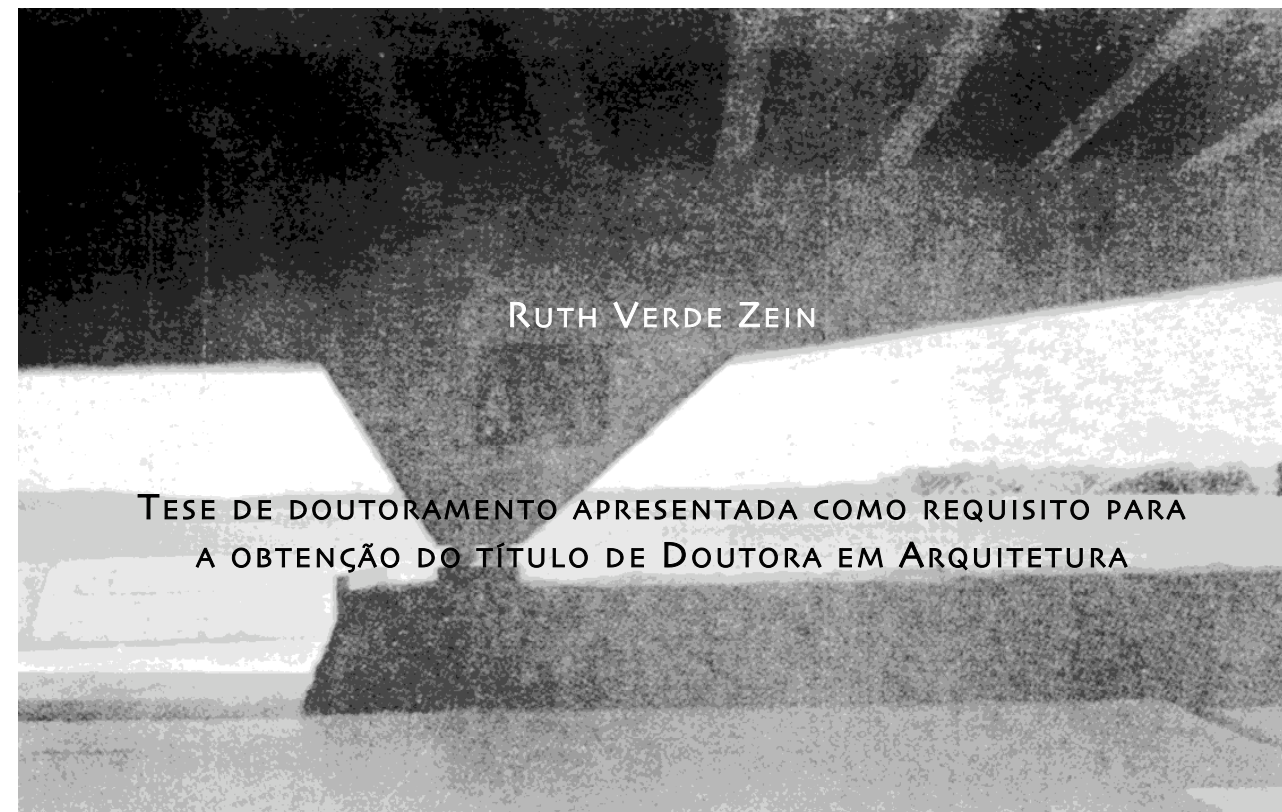


FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA - PROPAR

A ARQUITETURA DA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA
1953 - 1973



RUTH VERDE ZEIN

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA COMO REQUISITO PARA
A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTORA EM ARQUITETURA

ORIENTADOR
PROF. DR. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

SÃO PAULO E PORTO ALEGRE
SETEMBRO 2005

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA - PROPAR

A ARQUITETURA DA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA
1953 - 1973

RUTH VERDE ZEIN

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA COMO REQUISITO PARA
A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTORA EM ARQUITETURA

ORIENTADOR
PROF. DR. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

VOLUME I

A MEUS PAIS
NEYDE E RUY
AO MEU COMPANHEIRO
JOSÉ LUIZ TELLES
AOS MEUS FILHOS
NOEMI, LEILA, JOEL

DEDICO,
COM TODO MEU AMOR

AGRADECIMENTOS

SÃO TANTOS ARQUITETOS
CUJAS OBRAS FORAM AQUI ESTUDADAS: A TODOS AGRADEÇO
PELO PRAZER QUE SUAS ARQUITETURAS ME PROPORCIONARAM,
E A ALGUNS AGRADEÇO TAMBÉM PELOS ENSINAMENTOS
QUE PESSOALMENTE ME OFERECERAM,
PEDINDO DESCULPAS POR NÃO NOMEAR A TODOS;
E AGRADEÇO MUITO ESPECIALMENTE AO QUERIDO AMIGO
ARQUITETO TELÉSFORO CRISTÓFANI [†]

AO MEU ORIENTADOR,
PROF. DR. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS,
AGRADEÇO PELA INTERLOCOUÇÃO SEGURA,
APOIO E ESTÍMULO CONSTANTE

A TODOS COLEGAS ARQUITETOS E ARQUITETAS
QUE ME ANIMARAM COM SEU DIÁLOGO E CARINHO, AGRADEÇO,
PEDINDO DESCULPAS POR NÃO NOMEAR A TODOS;
E MUITO ESPECIALMENTE AGRADEÇO A
ANA GABRIELA GODINHO LIMA, ANITA REGINA DI MARCO,
ASSUNTA VIOLA, CECILIA RODRIGUES DOS SANTOS,
LEDA MARIA BRANDÃO DE OLIVEIRA, LIZETE RUBANO,
MARIA ALICE JUNQUEIRA BASTOS, MONICA JUNQUEIRA DE CAMARGO
AMIGAS DE TODAS AS HORAS

COLABORARAM COM AFINCO NA SISTEMATIZAÇÃO
DA PESQUISA E APRESENTAÇÃO DA TESE
A ACADÊMICA FERNANDA HELENA ALVES COSTA
E A ARQUITETA LIGIA BISCONTI;
AGRADEÇO A REVISÃO E DEDICAÇÃO INCANSÁVEL
DA JORNALISTA DENISE YAMASHIRO

Ao apresentar minha tese de doutoramento na área de Teoria, História e Crítica da Arquitetura Brasileira junto ao PROPAR-UFRGS, gostaria de reiterar algumas considerações sobre minha trajetória profissional como arquiteta, pesquisadora, jornalista especializada, crítica de arquitetura e finalmente, professora de arquitetura, na ordem em que fui assumindo tais atribuições, e na medida em que essa trajetória é responsável pela definição do tema e do enfoque desta tese.

Cursar arquitetura nos anos 1970 não foi tarefa tranqüila para ninguém, e ao que parece, em parte alguma. Tempos de muitos debates e dúvidas, de poucas certezas que não fossem dogmáticas, de poucos caminhos que não se mostrassem contraditórios. Na Universidade de São Paulo, onde fui aluna, a situação talvez fosse ainda mais crítica: ao desejo vago de desenhar e projetar que impelia a estudante de arquitetura se contrapunha desde o primeiro dia de não-aulas um vazio feito da inexistência de qualquer abordagem pedagógica acerca de como ensinar a fazê-lo; ao invés disso, sobrepunham-se muitas e intrincadas camadas de debates sociais e políticos que chegavam mesmo a por em questão se era lícito exercer a arquitetura. Estando quase vetado o prazer estético e profissional do projeto de edificações, sugeria-se como opção mais politicamente correta seja os discursos grandiloqüentes do planejamento urbano, seja o trabalho esforçado e intimista da pesquisa histórica. Para quem insistisse em exercer a arquitetura, deveria aceitar fazê-la de uma certa e definida maneira, que ninguém explicava porque ela era assim, e quase só era permitido fazê-lo a uns poucos iniciados, após serem devidamente batizados por mentores políticos de esquerda (ou de mais esquerda ainda). Para uma jovem e ingênua aluna, não desprovida de inteligência, mas sem dispor das chaves corretas para interpretar esse panorama cerrado, pouco restava senão as tortuosas trilhas do autodidatismo. Mesmo assim haviam muitos interstícios, embora não fosse fácil vislumbrá-los; e aquele pelo qual foi possível escapar não era o que fornecia as respostas certas, mas o que buscava as perguntas certas.

Como exercer arquitetura se não se sabia o como se estava exercendo arquitetura? O que era a arquitetura “atual”, ou “contemporânea”, paulista e brasileira, em meados dos anos 1970? Por que era assim? Como pensá-la e conhecê-la, para poder exercitá-la? Nessas perguntas estava embutido um tímido recomeço de algo que ameaçava ter-se perdido: a reinvidicação da arquitetura como disciplina do conhecimento, evidentemente inserida no mundo, mas com sua autonomia relativa legitimamente garantida.

Vinte anos depois de sair da universidade em 1977, voltei a ela para realizar minha dissertação de mestrado. Talvez muito tarde, mas não demais. Nessas duas décadas as perguntas sobre a contemporaneidade foram perseguidas e suas respostas cercadas de muitos e variados lados. Tive a sorte e a alegria de conviver de muito perto com arquitetos brasileiros e latino-americanos que propuseram a melhor da arquitetura dos anos 1980 e 1990 e aprendi muito com todos. Contribuí, da minha maneira pessoal e com o apoio de muitos bons colegas, para que a multiplicidade de caminhos que naquele momento se abriam tivessem o apoio oportuno de uma divulgação interessada, precisa, cuidadosa e bem orientada: nem laudatória, nem ácida, mas convenientemente crítica.

Ao retornar à universidade, um novo ciclo parecia se abrir nos meus caminhos pessoais. Os debates da contemporaneidade, agora já praticamente no século 21, seguem sendo de meu interesse; mas parecia ser necessário fundamentá-los, revendo o período que embasou minha própria formação, de maneira a, de uma vez por todas, superar suas deficiências, retomando meu aprendizado formal no ponto onde ele havia encruado: paradoxalmente, quando entrei na universidade. A tarefa que me propunha agora cumprir não era propriamente uma novidade, mas sim a retomada de algumas tarefas iniciadas e pendentes, sobre assunto que comparecia desde meus primeiros artigos publicados, que tratam justamente do período pós-Brasília,

e que tentavam, talvez pioneiramente, compreender a arquitetura paulista brutalista em seu auge criativo na década de 1960; momento criativo ímpar ainda “cheirando a tinta fresca”, quando entrei no edifício da FAU-USP para o exame vestibular, em dezembro de 1972.

Umberto Eco, em seu livro “Como se faz uma tese” recomenda ao aluno que não faça teses panorâmicas que são, segundo ele, perigosíssimas. É um bom conselho para um jovem de pouco mais de vinte e cinco anos de existência e continua sendo útil para uma experiente profissional com pouco mais de vinte e cinco anos de formada. Contrariando como sempre os bons conselhos dos mestres, minha tese de doutoramento é panorâmica: mas apenas porque não poderia deixar de sê-lo. Seu objetivo é compreender, de maneira sistemática, ampla e sem idéias pré-concebidas ou apriorísticas, a arquitetura paulista brutalista em seu momento de nascimento e consolidação, ou seja, entre aproximadamente 1955 e 1975. O recorte escolhido leva em conta minha formação como integrante (intransigente, inconformista e questionadora, mas mesmo assim integrante, *malgré moi*) da escola paulista de arquitetura, buscando compreender melhor suas diferenças em relação à arquitetura moderna brasileira/carioca, sua inserção no panorama internacional (que ela sempre negou, mas que é inegável) e compreendê-la, afinal, em si mesma: em suas obras, em sua arquitetura.

O trabalho necessário para atingir tal objetivo ambicioso se iniciou na dissertação de mestrado com o estudo dos fundamentos teóricos, dos precedentes notáveis e com o exercício de pesquisa sistemática aplicada a um caso específico dentro do universo em questão: as casas de Paulo Mendes da Rocha.

O trabalho prosseguiu na tese de doutoramento com outro fôlego e outro tom. Não pode deixar de ser uma continuidade; não pode deixar de citar meus trabalhos anteriores, porque minha trajetória não pode ser ignorada por mim. Mas não é repetição nem colagem, e sim um esforço novo e original – no sentido de que jamais foi feito antes – de levantamento de todas, absolutamente todas as obras da arquitetura paulista brutalista do período estudado; de organizá-las de maneira sistemática numa linha do tempo coerente; de propor um método para seu estudo e reconhecimento; e de aplicação desse método, demonstrando claramente os resultados. O levantamento de obras, por si só, já seria um trabalho exaustivo de certa importância e valor. Mas, embora tenha sido fundamental para a a tese, não é a tese. Não se trata de listar obras, mas de analisar de maneira abrangente e ao mesmo tempo cuidadosa, o panorama que cada uma individualmente, e todas elas, entre si, configuram e qualificam.

As obras são importantes porque o trabalho nasce delas e para elas se volta. Embora a tese pretenda ser também um esforço de teorização, que colabore para um maior e melhor entendimento sobre a arquitetura brasileira moderna do século XX, seu valor não reside nas grandes generalizações que eventualmente necessita realizar, para balizar os caminhos, mais ou menos acertadamente; mas no resgate da arquitetura - dessa arquitetura -, como objeto em si mesmo, digno de estudo. Muitos dos arquitetos brasileiros modernos declararam, reiteradamente, que a arquitetura não é importante. Respeitosamente discordo: a única coisa importante, para uma arquiteta, é a arquitetura. E uma tese de doutoramento em arquitetura deve tratar, apenas e tão somente, de seu assunto.

Todo esse esforço, que submeto à apreciação da banca augurando que o resultado seja aceitável, não teria sido possível sem o apoio constante, a amizade segura, a erudição ampla e a inteligência aguda na condução dos caminhos metodológicos desta tese por parte de seu orientador. Os eventuais problemas desta tese, se existirem, serão exclusivamente meus; mas seus possíveis acertos devem sua existência sempre ao imprescindível apoio de meu orientador, o arquiteto e professor Doutor Carlos Eduardo Dias Comas.

ÍNDICE

A ARQUITETURA BRASILEIRA DA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA 1953-1973

VOLUME I

RESUMO/ABSTRACT	1
I. INTRODUÇÃO	3
QUAL É A TESE, DE QUE TRATA, E COMO	3
DA OPORTUNIDADE E RELEVÂNCIA DO TEMA	4
DESDE UMA VISÃO PLURALISTA DA ARQUITETURA BRASILEIRA	5
HÁ QUE SE IR ÀS COISAS: REVENDO AS OBRAS	7
II. PREMISSAS: BASES CONCEITUAIS, DEFINIÇÃO DOS TERMOS, DELIMITAÇÃO TEMPORAL	9
1. DEFININDO OS TERMOS: ESCOLA, PAULISTA, BRUTALISMO	10
1.1. SOBRE AS VÁRIAS ACEPÇÕES DO TERMO ESCOLA	11
1.1.1. A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA CONFIGUROU UMA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA?	13
1.2. SOBRE A INDEFINIÇÃO, SOBREDFINIÇÃO E ATRIBUTOS DO TERMO BRUTALISMO	14
1.2.1. SOBRE AS DIVERSAS ACEPÇÕES DO TERMO BRUTALISMO	16
1.2.2. CARACTERÍSTICAS DAS OBRAS DE ARQUITETURA DITAS BRUTALISTAS	20
1.2.3. SOBRE A RELATIVA AUSÊNCIA DO BRUTALISMO NA HISTORIOGRAFIA RECENTE	21
1.2.4. SOBRE A INESSENCIALIDADE DO TERMO BRUTALISMO	23
1.2.5. É POSSIVEL DESIGNAR COMO BRUTALISTA UMA CERTA ARQUITETURA PAULISTA?	25
1.3. DEFINIÇÃO E VALIDAÇÃO DO TERMO OCULTO: ESTILO	25
NOTAS / CAPÍTULO 1	27
2. LEVANTAMENTO E CARACTERIZAÇÃO DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA	31
2.1. RESUMO DOS DEBATES SOBRE O BRUTALISMO E A ARQUITETURA DA ESCOLA PAULISTA	31
2.2. ABECEDÁRIO DAS CARACTERÍSTICAS DA ARQUITETURA DA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA	33
2.3. UNIVERSO E CRITÉRIOS DE PESQUISA E LINHA DO TEMPO	35
NOTAS / CAPÍTULO 2	36
ESQUEMA GRÁFICO: GERAÇÕES DE ARQUITETOS	38
3. DEFINIÇÃO TEMPORAL LOCAL: A GERAÇÃO DE VANGUARDA ARQUITETOS PAULISTAS (1955-1970)	39
3.1. GERAÇÕES DE ARQUITETOS LATINO-AMERICANOS	39
3.2. GERAÇÕES DE ARQUITETOS CARIOCAS E PAULISTAS	40
ESQUEMA GRÁFICO: ESCOLA CARIOCA, ESCOLA PAULISTA	41
3.3. A GERAÇÃO DE ARQUITETOS QUE INAUGURA A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA	42
NOTAS / CAPÍTULO 3	44
III. ANTECEDENTES: PANORAMA CULTURAL E ARQUITETÔNICO 1945-1960	45
4. CONTINUIDADE E REINVENÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	46
4.1. PERPLEXIDADES E CONTRADIÇÕES NA CONSOLIDAÇÃO DA MODERNIDADE APÓS 1945	46
4.2. TRILHAS ABERTAS PELA ARQUITETURA MODERNA DO PÓS-GUERRA	48
4.3. A PRECOCE CONSAGRAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA, ESCOLA CARIOCA	50
4.4. CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NA ARQUITETURA DOS ANOS 1950	51
NOTAS / CAPÍTULO 4	52
5. DOS MUSEUS ÀS BIENAS: A CULTURA SE TRANSLADA A SÃO PAULO	54
5.1. HABITAT, LINA BO BARDI E A CRÍTICA DE ARQUITETURA NÃO-ALINHADA	54

ÍNDICE

5.2. AS CRÍTICAS INTERNACIONAIS, NO AMBIENTE PAULISTANO, À ESCOLA CARIOCA	59
5.3. A CRÍTICA DE ARQUITETURA PAULISTA EM OUTROS DEBATES E CONFRONTOS	61
5.4. DO CONCURSO À CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA: UM MOMENTO DE MUTAÇÕES	64
NOTAS / CAPÍTULO 5	67
6. PANORAMA ARQUITETÔNICO: OS EXPANSIVOS, VARIADOS E CONFIANTE ANOS 1950	71
6.1. PRECEDENTES E REFERÊNCIAS NOTÁVEIS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA	72
6.1.1. LE CORBUSIER, MESTRE DO CONCRETO E DA FORMA	74
6.1.2. MIES VAN DER ROHE, MESTRE DA COMPOSIÇÃO E DA ESTRUTURA	76
6.1.3. FRANK LLOYD WRIGHT: DOS FUNDAMENTOS ÀS SUPERFÍCIES	78
6.2. OSCAR NIEMEYER E A ARQUITETURA PAULISTA: DUAS INFLEXÕES	82
6.3. AFFONSO EDUARDO REIDY, O CARIOCA DA ADMIRAÇÃO DOS PAULISTAS	85
NOTAS / CAPÍTULO 6	87
IV. A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA	91
7. A ARQUITETURA DA TENDÊNCIA BRUTALISTA EM SÃO PAULO	92
7.1. MARCOS METODOLÓGICOS DE PESQUISA E ANÁLISE	92
7.2. DO CONCRETO APARENTE AO BRUTALISMO: 1953-1963	93
7.2.1. OBRAS TRANSICIONAIS EM CONCRETO PARA ATIVIDADES ESPORTIVAS	95
7.2.2. OBRAS TRANSICIONAIS EM CONCRETO: ESTRUTURAS PORTICADAS	96
7.2.3. OBRAS TRANSICIONAIS EM CONCRETO: EDIFÍCIOS EM ALTURA	97
7.2.4. OBRAS TRANSICIONAIS: CASAS CONCRETISTAS EM CONCRETO	98
7.2.5. OBRAS TRANSICIONAIS NÃO-CONCRETAS	100
NOTAS / CAPÍTULOS 7 > 7.2	102
7.3. OBRAS INICIAIS DO BRUTALISMO PAULISTA: 1953-1960	103
7.3.1. UMA EXPERIÊNCIA ÚNICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA ESCOLA	104
7.3.2. ESTÉTICA DE GALPÃO: UMA IGREJA QUASE LAICA	106
7.3.3. PLANOS VIRTUAIS E BALANÇOS ASTRONÔMICOS	108
7.3.4. ESTRUTURA E ARQUITETURA, HORIZONTALIDADE E UNIDADE	109
7.3.5. VISIBILIDADE E OCULTAMENTO: PRIMEIRO PROJETO DO MASP-TRIANON	112
7.3.6. MANEIRA DE PENSAR A ARQUITETURA EM CONCRETO	113
7.3.7. VOLUMES SIMPLES E SOLUÇÕES COMPLEXAS	115
7.3.8. REFINAMENTO ARQUITETÔNICO E AUSÊNCIA DE RETÓRICA	117
7.3.9. ASSIMILANDO OUTRAS REFERÊNCIAS: ECOS DO ORGANICISMO	119
NOTAS / CAPÍTULO 7.3	124
7.4. OBRAS EXEMPLARES DO BRUTALISMO PAULISTA: 1961-1973	127
7.4.1. ESCOLAS: PARADIGMAS PAULISTAS, INOVAÇÃO E REPETIÇÃO	128
7.4.2. CLUBES: EXERCÍCIOS VIRTUOSOS E ESTRUTURAS ESPECIAIS	143
7.4.3. EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS: DO VIDRO AO CONCRETO APARENTE	153
7.4.4. EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS: DA TIPICIDADE DA TORRE À INDIVIDUALIDADE DA CASA	159
7.4.5. EDIFÍCIOS INSTITUCIONAIS: ACERCA DA MONUMENTALIDADE	163
7.4.6. EDIFÍCIOS CULTURAIS E MUSEUS: CULTURA COMO REPRESENTAÇÃO	170
7.4.7. IGREJAS: VALORES SIMBÓLICOS, ABSTRAÇÃO E TRADIÇÃO	187
7.4.8. EDIFÍCIOS PARA USOS COMERCIAIS: DEFININDO CORTES	195
7.4.9. EQUIPAMENTOS URBANOS: ARQUITETURA PÚBLICA	199
7.4.10. CONJUNTOS HABITACIONAIS: UTOPIAS TECNOLÓGICAS E URBANÍSTICAS	203
7.4.11. RESIDÊNCIAS: A MORADIA COMO LABORATÓRIO EXPERIMENTAL	221

