mesma compreensão marxista da história, o mesmo idealismo? — Se me chamam de idealista, concordo inteiramente. Mas não saberia dizer como deve ser um materialista competente nesta época que aí está”. Depoimento publicado na revista **Construção em São Paulo**, São Paulo, nº 1910, 17 setembro 1984, e republicado em XAVIER, op. cit, p 100.
- 19 Que os há, ou houve; mas não pude encontrar suas opiniões por escrito, salvo engano, em parte alguma.
- 20 KATINSKY, op.cit., p.70.
- 21 Diz Kant: “a maneira é uma espécie de contrafação, que consiste na imitação da originalidade em geral e, portanto, em afastar-se dos imitadores na medida do possível, sem, todavia, possuir o talento de ser exemplar por si só [...] O precioso, o rebuscado, o presumido, que querem distinguir-se do comum, mas carecem de talento, parecem-se com os modos de quem escuta a si próprio ou se move como se estivesse em cena” (**Crítica do juízo**, §49).

- 22 Depoimento de SANOVICZ, Abrahão sobre a Escola Paulista [in] **AU** nº 17, abril/maio 1988, p.56.
- 23 Depoimento de OHTAKE, Ruy sobre a Escola Paulista, idem, p.57.
- 24 SANOVICZ, idem, ibidem.
- 25 OHTAKE, idem, p.58.
- 26 SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil. 1900-1990**. Edusp: São Paulo, 1998.
- 27 NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". **Modulo**, Rio de Janeiro, nº 9, fevereiro 1958, p.3-6. Republicada, seguindo-se comentário de ARTIGAS, João Batista Vilanova. "Revisão Crítica de Niemeyer" na revista **Acrópole**, São Paulo, julho 1958.
- 28 NIEMEYER, Oscar. "Considerações sobre a Arquitetura Brasileira". **Modulo**, Rio de Janeiro, fevereiro 1957, p.5-10.
- 29 NIEMEYER, op.cit. (1958), p.5.
- 30 Idem, p.4-5.
- 31 SEGAWA, op.cit., p.143.
- 32 NIEMEYER, Oscar. "Forma e Função na Arquitetura". **Modulo**, Rio de Janeiro, nº21, dezembro 1960, p.3-7. Não obstante seu conteúdo, esse mesmo trecho é citado por SEGAWA, op. cit., p.143, para afirmar o contrário.
- 33 Todas as citações em ARTIGAS, "Revisão Crítica de Niemeyer", op.cit.
- 34 AMARAL, op.cit., p.97.
- 35 Idem, ibidem.
- 36 "As coisas que o Oscar faz não são a mesma coisa que as casas que eu propus realizar. [...] Elaborei tudo isso aqui absolutamente sozinho" [in] AMARAL, op.cit., p.101.
- 37 SEGAWA, op.cit., p.144.
- 38 Idem, p.148. Arriscaria uma hipótese, que não cabe desenvolver aqui mas que é facilmente verificável a partir de uma análise geral cronológica da obra de Niemeyer, que ao contrário: teria sido a ascensão e consolidação dessa arquitetura paulista a influenciar Niemeyer - mas somente a partir de 1960 - a buscar na questão da estrutura a definição da forma plástica, propondo então obras que claramente enfatizam a estrutura, mas sempre um pouco além do ponto médio de equilíbrio funcional. De fato, as primeiras obras de Niemeyer em que a estrutura e a intenção arquitetônica parecem nascer juntas acontecem a partir de 1968 com a Sede da Mondadori e o Centro Musical da Barra (e com o encontro entre Niemeyer e Pier Luigi Nervi). A respeito, ver a excelente cronologia da obra de Niemeyer presente no livro de BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer**. Gustavo Gili: Barcelona, 1996.