ÍNDICE

LISTAEM DAS OBRAS EXEMPLARES ANALISADAS	249
NOTAS / CAPÍTULO 7.4.	251
7.5. ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA: EMERGÊNCIA, CONSOLIDAÇÃO, ESCOLARIZAÇÃO, DIFUSÃO, EXPANSÃO, EXACERBAÇÃO, VULGARIZAÇÃO, ESGOTAMENTO	265
V. A ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA	273
8. A ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA: SE HOUVE, QUANDO HÁ, QUANDO NÃO HÁ MAIS	274
8.1. A ESCOLA NASCEU NA ESCOLA?	274
8.2. A ESCOLA EXISTE EM SI MESMA OU NOS OUTROS?	277
8.3. QUANDO ACABA UMA ESCOLA: UNIDADE VERSUS PLURALIDADE	283
NOTAS / CAPÍTULO 8	285
VI. CONCLUSÕES INICIAIS	287
9. REVENDO A CARACTERIZAÇÃO DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA	288
9.1. REVENDO AS PREMISSAS	288
9.2. REVENDO OS ANTECEDENTES	293
9.3. REVENDO AS OBRAS	305
9.4. REVENDO A ARQUITETURA	332
9.5. REVENDO A ESCOLA	337
NOTAS / CAPÍTULO 9	348
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS	351
BIBLIOGRAFIA CITADA	354
FONTES DOCUMENTAIS CONSULTADAS	358
LINHA DO TEMPO	
VOLUME II	
IMAGENS ILUSTRATIVAS DAS OBRAS ANALISADAS E REFERÊNCIAS CITADAS	
LISTAGEM DAS OBRAS ANALISADAS	
ANEXO	
CATALOGAÇÃO ILUSTRADA COMPLETA DAS OBRAS	

RESUMO

Esta tese parte de uma visão pluralista que organiza um panorama amplo e acurado das principais características arquitetônicas e consolidação, requerendo seu status de relativa autonomia, tanto no seio da arquitetura brasileira, como em face de sua relativa não superposição congruente com a Escola Paulista Brutalista; buscando compreender suas relações com outras tendências da arquitetura brasileira, anteriores e contemporâneas a esse período, bem como as relações ativas e passivas que estabelece com o panorama arquitetônico internacional daquela época. Parte não das generalizações historiográficas disponíveis, freqüentemente antipáticas ao tema, mas do reexame das obras, por meio de um amplo reconhecimento sistemático da arquitetura brasileira paulista das décadas de 1950 até meados dos anos 1970, verificando quais e quantas obras poderiam ser corretamente englobadas no marco da Arquitetura Paulista Brutalista. Esta é aqui entendida como tendência arquitetônica e estética, de peculiar organização formal, espacial, construtiva e plástica, eventualmente um esforço potencial para a formação de um estilo. A grande quantidade de obras encontrada pelo levantamento valida a existência da Arquitetura Paulista Brutalista, exigindo a proposição de uma classificação instrumental criteriosa de maneira a selecionar cerca de uma centena de obras, cuja análise arquitetônica mais acurada foi realizada. Admitiu-se nessa amostragem uma ampla variedade de aproximações que constata e reafirma um certo grau de pluralidade interna à tendência. O objetivo da tese é ajudar a compor, com a adição de um importante fragmento, pouco estudado e reconhecido de maneira ampla na historiografia arquitetônica brasileira, um panorama mais rico, múltiplo e complexo da arquitetura brasileira.

ABSTRACT

Based on a pluralistic approach, this thesis aims to help organizing a panoramic, comprehensive and accurate view of the main characteristics of the beginning and consolidation period of the Paulista Brutalist Architecture trend (1953-1973), claiming its relative autonomy inside Brazilian architecture and its not complete congruency with the so-called "Paulista Brutalist School"; also trying to reveal its active and passive relations with the international panorama of that moment. It does not benefit from the existing historiographic canons, usually hostile or absent on this subject, but extracts its conclusions from the re-reading of the architectural works, after a thorough and systematic survey on Brazilian Paulista architecture from 1950 to 1970 decades, organized so as to verify which and how many buildings could correctly be declared as belonging to the Paulista Brutalism, understood as an architectural and esthetic tendency conforming a peculiar formal, spatial, constructive and plastic ensemble, that may have been a potential effort to consolidate a style. The wide collection of examples found validated the existence of a Paulista Brutalista Architecture on that period, requiring the proposition of an instrumental classification in order to proceed to a more accurate architectural analysis of a sample of a hundred works. The specimens were selected so as to keep a diversity of approaches, accepting the internal plurality within the tendency. This thesis is an intent to help the composition of a broader, complex and varied panorama of Brazilian architecture through the addition of an important absent fragment of its architectural history, up to the moment still widely forgotten and unrecognized.

HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA SON TRES MODOS DE REFLEXIÓN
SOBRE LA ARQUITECTURA, EM ESTRECHA RELACIÓN
CON LA REALIDAD DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA.

[...]

LA PRAXIS PROVEE LOS OBJETOS DE REFLEXIÓN;
A SU VEZ LA REFLEXIÓN PROVEE LOS CONCEPTOS QUE ORIENTARÁN LA PRAXIS.

[...]

POR OTRO LADO, SI BIEN LOS OBJETOS DE LA REFLEXIÓN
PROVIENEN DE LA REALIDAD, NO SE REVELA EN ELLOS,
DE UN MODO DIRECTO O EVIDENTE, LA PROBLEMÁTICA QUE CONPORTAM:
SERÁ LA REFLEXIÓN LA QUE HA DE DESCUBRIR O REVELAR
PROBLEMAS Y CUESTIONES QUE SUBYACEN EN LA REALIDAD FÁCTICA.

EL INTERIOR DE LA HISTORIA
MARINA WAISMAN, 1990

QUAL É A TESE, DE QUE TRATA, E COMO

Pretende-se demonstrar, com foco prioritário no reconhecimento de obras e projetos, o surgimento e consolidação da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, definindo-a como tendência relativamente autônoma no panorama da arquitetura brasileira de meados do século XX. Essa demonstração será realizada a partir da definição dos termos em que a tese se apóia e de uma conceituação preliminar das características arquitetônicas do brutalismo paulista, definida por estudos anteriores; estabelecendo-se uma precisa e apropriada delimitação temporal, geracional e geográfica; e a partir de uma ampla revisão crítica do panorama arquitetônico brasileiro e internacional dos anos 1950-70. Parte-se também de uma abrangente pesquisa e catalogação de obras e projetos arquitetônicos realizados em São Paulo nos anos 1950 a 1975, cujos critérios de coleta, seleção e organização serão devidamente explicitados, de maneira a identificar quais obras desse período mostram-se afinadas com a tendência brutalista. Com esses elementos, procurou-se sistematizar de maneira clara e objetiva o que pode ter sido a arquitetura da Escola Paulista Brutalista; buscando comprovar que se trata de uma outra arquitetura brasileira, que não dá mera continuidade e seguimento à escola carioca, mas a ela se contrapõe, mesmo quando a tem como precedente notável, não havendo ruptura completa, mas inflexão de rumos. Tais análises e conclusões irão louvar-se fundamentalmente no reconhecimento das obras propriamente ditas, e apenas secundariamente nos discursos dos seus autores, comentadores e dos poucos historiadores que já dela trataram, embora até agora isso só tenha sido feito de maneira oblíqua e sem plena aceitação nem da existência, nem da autonomia relativa da arquitetura da Escola Paulista Brutalista; de maneira a consolidar sobre o tema um olhar contemporâneo, de cunho pluralista. Pretende-se revalorizar e requalificar essa arquitetura através do amplo reconhecimento de seus melhores exemplares; e pretende-se entender a arquitetura da Escola Paulista Brutalista como manifestação cultural representativamente brasileira, adequada e relevantemente inserida nos debates nacionais e internacionais que lhe foram contemporâneos. A tese está focada prioritariamente no momento inicial e de consolidação da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, entre 1955 a 1975, mencionando antecedentes a partir do imediato pós-II Guerra e fazendo referências à posterior expansão e divulgação de suas pautas e à sua inegável influência, a partir dos anos 1970, no âmbito nacional. Vai-se também procurar distinguir claramente a Arquitetura Paulista Brutalista da Escola Paulista Brutalista, como entes muito associados, mas não exatamente congruentes, de maneira a garantir o status de arquitetura brutalista inclusive àquelas obras cujos autores não estão necessariamente afinados a certas aspirações ético-políticas enunciadas por alguns dos arquitetos que, até o momento, têm sido mais freqüentemente reconhecidos como pertencendo à Escola Paulista Brutalista; cuja contribuição, nesta tese, é igualmente aceita e valorizada como seminal, mas não como única, ou exclusiva, na conformação da Arquitetura Paulista Brutalista; uma vez que a arquitetura brutalista também arrebanhou obras e autores que nela legitimamente se inserem por via da busca de sincronização com os caminhos estilísticos afinados com os debates internacionais daquele momento; já que a partir dos anos 1960 o brutalismo atinge internacionalmente seu auge e se apresenta como uma espécie de novo “estilo internacional”, ou de vernáculo erudito da arquitetura moderna em seu momento tardio, imediatamente anterior às crises da condição pós-moderna.

DA OPORTUNIDADE E RELEVÂNCIA DO TEMA

O que é, ou o que foi, a arquitetura da Escola Paulista Brutalista? Trata-se, talvez, dentro do panorama recente de debates sobre a arquitetura brasileira moderna e contemporânea, de um dos assuntos mais ventilados e menos conhecidos, mais citados e menos bem estudados de que se tem notícia. Trata-se, também, de um tema que deixou subitamente, há cerca de uma década, de ser um assunto tabu, problemático e enfaticamente negado por seus criadores e epígonos, para ganhar foros de afirmação corriqueira, banalizada e vagamente inconsistente, mas assumida também enfaticamente por uma nova geração de arquitetos que busca se identificar com essa arquitetura; tendo essa reviravolta ocorrido sem que

nunca se tenha chegado a claramente definir ou corretamente estudar essa arquitetura. Em suma, crê-se vagamente saber do que é que se trata quando se faz referência à Escola Paulista Brutalista e, no entanto, não há quaisquer estudos amplos e sistemáticos que a definam de maneira clara, tal situação dando vazão a confusas, apressadas e levianas afirmações sobre o tema que povoam publicações não acadêmicas e mesmo debates no seio das universidades – situação essa que pouco tem ajudado a valorizar corretamente ou a compreender efetivamente essa arquitetura.

Esse evidente deslize, essa superficialidade com que se aborda o tema da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, essa pretensão que paira no ar de imaginá-la sabida e conhecida, quando ela apenas foi apressadamente reduzida a ícone genérico com data de validade indeterminada, sem jamais ter sido seguramente verificada e definida, acentua a oportunidade e mesmo a necessidade de abordá-la de maneira sistemática, de re-conhecê-la pelo cabedal de obras que criou e pelo conjunto de conceitos e idéias que preferiu valorizar e, muito especialmente, para datá-la, inserindo-a no momento histórico que a fundamentou e marcou, e cujas peculiaridades não repetíveis parcialmente a justificaram – e que, não mais vigendo, ou tendo-se alterado profundamente, obsta a que ela possa seguir sendo considerada como plenamente vigente, embora talvez permita que ela seja indebitamente revivida, freqüentemente de maneira secundária e imagética.

O necessário, indispensável e ainda original – no sentido de não ter sido ainda realizado – estudo sistemático dessa arquitetura não pretende nem entronizar um mito, nem derrubá-lo, mas para dar-lhe seu devido valor. Que não estará isento das naturais limitações afetas às atividades humanas de cunho artístico, cujo olvido apenas colabora para uma visão estagnada dessa arquitetura; valorização essa que buscará estabelecer seus limites conceituais e temporais, de maneira a escapar de uma falsa definição que vem marcando, desde sempre e ainda, o tema: nem tudo que é paulista, nem tudo que é de concreto, nem tudo o que foi feito naquele momento, nem tudo o que arroga o desejo de filiar-se hoje em dia à lição dos mestres que a caracterizaram é, foi ou será parte integrante da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, nem necessita sê-lo; e saltando à outra ponta desse mesmo processo, tampouco se pode afirmar, sempre e quando se estuda de maneira atenta os fatos, que ela jamais tenha existido – muito ao contrário.

De fato, o primeiro óbice a superar quando se pretende estudar a Escola Paulista Brutalista é a própria legitimidade da afirmação de sua existência. Até porque, para complicar exponencialmente a situação, a maioria dos autores que poderia ter as suas obras englobadas, em algum momento histórico, sob essa rubrica, freqüentemente tende a negar sua eventual filiação ou aproximação mais ou menos peremptoriamente; e boa parte dos comentaristas que se debruça sobre essas obras e esses arquitetos até o momento tem preferido manter acesa essa intolerante negativa, em parte por restringirem seus estudos às afirmações primárias de alguns de seus autores, tomadas como fontes quase únicas e insuperáveis de pesquisa – talvez desejando alcançar uma autenticidade que freqüentemente não se coaduna com os meros fatos.

Entretanto, a pesquisa em arte – e em arquitetura também certamente – não necessita em absoluto, nem deve ser sua prioridade, restringir-se à opinião dos próprios artistas ou de seus repetidores; e embora até o momento hajam predominado as opiniões contrárias, há seguramente outras evidências a favor de uma interpretação apoiando a existência de um fenômeno, no seio da arquitetura brasileira, que bem pode ser denominado de Escola Paulista Brutalista (e as razões para a escolha desses termos denominativos serão também minuciosamente abordadas nesta tese); e assim tais opiniões discordantes não chegam a ser suficientes para invalidar *a priori* o estudo e afirmação da existência e importância da Arquitetura e da Escola Paulista Brutalista. Mesmo assim, a atitude francamente antipática de uma parte de seus autores e comentadores orgânicos lançou na rota de pesquisa de quem deseja dedicar-se ao tema uma barreira de escolhos que, de alguma maneira, é necessário remover antes liberar e prosseguir no caminho. Essa deve ser também uma tarefa da tese, nem tanto para a demonstração de seu corolário, e muito mais para aplainar as dúvidas que precedem a própria possibilidade de estabelecer a sua hipótese inicial.

DESDE UMA VISÃO PLURALISTA DA ARQUITETURA BRASILEIRA

De fato, mesmo hoje, ou até muito recentemente, qualquer afirmação colocando em questão, direta ou indiretamente, a pretensão à existência de uma unidade formal, conceitual e histórica da arquitetura moderna brasileira segue sendo problemática – e a vontade de estudar, compreender e postular a relativa autonomia da Escola Paulista Brutalista e de sua arquitetura resulta, mesmo que assim não se deseje, em não ortodoxa, por contrariar tal visão canônica. Mesmo levando em conta vários estudos recentes de diferentes autores seguindo caminhos favorecendo uma abertura que, de uma ou outra maneira, contraria essa interpretação unicista, ainda não é tão simples nem tranquilo postular quaisquer tentativas favorecendo a afirmação de uma visão pluralista da arquitetura moderna e contemporânea brasileira. Principalmente, quando se pretenda fazê-lo de maneira equilibrada - ou seja, não visando em absoluto negar ou desvalorizar a arquitetura moderna brasileira “clássica”, relativa ao período imediatamente anterior ao surgimento e afirmação da Escola Paulista Brutalista (a primeira metade do século XX até a inauguração de Brasília, em 1960), não pretenda restringir a arquitetura paulista apenas à sua tendência brutalista, nem pretenda, o que é erro ainda mais grave, imaginar a Escola Paulista Brutalista como fato a-histórico emblemático, miraculosamente eternizada, ainda presente de pleno direito e sem solução de continuidade já agora em pleno século XXI, meio século depois de sua afirmação inicial.

Embora seja imprescindível postulá-la como afirmação básica ao dar-se início a um estudo sobre a arquitetura da Escola Paulista Brutalista, a afirmação de sua autonomia é, enquanto fato cultural (e como não podia deixar de ser) apenas parcial e relativa. Para a ampla compreensão da arquitetura da Escola Paulista Brutalista é indispensável tanto a análise e afirmação de sua distinção quanto o reconhecimento de suas semelhanças vis a vis outras tendências em jogo na arquitetura paulista, brasileira e internacional daquele momento. Para distinguir melhor o panorama nesse jogo muito entrelaçado de referências e dissonâncias, parece ser necessário também se deter com certo vagar nos seus “precedentes notáveis”, ou seja, no estudo dos exemplos paradigmáticos significativos que alimentaram no berço essa arquitetura, advindos, maiormente, da obra dos grandes mestres da modernidade, tanto brasileiros quanto internacionais – até porque tais referências terminam sendo marcos inescapáveis na análise de toda e qualquer obra de arquitetura do século XX em toda e qualquer parte do planeta. Essa complexa matriz de referências aceitas e negadas, aproveitadas e descartadas, é moldura indispensável para um reconhecimento aprofundado das diferenças e peculiaridades da arquitetura da Escola Paulista Brutalista - que só dessa maneira pode ter legitimamente valorizado seu *status* de tendência original, de alto interesse cultural no âmbito paulista, brasileiro, e possivelmente internacional.

Situar a Escola Paulista Brutalista no seu tempo histórico resulta, quase como consequência inevitável, em sua relativização e na necessidade de compará-la com outras tendências e caminhos que a precedem, justapõem, sucedem. Se esse conjunto bastante variado de tendências, que pode ser e está sendo estudado por muitos autores, configurando relevantes aspectos do amplo caldo cultural arquitetônico brasileiro do último século, chegará alguma vez a “recuperar” um sentido de unidade, que aparentemente a arquitetura brasileira já teve - e que, com essa ampla licença de pesquisa e análise parece estar se arriscando a perder - é questão parcialmente em aberto. Ou talvez seja apenas uma pergunta mal colocada: seria essa unidade uma característica efetiva ou apenas o resultado de uma extrema seleção excludente?

Por esse caminho, que de fato não é o foco desta tese, chegar-se-á certamente a outros temas, possivelmente tão relevantes quanto a tarefa que aqui se pretende, temas que se filiarão nem tanto a questões propriamente arquitetônicas-projetuais – relacionadas à forma, programa, tecnologia, construção – mas a temas de ordem social e política: basicamente, à problemática da caracterização de nossa identidade cultural. Mesmo não sendo nosso alvo nesta tese, é inevitável que uma visão pluralista da arquitetura brasileira do século XX - que decorre inapelavelmente da vontade de efetuar um estudo arquitetônico da

Escola Paulista Brutalista como contribuição cultural brasileira da maior relevância num certo momento desse período – venha a não apenas questionar uma visão histórico-arquitetônica possivelmente já estabelecida e cristalizada em torno de uma “unidade” da arquitetura brasileira como estará também questionando mais amplamente a “identidade” da arquitetura e, por extensão, da cultura brasileira.

É preciso, porém, levar-se em conta que, de fato, não será o presente e limitado esforço de reconhecimento da relativa autonomia e das peculiaridades da arquitetura da Escola Paulista Brutalista que irá estilhaçar a “unidade” ou questionar a “identidade” da arquitetura brasileira ao longo do século passado: ambas já estavam de fato questionadas no momento em que essa Escola se afirma, pelo próprio processo de sua afirmação, a despeito dela – e o que resta é apenas constatá-lo. Não é a pluralidade o conceito problemático e disruptivo, mas sua indébita supressão até o momento que causa esse tardio estranhamento.

Por outro lado, o reconhecimento da autonomia relativa da arquitetura da Escola Paulista Brutalista só poderá fazer naufragar uma possível “identidade” emblemática e cristalizada da arquitetura brasileira se esta for entendida de maneira essencialista, como fato dado e inquestionável, inato e a priori, que subjaceria *motu proprio* e autonomamente à nossa cultura – quase que uma entelêquia espiritual essencial; enquanto, mais provavelmente, o conceito de “identidade” seja menos uma essência e mais uma construção, a ser inventada e renovada pelo menos uma vez, ou mais, a cada geração que passa: a identidade cultural não é nem pode ser unívoca, não é nem pode ser atemporal. Uma visão pluralista da arquitetura brasileira resulta, portanto ser, também, não essencialista, construtivista, atenta ao particular e à diferença. Não nega a possível existência de uma “identidade” de cunho regional e/ou nacional, mas aposta na possibilidade de que ela seja um constructo, passível de ser revisado e atualizado de diversas maneiras ao longo de um período relativamente amplo; e que no âmbito da arquitetura essas diversas construções conceituais, muitas vezes superpostas e parcialmente conflitantes, resultaram em distintas aproximações à idéia de identidade nacional brasileira, que pelo menos até meados do século XX teve na arquitetura um importante fator para a sua caracterização.

De qualquer maneira, seria improdutivo e insustentável negar ou minimizar a importância da contribuição da arquitetura da escola carioca e seus principais autores e obras na formulação dos paradigmas formais e conceituais da arquitetura brasileira, e evidentemente, da própria arquitetura da Escola Paulista Brutalista. Como seria, igualmente, inconsistente negar a importância da contribuição dos grandes mestres da arquitetura moderna do século XX na configuração de ambas. As influências, em ambos os casos, não são impostas, mas escolhidas, selecionadas por seus protagonistas nem tanto aleatoriamente e muito mais por lhe serem atribuídas pertinência e relevância; são assumidas nunca de forma literal, mas sempre mixadas, descartadas e recriadas de maneira livre e aberta. E, quando se estudam mais pormenorizadamente os resultados desse caldo fervilhante - ou seja, a arquitetura da Escola Paulista Brutalista -, tais precedentes notáveis, nacionais ou internacionais, estarão sempre embasando, mas jamais serão totalmente suficientes para explicá-las: contribuem, mas não necessariamente totem, organizam marcos, mas não impedem a criatividade nem sequer a originalidade. Esta, afinal, só pode afirmar-se reconhecendo, e não negando, esse jogo permanente de trocas e intercâmbios.

HÁ QUE SE IR ÀS COISAS: REVENDO AS OBRAS

Embora seja necessário, a cada momento, que a tese venha a lidar com conceitos e idéias mais ou menos abstratos, totalmente ou lateralmente pertinentes ao tema - realizando assim um sem número de interfaces com uma ampla gama de disciplinas paralelas e de conhecimentos adjacentes, sem os quais seria impossível qualificar e compreender corretamente a ampla complexidade da arquitetura da Escola Paulista Brutalista - o foco principal da tese, por livre definição e escolha, é arquitetônico. Com isso se pretende indicar que as hipóteses, análises e conclusões da tese nasceram e foram alimentadas pelo conhecimento das

obras de arquitetura que se pretende reconhecer e valorizar por meio de parâmetros que são essencialmente baseados no saber propriamente arquitetônico.¹

Entretanto, nunca é possível ver uma obra de arte ou de arquitetura que já não esteja envolta em sua aura, que seja puro objeto em si destituído de quantas camadas de significados ali foram superpostas; ou, mesmo quando se tratasse de algo jamais visto, das camadas de significação que conformam nosso olhar, nunca inocente. Assim sendo, o esforço desta tese, enquanto proposição metodológica, não será eliminar radicalmente as crostas que se foram agregando à obra ao longo do tempo por seus autores, usuários, comentadores, mas em ser intransigentemente favorável a revê-las em sua concepção de essencialidade arquitetônica – o que talvez configure o ponto focal da originalidade deste trabalho. Ou seja, vai-se buscar privilegiar a leitura e a análise das obras desde um ângulo preciso que é resultante das diversas forças internas e externas que ajudam a moldar quaisquer arquiteturas: programa a atender/geometria dos espaços; sítio geográfico e cultural onde se situam/ relação com o lugar e com o entorno; materiais e técnicas passíveis de serem empregados/ resultados construtivos e tecnológicos; e por último, mas não menos importante, precedentes arquitetônicos que se deseja privilegiar ou negar/ ênfases formais que se escolhe privilegiar – afinal, os elementos mais relevantes na descrição e compreensão de uma obra de arquitetura, principalmente quando se deseja filiá-la, como é o caso nesta tese, a uma determinada corrente, tendência ou escola, a um certo *modus operandi*, a um possível “estilo” - aqui entendido como conjunto de caracteres que diferenciam das outras uma determinada forma expressiva.²

A vontade de ir às obras como fundamento desta tese não exclui, ao contrário, torna imperativa, enquanto base indispensável, a definição dos termos em que a tese se inscreve e nos quais se apóia; e dos termos genéricos - escola/ paulista/ brutalista – sob os quais se escolhe agrupar essas obras, num esforço de encontrar um coletivo feito talvez de muitas variantes, mas que se justifica não só por sua aproximação factual efetiva como pela sua aproximação sentimental afetiva, resultado do esforço de companheiros de ofício compartilhando uma muito especial encruzilhada de tempo e lugar.

Por fim, é também desejo desta tese, menos importante, mas certamente subjacente, exercitar de maneira didática, dentro do âmbito da disciplina da arquitetura e com foco nos seus aspectos voltados à teoria, história e crítica da arquitetura brasileira moderna e contemporânea, a possibilidade de realização de um trabalho sistemático, “científico”. Este se define por uma hipótese inicial - ou questão interpretativa mais ou menos provável; pela definição dos meios para verificá-la - ou seja, pela escolha dos aparatos que permitem sua confirmação; e pela demonstração mais ou menos inequívoca de sua verificação – nunca esquecendo que “as modalidades e o grau da prova ou confirmação que uma teoria deverá possuir para ser declarada, ou acreditada, ‘teoria científica’ não são definidos a partir de um critério unitário: manifestamente, a verdade de uma teoria psicológica ou econômica [ou arquitetônica, meu comentário] pede aparatos de prova completamente diferentes (...) e também os graus de confirmação requeridos são diferentes”.³ Comprovar uma hipótese num estudo que se atém ao âmbito tão volátil da criatividade humana talvez não seja deixá-la inequívoca - mas, apenas, aumentar sua plausibilidade e consistência.

NOTAS / INTRODUÇÃO

¹ Abbagnano, 1970, p.76: “Arquitetônica: em geral a arte de construir enquanto supõe a capacidade de subordinar os meios ao fim e o fim menos importante ao mais importante. Nesse sentido a palavra é usada por Aristóteles o qual fala também de uma “inteligência arquitetônica e prática”, isto é, construtiva e operativa”.

² *Idem*, p. 356.

³ *Idem*, p. 917, verbete “Teoria Científica”.

II. PREMISSAS: BASES CONCEITUAIS, DEFINIÇÃO DOS TERMOS, DELIMITAÇÃO TEMPORAL

JULIET:

'TIS BUT THY NAME THAT IS MY ENEMY;
THOU ART THYSELF, THOUGH NOT A MONTAGUE.
WHAT'S MONTAGUE? IT IS NOR HAND, NOR FOOT,
NOR ARM, NOR FACE, NOR ANY OTHER PART
BELONGING TO A MAN. O, BE SOME OTHER NAME!
WHAT'S IN A NAME? THAT WHICH WE CALL A ROSE
BY ANY OTHER NAME WOULD SMELL AS SWEET;
SO ROMEO WOULD, WERE HE NOT ROMEO CALL'D,
RETAIN THAT DEAR PERFECTION WHICH HE OWES
WITHOUT THAT TITLE. ROMEO, DOFF THY NAME,
AND FOR THAT NAME WHICH IS NO PART OF THEE
TAKE ALL MYSELF.

RO MEO AND JULIET, ACT 2, SCENE 2
WILLIAM SHAKESPEARE [CIRCA 1594]

1. DEFININDO OS TERMOS: ESCOLA, PAULISTA, BRUTALISMO

Existe, ou existiu, no âmbito da arquitetura brasileira do século 20, uma Escola Paulista Brutalista? Como se pode defini-la? Sendo possível sua conceituação nesses termos, que obras de arquitetura pode-se legitimamente englobar sob essa rubrica, abrigar nessa tendência, classificar sob essa denominação, inserir nessa escola? Para responder a estas perguntas, é possível empreender dois caminhos talvez opostos; ou ainda tentar uma terceira via.

Um caminho aparentemente mais fácil para resolver esse dilema seria o recurso à adoção dessa definição caso ela já tivesse sido anteriormente proposta e estabelecida, por um ou vários autores aceitos, apenas verificando sua pertinência, consistência e adequação para o uso que dela se quer fazer nesta tese. Infelizmente essa hipotética solução apresenta-se de momento inviável por sua flagrante ausência: sobre esse assunto não há definições acreditadas e o panorama ainda se apresenta, para usar uma imagem de colorido telúrico, como uma selva fechada e não explorada onde não há caminhos abertos e aplainados, mas um território relativamente virgem a mapear. Ao contrário: a grande maioria dos autores e comentaristas dessa arquitetura, que aqui provisoriamente se denomina como pertencendo à Escola Paulista Brutalista, nega mais ou menos enfaticamente haver ou ter havido uma escola, e muito menos que ela fosse brutalista, assim recusando qualquer validade aos termos. Essas opiniões contrárias nos obrigam a analisar com mais vagar quais seriam as razões invocadas para essa negação, verificando até que ponto poderiam obstar ou não nossas análises - o que será feito mais adiante. Mas de momento a pergunta é justamente outra: quer-se afirmar, e não negar, a existência de uma Escola Paulista Brutalista, e quer-se encontrar uma maneira adequada para fazê-lo. Logo, esse primeiro caminho parece pouco adequado, e fica assim posto de lado. Quanto ao adjetivo pátrio/regional, embora esse pareça ser um dado objetivo simples, tampouco o é: mesmo restringindo a análise às obras da região geográfica paulista - recorte perfeitamente legítimo para esta tese - paira a dúvida sobre se também deve ou não haver congruência na qualidade "paulista" na biografia dos autores dessas obras; coisa que certamente não há¹. Portanto também não há ainda consenso prévio que possa ser adotado e valide sem mais delongas a proposta desta tese.

Um segundo caminho, talvez oposto, seria partir dos fatos em si mesmos, ou seja, das obras, e deixá-las falar: coletando-as, estudando-as exaustivamente, organizando-as segundo suas características, buscando aproximações e separações. O caráter objetivo e pragmático desse caminho parece afim aos objetivos desta tese, já que é de seu interesse manter-se focada nas características arquitetônicas das obras, mais do que nos discursos a elas apostos. Entretanto, no limite, esse caminho pode resultar - sendo a arquitetura uma atividade bastante complexa, e seus objetos de ampla e variada utilização, abrangendo escalas que vão da pequena à enorme construção, e tratando o objeto do estudo de um tema cuja duração persiste por um período de tempo relativamente longo (no mínimo 15 anos, talvez o dobro) -, esse caminho pode resultar em uma tarefa fadada talvez à eterna incompletude, ficando para sempre em aberto o momento adequado em que essa massa em fermentação de fatos e dados coletados seja, enfim, considerada suficiente para se chegar a alguma definição. Até porque essa multiplicidade de fatos, ao ser vista mais detidamente em si mesma, acabaria por tender a prevenir toda e qualquer generalização que possivelmente os amarrasse. Uma classificação que não partisse de qualquer *a priori* e se limitasse a, exaustivamente, coletar fatos tenderia a nunca chegar a uma definição que os enxergasse de forma coletiva². Trata-se, sem dúvida, do paradoxo borgiano da listagem dos animais do rei: cada fato tomado em si mesmo é sempre único, irrepitível, *sui generis*, uma categoria à parte, desconexa do todo. Esse hipotético caminho parece absurdo, mas é um perigo real: trata-se provavelmente do mais freqüente erro de estratégia cometido pelos pesquisadores sérios, idem os de arquitetura, ou seja, a volúpia do colecionismo como fim em si³. Que, sendo viciante e inesgotável termina por impedir que se chegue, por essa via, a qualquer possibilidade de definir termos mais ou menos genéricos sob os quais se possa abrigar, senão todos, ao menos uma parte considerável dos objetos e fatos em estudo. Logo, se esse segundo caminho parece adequado para a pesquisa, é problemático para a con-

ceituação e para a própria tese, e fica assim posto de lado. A pesquisa deve ser feita, e o foi; mas ela é serva e não senhora do trabalho da tese.

A terceira possibilidade, que é a que se vai tentar trilhar, é relativamente dialética: não sendo possível começar pelas pontas - pela definição já pronta ou pelos objetos ainda desarrumados e desclassificados - talvez seja viável fundamentar os termos pela via filológica, e/ou pela análise comparativa. A primeira opção mostra-se mais plausível quando se trata de um termo de uso tradicional e estabelecido de longa data, tal como "escola". Já o termo "brutalismo", de recente cunhagem e de caráter adjetivo - sendo, portanto, qualidade acessória e não intrínseca - não convém para defini-lo tanto a filologia, mas uma exegese: verificando quando e onde tal termo foi aplicado, positiva ou negativamente, às obras de arquitetura, dali tentando extrair quais seriam os traços significativos por meio dele invocados em cada caso - não cabendo necessariamente questionar se o epíteto foi bem ou mal aplicado, mas tomando o fato da aplicação em si mesma como relevante, mesmo que possivelmente prenhe de contradições; que neste caso não seriam necessariamente falhas, mas apenas um aspecto a ser considerado, nascido possivelmente da novidade do termo. Sem se esquecer que qualquer termo ou conceito, quando tomado filosoficamente, jamais terá apenas um significado único, mas sim provavelmente vários, conforme o autor e a época em que foi empregado. Essas análises e comparações podem servir para situar o termo "brutalismo" em seus múltiplos contextos, verificando-se sua possível adequação ao caso em questão: se ele pode ser aplicado a uma certa arquitetura paulista de meados do século 20.

Quanto à questão posta pelo termo "paulista", é preciso de início deixar claro que seu uso não pretende promover qualquer orgulho chauvinista, que explicitamente se abomina, nem colaborar para uma abordagem estéril e mesquinha, que se despreza. Tomado assim apenas pelo seu valor de face, a legitimidade do uso do termo "paulista" torna-se muito mais simples de resolver. Basta adotar, como o faremos aqui, uma postura essencialmente pragmática: esta tese não pretende ser infinita, mas realizar um recorte nas possibilidades do real que corresponde a uma área geográfica dada, em um período de tempo dado⁴. E, para tanto, define que toda arquitetura construída em São Paulo é precipuamente paulista, seja seu autor nascido e/ou radicado nessa região ou não. Num país relativamente novo como o Brasil, num lugar que teve sua população expandida, no século 20, desde uns poucos milhares a mais de 10 milhões de habitantes, graças principalmente à imigração nacional e internacional, esse não parece ser um problema: apenas a aceitação de uma situação incontestada.

1.1. SOBRE AS VÁRIAS ACEPÇÕES DO TERMO ESCOLA

O termo escola tanto pode designar um determinado edifício destinado ao ensino de qualquer nível e tipo de aprendizagem; quanto pode se referir ao conteúdo humano do mesmo, ou seja, o corpo docente e discente que efetua as tarefas de ensino/aprendizagem; como pode também designar os modos como essas pessoas, nesse lugar, realizam esse processo de ensino. As três acepções parecem ser operativas no presente caso, com especial interesse pela última delas, pois dentro da conceituação que esta tese busca efetuar sobre a Escola Paulista Brutalista seu enfoque recairá principalmente no valor pedagógico atribuído às obras e, secundariamente, aos ensinamentos de alguns dos autores enquanto professores - já que nem todos o foram.

A maneira como são realizadas as tarefas de ensino/aprendizagem configura um certo processo pedagógico, fundamentado em uma certa visão de mundo, refletindo e promovendo certas doutrinas e princípios, cujos ideais se objetiva realizar através desse processo educativo. Este nem sempre é conservador, ou seja, preocupado em perpetuar certos mores experimentados e sedimentados; mas pode ser, e freqüentemente o é, instrumento de implementação de mudanças sociais, promovendo outros ideais, crenças e ati-

tudes que, transmitidos a uma nova geração de seres humanos, deseja-se que venham a vigor em futuro próximo. O processo pedagógico, sintetizado na “escola”, entendida nessa terceira acepção, pode e quer ter o papel de atuar no presente visando a criação do futuro. Esse futuro, ou os fins a que se deseja atingir, pode ser mantido mais ou menos em aberto, caso em que a pedagogia tenderá a ser não finalista, questionadora e individualista; ou considerado de maneira mais precisa e mais ou menos dirigida, caso em que a pedagogia tenderá a ser doutrinária, dogmática e coletivista. Em ambos os casos está em questão o conceito de ética, no seu sentido mais simples de ciência da conduta; o qual contemporaneamente tem evitado definir absolutos preferindo trabalhar com situações plausíveis, razoáveis e medianas que possam servir se não a todos, ao menos à maioria. Assim, uma “escola” pode existir e subsistir mesmo que nem todos os que ela educa a aceitem, mas apenas uma razoável maioria.

Havendo uma “escola” portadora e divulgadora de um certo processo pedagógico segue-se que haverá um corpo de docentes, os quais estabelecem e divulgam através de seus ensinamentos um corpo doutrinário mais ou menos consistente, englobando não somente conteúdos e informações, como valorizando e/ou desvalorizando maneiras de fazer, escolhas e caminhos preferenciais, soluções ótimas, atitudes desejáveis/indesejáveis; destes, alguns serão mestres, que são aqueles que se destacam em estabelecer, organizar e divulgar esse corpo doutrinário; haverá epígonos, aqueles da geração imediata seguinte, encarregados da tarefa pedagógica da repetição e fixação e complementação dos ensinamentos; e haverá discípulos, que são aqueles dentre os alunos que não apenas sofrem ou aceitam o aprendizado nesses termos como com ele se identificam plenamente, divulgando-o e tornando-se potenciais repetidores e multiplicadores.

Uma escola, entendida como o conjunto de meios e recursos materiais e humanos que desenvolve e aplica um certo processo pedagógico, entretanto não necessita estar organizada em uma instituição formal, que disponha ou não de seu estabelecimento edilício, com um corpo formal de regras mais ou menos acertadas para orientar o sistema de ensino. De fato, é possível haver uma quarta acepção do termo “escola”, geralmente aplicado não aos esforços de ensino básico, mas sim à formação e exercício artísticos (podendo assim ser aplicada ao campo da arquitetura), designando “um determinado grupo de pessoas – especialmente filósofos, artistas, escritores [ou arquitetos, meu comentário] – cujo pensamento, obra ou estilo⁵ demonstram uma mesma origem ou influência comum ou crenças compartilhadas; um grupo de pessoas que se distingue por maneiras, costumes e opiniões similares⁶”. Neste caso, uma escola poderia vir a ser reconhecida como tal mesmo que assim não seja considerada por seus próprios membros, mas lhe seja atribuída essa qualidade por observadores e comentaristas externos, como freqüentemente ocorre, por exemplo, na crítica e historiografia da arte (e/ou da arquitetura); sempre que seja possível qualificar claramente quais laços de parentesco espiritual irmanariam seus membros e quais dentre as suas obras ou realizações compartilham as mesmas crenças, influências ou origens comuns.

Sendo possível que uma escola seja constituída por um grupo relativamente informal de pessoas, cuja coesão se manifeste talvez apenas pelo compartilhamento de determinados interesses, obras e pensamentos comuns, o fato de tal conjunto de obras e criadores ter sido designado alguma vez como uma “escola” sugere haver implícita uma certa identidade de grupo, prevenindo a possibilidade de nele englobar toda e qualquer pessoa; e sugere que tal grupo, necessária e relativamente restrito, manifeste ou pareça manifestar algum desejo de proselitismo, mesmo que não consistentemente operativo, mas indicando algum interesse na divulgação e transmissão de seus ideais comuns *fuori muri*, almejando de maneira mais ou menos ativa sua aceitação, divulgação e consagração.

Nessa acepção o termo escola se aproxima da idéia de “tendência”, que se define como uma “direção geral em que alguma coisa tende a se mover; inclinação; estilo corrente; voga; moda⁷”. A diferença entre ambos é menos quanto aos resultados, do que quanto às razões da filiação a uma ou outra. Em uma “escola” supõe-se haver um compartilhamento de interesses, obras e pensamentos que se radique em crenças e opiniões básicas voluntária e empenhadamente compartilhadas. O termo tendência não exclui essa

possibilidade, mas torna-a mais distante, abrindo espaço para que seja possível navegar pelas mesmas águas, nem tanto por seu valor essencial, mas por sua oportunidade momentosa, nem tanto pelo fundo, e mais pelas aparências, nem tanto por seu valor de invenção e mais por sua possibilidade de convencionalização. Talvez se possa dizer que, se e quando uma “escola” venha a ser bem sucedida, fatalmente originará uma “tendência” – muitas vezes, apesar dela mesma.

Outro paralelo pode ser efetuado entre os termos escola e “escolástica”. Na acepção mais restrita a escolástica se refere à filosofia cristã da Idade Média; mas seus múltiplos outros sentidos configuram tantas notáveis aproximações com o presente tema que justificam trazê-la agora à mesa.

Conforme nos ensina o dicionário⁸, o problema fundamental da escolástica é o de levar à compreensão da verdade revelada. Trata-se do exercício da atividade racional empregado de forma a aceder à verdade religiosa, demonstrando-a ou esclarecendo-a dentro dos limites em que isso seja possível, ao mesmo tempo em que organiza um instrumental defensivo contra possíveis incredulidades (dos que estão fora) e heresias (dos que estão dentro, mas se desviam do caminho ortodoxo). A escolástica não é, portanto, uma filosofia autônoma, pois seu limite é o dogma que aceita e promove. Sendo assim ela não pode se fiar só na força da razão, mas no limite apelará para a tradição, para a “autoridade”, como árbitro incontestado apto a dissolver os eventuais desvios. Considera-se filosoficamente legítimo, por extensão, chamar-se de “escolástica” toda filosofia, ou pensamento, que assuma a tarefa de ilustrar e defender racionalmente uma determinada tradição (principalmente religiosa; mas, contemporaneamente, mesmo esse limite pode ser ampliado). Por extensão, poder-se-ia entender como escolástico todo esforço para explicar um corpo de doutrina prévio que não deve ser questionado, por ter um duplo caráter de revelação e de tradição; mas que deve e pode ser transmitido por meio da explicação racional até o limite em que isso seja possível, ou seja, sem permitir que a revelação e a tradição cheguem a ser questionadas.

Pode-se dizer que uma “escola”, entendida no sentido de um grupo relativamente coeso, mas não necessariamente formalizado, pode dar origem, se bem sucedida, a uma “tendência”; e se for entusiasticamente aceita e divulgada por epígonos e discípulos, pode chegar a desenvolver e conformar uma “escolástica”. A diferença entre ambas se revela nas suas ênfases contrárias: a tendência resulta da imitação mais ou menos livre dos resultados visíveis da produção de uma certa escola, sem demasiada preocupação ou vinculação com as essências com que ela deseja se fundamentar, derivando com o tempo para outros caminhos; enquanto a via escolástica tenderá à repetição, mais ou menos rígida desses mesmos resultados, com muita ênfase discursiva na doutrina que os fundamentou, tendendo à discussão pedante que, desejando preservar ao máximo as origens, faz delas uma leitura estreita e ostentosa, muitas vezes sem o conhecimento ou a experiência do saber prático que as originou.