- 39 "Por extensão, pode-se chamar Escolástica toda filosofia que assuma a tarefa de ilustrar e defender racionalmente uma determinada tradição ou revelação religiosa". ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Mestre Jou: São Paulo, 1970, p.326.
- 40 SEGAWA, op.cit., p.150.
- 41 Trata-se do texto-homenagem a Carlos Millan apresentado na sala especial dedicada ao arquiteto por ocasião da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965; republicado na revista **AU** nº 17, abril/maio 1988, p.78. O trecho em questão é: "As últimas residências que construiu em São Paulo revelam uma tendência para o que a crítica, em especial a européia, chama de brutalismo. Um brutalismo brasileiro, por assim dizer. Não creio que isto se justifique de todo. O conteúdo ideológico do brutalismo europeu é bem outro". Artigas tem toda razão: não se justifica uma identificação literal. O que não impede uma aproximação, que ele mesmo acaba de fazer.
- 42 SEGAWA, op. cit., p. 150.
- 43 Há cópia do original francês na biblioteca da FAU-USP. Me permito aqui uma pequena recordação auto-biográfica: esses exemplares eram um assunto quase 'clandestino', e portanto atrativo para uns poucos alunos que sabiam de sua existência, quando cursei a faculdade e os li pela primeira vez, em 1976. A notícia de sua existência passava oralmente entre colegas; mas não me recordo desse trabalho ser jamais referido pelos professores, naquele momento, exceto em indignadas expressões de repúdio *chauvinista*.
- 44 BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Perspectiva: São Paulo, 1981, p.295.
- 45 Idem, ibidem.
- 46 Idem, ibidem.
- 47 Cf., por exemplo, LEMOS, Carlos A.C.. **Arquitetura brasileira**. Melhoramentos - Edusp: São Paulo, 1979, p.158.
- 48 BRUAND, op.cit., p.296.
- 49 Idem, p.305.
- 50 Uma hipótese mais ousada, embora ainda sem base documental, é a de que Artigas, longe de estar contrariado com as interpretações de Bruand, de fato as alimentou, mesmo que indiretamente. Essa 'angulação formal', para usar uma expressão de Artigas presente na entrevista a Aracy, era sem dúvida algo que ele não podia permitir a si próprio, face às circunstâncias já expostas. Mas era bastante 'professor' para fazer Bruand vê-las com maior clareza.
- 51 Bruno Alfieri, como se verá adiante, faz as mesmas afirmações no número da *Zodiac* dedicado ao Brasil. Não vale a pena porém saber quem as fez primeiro, já que se trata de um meio muito restrito e interconectado, e certamente Alfieri e Bruand trocaram idéias, uma vez que o número da *Zodiac* coincide com a estada de Bruand no Brasil.
- 52 Sergio Ferro, em 1986, expressou sua crença na sua qualidade de 'herdeiro' de Artigas: "No fim da vida dele, na última vez que nos vimos, um mês ou dois antes de sua morte, quase que a gente se disse, um ao outro, que havia uma enorme continuidade entre o que ele queria fazer numa determinada época que era radical e o nosso radicalismo. Acho que somos os herdeiros de verdade, muito mais que o outro grupo". [in] ACAYABA, Marlene. "Reflexões sobre o Brutalismo Caboclo. Entrevista de Sergio Ferro a Marlene Acayaba". **Projeto** nº 86, abril 1986, p.70. Parece-me que essa filiação é discutível. Sem entrar no mérito das possíveis afinidades pessoais, trata-se de