1.1.1. A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA CONFIGUROU UMA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA?

Que fatos concretos podem nos auxiliar a definir se a arquitetura paulista brutalista⁹ chega ou não a configurar uma “escola”?

Uma “escola” opera sobre propostas pedagógicas que necessariamente a precedem, embora o exercício de aplicação das mesmas possa ampliá-las, precisá-las, ou até mesmo revisá-las. Em arte, como em arquitetura, tais propostas não precisam ser discursos, teorias ou conceitos, mas em geral derivam da prática das próprias obras, neste caso, de arquitetura. Assim, para que chegue a configurar-se uma “escola paulista brutalista” é provável que exista, previamente, uma “arquitetura paulista brutalista” que àquela precede. Assim, vale enfatizar, a condição preliminar para que haja uma “escola paulista brutalista” é que haja antes (mesmo que seja apenas um pouco antes) uma arquitetura paulista brutalista.

Para haver a consolidação de uma “escola” não é preciso haver sua existência fisicamente constituída em um determinado espaço e/ou edifício, nem que suas regras e regulamentos sejam claros e oficial-

mente definidos¹⁰. Basta que seja possível verificar ter havido, em um determinado momento, um grupo de criadores – no nosso caso, de arquitetos – compartilhando, através de suas obras, algumas idéias, envolvendo, por exemplo, a aceitação ou interdição de determinadas influências e a delimitação de preferências comuns aceitáveis, de maneira a promover resultados aproximados e assemelhados; que ademais, esse grupo, em sua fase inicial de constituição, se diferencie claramente de seu entorno imediato, principalmente pelo resultado peculiar e distinto de suas propostas; que esse grupo tenha certa consciência da novidade de suas propostas, certa convicção sobre sua oportunidade e manifeste, de alguma maneira, seu proselitismo; e que, portanto, fomente, mesmo que de maneira informal ou semiformal, sua divulgação. Por fim, para que haja ou tenha havido uma escola é preciso que esse grupo venha a ser, de fato, bem sucedido, e que sua atuação produza mudanças significativas, alterando a paisagem a seu favor. Com isso, paradoxalmente, sua diferença tenderá com o tempo a soçobrar no mar de imitações e variações que tanto comprovam sua vitória quanto diluem seu poder transgressor. Assim, é muito provável que uma “escola”, se desejar ter características de vanguarda – ou seja, de ponta de lança de transformação, diferença, mudança - tenha, no mundo não dogmático e transicional como é aquele em que hoje vivemos, uma vida relativamente breve, passando de invenção a convenção tão rapidamente quanto consiga ser vitoriosa¹¹.

Se essas características puderem ser constatadas no conjunto de obras e autores que conformam a arquitetura paulista brutalista, pode-se então considerar que ela chegou a conformar uma Escola.

Não necessariamente todas as obras e autores que realizaram trabalhos que podem ser legitimamente incluídos na Arquitetura Paulista Brutalista, enquanto tendência e possível “estilo”, também se empenharam em conformar uma “escola paulista brutalista”, nem necessariamente foram aceitos como pertinentes ou relevantes para ela. A escola, se bem derive de um certo acúmulo de obras, não é idêntica a elas, e é possível que vários autores se mantenham independentes de quaisquer escolas, embora compartilhem, em suas obras, preocupações assemelhadas. Em outras palavras, os conjuntos que conformam a Arquitetura Paulista Brutalista e a Escola Paulista Brutalista, provavelmente não serão idênticos ou congruentes, mas se interseccionam apenas parcialmente.

Na medida em que a Arquitetura Paulista Brutalista tenha colaborado para a conformação de uma escola, a Escola Paulista Brutalista, esta passa a ter vida própria e objetivos peculiares, e assim poderá haver, ou não, derivações e distanciamentos entre ambas.

Na medida em que uma “escola paulista brutalista” se configura, então possivelmente, mas não necessariamente, ela pode ter vindo a desdobrar-se internamente em uma escolástica.

A verificação dessas possibilidades será feita ao longo da tese, devendo a qualificação de sua constatação ser conferida nas conclusões.

1.2. SOBRE A INDEFINIÇÃO, SOBRE-DEFINIÇÃO E ATRIBUTOS DO TERMO BRUTALISMO

Nem por ser de cunhagem relativamente recente é mais fácil a análise acurada do termo brutalismo, até porque há vários vieses distintos pelos quais ele é invocado, e as diferentes acepções que lhe podem ser atribuídas são freqüentemente usadas de maneira superposta e não clara; assim, o deslinde desse panorama interpõe-se como passo prévio a uma conceituação mais precisa de “brutalismo”.

Ademais, a correta consecução dessa tarefa não seria completa, nem possível, sem uma minuciosa releitura, entre outras fontes pertinentes¹², do livro de Reyner Banham, “*The New Brutalism: Ethic ou Aesthetic?*”, publicado em 1966; até porque esse autor foi responsável pela cristalização (em momento posterior ao seu surgimento, quando o brutalismo já se configurava como tendência dominante no cenário arquitetônico internacional) de um mito de fundação do Brutalismo – ou mais precisamente, do “Novo Brutalismo” enquanto movimento (e ambas coisas não são idênticas nem necessariamente filiadas entre si, como adiante será esclarecido). Bastante conhecido, muito citado, e nem sempre bem estudado, a releitura

cuidadosa desse livro revela ser ainda oportuna a remissão às suas idéias, mesmo com a ressalva de seus deliberados deslizamentos e rearranjos historiográficos, que, entretanto, não invalidam muitos de seus importantes insights conceituais.

Por que “mito de fundação”? A moderna teoria sociológica vê no mito “uma justificação retrospectiva dos elementos fundamentais que constituem a cultura de um grupo; nesse sentido, [o mito] não está limitado ao mundo ou à mentalidade dos “primitivos”, mas é, antes, indispensável a toda a cultura [...] O reforço da tradição, ou a formação rápida de uma tradição capaz de controlar a conduta dos seres humanos, parece ser a função dominante do mito”¹³. Relendo atentamente Banham verifica-se seu empenho em ressaltar a predominância e anterioridade dos arquitetos britânicos na constituição do Novo Brutalismo/Brutalismo, através de uma seleção historiográfica precisa, cuja finalidade não é chegar a uma definição genérica e universal do termo¹⁴, mas rever a história recente (1940~1960) da arquitetura britânica, com foco não exclusivo, mas prioritário na contribuição criativa dos arquitetos Alison e Peter Smithson. Essa operação de valorização bastante unilateral não é feita de maneira sub-reptícia, mas declaradamente: no capítulo 9.1, que encerra o livro, Banham declara-se um “sobrevivente” a relatar suas memórias e um observador nada isento, pois envolvido nos eventos que descreve, não pretendendo dar validade universal e científica a seus escritos, mas admitindo sem pejo sua militância por uma causa¹⁵. E essa causa é mítica, um mito de fundação das origens: Banham advoga a precedência da contribuição britânica no estabelecimento do “Novo Brutalismo enquanto um movimento”, colocando assim não só o movimento, mas por extensão, o termo brutalismo, *lato sensu*, sob sua custódia¹⁶. Essa apropriação, talvez indébita, foi extremamente bem sucedida: não é incomum a vaga noção de ser o Brutalismo de exclusiva origem inglesa, havendo quem acredite que o termo só possa ser corretamente aplicado nesse único âmbito, desautorizando-o em quaisquer outras circunstâncias – coisa que o próprio Banham, ao contrário, não faz.

Aliás, a postura proselitista e interessada de Banham não escapou a uma das tentações inerentes ao conhecimento histórico, já alertada por Raymond Aron, “de pensar não apenas o que foi, mas se perguntar sobre o que podia ter sido”¹⁷. Assim, desde o título, Banham se pergunta se o Novo Brutalismo/Brutalismo teria sido uma ética ou uma estética, como se uma e outra coisa fossem opostas ou ao menos de convivência incompatível, o que não necessariamente é verdadeiro no campo da arquitetura. Tanto que, depois de passar boa parte do livro tentando concluir a favor da primeira, ele é suficientemente honesto para admitir, nos últimos parágrafos, a predominância da segunda, “como não podia deixar de ser”. Em suas palavras: “mas o processo de acompanhar a gestação e o crescimento de um movimento foi também afinal uma decepção. Pois apesar de toda sua admirável fraseologia sobre ‘uma ética, não uma estética’, o Brutalismo nunca rompeu com o marco de referência estético [...] Para um não-arquiteto como eu, esperar que fosse de outra maneira foi ingênuo”¹⁸. Entretanto, ao deixar essa declaração para a última página, quase a última linha, Banham de alguma maneira consegue fazer crer ao leitor menos atento justamente o contrário: que o Brutalismo seria primordialmente uma tendência de cunho eminentemente ético, e não estético – e assim é lido, citado e consagrado seu livro (e assim é considerado, precipitadamente, o Brutalismo), em detrimento das palavras finais do autor. Mas não talvez de seu espírito: “de maneira alguma pretendo esconder que eu estivesse seduzido, não pela estética do Brutalismo, mas pela subsistente tradição de sua posição ética, pela persistência da idéia de que o relacionamento entre as partes e os materiais de um edifício constitui uma moral prática – e essa segue sendo, *para mim*, a validade do Novo Brutalismo.”¹⁹

Não cabe aqui uma análise completa do livro de Banham, que seria de resto muito instrutiva. Mas sem dúvida pode-se afirmar que, quando se visa buscar uma definição do que seja o Brutalismo, que possa ser operativa e auxiliar na atribuição ou não dessa qualidade a uma certa arquitetura paulista do período 1956-1971, vale a pena estar atento, não a uma leitura simplificada de Reyner Banham, mas à riqueza e complexidade de sua visão sobre aquele momento histórico preciso.

O termo brutalismo, tanto em Banham como em seu uso vulgar, se confunde freqüentemente com o movimento do Novo Brutalismo; o uso que Le Corbusier faz do *béton brut*, não apenas como material ou técnica construtiva, mas enquanto atitude artística identificada com o modo de ser de um certo autor pode ou não ter seu emprego genérico estendido, por ter passado de referência magistral a uso corriqueiro por parte de um sem número de arquitetos, em todo o mundo; e o neobrutalismo – não uma estética ou uma ética, mas termo que simboliza um vago denominador comum indicando uma insatisfação geracional presente nos discursos e obras de alguns arquitetos do pós-II Guerra, não necessariamente se coaduna ou coincide com o Brutalismo, enquanto um dos mais característicos “estilos” e tendências presentes no desenvolvimento da arquitetura moderna de meados do século 20. Todas essas possibilidades relativamente díspares, englobadas sem muita clareza ao se invocar o termo brutalismo, serão adiante metodicamente consideradas e definidas enquanto coisas distintas que são: na forma, no conteúdo, na oportunidade e no tempo. Efetuando-se o deslinde dessas nuances e a compreensão de suas diferenças torna-se possível verificar mais consistentemente em que consistem as diversas acepções do termo brutalismo, e decidir quais delas interessa aproveitar ou descartar.

1.2.1. SOBRE AS DIVERSAS ACEPÇÕES DO TERMO BRUTALISMO, NA SEQÜÊNCIA TEMPORAL APROXIMADA DE SEU SURGIMENTO

Tentativa de desembaralhar em ordem cronologicamente direta as várias definições do termo, conforme se sucedem no tempo:

•1947, primeiro Brutalismo Corbusiano:

Brutalismo como nome não formalmente atribuído ao uso de *béton brut*, concreto aparente, de textura deliberadamente marcada pelas fôrmas, deixado exposto e sem acabamento, cujas possibilidades plásticas são potencializadas por meio do cuidadoso desenho de um conjunto característico de pequenos e macro detalhes, a partir do exemplo dado por Le Corbusier em sua primeira grande obra do pós-II Guerra, a *Unité d’Habitation* de Marselha (1947); e por extensão, nas obras que o grande mestre realizará nessa última fase de sua arquitetura. Essa seria de fato a acepção original, ou primeira, dada ao termo brutalismo, como admite o próprio Reyner Banham²⁰. Interessa aqui tomá-la em sentido restrito: ainda não enquanto tendência, mas sim enquanto exemplo magistral, cujos múltiplos significados ricochetearão de variadas maneiras no campo da atividade arquitetônica na segunda metade do século 20, e talvez sigam vigendo, ou ao menos, assumindo novos atributos e significados, ainda por muito tempo²¹.

•1950-56, Novo Brutalismo Britânico, versão Smithson:

Novo Brutalismo como nome adotado por uma nova geração de arquitetos britânicos do pós-II Guerra, na qualificação de um movimento, ou pelo menos um *mood*, que caracteriza certos debates no seio ambiente cultural inglês da primeira metade dos anos 1950; nesse sentido o termo é empregado nos textos e cartas do casal de arquitetos Alison e Peter Smithson publicados a partir de 1954²², e a seguir referendados por Banham em artigo publicado em 1955²³. Naquele momento preciso o termo não avalizava um debate estilístico, mas servia de bandeira a uma insatisfação juvenil daquela geração contra o que considerava ser uma acomodação indébita do movimento moderno por seus contemporâneos maiores em detrimento das raízes, propostas e ilusões das vanguardas, cujo âmago inovador se desejava reviver por meio da ampla valorização da arquitetura do entre-guerras, com o acréscimo mais ou menos eclético de variados outros aportes e releituras²⁴.

Escrevendo sobre o Novo Brutalismo, Banham refere-se aos acontecimentos recentes (dos então últimos cinco anos) forçando a construção de um determinada visão “historiográfica”, de maneira a dar

foros de coisa estabelecida a um debate muito recente, num ambiente muito restrito, mas extremamente ativado e interconectado, como o próprio Banham deixa claro²⁵.

Note-se que esse clima efervescente de uma nova e talentosa geração de arquitetos em busca das próprias referências e de seu lugar ao sol tende a ser impermanente e a ceder à medida em que seus integrantes, com o desdobrar de sua prática profissional, são constrangidos pelas circunstâncias projetuais a selecionar caminhos preferenciais; podendo ou não essa insatisfação chegar a gerar uma escola estilística, caso o grupo venha a realizar, em virtude desses debates, obras com certa proximidade formal.

De certa maneira isso acabou ocorrendo, a partir de 1957 aproximadamente; mas quando começa a surgir um “estilo brutalista” os Smithson preferem abandonar o termo “Novo Brutalismo” à própria sorte (como haviam abandonado o neo-palladianismo e neo-miesianismo da Escola de Hunstanton pelo neobrutalismo da Casa em Soho), partindo em busca de outras propostas investigativas que pouco ou nada terão em comum com os rumos do chamado Novo Brutalismo como ele queria ser entendido por Smithson e Banham naquele momento exato de 1955. Posteriormente, em seu livro de 1966 (mas não exatamente em seu texto de 1955) Banham entende ser a atitude dos Smithson (até então apenas duas obras, a escola e a casa) uma demonstração de sua opção pela “ética e não pela estética”, que como tal ela seria intrínseca ao “Novo Brutalismo”. Mas naquele momento os Smithson não declaram ter “rejeitado a estética em prol da ética”, mas fazem questão de se manter independentes, não escolhendo referendar nenhum caminho estético em particular, enquanto pragmaticamente seguiam adotando a estética mais adequada a cada circunstância²⁶ - aquilo que seu contemporâneo James Stirling vai chamar, naquele mesmo momento, de “*style of the job*” – ou efetivamente seguiram tentando inovar através de diferentes outras possibilidades, mantendo sua inquietação juvenil numa chama sempre acesa.

•1955-1960: obras inaugurais do estilo Brutalista:

Brutalismo como qualificação atribuída a posteriori²⁷, englobando um conjunto não muito extenso, mas significativo, de obras realizadas em várias partes do mundo por diferentes arquitetos; nessa segunda metade dos anos 1950 tais obras de cunho brutalista são ainda exceções, que, entretanto, já podem ser cuidadosamente pinçadas num balanço abrangente englobando diversos países e continentes²⁸; mas que ainda não são exceções num meio onde elas não configuram maioria; panorama excepcional esse que vai mudar radicalmente, qualitativa e quantitativamente, a seu favor, a partir dos anos 1960.

Apesar do inegável impacto das novas propostas de Le Corbusier realizadas no imediato pós-II Guerra, seu exemplo só irá frutificar plenamente, enquanto modelo formal, estético e construtivo, a partir de meados dos anos 1950, como se pode constatar caso se realize uma ampla catalogação de obras desse período²⁹. Essa pequena, mas significativa, demora de quase uma década antes da revelação de seguidores e de quase quinze anos (até os anos 1960) antes de se firmar um “vernáculo” brutalista é provavelmente consequência da natural inércia do campo arquitetônico, do retardo entre o projeto, a construção e a publicação, e da existência concomitante, no mesmo panorama, de variadas outras tendências em jogo, que seguem mantendo sua vitalidade inclusive no auge da aceitação internacional do Brutalismo, que jamais chega a ser hegemônico, embora consiga se tornar muito característico de um certo momento, mais provavelmente fins dos anos 1960 e anos 1970, quando já expandido e convencionalizado. Talvez um dos catalisadores da expansão dessa segunda onda de influência corbusiana e de sua cristalização em um “estilo brutalista” deva-se também à divulgação de outra obra de Le Corbusier, as *Maisons Jaoul* em Neuilly (1951-4, publicadas em 1956). Realizadas em tijolos aparentes, elas confirmam o brutalismo não apenas como uma linguagem afeta ao concreto, mas como uma forma de tratamento das superfícies materiais que podia ser admitida não apenas em obras de certa desenvoltura técnica, como as *Unités*, como em edificações de qualquer porte e finalidade.

Os novos caminhos corbusianos não estavam isentos de contradições conceituais, entrando em

choque com as próprias premissas formais e idealizações discursivas que ele havia ajudado a divulgar desde os anos 1920, e sua guinada formal nunca teve aprovação uníssona, mas esteve sujeita às mais variadas críticas e contestações. Essas contradições, entretanto, não impediram que fossem realizadas, a partir de cerca de 1955, várias obras, de diferentes arquitetos, situados em várias partes do mundo, explorando e experimentando tanto com essas possibilidades formais presentes no último Le Corbusier como aproveitando, e/ou retro-alimentando a onda de inovações tecnológicas que o campo da construção em concreto armado estava passando, naquele mesmo momento, com a melhoria da qualidade dos aços, o desenvolvimento de tecnologias como a protensão e o aperfeiçoamento das normas de cálculo, permitindo ousadias até então impensáveis³⁰. Esse desenvolvimento do concreto armado, se não explica, certamente dá sustentação à popularização de seu uso, em especial nos países que ainda não dispunham então de capacitação técnica e ou recursos para implementar um uso mais freqüente e especializado do aço na construção civil. Aliás, que a estética do estilo brutalista estivesse sempre muito próxima de uma “estética engenheiril” é fato incontestado - e provavelmente mais significativo do que parece.

•De 1959 em diante: expansão do estilo brutalista

Brutalismo enquanto “estilo” mais ou menos sistematizado, contando com o apoio e a validação de algumas obras iniciais e exemplares que rapidamente ajudam a configurar um idioma corrente, relativamente variado, mas com significativos traços comuns, principalmente de ordem visual.

A partir de 1959 começam a surgir as primeiras declarações – quase nunca dos próprios autores, quase sempre de comentadores e críticos de arquitetura – de afiliação de determinadas obras ao Brutalismo enquanto estilo³¹, usando-se ou não esse termo, mas sempre qualificando essa filiação através da descrição e análise das obras, e não a partir de um corpo doutrinário teórico *a priori*, que em alguns casos se tenta, ainda timidamente, construir; agregando em cada caso as diferentes influências e caracteres secundários cabíveis conforme as circunstâncias³². Banham sugere, ao comentar algumas obras postas nessa cúspide dos anos 1960, a possibilidade de existência de uma “conexão brutalista”³³: a escolha do termo parece indicar a constatação de ter havido então um florescimento simultâneo, em vários países e regiões do mundo, de obras afinadas com o cânon brutalista, mas não necessariamente afiliadas entre si, nem guardando uma relação de subordinação com algum foco central – exceto, evidentemente, o do “brutalismo” em sua primeira acepção restrita, de origem corbusiana. Se Banham cita em seu livro, para exemplificar essa “conexão”, além de obras na Itália, Suíça, Japão, etc., apenas uma obra na América Latina, situada no Chile - não fazendo referência às obras do brutalismo paulista. O que se deve talvez apenas à mera desinformação, mas de modo algum a qualquer impedimento lógico, já que as características e a datação são totalmente compatíveis³⁴.

Adiante serão retomadas mais detidamente as análises desses comentadores (inclusive Banham) e suas definições sobre o que poderia consistir o brutalismo enquanto proposta estilística arquitetônica.

•1966: Novo Brutalismo, segundo versão sistematizada por Banham

Banham denomina seu livro de “*envoi*”,³⁵ palavra francesa que remete à idéia de um correspondente de guerra reportando as últimas novidades enquanto a batalha ainda prossegue; mas que também pode indicar, como explica o dicionário, “os versos finais de uma poesia, particularmente de uma balada, contendo uma homenagem”³⁶. E esse parece ser mesmo um de seus objetivos: o elogio poético aos Smithson.

É importante lembrar que Banham não está escrevendo seu livro no momento dos manifestos pelo Novo Brutalismo de 1954/5, mas em 1966, quando o termo brutalismo já havia agregado outros e distintos significados e se tornado relativamente reconhecido e consagrado internacionalmente, assumindo predominantemente um sentido de viés estilístico. Escrevendo em data ligeiramente posterior a esses des-

dobramentos, Banham não os ignora, mas manipula e valora *a posteriori* datas e fatos anteriores para submetê-los à construção de seu mito de fundação sobre o Brutalismo *d’après* casal Smithson. Pode-se aceitar que ele chegue a provar que o Novo Brutalismo seja de origem inglesa e *smithsoniana*; mas que a obra dos Smithson seja fundadora do estilo que se seguirá; e ainda mais, que a Escola de Hunstanton seja brutalista – assim garantindo também a precedência temporal do casal não apenas nos debates, mas também nas proposições arquitetônicas que viriam à luz um tanto posteriormente - parece ser uma extrapolação não totalmente justificável, e que tende mais a levantar dúvidas do que a definir fatos³⁷.

Segundo Banham, o primeiro edifício “a receber dos seus autores a designação de Novo Brutalismo foi a Escola Secundária de Hunstanton, projeto de 1950 completado e publicado em 1954³⁸. Trata-se de obra sem dúvida do maior interesse e relevância para a história da arquitetura do século 20, de caráter bastante inovador para seu momento, além de servir de exemplo para uma nova geração inglesa entusiasmada pelo Novo Brutalismo, estrito senso, ou seja, por sinalizar certa insatisfação com a geração imediatamente anterior e indicar uma vontade de revalorizar o movimento moderno dos anos 1920/30 - embora de fato a Escola de Hunstanton seja mais propriamente uma inteligente releitura do Mies americano pós-1946. Contradição, aliás, que não os parece minimamente abalar.

Mesmo assim, não se segue que essa obra possa ser também considerada a primeira arquitetura de afirmação “brutalista”, amplo senso (como Banham não diz, mas faz entender, deslizando do sentido estrito ao amplo do termo); e que ela deva ser assim considerada, não por seus autores, nem por seu amigo Banham, mas por uma visão crítica contemporânea. Até porque já havia mesmo então quem o duvidasse - como se vê pela apreciação de Philip Johnson sobre a Escola de Hunstanton publicada em 1954³⁹. Sem dúvida seria possível encontrar alguns pontos em comum entre suas características arquitetônicas e as obras brutalistas que se seguirão alguns anos depois, sendo a mais notável delas, certamente, o uso aparente dos materiais construtivos e instalações de serviços. Mas as diferenças são também demasiado significativas para aceitar sem nenhuma sombra de dúvida que a Escola de Hunstanton possa ser arrolada como o exemplo seminal do brutalismo enquanto estilo, o qual irá se desenvolver, nos anos seguintes, segundo vias distintas da que ela parece explorar. Trata-se de uma obra de primeira grandeza, mas seu brilho permanece isolado, tanto na obra de seus autores, como em relação ao cânon brutalista que posteriormente iria se afirmar.

Exceto pelo uso que faz o próprio Le Corbusier do *béton brut*, quaisquer outras obras que podem ser hoje entendidas como brutalistas só começam a surgir no cenário arquitetônico internacional a partir de 1956, o que pode ser constatado tanto aceitando como amostragem válida apenas as edificações citadas por Banham em seu livro, como numa pesquisa mais ampla em publicações de época. Se existem construções que servem de ponto de apoio indiscutível e generalizado ao cânon brutalista, essas serão as obras corbusianas; e nenhum outro autor ou obra chegou a gerar um círculo de influência internacional do mesmo porte, embora possa haver autores com importância significativa e exemplar em relação ao seu estrito entorno cultural imediato; nem há nada que indique que a Escola de Hunstanton seja uma exceção a essa regra.

Essa questão é muito relevante, pois implica não apenas numa verificação de pertinência, mas numa precisão de datação. Admitindo-se a indubitável importância da Escola de Hunstanton (1950-54), mas concomitantemente, a impertinência na atribuição a ela como obra matriz do Brutalismo (como pretende Banham e repicam, sem muita reflexão, autores muito posteriores), pode-se então referendar a hipótese que parece decorrer da cuidadosa análise do panorama de obras daquele período: a de que o brutalismo, enquanto tendência estética, só se manifesta internacionalmente em obras realizadas a partir de 1957, ou no mínimo, a partir de 1955 - e não antes. Esse ponto, nada secundário, mas bastante nevrálgico, resulta numa revisão que precisa ser devidamente compreendida; e sua correção colabora grandemente para situar, de maneira mais correta e precisa, o Brutalismo Paulista enquanto movimento que se desdobra concomitantemente a essas manifestações internacionais - ou, nas palavras de Banham, torna-se legítimo inseri-lo na “conexão brutalista”, praticamente sem qualquer defasagem temporal significativa.

•1966: Brutalismo enquanto estilo, versão Banham

Não interessa buscar em frases e efígies a origem do termo brutalismo, como o faz Banham nas primeiras linhas de seu livro⁴⁰, por ser viés improfícuo que apenas contribuiria para validar ou contestar seu mito fundador, mas não para entender o que significa o termo e a que ele pode legitimamente ser aplicado. Mas pode ser útil notar que, ultrapassado esse fabuloso “era uma vez...”, Banham define nos capítulos seguintes alguns parâmetros que ajudam a entender o marco onde ocorre o surgimento do brutalismo, marcado por vários fatos relevantes: o panorama de conflito geracional/político do imeditado pós-II Guerra; a influência de Le Corbusier através do exemplo da *Unité d’Habitation* e de suas palavras em *Vers une Architecture*; a influência de Mies van der Rohe através de suas obras norte-americanas no campus do Illinois Institute of Technology (IIT)⁴¹.

Para Banham – desde que se faça uma leitura atenta –, o Brutalismo, enquanto tendência arquitetônica, é definido primordialmente por uma determinada abordagem estética; essa configuração estética sói estar acompanhada, embora assuma ares de precedência, por discursos mais ou menos inflamados (“brave talk”) de cunho ético; discursos que não chegam a realizar plenamente sua promessa porque o Brutalismo segue aceitando implicitamente o fazer arquitetônico nos seus marcos tradicionais, ou seja, porque ele ainda segue sendo uma manifestação das “pré-concepções e preconceitos incrustados na arquitetura desde que ela se tornou ‘uma arte’”⁴²; pois como Banham admite, “os brutalistas estão comprometidos com o último esforço da tradição clássica, não tecnológica, e a ética da conexão brutalista, [que] tal como todas as tendências reformistas da arquitetura, desde Adolf Loos, William Morris, Carlo Lodoli e Collin Campbell, é retrógrada”⁴³. Segundo Banham o Brutalismo, contrariando suas (dele) mais otimistas expectativas, vestiria com trajes discursivos de ética progressista uma arquitetura de estética conservadora – aqui, no sentido de ela não escapar, mas aceitar trabalhar e desenvolver as qualidades tradicionais e inerentes ao saber profissional arquitetônico, derivadas seja da tríade vitruviana seja da tradição Beaux-Arts, seja ainda do funcionalismo da “era da máquina”. Para Banham, o Brutalismo, ultrapassada a fase do Novo Brutalismo havia se tornado “*une architecture*” [em francês no original], “um idioma, um estilo vernacular; uma estética suficientemente universal para expressar uma variedade de humores arquitetônicos, mesmo tendo perdido algo de seu fervor moral que havia iluminado suas pretensões iniciais de ser uma ética”⁴⁴.

Passado meio século, essa leitura de Banham não precisa ser aceita de maneira ainda apegada ao tom negativo que este lhe confere: se bem que desencantada, sua análise é bastante fiel aos fatos e mesmo muito perspicaz.

Banham também reconhece que muitos outros grupos ingleses, que não chegaram a subscrever as pretensões ético-morais do Novo Brutalismo, passam a se apropriar também do Brutalismo em suas propostas; e fala ainda do Brutalismo como uma “estética de armazém”, ou “um estilo economicamente apto a atender aos requisitos de uma sociedade economicamente orientada”⁴⁵.

1.2.2. CARACTERÍSTICAS DAS OBRAS DE ARQUITETURA DITAS BRUTALISTAS, CONFORME BANHAM

•Definição genérica⁴⁶:

Franca exposição dos materiais; vigas e detalhes como *brises* em concreto aparente, combinados com fechamentos em concreto aparente ou com fechamentos em tijolos deixados expostos; mesma exposição de materiais nos interiores; geralmente a secção do edifício dita a sua aparência externa; em alguns casos, uso de elementos pré-fabricados em concreto para os fechamentos/revestimentos; em outros, uso de lajes de concreto em forma abóbada “catalã”. Brutalismo enquanto estilo provou ser maiormente uma questão de superfícies [derivadas das Jaoul] em associação com certos dispositivos-padrão tridimensionais retirados da mesma fonte (calhas, caixas de concreto sobressalentes, gárgulas), com certa crueza proposital no detalhamento e nos acabamentos. Essas características genéricas do cânon nominalmente bru-

talista aceitariam ser apropriadas por uma ampla variedade de expressões arquitetônicas, derivando sempre em algum grau de referência da linguagem de Le Corbusier, misturada em maior ou menor grau com outras variadas influências.

•Conforme Banham, citado por Renato Pedio⁴⁷:

O edifício enquanto uma imagem unificada, clara e memorável; clara exibição de sua estrutura; alta valorização de materiais não tratados, crus (brutos).

•Outra definição mais rocambolesca do mesmo Renato Pedio, citado por Banham⁴⁸:

Superfícies limpas e virgens; volumes pesadamente corrugados, mas de simplicidade prismática; serviços expostos à vista; zonas de cor violenta. Brutalismo seria um gosto por objetos arquitetônicos auto-suficientes, 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 sapato; deseja aproveitar (na base do estudo histórico, mas fora das categorias acadêmicas) as lições da arquitetura moderna, despojadas de todas desculpas [licenças?] literárias. E um método de trabalho, mas não certamente uma receita para poesia. E se por um lado seu poder polêmico agora parece reduzir sua forte base moral, por outro lado, destila sua mais significativa essência na agora longa história da arquitetura moderna. Essa castidade moral, esses estândares rigorosos de conduta em face do mundo; essa coragem e espírito revolucionário podem trazer de volta o verdadeiro sentido da relação entre arquitetura e sociedade, atualmente obscurecido por um revivalismo nostálgico.

•Brutalismo como habitat, conforme Banham⁴⁹

Alguns edifícios brutalistas demonstram uma preocupação com o habitat - o ambiente construído total que abriga o homem e direciona seus movimentos -, conectando o Brutalismo com outros pensamentos e ações progressistas fora do campo arquitetônico. O Brutalismo enquanto movimento teria se concentrado na domesticação de alguns conceitos básicos residenciais e sociais derivados de Le Corbusier, partindo de protótipos corbusianos. A cruzada moral do Brutalismo por um melhor habitat através do ambiente construído atingiria seu pico em algumas de suas obras.

1.2.3. SOBRE O RELATIVO ESQUECIMENTO DO BRUTALISMO NA HISTORIOGRAFIA RECENTE

Uma pesquisa não exaustiva, mas suficientemente ampla, revela uma difusa ausência de outras fontes sobre o Brutalismo, e as que se encontram quase sempre citam, explicitamente ou não, as palavras e idéias de Banham - nem sempre na forma mais apropriada, e nunca se dando totalmente conta das sutis distinções entre as diversas acepções possíveis do termo brutalismo, que é livremente entendido e confusamente referido conforme várias delas, simultaneamente, nem sempre criteriosamente.

Com essa quase ausência de fontes fidedignas e ponderadas, o Brutalismo segue sendo mal reconhecido, e restando sua conceituação confusa e vaga, mesmo sendo fato histórico arquitetônico de inegável prevalência em certo momento de meados do século 20. E, se nunca chegou a ser uma tendência arquitetônica das mais populares fora do círculo erudito de seus pares – mesmo tendo sido entusiasticamente abraçado, em algum momento de suas carreiras, pela quase totalidade dos arquitetos vivos e atuantes nos anos 1960/70, e mesmo mantendo ainda hoje forte influência indireta sobre alguns dos caminhos arquitetônicos contemporâneos – logo a seguir e muito rapidamente o Brutalismo passa a ser quase execrado, fundamente vincado tanto por um desamor por parte dos leigos como pelo desprezo que a revisão crítica da arquitetura moderna, a partir dos anos 1970, lhe devotou, em ambos os casos, com ou sem fundadas razões. Assim, alguns importantes autores dos mais recentes manuais arquitetônicos sequer o mencionam,

exceto talvez quando examinam a obra dos Smithson, mas nunca o reconhecem em sua acepção mais genérica nem analisam sua ampla influência e vigência⁵⁰. Ademais, tendo sido largamente empregado, nos anos 1960/70, no projeto de edifícios de uso governamental ou oficial – clientela que aparentemente apreciava suas qualidades monumentais –, passou a ser visto tanto pelas autoridades como pela crítica neoliberais posteriores como parte de um momento fracassado e equivocado, tanto estética como politicamente. Com tudo isso, por boas ou más razões, a arquitetura do brutalismo dos anos 1955-1980 não recebeu até o momento a devida atenção nem um tratamento e reconhecimento mais sistemático de seus aportes. Em resumo, os autores de arquitetura mais eruditos, conhecidos e acreditados, ou bem se louvam um tanto rapidamente em Banham, ou bem tendem a ignorar ou hostilizar o Brutalismo.

Encontram-se, porém, outras fontes, menos eruditas e sem pretensões à precisão dos termos que empregam, que citam o Brutalismo, quase que invariavelmente como um “estilo” dentro do “modernismo” nos anos 1950 a 1970. Mesmo sendo menos eruditas e confiáveis, são amplamente acessíveis por leigos e estudantes, havendo assim algum interesse em revê-las, desde que expurgando-se devidamente os casos mais estapafúrdios e desfocados, mas sem exagerar – pois que algumas dessas fontes, pese a sua maneira de expressão um tanto naïve e apressada, chegam a compreender bastante bem alguns dos mais relevantes aspectos do Brutalismo. Seguem adiante, mais a título ilustrativo do que com alguma pretensão de validade científica, o resumo de algumas dessas fontes alternativas de segunda linha, que embora não sejam os ingredientes dos bons vinhos da erudição, podem ser afinal servidas à mesa como alternativa palatável para uma refeição comum:

•**Brutalismo como movimento dos anos 1960/70, versão contemporânea inglesa**⁵¹

“O Brutalismo foi um movimento arquitetônico que floresceu nos anos 1960 e 1970. Liderado pioneiramente na Europa continental por Le Corbusier, seus principais protagonistas na Grã-Bretanha foram o casal Peter e Alison Smithson. Os Smithson estavam determinados a preservar os melhores aspectos do modernismo heróico de Ludwig Mies van der Rohe e de outros pioneiros, e em salvar o Modernismo britânico do que eles consideravam [...] como um populismo aguado, pedindo o retorno a uma arquitetura mais rígida e formal. Na Escola Secundária de Hunstanton [completada em 1954] os Smithson ressaltaram a virtude do processo construtivo: elementos estruturais e de serviço foram deixados expostos e o uso austero de aço e vidro deram ao edifício uma aparência esquelética. Essa “verdade dos materiais” era anti-estética mas, como acreditavam os Smithson, mais honesta e verdadeira em face dos princípios básicos modernistas. Reyner Banham apelidou a escola como “o Novo Brutalismo”, um movimento que visava, em suas palavras, “tornar evidente e compreensível toda a concepção do edifício, sem mistério, romantismo, obscurantismos sobre a função e a circulação”. Na França, Le Corbusier estava também experimentando novos caminhos no uso do material favorito dos modernistas, o concreto. Sua técnica em “*béton brut*” caracteriza sua *Unité d’Habitation* em Marselha e em outras obras”.

•**Brutalismo, versão dicionarizada americana recente**⁵²

“Estilo arquitetônico de meados do século 20 caracterizado por formas massivas ou monolíticas, geralmente em concreto moldado *in loco* e tipicamente isento de decoração exterior”.

•**Brutalismo, versão Buffalo**⁵³

“Movimento de arquitetura moderna enfatizando formas despojadas e superfícies brutas, particularmente em concreto. Superfícies texturizadas massivas e pesadas, criadas por grandes panos de concreto texturizado; janelas configuradas por pequenas aberturas; os sistemas mecânicos são deixados expostos no interior e a estrutura permanece não revestida”.

•**Brutalismo, versão norte-americana de Ohio**⁵⁴

“No livro *The New Brutalism* (1966), Reyner Banham alega que ele teria derivado do perfil do arquiteto Peter Smithson que se parecia com um antigo busto romano de Brutus. Ele também sugere que o termo era usado para descrever uma particular postura moralista da cultura projetual britânica do pós-guerra, mas não necessariamente um estilo em particular. Mas para os propósitos norte-americanos a outra origem é mais relevante. Ela remete ao herói modernista Le Corbusier, cujos edifícios do pós-guerra mostravam um tratamento altamente escultural em concreto armado aparente (*béton brut*). De fato, o Brutalismo que dominou o *boom* no campo da construção norte-americana nos anos 1960 freqüentemente ecoa a obra corbusiana. Concreto e outros materiais grosseiramente texturizados eram usados para dar massa a elementos estruturais, e a mescla dos elementos de fachada e de suas partes estruturais é gigantesca, algumas vezes avassaladora. Na versão norte-americana há quase sempre uma marcada tendência em favor da revivescência da simetria e proporções do classicismo pré-modernista de maneira a criar efeitos ‘monumentais’”.

•**Brutalismo versão Emporis**⁵⁵

“Definição do estilo: embora a palavra Brutalismo venha da palavra francesa para concreto aparente (*béton brut*), um sentido de brutalidade é também sugerido por este estilo. Estruturas brutalistas são pesadas e não refinadas com superfícies em geral de concreto aparente moldado grosseiramente. Suas formas altamente esculturais tendem a ser cruas e blocadas, freqüentemente colidindo umas com as outras. A distinção entre o brutalismo e o modernismo em geral não é sempre clara já que os edifícios de concreto são tão comuns e presentes em todo o espectro de estilos modernistas. Propostas que aceitam a rugosidade do concreto e a pesada simplicidade de suas formas naturais são consideradas brutalistas. Outros materiais, incluindo tijolos e vidro podem ser usados no brutalismo se nele contribuem para um similar efeito blocado das fortes formas articuladas em concreto do primeiro brutalismo. A origem do Brutalismo é geralmente assinada ao arquiteto Le Corbusier, que experimentou largamente com propostas em concreto e cujos projetos para blocos habitacionais em altura foram muito influentes. O arquiteto americano Paul Rudolph projetou alguns desses famosos edifícios brutalistas, vários dos quais são freqüentemente usados para definir o estilo”.

•**Brutalismo, versão Archpedia**⁵⁶

“Termo cunhado em 1954 para descrever a arquitetura influenciada pela *Unité d’Habitation* em Marselha de Le Corbusier. É particularmente associado aos arquitetos britânicos do pós-guerra, embora o estilo tenha aderentes nos Estados Unidos (Paul Rudolph) e Japão (Kenzo Tange). O estilo se caracterizava pelo uso de concreto armado pesado e rústico, por sólidos angulosos e parrudos e pela criação de tensão espacial, e foi usado para refletir as asperezas e confusões da vida moderna. Na Inglaterra, o estilo foi exemplificado pelo trabalho de Alison e Peter Smithson, que começaram sua carreira trabalhando em formas influenciadas por Mies van der Rohe (p.ex., Escola Hunstanton, 1954) movendo-se para a criação de edifícios de habitação e escritórios (p.ex., The Economist Buildings, 1962-4). Stirling se associou ao movimento no começo de sua carreira (p.ex., Ham Housing Project) e Denys Lasdun continuou o estilo nos anos 1970 com o South Bank Complex em Londres. O Novo Brutalismo ficou desacreditado em anos recentes, junto com várias das obras modernistas do pós-guerra”.

1.2.4. SOBRE A INESSENCIALIDADE DO TERMO BRUTALISMO

A surpreendente ausência de definições mais sistemáticas do termo brutalismo, apesar da relativa facilidade como ele é empregado, aceito e aplicado a certas manifestações da arquitetura moderna de mea-

dos do século 20, é um tanto paradoxal. Seria o brutalismo um termo tão vago e inespecífico, que conviria, no limite, não se avaliar seu emprego de maneira séria e conseqüente?

Segundo William Curtis, tanto o pós-modernismo quanto o brutalismo⁵⁷ se mostram de difícil caracterização enquanto um “estilo” nitidamente delineado, embora certamente configurem um conjunto, mesmo que vago, de aspirações e rejeições. Entretanto, não parece tão difícil listar suas características a partir da análise da coletânea de obras a que foram atribuídas o rótulo de brutalistas, conforme indicado acima no que tange à arquitetura internacional, e conforme será feito abaixo, no que tange à arquitetura paulista.

Parece, portanto, não haver dificuldade prática em saber quais obras são, ou parecem ser, ou ao menos admitem ser indicadas como brutalistas, nem em elencar suas características arquitetônicas, construtivas e simbólicas. O que parece escapar por entre os dedos é a possibilidade de encontrar, em tantas e tão diversas manifestações ditas “brutalistas”, pouco mais do que seu “ar de família”, algo além de uma certa sensibilidade tátil, de algumas persistências formais e materiais, e cuja eventual ausência, neste ou naquele exemplo, tampouco prescrevem de imediato a inscrição de uma ou outra obra nesse vago e inclusivo cânon; e como afirma Curtis, só o que resta é dizer que “o *cliché* dessa arquitetura era a superfície de concreto armado aparente, conseguida com a ajuda de fôrmas de madeira bruta”. O que parece ser, afinal, muito pouco como traço comum para configurar uma tendência, muito menos um estilo – que, afinal, nem precisa atender esse requisito, havendo, como há, confirmadas obras ditas brutalistas realizadas, por exemplo, em alvenaria de tijolos.