- uma visão questionável: realizar Artigas apenas 'na sua radicalidade' é o que ele, Artigas, aparentemente nunca desejou. As posturas de Ferro nesse e noutros textos se transformaram, como bem lembra SEGAWA (op.cit, p.156), em "palavras de ordem contra o projeto, isto é, a defesa do 'não projeto'". Mas justamente Artigas havia descartado essa rota no texto 'Caminhos da Arquitetura', ao considerar inadequada a opção de "abandonar os mistérios de arquiteto e se lançar na luta revolucionária" (ARTIGAS, op.cit., p.77).
- 53 "Nossa geração, enfim, pegou o bonde andando. Era uma época maravilhosa, como disse. Quando começamos a trabalhar isso tudo já estava sistematizado, ao contrário do que aconteceu com outras gerações. Cada um de nós, dentro desse panorama, procurou absorver essa linguagem e desenvolvê-la através de seus [nossos] projetos". SANOVICZ, op.cit., p.56.
- 54 BRUAND, op.cit., p.315.
- 55 Idem, p.319.
- 56 ALFIERI, Bruno. "João Vilanova Artigas: ricerca brutalista". *Zodiaco* nº 11, Milão, maio 1960, p.97.
- 57 Idem, ibidem.
- 58 "O crítico cosmopolita é bem informado e conclui: não há nada autêntico ao sul do Equador", ARTIGAS, SILVA E THOMAZ, op.cit., p.61.
- 59 Conforme declara em "Reflexões sobre o Brutalismo Caboclo", ACAYABA, op.cit. p.68: Por que você falou numa espécie cabocla de brutalismo? Se naquele momento era uma crítica, hoje essa nomeação não revela uma atitude transformadora? [FERRO, Sergio:] Cabocla naquela época era para chatear, para agredir".
- 60 FERRO, Sergio. "Arquitetura Nova" [in] *Arte em Revista*, nº 4. Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo, agosto 1980, p. 89-94. Texto original de 1968.
- 61 Idem, p.91.
- 62 Idem, p.91 e seguintes.
- 63 ACAYABA, Marlene Milan. "Vilanova Artigas, amado mestre". *Projeto* nº 76, junho 1985, p.50-54.
- 64 Idem, p.51.
- 65 ACAYABA, Marlene Milan. "Brutalismo caboclo e as residências paulistas". *Projeto* nº73, março 1985, p.46-48.
- 66 Ver nota 60.
- 67 Uma interessante seleção de extratos de textos dos Smithoson comparece na página editorial da revista *Architectural Design* de janeiro de 1955, incluindo frases como, por exemplo: "*It is the revenge of materials - a realization of the affinity which can be established between building and man - which is at the root of the so-called New Brutalism*". Ou ainda: "*What is new about New Brutalism among Movements is that it finds its closest affinities, not in a past architectural style, but in peasant dwelling forms. It has nothing to do with craft. We see architecture as the direct result of a way of life*". Soltas de seu contexto essas frases parecem dispersas e de um *non-sense* inglês; elas tampouco são imediatamente compreensíveis, no interior de seus discursos, sem a ajuda de alguma exegese.
- 68 Como é demonstrado no capítulo 1.5 da dissertação de mestrado da qual este texto faz parte, e cujo argumento resumo aqui: "Ao longo do livro ele [Banham] discute, consigo próprio, entre o desejo de afirmar uma ética e uns procedimentos, mas sente-se impotente para fazê-lo radicalmente porque constata, a cada passo, a evidente predominância da reprodução de imagens, repetição de fórmulas e criação de um 'estilo'".
- 69 SANVITTO, Maria Luiza Adams. **Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistas entre 1957 e 1972**. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994.
- 70 SANVITTO, Maria Luiza Adams. "Brutalismo Paulista: o discurso e a obra". *Projeto* nº207, abril 1997, p.92-97.
- 71 "Na arquitetura talvez se tenha perdido o valor como unidade, mas será que essa expressão unitária vai ser recuperada um dia? Eu também me pergunto se será importante recuperar essa unidade ou ter um pensamento mais aberto que aceite a diversificação". CONDE, Luiz Paulo. [in] *Arquitetura Brasileira pós-Brasília/Depoimentos*. IAB/RJ. Rio de Janeiro, 1978, p.26.
- 72 ZEIN, Ruth Verde. "As tendências e as discussões do pós-Brasília". *Projeto* nº 53, julho 1983, p.75-85.
- 73 *Arquitetura Brasileira pós-Brasília/Depoimentos*, op.cit., p.146.
- 74 Idem, p.167.
- 75 Idem, p.318-319.
- 76 Idem, p.339-351.
- 77 Essa questão, cuja correta compreensão tem de fato grande importância na possível caracterização de uma 'escola' ou um 'estilo', é mais amplamente discutida no capítulo 1.6. ["Acerca dos conceitos de tipo, modelo e estrutura formal"], da dissertação de mestrado da qual este texto é parte.
- 78 CONDE, op. cit., p.353.
- 79 SANVITTO, 1994, op.cit., p.115.
- 80 Análises partindo, em geral, de levantamentos mais amplos e genéricos que buscavam realizar um panorama da arquitetura brasileira recente. Cito, por inevitável, o trabalho que se pode considerar pioneiro, que realizei em co-autoria com José Luiz Telles dos Santos, "Arquitetura Brasileira - Tendências Atuais", ganhador do Prêmio Henrique Mindlin de 1979 (FIESP/Instituto Henrique Simonsen), e publicado, ligeiramente resumido, como "Arquitetura Brasileira Atual" na revista *Projeto* nº 42, julho/agosto 1982, p.106-159.
- 81 ZEIN, Ruth Verde. "As tendências e as discussões do pós-Brasília". *Projeto* nº 53, julho 1983, p.75-85. O não uso do termo 'brutalismo', naquele momento, deve-se a que não considere estarem, então, suficientemente adiantadas minhas pesquisas sistemáticas sobre o tema para empregá-lo; e assim só o faço em texto de 1985, como se verá