Como argumento contrário final, o termo brutalismo parece ser inadequado não porque as obras que embala não possam ter seus traços característicos bastante bem descritos (coisa obviamente possível, como já demonstrado), mas por não chegar nunca a garantir que essa acepção se baseie em alguma qualidade ou lastro que seja essencial, que unisse sem sombra de dúvidas todas, ou a grande maioria, das suas manifestações. Essa qualidade poderia ser a ética, ou ao menos, uma moral operativa aplicada ao projeto arquitetônico. Mas essa não seria uma definição, mas o escape desde a vaguidão de um domínio - o arquitetônico - à ainda mais profunda vaguidão de outro domínio - o ético-moral - saindo da arquitetura para entrar na filosofia sem, de fato, resolver-se o problema de definir o brutalismo; e que, ao passar ao campo das idéias, poderia afinal admitir sob essa generosa sombrinha quase que toda e qualquer manifestação arquitetônica que se pretendesse ética.

Entretanto, ao invés de descartar o brutalismo como termo inadequado, conceitualmente vago, ou inefável, é possível que ele revele - se aceitarmos os fatos em si mesmos de maneira pragmática, ou talvez “fenomenológica”⁵⁸ - ser paradoxalmente adequado. Basta considerar ser possível renunciar à busca de uma harmonia interna entre obras de aparências aproximadas, mas muitas vezes de essências dispares; e, ao invés disso, buscar compreender que o que de fato as reúne não é muito mais, embora sim substancialmente, seu aspecto externo e superficial.

Se for possível aceitar esse caminho “superficial”, “não essencial”, como válido, talvez não haja contradição ao dar-se o título de “brutalista” a resultados próximos, corretamente datados, compartilhando um conjunto mais ou menos definido de características formais e superficiais, mesmo que cada uma das obras revele, numa análise individual mais detida e cuidadosa, muitas diferenças conceituais e de intenção ética e moral; garantindo-se a variedade em potência das obras ditas brutalistas, sem perda de sua inserção nesse conjunto.

Para dizer de outra maneira, pode-se simplesmente afirmar, com base nos fatos, que determinadas obras serão brutalistas, apenas e suficientemente porque parecem ser; e que o que determina sua aproximação e inserção na tendência não é sua essência, mas sua aparência, não é seu íntimo, mas sua superfície, não são suas características intrínsecas, mas suas manifestações extrínsecas.

1.2.5. É POSSÍVEL DESIGNAR COMO BRUTALISTA UMA CERTA ARQUITETURA PAULISTA?

Para responder a essa questão seria preciso em primeiro lugar verificar se há quaisquer óbices que colocassem uma questão de ordem ou um impedimento insuperável, que descartasse, de plano, essa possibilidade, que poderiam ser:

a) caso o brutalismo fosse termo restrito a uma determinada outra arquitetura, não podendo, ou devendo, ser atribuído a quaisquer outras obras fora desse enquadramento, nem, por conseguinte, à arquitetura paulista;

b) caso o brutalismo fosse termo restrito a um determinado momento histórico, não coincidente com o dessa arquitetura, que não poderia assim ser legitimamente enquadrada nesse marco temporal;

Se for possível constatar que essas dúvidas não colocam impedimentos imediatos, resta verificar até que ponto, e de que maneiras, essa arquitetura paulista compartilha ou não as características do brutalismo:

c) tanto enquanto tendência que prefere ou se compraz em ser reconhecida por seu discurso ético;

d) como, no caso, o Brutalismo poder ser considerado exclusiva ou primordialmente como um estilo arquitetônico inserido no marco da arquitetura moderna, se suas características formais, materiais e construtivas são compartilhadas por essa arquitetura paulista.

Pode-se concluir, a partir de uma leitura criteriosa das fontes disponíveis, com ênfase na contribuição de Reyner Banham, que o Brutalismo não se restringe em absoluto ao “Novo Brutalismo”, nem antes, nem depois da afirmação daquele “movimento” britânico, que se dá por volta de 1950-54. Por outro lado, o próprio Banham afirma que o brutalismo passa a se manifestar, a partir de um certo momento, em obras situadas em várias partes do mundo, as quais não têm aparentemente nenhuma relação de afinidade entre si, exceto por compartilharem os ensinamentos presentes na obra do arquiteto Le Corbusier, em primeiro lugar, com eventual remissão, caso a caso, a outros criadores e ou influências. Assim, o primeiro impedimento (a) fica descartado, e não somente em relação à arquitetura paulista, mas a qualquer outra arquitetura em todo o planeta.

O momento em que o brutalismo surge no campo arquitetônico parece ser o de meados dos anos 1950, ainda enquanto exceção; de início dos anos 1960, já com o reconhecimento da tendência por parte de alguns autores e da maioria dos críticos; experimentando uma grande expansão nas décadas de 1960/70, a ponto de se adquirir certo status de “vernacular moderno” naquele momento⁵⁹. Com isso, o segundo impedimento (b) fica também descartado, já que são essas, exatamente, as datas de surgimento, afirmação e consolidação dessa arquitetura paulista em estudo.

Assim, será suficiente para considerar como brutalista essa arquitetura paulista caso ela atenda aos requisitos c e d. E de fato ela o faz, como será analisado ao longo desta tese.

1.3. DEFINIÇÃO E VALIDAÇÃO DO TERMO OCULTO: ESTILO

A qualificação sistemática da Escola Paulista Brutalista, que é o objeto desta tese, não prescinde de um instrumento operativo fundamental para estabelecer e comprovar suas hipóteses que é a aceitação da possibilidade de se empregar legitimamente a noção de “estilo” para conhecer e analisar essa arquitetura.

Em sentido estrito, entende-se por estilo “o conjunto de caracteres que diferenciam das outras uma determinada forma expressiva [...] O estilo seria uma certa uniformidade de caracteres, encontrável em um determinado domínio do mundo expressivo.” Segundo Lucien Blaga, “o estilo se nos revela como uma unidade de formas, de acentos e de atitudes dominantes em uma complexa variedade formal e de conteúdos”. Alguns autores vêem no estilo “o momento da invenção, que não é invenção formalista de palavras ou de signos, mas de idéias”⁶⁰.

Essa clara definição parece ser de muito simples aceitação em si mesma: pertencendo a arquitetura a um dos “domínios do mundo expressivo”, sempre que um conjunto de obras puder ser caracterizado como tendo uma razoável e verificável “unidade de formas, acentos e atitudes dominantes”, não implicando em igualdade de resultados e de idéias, mas em “uma complexa variedade formal e de conteúdos”, pode-se inferir que essas obras compartilham um mesmo “estilo”. A filiação a um estilo não implica necessariamente em renúncia à criatividade: um novo estilo freqüentemente surge a partir de um conjunto de respostas inovantes e diferenciadas em relação ao seu entorno, sinalizando tanto uma insatisfação com o panorama imediatamente anterior como um certo desejo de reconfiguração da ordem estética dentro desse campo expressivo.

Entretanto, a idéia de “estilo” foi de tal modo anatemizada pelas vanguardas modernas do início do século 20 que segue não sendo possível adotá-la para a arquitetura daquele período sem maiores delongas, apenas por seu valor de face, e sem considerar as razões pelas quais os mestres modernos tão severamente a prescreveram; mas cabe, sim, verificar as razões desse interdito, e se ele segue vigendo. Ou ainda, no limite, verificar se a noção de estilo chegou de fato alguma vez a ser totalmente eliminada do campo do fazer arquitetônico – não cabendo, pois, ressuscitá-la indebitamente – ou se, ao contrário, trata-se mais de um caveat ou mesmo de um tabu, uma linha imaginária que entretanto, é sempre cruzada fazendo com que apesar de “morto”, o estilo esteja apesar de tudo sempre presente.

Porém, não é necessário realizar aqui uma demorada análise em busca das razões e preconceitos históricos da vanguarda moderna, que a levaram a postular a arquitetura moderna como a-estilística, e de aspirar ao projeto moderno como unitário e integrado, resultando assim na interdição do termo estilo (mas não necessariamente da sua prática). Basta nos louvamos na contribuição de Alfonso Corona-Martinez, cuja aguda compreensão desse problema nos resta apenas citar.

Corona Martinez esclarece, no resumo inicial de sua tese de doutoramento⁶¹: “a partir da Renascença as mudanças na arquitetura construída foram antecedidas por inovações na sua representação. O ensino, formalizado no século XVIII, dava-se por meio de representações e não pela experiência direta do construir. O aprendizado era demonstrado pela capacidade de desenhar uma classe particular de desenhos, sujeitos a certas técnicas precisas de geometria projetiva. Por volta do ano 1800, com os escritos de J.N.L.Durand, a planta organizada para satisfazer a utilidade do futuro edifício foi separada, explicitamente, dos cortes e elevações. Isso permitiu que a arquitetura se desenvolvesse livre de muitas limitações anteriores – tais como as proporções clássicas – enquanto eliminava o uso obrigatório dos elementos clássicos. Esta segunda ruptura do processo de projeto permite superar a ruptura anterior, a do Renascimento, quando se pode, pela primeira vez, projetar edifícios independentemente dos processos construtivos e dos precedentes medievais. O processo de projeto formalizado ao redor de 1800 criou com êxito edifícios aptos para servir aos novos programas e permitiu às escolas de arquitetura ensinar um mecanismo para fazer projetos funcionalmente eficazes durante os séculos XIX e XX. Esta nova liberdade projetual, entretanto, foi responsável pela instabilidade formal da arquitetura moderna, que terminou repetindo, a seu modo, a sucessão de estilos do século XIX”.

Corona-Martinez analisa em seu amplo trabalho como “as sucessões estilísticas da segunda metade do século XX [são] parte inseparável do método projetual [que empregam]”. E, uma vez que, como ele bem demonstra, a arquitetura moderna não rejeita, mas dá continuidade ao método projetual acadêmico, segue subordinada às suas premissas (mas não necessariamente aos seus resultados formais). “A composição por adição de elementos não necessitava ser introduzida no início do Modernismo, porque já estava aí: era o modo de projetar do senso comum, [já então] com um século de experiência”⁶².

Seria essa instabilidade estilística, dentro da arquitetura moderna, um problema passível de ser superado? Corona-Martinez argumenta, ao contrário, que “as mudanças estilísticas destes séculos [XIX e XX], as instabilidades formais, não são coisas negativas; só serão assim consideradas a partir da visão estáti-

ca de um “estilo estabelecido e firme” – que finalmente não é mais do que um dos preconceitos herdados do século XIX. Pode-se pensar, inclusive, que as variações dos “estilos” respondem melhor aos progressos da técnica, na medida em que não oferecem a conservadora resistência à renovação dos elementos de arquitetura que o Classicismo opôs, o que teria impedido o uso de outras formas diferentes das consagradas. A mudança, a sucessão dos estilos, seria mais adaptável à introdução de novos materiais, à permanente renovação de técnicas, em especial durante o período final do século XX”⁶³. Outrossim, qualquer superação possível da variação estilística teria que passar, necessariamente, por uma mudança nos métodos projetuais ainda hora adotados pela arquitetura, que seguem sendo os mesmos, e que vêm sendo desenvolvidos e aperfeiçoados desde o Renascimento, até o Iluminismo e deste ao ensino acadêmico, resistindo e seguindo presente até mesmo no corpus do ensino modernista.

Assim, se bem os arquitetos das vanguardas modernas rejeitassem a idéia de “estilo” enquanto “falsa vestidura”, ao seguirem acreditando que a arquitetura deveria refletir sua época (noção cunhada no século XIX), e ao seguirem mantendo a separação entre planta/composição e elementos de arquitetura/estilo (mantendo o método projetual acadêmico), seguem inapelavelmente fazendo uso de “estilos”, que se sucedem paulatina e inexoravelmente ao longo do século 20, cada qual buscando melhor atender ao “espírito da época”, a qual, estando permanentemente em transição, sendo complexa e não unívoca, tende a resultar em “estilos” variados, parcialmente sucessivos, parcialmente convivendo, jamais com força suficiente para se imporem em definitivo como caminho único, mas sempre de alguma maneira aspirando a sê-lo.

Apoiando-se nessas premissas parece não restar dúvidas sobre a possibilidade e pertinência do uso da noção de estilo, se aplicada à arquitetura moderna do século XX, e em particular, ao Brutalismo.

NOTAS / CAPÍTULO 1

- 1 Ver Anexo “Biografias breves”. Por exemplo, Vilanova Artigas é curitibano; Paulo Mendes da Rocha é capixaba; Pedro Paulo de Mello Saraiva é catarinense; Lina Bo Bardi é romana, etc.
- 2 Exceto se ela já estivesse ali oculta desde sempre. Rodrigo Lefèvre chama essa atitude de “objetivista”, [Lefèvre, 1977].
- 3 Que é sempre muito importante e a base de qualquer pesquisa primária, mas que em si mesma dificilmente chega a configurar uma tese, entendida aqui como hipótese de trabalho a ser estabelecida e verificada.
- 4 A questão da datação, não sendo de conceitos, mas de estratégia para a análise dos fatos coletados, será discutida em outra oportunidade.
- 5 Sobre a definição do termo “estilo” como “conjunto de caracteres que diferenciam das outras uma determinada forma expressiva”, ver adiante.
- 6 Conforme o dicionário *American Heritage*, uma das definições de “escola” é: [school] 6.a. *A group of people, especially philosophers, artists, or writers, whose thought, work, or style demonstrates a common origin or influence or unifying belief.* b. *A group of people distinguished by similar manners, customs, or opinions.*
- 7 *Idem*, [trend] n.1. *The general direction in which something tends to move.* 2. *A general tendency or inclination.* 3. *Current style; vogue.*
- 8 Abbagnano, 1970, p. 320.
- 9 Para evitar o cruzamento de definições, cada termo é por sua vez questionado, enquanto os outros permanecem, provisoriamente, aceitos, até o momento em que são por sua vez questionados.
- 10 Não interessa a esta tese a identificação imediata, ou a quase superposição, entre a Escola Paulista Brutalista e as duas faculdades de arquitetura paulistas mais importantes no ensino de arquitetura, em São Paulo, naquelas décadas (1950-1970), ou seja, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie. Primeiro, porque parte dos mais importantes autores cujas obras serão aqui analisadas não estudou em nenhuma das duas escolas; segundo porque, embora vários dos mais relevantes autores dessa arquitetura tenham também sido professores, no entanto a

maioria deles não se dedicou ao ensino, e os que se dedicaram não necessariamente o fizeram em suas alma mater. É relevante, mas talvez mais para confundir a análise do que para auxiliá-la, o fato de que uma das mais importantes obras da Escola Paulista Brutalista seja, por coincidência, o edifício que viria a abrigar uma dessas faculdades de arquitetura, ou seja, a FAU-USP. Esse é sem dúvida um dado significativo, mas que deve ser relativizado na oportunidade de definição dos termos em estudo, pois em absoluto restringe a identificação da Escola Paulista Brutalista apenas com os alunos e professores dessa faculdade.

11 O que não impede que ela seja retomada uma ou duas gerações depois, não em si mesma, o que seria historicamente inviável, mas como movimento “neo”, ou seja, de “retorno”, que jamais será plenamente congruente com a tradição que evoca, podendo até ser bastante distinto, e sua identificação mais simbólica que factual – havendo disso sobejos exemplos na história das artes e da filosofia.

12 Boa parte das fontes aceita e emprega, declaradamente ou não, as idéias e hipóteses de Banham, como é o caso, por exemplo, das referências ao Brutalismo encontradas em Curtis [1996] ou Frampton [1985].

13 Abbagano, 1970, p. 645-646.

14 Se assim fosse, seu trabalho poderia ser aqui tomado como fonte de referência sem maiores óbices, o que sem dúvida facilitaria muito o trabalho. É pena que isso não seja, de fato, possível, como demonstraremos a seguir.

15 Banham, 1966, p. 134: “The reader will have deduced, if he did not already know, that this book is the work of someone deeply involved with the events it describes. [...] The book, therefore, has a built-in bias toward the British contribution to Brutalism; it is not a dispassionate and Olympian survey”.

16 Brutalismo ou Novo Brutalismo? O próprio Banham não é muito consistentemente claro no uso dos termos, mas alterna entre um a outro com certa facilidade. “Novo Brutalismo” é o termo que os Smithson empregam em seus primeiros textos, claramente indicando a referência ao Brutalismo corbusiano que estes não negam, mas tentam corrigir; mas Banham aparentemente não quer ressaltar de imediato, em sua montagem historiográfica, essa precedência de Le Corbusier. Assim, embora tampouco ele negue a influência corbusiana, tenta distinguir os tiques brutalistas que conformariam “the period when Corbusian idioms dominated the public idea of Brutalism” – o que de fato só ocorre após 1957 - das atitudes e obras do novo brutalismo inglês patrocinado pelos Smithson, que ele eleva a um outro patamar de interesse criativo, procurando demonstrar que tais obras permitiriam uma “discrimination between Brutalism as a creative style and the mere imitation of Le Corbusier”[*op. cit.*, p. 88]. Mais adiante, para maior clareza e didatismo, a tese procurará distinguir com maior nitidez ambos os conceitos.

17 Aron, Raymond. 1948. Introduction à la Philosophie de l’histoire, p. 164. Citado por Abbagnano, 1970, p.487

18 No original: “but the process of watching a movement in gestation and growth was also a disappointment in the end. For all its brave talk of ‘an ethic, not an aesthetic’, Brutalism never quite broke out of the aesthetic frame of reference [...] For a non-architect like myself to expect them to be otherwise was naïve”.

19 “I make no pretense that I was not seduced by the aesthetic of Brutalism but the lingering tradition of its ethical stand, the persistence of an idea that the relationships of the parts and materials of a building are a working morality – this, for me, is the continuing validity of the New Brutalism”. [*op. cit.*, p. 135.]

20 “Behind all aspects of the New Brutalism, in Britain and elsewhere, lies one undisputed architectural fact: the concrete-work of Le Corbusier’s Unité d’Habitation’ at Marseilles. And if there is one single verbal formula that has made the concept of Brutalism admissible in most of the world’s western languages, it is that Le Corbusier himself described that concrete –work as ‘béton brut’” [*op. cit.*, p. 16.]

21 Um exemplo disso são as obras desenvolvidas pelo arquiteto japonês Tadao Ando, a partir da década de 1980, em pleno auge do pós-modernismo como estilo, retomando a raiz corbusiana brutalista de uma outra maneira, refinada e quase-bidimensional nos acabamentos, e que se bem possa ser, de certa maneira, considerada “brutalista”, o é apenas por má definição, já que se trata, nesse então, de bem outra coisa.

22 Inicialmente no texto redigido por Alison Smithson, que acompanha o projeto não construído de uma casa no Soho; publicado na revista *Architectural Design* de novembro de 1953.

23 Banham, 1955, p. 353-361.

24 Incluindo, entre outras fontes de referências empregadas, desde as obras-primas da vanguarda dos anos 1920/30 quanto a integração de outras influências, como a valorização da simplicidade e flexibilidade da arquitetura japonesa tradicional, a pureza e

franqueza material da arquitetura habitacional camponesa, o refinamento de uma revivescência neo-palladiana no seio da arquitetura moderna, até uma revisão crítica da contribuição recente dos mestres Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, etc. A lista poderia continuar exaustivamente e permanecer incompleta.

25 “However, London architectural circles are a small field in which to conduct a polemic of any kind...” [Banham, 1955, p. 356].

26 William Curtis considera que “the Smithsons rejected any intimations of a closed aesthetic in favour of an aesthetic of change”. [Curtis, 1996, p. 531.]

27 Entre outros autores, também pelo próprio Banham, que ao organizar seu livro seleciona um conjunto relativamente limitado de obras para exemplificar o que denomina como brutalismo, todas de excelente qualidade, situadas em diversos países, em alguns casos inclusive “esticando” forçosamente o significado do termo para poder ampliar o número de exemplos. Essa relativa escassez de exemplos apropriados para demonstrar o Brutalismo só ocorre nos anos 1950, já que os anos 1960 verão uma expansão exponencial de exemplos, mesmo que algumas vezes em detrimento da qualidade intrínseca do conjunto.

28 E o Brasil não é em absoluto exceção a essa regra, nem está defasado com a tendência, como esta tese quer demonstrar, mas de fato insere-se de maneira absolutamente sincrônica nos tempos assinalados no panorama internacional; mesmo quando esse fato não teve, ou teve pouco reconhecimento em seu momento.

29 Tomando-se, por exemplo, como amostragem significativa, as publicações internacionais de arquitetura desde 1946 até pelo menos 1966. Essa datação e as conclusões que se pode dela tirar serão abordadas mais adiante na tese.

30 O tema do desenvolvimento tecnológico do concreto armado no imediato pós-guerra, seguindo pelas décadas de 1950/60 é apontado pelo engenheiro civil de estruturas August Komendant, que colaborou com Louis Kahn em várias obras. Seus depoimentos comentados estão recolhidos em livro [Komendant, 2000].

31 A definição de “estilo” adotada será pormenorizadamente definida adiante (capítulo 1.3.), mas pode ser resumida aqui como: “conjnto de caracteres que diferenciam das outras uma determinada forma expressiva”.

32 Por exemplo, Banham cita os comentários sobre o brutalismo do crítico italiano Renato Pedì [Banham, 1966, p.127], o italiano Bruno Alfieri, editor da revista *Zodiac*, considera as obras de Vilanova Artigas como uma “burca brutalista” [*Zodiac*, nº 6, 1960, p. 97].

33 No original, “brutalist connection” [Banham, 1966, p. 131].

34 Mas nesse momento os olhos do mundo estão voltados para o Brasil por outro, e muito importante, motivo: a inauguração de Brasília – e o brilhante foco desse sol certamente empanava o eventual brilho isolado de outras possibilidades. Essa conjunção dos astros foi e segue sendo a glória e o ponto de mutação no sentido descendente, em direção a um progressivo olvido da arquitetura brasileira no panorama internacional. O tema será desenvolvido adiante [capítulo 5.4.].

35 Banham, 1966, p. 134.

36 Dicionário Escolar Francês-Português. 1961. Ministério da Educação e Cultura, p. 220.

37 Uma leitura atenta e pormenorizada da variada e interessante obra de Alison e Peter Smithson não cabe ser feita aqui, mas poderia demonstrar, sem muita dificuldade, que seu amigo Banham tem razão em apreciar a qualidade de sua obra, mas que esta não necessariamente é brutalista enquanto estilo.

38 Banham, 1966, p.19. Banham faz questão em atrasar essa data para 1949; a data de 1950 é a que consta no livro organizado por Marco Vidotto sobre as obras e projetos do casal Smithson. [Vidotto, 1997.]

39 No seu texto, depois de analisar a Escola de Hunstanton, Johnson comenta os rumos seguintes da arquitetura dos Smithsons: “Now that the Smithsons have turned against such formalistic and ‘composed’ designs toward an Adolf Loos type of Anti-Design which they call the New Brutalism (a phrase which is already being picked up by the Smithsons’ contemporaries to defend atrocities) one wonders whether their new executed work will show the same inherent elegance. I like to think them as youngsters who utilize what they can of their elders’ philosophies (a sounder beginning than the ‘express yourself at twenty-one’ group of a rchitectural school seniors) who then proceed, having, one hopes, digested their early lessons, to go on from there”. [Johnson, 1954, p.152]. Não conformados com a assunção de Johnson de que a Escola de Hunstanton precedia, e não inagurava, a voga neo-brutalista, os editores acrescentam ao pé do texto a seguinte nota: “The architects themselves would certainly disagree with Mr.Johnson’s separation of Hunstanton from the New Brutalism canon, even though the term had not been coined when the school was designed”. Não obstante, os arquitetos nunca se pronunciaram claramente a respeito, preferindo vigissem subentendidos.

40 Embora tenha interessado, sim, a Banham; tanto, que ele começa seu livro, no capítulo 1.1, de maneira mitológica, indo buscar o termo brutalismo no perfil clássico de Brutus, em conversas de gabinete em Uppsala, vagueando e rodeando o assunto como um contador histórias de aldeia, deliberadamente não citando Le Corbusier, e mesmo dando um título de ressonâncias bíblicas ao item, “e no começo era a frase...” (e não o verbo...). A técnica narrativa é perfeitamente enlevante, seduzindo o leitor; mas não resiste a uma análise mais crua que facilmente poderia demonstrar a insubstancialidade dessas afirmações.

41 Sobre o conflito geracional no caso europeu e suas diferenças com o caso brasileiro, e sobre a contribuição de Le Corbusier e Mies van der Rohe como precedentes notáveis do Brutalismo, em especial do brutalismo paulista: ver capítulo 6.

42 Banham, 1966, p. 134: “pre-conceptions and prejudices that have encrusted architecture since it became ‘an art’”.

43 *Idem*, p.135: “Brutalists committed in the last resort to the classical tradition, not the technological; for the ethic of the Brutalist connection, like every reformist trend in architecture, back through Adolf Loos, and William Morris, and Carlo Lodoli and Collin Campbell, is backward-looking”.

44 *Idem*, p. 89: “an idiom, a vernacular style; an aesthetic universal enough to express a variety of architectural moods, even if it had lost some of the moral fervour that had illuminated its earlier pretensions to be an ethic”.

45 *Idem*, p. 89.

46 Resumo do capítulo “The Brutalist Style” constante em: Banham, 1966, p. 89-91.

47 Publicado originalmente em *L'Architettura*, fevereiro de 1959 e *L'Espresso*, 2/3/1958 [citado por Banham, 1966, p.127].

48 *Idem, ibidem*.

49 *Idem, p.130-3*.

50 Como por exemplo, em Montaner [1993]; exceto pela menção indireta ao “expressionismo estrutural” dos anos 1950-60, esse trecho da historiografia recente é desconsiderado.

51 Verbete “Brutalism”. The Open University BBC/London, 2004, <http://www.open2.net/modernity/4_15.htm>.

52 Verbete “Brutalism”: “An architectural style of the mid-20th century characterized by massive or monolithic forms, usually of poured concrete and typically unrelieved by exterior decoration”. The American Heritage © Dictionary of the English Language, Fourth Edition, 2000, Houghton Mifflin Company.

53 Verbete “Brutalism”. *Illustrated Architecture Dictionary*; Styles of Architecture in Buffalo, NY. <<http://ah.bfn.org/a/DCTNRY/b/brut.html>>.

54 “Can We Live with Brutalism?” Steve Rugar. CUDC Quarterly, 3:1 (Winter, 2003).

<<http://www.cudc.kent.edu/Quarterly/Articles/CSU/brutalism.htm>>

55 <<http://www.emporis.com/en/ab/ds/sq/ra/bu/ca/ap/sy/mo/br/>>

56 New Brutalism Architecture. Architecture Encyclopedia - your guide to world famous architects. Copyright © 1999-2004 Archpedia.com <<http://www.archpedia.com/Styles-New-Brutalism.html>>

57 Curtis [1996, p. 550 e p. 602] se refere, de fato, ao “Novo Brutalismo”, já que em momento algum de sua obra dá fé da existência do brutalismo amplo senso, embora defina este com os termos que Banham usou para o outro.

58 Entendido aqui em sentido estrito, de “descrição daquilo que aparece”, cf. Abbagnano [1970, p. 416].

59 Banham, 1966, p.132-3: “Brutalism, having run for ten years or more – which is a fair age for an ‘-ism’ in the present century [...] The aesthetics of ‘béton brut’ have diffused into a vernacular, a common usage”.

60 Abbagnano, 1970, p. 356.

61 Corona-Martinez, 2004, p. 5.

62 *Idem*, p. 215.

63 *Idem, ibidem*.

2. LEVANTAMENTO E CARACTERIZAÇÃO DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

A contribuição de vários autores sobre o tema do brutalismo paulista já tem sido examinada em outros estudos, buscando compreender suas razões e limitações tanto dos que rejeitam como dos que aceitam essa qualificação para essa arquitetura desse período. Essas análises permitiram concluir pela legitimidade da aplicação dessa qualificação, bem como defini-la e caracterizá-la arquitetonicamente. Esta tese vai confirmar, esclarecer e aprofundar esses estudos, agora com o embasamento proporcionado por ampla pesquisa de levantamento de obras, a qual permitiu realizar uma mais precisa datação e caracterização dessa arquitetura¹.

2.1. RESUMO DOS DEBATES SOBRE O BRUTALISMO E A ARQUITETURA DA ESCOLA PAULISTA²

Seria possível verificar se há ou não pontos de contacto disciplinares entre uma certa arquitetura realizada em São Paulo nas décadas de 1950-70 e os embates e tendências presentes no ambiente arquitetônico mundial da época, que justificassem uma aproximação (e não necessariamente uma plena identificação) entre essa arquitetura e o Brutalismo? Ou, empregando a constatação e definição de Banham³, pode-se afirmar que uma certa arquitetura paulista desse período possa ser parte (mesmo quando não constem declarações explícitas a respeito), da “conexão brutalista” internacional?

Até recentemente essa questão ainda não havia sido examinada, mas apenas descartada e invalidada a priori, freqüentemente por razões de ordem política que, sem abertamente o declararem, lançavam sobre o tema um anátema⁴. Essa proibição tácita já está hoje bastante enfraquecida, mas ainda segue presente e assombrando alguns círculos do ambiente cultural arquitetônico paulista. Descartando-se, por não cabível, a aceitação temerosa de tais limites imaginários, impostos por essa vaga e pervasiva interdição, pode-se abraçar a tarefa de analisar, sistemática e detidamente, as razões contrárias e favoráveis à definição e existência de uma arquitetura paulista brutalista; como iremos proceder a seguir.

As opiniões contrárias à postulação da questão do brutalismo na arquitetura paulista configuram 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 (e a inoportunidade) de estudos aprofundados sobre o tema do brutalismo, assinalando a impossibilidade ou o desinteresse em se demorar sobre o assunto; e a negação pela ausência, que afirma não haver ruptura mas simples continuidade da arquitetura “paulista” em face da “carioca”, entendendo ambas como aspectos pouco diferenciados, ou que não interessa diferenciar, de uma mesma arquitetura “brasileira”.

No contexto político do imediato pós-2ª Guerra a questão da identidade nacional se coloca como tema de grande relevância no debate intelectual das esquerdas. O arquiteto João Baptista Vilanova Artigas, em seus textos e reflexões, tenta encontrar uma maneira viável e coerente para, simultaneamente, apoiar as aspirações políticas de “independência” sem deixar de apoiar a “arquitetura moderna”, mesmo nela reconhecendo as marcas da “opressão de classes”. Essa questão era bastante momentosa no marco político internacional da guerra fria, pois definia um importante impasse que era sentido pela maioria dos intelectuais de orientação política de esquerda em todo mundo, idem no Brasil e em São Paulo.

Como saída para aquele impasse Artigas propõe, de maneira deliberadamente vaga, fosse mantida uma “atitude crítica em face da realidade”; a qual, sem negar a arquitetura moderna, deseja validá-la pelas “raízes brasileiras do universo”. Dessa maneira quer-se superar a crise dos anos 1950 de revisão da questão da “identidade nacional”⁵, que, diferentemente da atitude sobre o assunto prevalecente nos anos 1930/40 e na escola carioca, colocava sob suspeita quase xenofóbica quaisquer origens não-locais de conceitos e formas eventualmente presentes na arte e na arquitetura moderna brasileira, que pudessem confessar uma indesejada “dependência cultural”. Ao mesmo tempo (e sem admitir a contradição) Artigas insiste em reafirmar e salvaguardar o estatuto de independência da busca artística e arquitetônica em face de

quaisquer injunções políticas, reivindicando para a arquitetura uma “liberdade sem limites no que tange ao uso formal”. Essa solução de compromisso, congenialmente política, se ancora nas contradições daquele momento, cujo objetivo parecia ser o de sabiamente evitar um confronto maniqueísta entre a negação da modernidade (em seu caráter universal, civilizatório e internacionalizante), e a opção oposta (que Artigas considera reacionária) de volta às formas regionalistas ou vernaculizantes, como preferiam outras forças dentro das esquerdas dessa época; às quais Artigas vai veementemente se opor.

Essa solução, ou escape, não chega a negar o Brutalismo ou quaisquer outras discussões de gênero estilístico ou formal, mas de fato invalidava a priori sua oportunidade, já que toda e qualquer referência de filiação ao debate internacional torna-se indesejável – embora o que esteja prescrito não seja a ocorrência ou não dessa aproximação, mas apenas seu debate e assunção explícitos.

Desde uma perspectiva contemporânea tal postura mostra-se como opção datada, fruto de premissas que se tornaram anacrônicas, uma vez retirada da base de disputa ideológica no marco da guerra fria que caracterizou o período que vai do fim da II Guerra aos anos 1970/80. Faltando esse solo firme das certezas antagônicas e excludentes restou a perplexidade do mestre e a teimosia de alguns discípulos em manter, de maneira a-histórica, estreita e sectária, uma visão de mundo que tende ao isolamento e ao solipsismo, e a uma busca mais ou menos improfícua e isolacionista de raízes, que não leva em conta a cada vez mais crescente intercomunicabilidade mundial; tal busca chauvinista não sendo mais nem viável e muito menos satisfatória.

Outra vertente contrária à discussão do Brutalismo é configurada por variadas e desconexas não-opiniões contraditórias e de tom negativo que refutam, a priori, o interesse em se demorar sobre o assunto. Tais atitudes, repousando apenas em preconceitos e pré-concepções incoerentes que não chegam nunca a se explicar, não pode ser aceita nem merece análise mais detida.

A terceira vertente a negar a relevância da questão do Brutalismo no debate sobre a escola paulista é aquela que afirma não haver ruptura, mas simples continuidade, da arquitetura “paulista” em face da “carioca”; de fato, nem sequer aceitando o qualificativo de escola, negando o estatuto de coisa relativamente autônoma da arquitetura paulista, escapando parcialmente pela tangente do debate do Brutalismo. A argumentação enfeixada por esses autores⁶ retoma e re-embaralha afirmações esparsas de Artigas de maneira a tentar referendar, escolasticamente, uma oposição conceitual ao tema, em face da necessidade de priorização da identidade nacional, retomando de maneira mais organizada, mas ainda viciosa, as mesmas e superadas interdições.

Por outro lado, as opiniões favoráveis a uma aproximação entre a questão do brutalismo e a arquitetura da escola paulista mostram-se freqüentemente frágeis, por dois motivos: de um lado, por não haver sido ainda realizada uma pesquisa mais aprofundada desse panorama e dessas obras, apresentam certa incompreensão acerca das sutilezas e variações de postura presentes no contexto da arquitetura paulista⁷; e se bem tenham boa vontade em caracterizar essa arquitetura, pecam pela parcial superficialidade na maneira como o fazem. De outro lado, encontram-se algumas 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 e/ou sua relação com a escola 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.⁸

Trabalhos recentes têm colaborado positivamente para a aceitação da existência, datação e caracterização arquitetônica do brutalismo paulista. Maria Alice Junqueira Bastos, em sua dissertação de mestrado, publicada no livro Pós-Brasília, Rumos da Arquitetura Brasileira, insere um capítulo sobre o Brutalismo Paulista onde o define como um movimento contemporâneo e simultâneo, e não posterior, a Brasília, cujas primeiras manifestações ocorrem a partir de meados da década de 1950⁹, buscando coletar e organizar a contribuição de vários autores em auxílio à sua caracterização.

Trabalhos ainda mais recentes, como a tese de doutoramento de Luis Espallargas Giménez [2004], têm colaborado para sua radical revisão crítica, tarefa imprescindível e necessária, partindo também da análise das obras em si mesmas, como declara o autor: “esta pesquisa parte do ponto de vista de que a história e a crítica da arquitetura, para terem chance, devem tomar como ponto de partida os edifícios narrados. São, portanto, esses edifícios ou projetos os principais documentos com que argumentar e comparar. Documentos que se sobrepõem a textos e discursos tantas vezes inflamados, doutrinários e confusos em respeito a seu objeto. Esta distinção isolaria aspectos ideológicos com que se procura manipular o fato arquitetônico, mas que não conseguem efetivamente enquadrar-se em suas operações. Criticar e analisar os edifícios de um período, ou de um arquiteto, não significa, tampouco, abandonar os pressupostos teóricos que sustentam os argumentos e a organização das hipóteses de um texto”¹⁰. Esse autor busca também compreender a escola paulista e o brutalismo paulista no contexto local e nas suas interações com o panorama brasileiro e internacional. Do ponto de vista da abrangência prefere, legitimamente, recortar algumas obras e arquitetos destacados do panorama da Arquitetura Brutalista Paulista para proceder à sua análise.

O esforço desta tese parte de inquietações semelhantes, talvez por redundância geracional e formativa. Não obstante, propõe-se a analisar a Arquitetura Brutalista Paulista de maneira ampla e panorâmica, não reconhecendo por assente que sua caracterização e reconhecimento já esteja claramente estabelecida mas que, ao contrário, o que se sabe é ainda pouco e incompleto; e que todas essas obras, mesmo as mais conhecidas, necessitam ainda do benefício de serem claramente catalogadas e descritas.

2.2. ABECEDÁRIO DAS CARACTERÍSTICAS DA ARQUITETURA DA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA¹¹

Listagem em ordem seqüencial sem valor prioritário ou hierárquico.

Quanto ao partido:

- a) preferência pela solução em monobloco, ou em volume único abrigando todas as atividades e funções do programa atendido;
- b) na existência de mais de um volume, ou corpo, há uma evidente hierarquia entre aquele principal e os demais, claramente secundários e apensos ao primeiro;
- c) a relação com o entorno se dá claramente por contraste visual, realizando a integração com o sítio basicamente através da franqueza dos acessos;
- d) procura de horizontalidade na solução volumétrica do edifício.

Quanto à composição:

- e) preferência pela solução em “caixa portante” [Citrohan, Le Corbusier];
- f) preferência pela solução em “planta genérica” [vãos completamente livres, Mies];
- g) preferência pela solução de teto homogêneo em grelha uni ou bi-direcional [à maneira miesiana]; freqüentemente sobreposta de maneira independente sobre as estruturas inferiores;
- h) emprego freqüente de vazios verticais internos, muitas vezes associados a jogos de níveis/meios-níveis, em geral dispostos de maneira a valorizar visuais e percursos voltados para os espaços interiores comuns, cobertos, de uso indefinido;
- i) os espaços internos são freqüentemente organizados de maneira flexível, interconectada e não compartimentada;
- j) os elementos de circulação recebem grande destaque: se internos, definem zoneamento e usos, se externos, sua presença plástica é marcante;
- k) freqüente concentração horizontal e vertical das funções de serviço, em núcleos compactos que muitas vezes definem a distribuição e zoneamento funcional dos demais ambientes.

Quanto às elevações:

l) predominância dos cheios sobre os vazios nos paramentos, com poucas aberturas, ou com aberturas protegidas por balanços de extensões das lajes, inclusive de cobertura, com ou sem o auxílio de panos verticais pendurados [à maneira de lambrequins ou platibandas];

m) freqüente opção pela iluminação natural zenital complementar ou exclusiva, podendo-se considerar as coberturas como uma quinta fachada;

n) inserção ou aposição de elementos complementares de caráter funcional-decorativo, como sheds, gárgulas, buzínates, vigas-calha, canhões de luz, etc., realizados quase sempre em concreto aparente.

Quanto ao sistema construtivo:

o) emprego quase exclusivo de estruturas de concreto armado, algumas vezes protendido, utilizando lajes nervuradas uni ou bidirecionais, pórticos rígidos ou articulados, pilares com desenho trabalhado analogamente às forças estáticas suportadas, opção por vãos livres e balanços amplos;

p) emprego freqüente de fechamentos em concreto armado fundido in loco, eventualmente aproveitado também em paredes e divisórias internas;

q) as estruturas em concreto são quase sempre realizadas in loco, embora freqüentemente o projeto preveja a possibilidade de sua pré-fabricação;

r) emprego menos freqüente, mas bastante habitual, de fechamentos em alvenaria de tijolos e/ou de blocos de concreto deixados aparentes; em alguns casos, prescindindo da estrutura em concreto;

s) os volumes anexos são geralmente realizados em estrutura independente, mesmo quando internos ou abrigados sob o corpo principal.

Quanto às texturas e ambiência lumínica:

t) as superfícies em concreto armado ou em alvenaria de tijolos ou blocos de concreto são deixadas aparentes, valorizando a rugosidade de textura obtida por sua manufatura, algumas vezes recebendo proteção por pintura, algumas vezes colorida, que ocorre apenas pontual e discretamente, sendo quase sempre aplicadas diretamente sobre os materiais, sem prévio revestimento;

u) as aberturas de iluminação natural laterais são quase sempre sombreadas por brises ou outros dispositivos, sendo freqüente a ausência de cor, ou predominância da cor natural do concreto, resultando numa iluminação natural fraca e difusa nas bordas, em contraste paradoxal com espaços centrais muitas vezes abundante e naturalmente iluminados graças a aberturas zenitais.

Características simbólico-conceituais:

v) ênfase na austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica obtidas por meio do uso de uma paleta bastante restrita de materiais;

w) ênfase na construtividade da obra, no didatismo e clareza da solução estrutural;

x) ênfase na noção de cada edifício enquanto protótipo potencial, ou ao menos em solução que busca ser cabal para se tornar exemplar e, no limite, repetível;

y) ênfase na idéia de pré-fabricação como método ideal para a construção, apesar da rara possibilidade de sua realização efetiva¹²;

z) ênfase no caráter experimental de cada exercício arquitetônico, tanto construtiva quanto programaticamente.

É importante ressaltar que todos e qualquer um desses itens podem comparecer enquanto características significativas de qualquer arquitetura, seja paulista ou não, brasileira ou não, e inclusive, moderna ou não. Não são os itens e categorias tomados em si mesmos e separadamente que podem chegar a confi-

gurar a Arquitetura Paulista Brutalista, mas sim seu comparecimento maciço, coordenado e coerente em um conjunto de obras muito próximas no tempo e na geografia, é que os torna significativos para a caracterização dessa arquitetura, e até mesmo para a qualificação desse conjunto como configurando uma Escola Paulista Brutalista.

Note-se que às características apontadas não foram ou pretendem ser apostos significados extra-arquitetônicos. Que estes lhes foram ou possam ser atribuídos, por seus autores ou por outros comentaristas, é fato inconteste, mas irrelevante para a abordagem aqui adotada.

Tampouco se pretende que esse abecedário seja suficiente para compreender de maneira cabal e completa seja a Arquitetura Paulista Brutalista em geral, seja cada uma de suas obras: trata-se apenas de um instrumento limitado - embora bastante efetivo para os fins a que se propõe. "De momento é conveniente usar todos esses termos como implementos para a crítica, como generalizações de trabalho, de maneira a permitir que algumas idéias sejam desdobradas; e embora tais generalizações não possam respeitar, sequer remotamente, a espessura textual presente mesmo na mais elementar situação, se forem entendidos como não mais do que instrumentos, podem até fazer alguma justiça, mesmo que grosseira, aos fatos".¹³

2.3. UNIVERSO DE PESQUISA E LINHA DO TEMPO

Para atender ao objetivo de dar maior abrangência e precisão à caracterização da Arquitetura Paulista Brutalista foi feito um amplo reconhecimento sistemático da arquitetura brasileira em geral, paulista em particular, realizada nas décadas de 1950 até meados dos anos 1970, de maneira a encontrar e listar (indexando por data, autor, local, categoria de uso, etc) quais e quantas são as obras que podem ser corretamente englobadas no marco das realizações da Arquitetura Paulista Brutalista; assim consideradas, a priori e para efeito deste trabalho, como apresentando uma proximidade e congruência, total ou ampla, com as características dessa determinada e peculiar organização formal, espacial, construtiva e plástica, discriminadas ordenadamente nas premissas da tese explicitadas no item anterior. Esse levantamento sistemático também serviu para conferir, corrigir e precisar esses parâmetros de seleção, que sofreram alguns ajustes desde momentos anteriores à sua formulação¹⁴.