adiante. Esse excesso de zelo me parecia necessário face às divergências existentes, e então muito mais candentes, quanto a correção e propriedade do termo brutalista quando aplicado à escola paulista. Por outro lado, a definição ‘arquitetura de modelo’, cunhada por Ohtake e acima referida, prestava-se bem a demonstrar a especificidade dessa arquitetura. Note-se que, naquele momento (fins da década de 1970/início dos anos 1980), as características formais-construtivas da arquitetura paulista ‘brutalista’ haviam influenciado arquitetos em todo o país, como se pode verificar simplesmente ao se folhear meus artigos de 1982 e 1983 (já citados) - o que de alguma maneira deixava momentaneamente menos clara a especificidade da escola paulista, a qual se caracterizava não somente por seus traços estéticos como por seu forte viés ético/simbólico. Quanto ao termo brutalismo, aplicado à arquitetura da escola paulista, espero nesta oportunidade superar de uma vez por todas os pruridos a respeito de seu emprego - o qual, e agora estou absolutamente certa disso, é mais do que justificável.

82 ZEIN, 1983, op.cit., p.81.

83 Idem, ibidem.

84 Idem, ibidem.

85 Idem, p.82.

86 ZEIN, Ruth Verde. “Sacudindo a poeira mas valorizando o patrimônio”. **Projeto** nº 75, maio 1985, p.47-61.

87 ZEIN, 1985, op.cit., p.57-8.

88 Estilo, segundo o Dicionário de Filosofia, op.cit., p.356, é: “O conjunto de caracteres que diferenciam das outras uma determinada forma expressiva. [...] Hegel considerou demasiado restrita essa concepção e incluiu no Estilo também as determinações que derivam para a forma expressiva das condições próprias da arte de que se trata [...] Em todo caso, o Estilo seria uma certa uniformidade de caracteres, encontrável em um determinado domínio do mundo expressivo. Segundo BLAGA, Lucien, ‘O Estilo se nos revela como uma unidade de formas, de acentos e de atitudes dominantes em uma complexa variedade formal e de conteúdos’; esse autor também insistiu na extensão do fenômeno do estilo a todo o mundo da cultura. Mas às vezes viu-se no Estilo ‘o momento de invenção, que não é invenção formalista de palavras ou de signos, mas de idéias’”.

89 Essa delimitação de campo será fundamental para, em um futuro que espero não seja remoto, prosseguir-se no estudo da arquitetura brutalista paulista ‘de modelo’.

90 ACAYABA, 1985, op.cit., p.48.

91 SEGAWA, op.cit., p.151.

92 Ver, também, a respeito, meu texto “Análise das estratégias de luz em duas residências da arquitetura brutalista paulista dos anos 1960”, elaborada para a disciplina ARQ0005, “Padrões de Habitabilidade”, do PROPAP-UFRGS, prof.Dra.Lucia Mascaró.

93 SANVITTO, 1997, op.cit., p.92 e p.111-117.

94 Mas pouco ou nada sistematizada. Felizmente está em curso de finalização a dissertação sobre o tema escrita pela arquiteta Adriana Irigoyen, em vias de ser apresentada no curso de pós graduação em arquitetura da Escola de Engenharia de São Carlos da USP, e que tratará amplamente do tema.

95 DAL CO, Francesco. “Criticism and design” [in] **Oppositions Reader**. Princeton Architectural Press, New York, 1998, p.157.

96 O tema principiou a ser tratado de maneira ampla e sistemática nos capítulos 1.3 [Precedentes notáveis: Le Corbusier, mestre da forma], 1.4. [Precedentes notáveis: Mies Van der Rohe, mestre da estrutura] e 1.5. [Novo Brutalismo e Arquitetura Paulista: aproximações e distâncias] da dissertação de mestrado da qual este texto é parte.

97 SANTOS, op.cit., p.94.

98 AMARAL, op.cit., p.97.

99 Cf, a respeito a entrevista a AMARAL, op.cit., p.97-100.

100 —. **Vilanova Artigas**. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi:Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1997, p. 76 (sobre a casa José Ferreira Fernandes, 1957). Infelizmente os organizadores do livro não tiveram o cuidado de explicitar as fontes de cada uma das declarações que acompanham as apresentações das obras. Como se pode constatar, com algum esforço de pesquisa, em alguns casos elas foram transladadas de textos ou depoimentos de Artigas que não necessariamente se referem àquela mesma obra. Nesta referência ao *folk* não cheguei a encontrar a fonte original da declaração de Artigas, que possivelmente não é da mesma data que a obra ao qual está associado no livro - e esse não é um detalhe menor.

101 Na Casa Elza Berquó, **Vilanova Artigas**, op.cit., p.138. O comentário anterior se aplica aqui também. No caso específico, Artigas reitera o viés *pop* dessa casa em entrevista realizada em 1984, cf. XAVIER, op.cit., p.194.

102 **Arquitetura Brasileira pós Brasília/Depoimentos**, op.cit., p. 203-205.

103 Basta comparar o conjunto habitacional INOCOOP de Joaquim Guedes e as proposta do Robin Hood Gardens do casal Smithson para verificar que, aparte as diferenças, o parentesco é bem plausível. Para citar apenas um exemplo.

104 Acerca da ‘sobre-estrutura’, cf. declaração de Sergio Ferro: “Lembro de certas aulas, onde o Artigas falava da estrutura considerando que se podia e devia em certos casos exagerar alguns detalhes, alguns pilares, não no sentido de enganar, mas, ao contrário, para tornar ainda mais explícita a estrutura real, o comportamento real dos materiais. Era quase uma mentira ética, uma mentira didática”.

105 FUÃO, op.cit.

### Ruth Verde Zein

Arquiteta, FAU-USP 1977, Mestre, PROPAP-UFRGS, 2000. Professora das Universidades Mackenzie e Anhembí, autora de mais de uma centena de artigos publicados em revistas brasileiras e internacionais, conferencista em eventos realizados em vários países.