A releitura atenta, crítica e anotada da inteira totalidade das publicações brasileiras especializadas de época (entre 1950 e 1975), bem como de várias dentre as principais publicações especializadas internacionais, foi uma das tarefas básicas realizadas para garantir foros de reconhecimento sistemático da arquitetura do brutalismo paulista em seu contexto histórico. Além dos periódicos, foi possível contar com as informações disponíveis em arquivos de acesso público, em alguns arquivos de acesso privado, e nos trabalhos de levantamento e pesquisa já realizados por vários outros estudiosos e disponíveis em jornais e revistas ou em bibliotecas de acesso público, alguns poucos deles, inclusive, já publicados em livros.

Adotou-se como critério básico de delimitação da pesquisa as datas internacionais de aparecimento da tendência brutalista, cujo limite não ultrapassa para menos os anos 1950; quanto ao limite superior, considerou-se que em meados da década de 1970 ela já está plenamente aceita, internacional e localmente, tendo transposto o recorte de interesse desta tese, que está focado na compreensão do momento inicial de surgimento e consolidação da tendência. Ademais, as pesquisas bibliográficas posteriores a 1972 ficam bastante complicadas face ao desaparecimento da revista Acrópole, em fins de 1971, e à ausência ou intermitência na publicação de revistas profissionais de arquitetura desde então até pelo menos 1978, quando estão necessariamente limitadas a revistas não especializadas, mesmo que de áreas afins (construção, engenharia, decoração). Mesmo assim, a tarefa de levantamento amplo desse período seguinte, em âmbito nacional já havia sido anteriormente realizada pela autora em seus primeiros trabalhos¹⁵ no início da década de 1980, proporcionando uma visão mais acurada do panorama de obras dos momentos seguintes que foi muito importante para checar a delimitação proposta.

A pesquisa de base de cunho abrangente e quantitativo também colaborou para uma delimitação mais precisa e aferição mais nítida das etapas de desenvolvimento da Arquitetura Paulista Brutalista, resultando na re-elaboração e detalhamento de sua cronologia, exibida de maneira sistemática na “linha do tempo”,¹⁶ organizada não só para melhor visualização e mais ampla compreensão desse período arquitetônico como para servir de instrumento metodológico, facilitando as comparações e os relacionamentos com outras tendências e obras, brasileiras e internacionais, presentes simultaneamente naqueles mesmos momentos.

Evidentemente, por mais ampla que seja a pesquisa ela jamais chegaria a estar absolutamente completa, nem era esse um objetivo, nem era necessário que tal plenitude fosse atingida para tornar possível a análise da Arquitetura Paulista Brutalista.

Por razões práticas o banco de dados teve que se conformar com os exemplos passíveis de serem coletados a partir dos periódicos especializados e de alguns trabalhos acadêmicos de pesquisa; atingindo assim mesmo o significativo número de mais de 500 obras, considerando-se nessa cifra apenas aquelas que de fato se pode considerar inseridas, por suas características arquitetônicas, no brutalismo paulista.

Certamente haveria muitas outras obras passíveis de serem ali incluídas, talvez perfazendo uma quantidade que mais do que dobraria esse total. Trata-se de obras de muito mais difícil identificação por não terem disponíveis as informações necessárias para seu reconhecimento; situação que felizmente a cada dia se modifica para melhor em função de novas pesquisas de outros autores sobre variados outros criadores, embora ainda reste muito a ser feito em esforços de levantamento e pesquisa das obras brasileiras e paulistas desse período. No banco de dados aqui apresentado¹⁷ foram tomados vários cuidados para buscar não deixar de fora do universo de pesquisa a maioria das obras significativas; mas sempre é possível que algumas delas tenham escapado pelas malhas da rede fina que se buscou lançar nessa pesca. A essas obras, e a seus autores, adiantamos as nossas excusas, agradecemos as eventuais correções e complementações e solicitamos a tolerância e compreensão.

Do total geral de obras levantadas foi feita uma criteriosa seleção daquelas que pareciam se enquadrar no escopo da pesquisa em face de suas características arquitetônicas. Essa amostragem selecionada, mesmo que ainda – e eternamente - incompleta, já é bastante significativa, permitindo afirmar que uma tal quantidade de obras, todas compartilhando um mesmo conjunto peculiar de características, num período restrito de tempo e num espaço geográfico relativamente limitado, configura um universo amplo o suficiente para aceitar, de plano, que houve uma Arquitetura Paulista Brutalista - se não de direito, pelo menos certamente de fato.

NOTAS / CAPÍTULO 2

1 As conclusões da dissertação de mestrado [Zein, 2000] transformam-se aqui, na tese de doutoramento, em premissas a serem verificadas, prosseguindo e finalizando uma tarefa que já vinha sendo desenvolvida desde há algum tempo. A qual não é repetição, mas retomada, em grau acima, pois em busca de maior abrangência e precisão. Para maior clareza foram inseridas aqui resumidamente essas conclusões, de forma a evitar remeter o leitor desta tese a outro e extenso trabalho, que a este deliberadamente precedeu e necessariamente o embasou.

2 Cf. Zein, 2000. As informações ali disponíveis foram agora corrigidas, ajustadas e precisadas sempre que necessário. As “comprovações” dessas afirmações tiveram lugar no corpo da dissertação de mestrado, e estão aqui aceitas e assumidas como já provadas e estabelecidas.

3 Banham, 1966, p. 131.

4 Conforme o dicionário, anátema é uma excomunhão, maldição ou reprovação enérgica.

5 Ver capítulo 4.1. para análise mais detida sobre as diferenças entre a idéia de “identidade nacional” presentes na escola carioca e na escola paulista, ou seja, em dois momentos distintos do século 20.

6 Como é o caso, por exemplo, de Segawa [1997].

7 Por exemplo, como no caso de Bruand (1981) que coloca o brutalismo paulista sob a égide exclusiva de Vilanova Artigas indicando-o como mestre e definindo os demais autores como discípulos; quando parece, de fato, ter havido uma forte conjugação geracional de vários criadores que, se bem estivessem inter-relacionados, num meio cultural ainda bastante limitado, não parecem guardar, do ponto de vista arquitetônico, uma relação de subordinação a um mestre, apesar do respeito que todos devotam à figura de Artigas. Esse assunto será retomado e explicitado mais adiante.

8 Cf. Zein, 2000, p.15-42, capítulo “Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser”.

9 Bastos, 2003, p. 9.

10 Espallargas, 2004, p. 81 [nota de rodapé].

11 Extraídas de Zein [2000] e aqui complementadas e reorganizadas.

12 Ao menos, no período estudado, que engloba somente os anos 1950/60. A pré-fabricação dos componentes passa a ocorrer um pouco mais freqüentemente, nos anos 1970, mas é ainda solução de exceção, exceto em alguns programas específicos, principalmente industriais, informações que podem ser confirmadas na ampla pesquisa realizada por Bruna [1976].

13 Rowe, 1982, p. 122. Embora a citação se referia, no contexto do artigo “Neo-Classicism and Modern Architecture I”, escrito por Collin Rowe em 1955-56, às definições por ele adotadas sobre uma possível “teoria ortodoxa”, ou canônica, da arquitetura moderna, sua adoção aqui não é desprovida de sentido. A tarefa da análise crítica não prescinde dessas “generalizações de trabalho”, e tampouco do caveat inerente de nunca crer demasiado nelas, exceto como instrumentos oportunos.

14 Cf. [2000].

15 O primeiro levantamento desse tipo realizado pela autora foi feito em 1979 para a monografia que recebeu o Prêmio Henrique Mindlin, oferecido pelo Instituto Roberto Simonsen, publicada na revista AB Arquitetura Brasileira nº 13 [Zein; Santos, 1981]. Essa pesquisa, ampliada por uma bolsa de estudos de aperfeiçoamento concedida pelo CNPq, foi publicada na revista Projeto nº 42 [Zein, 1982]; ambos os trabalhos tinham abrangência nacional.

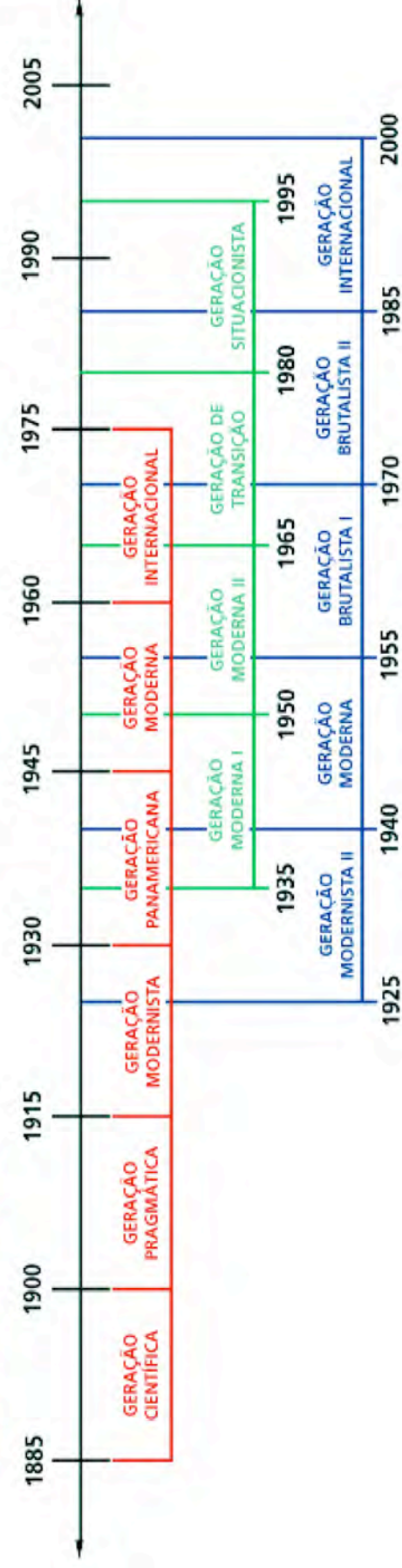
16 Ver gráficos anexos.

17 Ver tabelas e listagens anexas.

CAPÍTULO 3. DEFINIÇÃO TEMPORAL LOCAL: A GERAÇÃO DE VANGUARDA DE ARQUITETOS PAULISTAS (1956-1971)

GERAÇÃO DE ARQUITETOS LATINO-AMERICANOS (S. ARANGO)

- 1885-1900: GERAÇÃO CIENTÍFICA
- 1900-1915: GERAÇÃO PRAGMÁTICA
- 1915-1930: GERAÇÃO MODERNISTA
- 1930-1945: GERAÇÃO PANAMERICANA
- 1945-1960: GERAÇÃO MODERNA
- 1960-1975: GERAÇÃO INTERNACIONAL



GERAÇÃO DE ARQUITETOS CARIÓCAS

- 1935-1950: GERAÇÃO MODERNA I
LIDERANÇA E DIREÇÃO INTELLECTUAL DE LUCIO COSTA
- 1950-1965: GERAÇÃO MODERNA II
PROTAGONISMO DA OBRA DE OSCAR NIEMEYER, BRASÍLIA
- 1955-1980: GERAÇÃO DE TRANSIÇÃO
ESGOTAMENTO DA ESCOLA CARIÓCA, BUSCA DE NOVOS CAMINHOS
PARCIAL ALINHAMENTO COM A ESCOLA PAULISTA
- 1980-1995: GERAÇÃO SITUACIONISTA
ÊNFASE NO URBANISMO PRAGMÁTICO DE RESULTADOS

GERAÇÃO DE ARQUITETOS PAULISTAS

- 1925-1940: GERAÇÃO MODERNISTA II
EXPERIMENTAÇÕES E VARIAÇÕES DO "ESTILO MODERNO"
- 1940-1955: GERAÇÃO MODERNA
INFLUÊNCIA E PARCIAL ALINHAMENTO COM A ESCOLA CARIÓCA
- 1955-1970: GERAÇÃO BRUTALISTA I
PROTAGONISMO DA ESCOLA PAULISTA
- 1970-1985: GERAÇÃO BRUTALISTA II
EXPANSÃO E CRISE DA ESCOLA PAULISTA
- 1985-2000: GERAÇÃO INTERNACIONAL
BUSCA DE NOVOS CAMINHOS, REVISÃO DA TRADIÇÃO MODERNA

3. DEFINIÇÃO TEMPORAL LOCAL:

A GERAÇÃO DE VANGUARDA DOS ARQUITETOS PAULISTAS [1956-1971]

Adota-se aqui a definição de “geração” como abrangendo um grupo de indivíduos nascidos e vivendo em uma mesma época, ou ainda, um grupo de indivíduos contemporâneos que compartilhem algumas características e atitudes culturais e sociais comuns. Pode-se entender pelo termo, também, um período de seguidas inovações e desenvolvimentos tecnológicos. Mas em seu sentido estrito, uma “geração” é o resultado de um processo de gerar, originar, produzir, procriar. Daí talvez a possível metonímia relacionando um conjunto de obras geradas por um grupo de indivíduos contemporâneos como uma “geração” cultural ou artística.

A arquiteta e crítica colombiana Silvia Arango¹ vem realizando um trabalho extremamente consciencioso de classificação e caracterização das várias “gerações” latino-americanas de arquitetos/urbanistas, numa abrangência temporal que vai de meados do século 19 até meados do século 20, através de um extenso trabalho de catalogação e comparação de pensamentos e obras, partindo de parâmetros conceituais extraídos de leituras do filósofo Ortega y Gasset. Arango considera que um certo conjunto de aspirações e atuações de uma “geração” tende a caracterizar e ser consistente durante um período que atinge aproximadamente 15 anos; e que, se corretamente compreendidas e datadas, essas “gerações” - no caso de sua pesquisa, de arquitetos latino-americanos -, auxiliam a compreender e organizar um panorama geral historiográfico, com uma grande abertura de foco temporal; que, se bem possa perder certa nitidez nos detalhes, entretanto é instrumento necessário para um marco básico de referência. Em seu amplíssimo esforço de catalogação de fatos Arango chegou a constatar a existência de uma notável similaridade de idéias e ações permeando distintos grupos de países e regiões os mais variados dentro da América Latina, todos, entretanto, compartilhando um mesmo “espaço temporal”, mesmo quando há eventuais desvios e ajustes pontuais, em geral ocorridos em função das peculiaridades específicas dos variados panoramas regionais e locais. Assim, a classificação em “gerações” proposta por Arango não elude, mas aceita, a constatação de que eventualmente certas regiões possam apresentar, seja uma relativa demora, seja uma relativa precocidade no estabelecimento e configuração dos principais determinantes caracterizadores, *grosso modo*, desta ou daquela “geração”; tais fatos são, porém esporádicos, e tendem a não se repetir seguidamente no mesmo local, mas a alternar-se rotativa e não seqüencialmente entre distintas regiões.

A título de exemplificação, segue uma listagem resumida do estudo sobre as “gerações” de arquitetos latino-americanos conforme definida por Arango².

3.1. GERAÇÕES DE ARQUITETOS LATINO-AMERICANOS³

1885-1900: geração cientificista;
 1900-1915: geração pragmática;
 1915-1930: geração modernista;
 1930-1945: geração pan-americana;
 1945-1960: geração moderna;
 1960-1975: geração internacional.

Embora em termos gerais essa classificação seja também pertinente para a compreensão do panorama brasileiro, igualmente estudado por Arango para a sua sistematização, há sem dúvida margem - como já esperado - para variações e precisões; sendo esperável quando o foco dado, num determinado estudo, tiver uma abertura mais restrita, tanto temporal como espacialmente. É o caso, por exemplo, da relativa precocidade da geração moderna brasileira, epitomada pela escola carioca, que tem na atuação de Lucio Costa e no apoio, mesmo que não totalmente hegemônico, do governo Vargas (ao encomendar ao grupo

liderado por Costa uma série de obras de certa importância) um fator catalítico de extrema importância; que tanto deprime a importância e vigência da “geração pan-americana” brasileira imediatamente anterior (a qual teve importante atuação no campo do urbanismo, que era de sua preferência, mas comparece de maneira menos presente no campo da arquitetura propriamente dita), como adianta e estende a influência da atuação da “geração moderna” além do prazo habitual; e conseqüentemente, também tende a deprimir o surgimento e a afirmação da geração seguinte⁴.

3.2. GERAÇÕES DE ARQUITETOS CARIOCAS E PAULISTAS

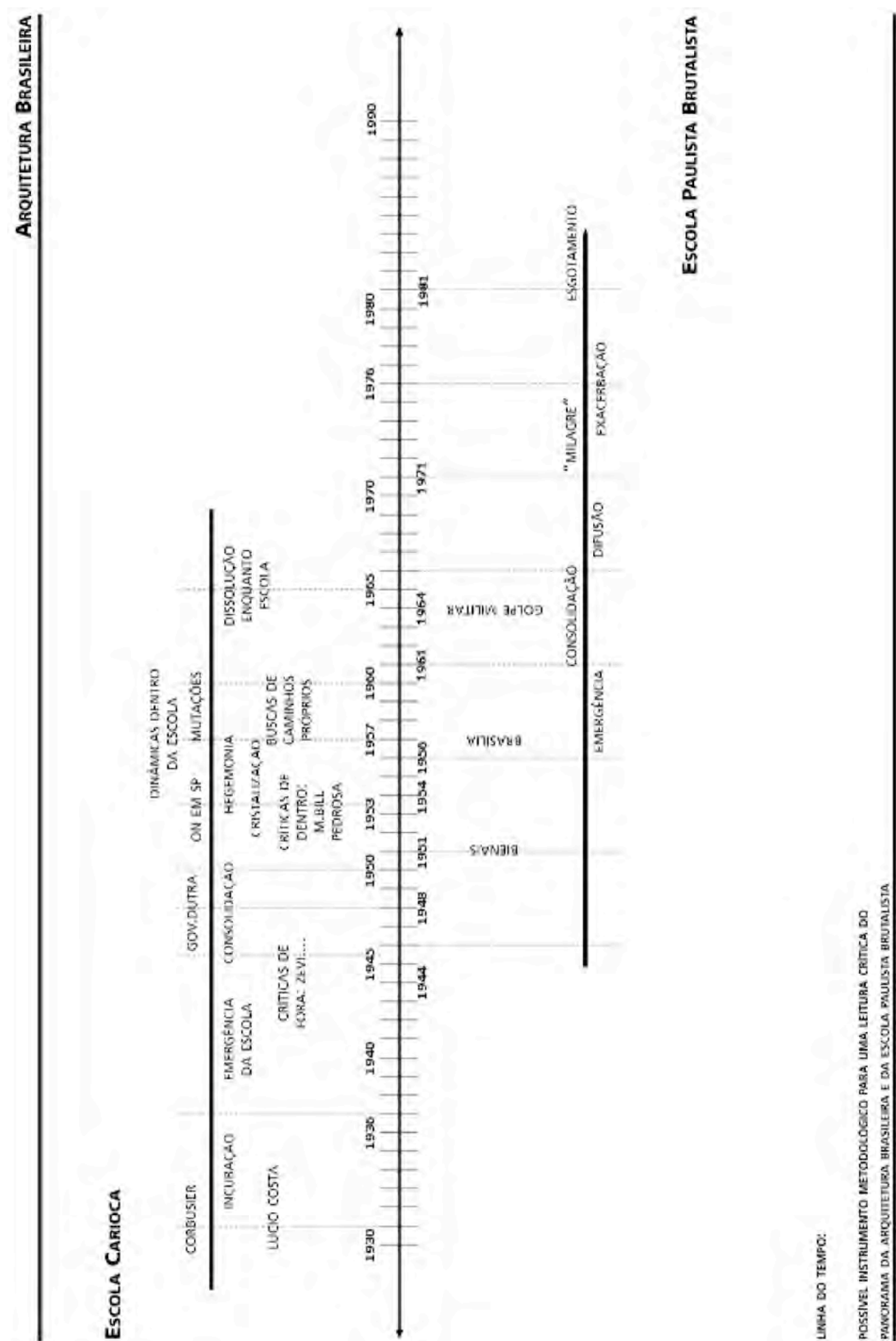
Sem pretender efetivar aqui um estudo amplo sobre o tema, para o qual seria necessário levar em conta várias outras questões não pertinentes a esta tese, entretanto pode-se postular, com base nos estudos de Arango e de vários autores brasileiros, uma hipótese de definição geracional apta a precisar mais circunstanciadamente o panorama brasileiro; que naturalmente divergirá parcialmente da elaboração proposta por Arango, não por questioná-la, mas por reduzir o foco de abrangência do continente ao país, e dentro deste, com interesse na polaridade de suas duas regiões culturalmente mais ativas nesse período central do século 20 (1925-1975), quais sejam, Rio de Janeiro e São Paulo. Reduzindo ainda mais o foco, com vistas a tentar ganhar em precisão, e buscar compreender melhor os tempos e seqüências afetos às escolas carioca e paulista, com ênfase na atuação arquitetônica, mais do que urbanística, pode-se ensaiar aqui uma classificação preliminar sobre as mesmas, não propriamente desprovida de base, mas que restaria ainda confirmar de maneira mais sistemática; para a qual esta tese também visa, parcialmente, contribuir.

Escola Carioca

- 1935-1950: geração moderna I - liderança e direção intelectual de Lucio Costa;
- 1950-1965: geração moderna II – protagonismo da obra de Oscar Niemeyer e criação de Brasília;
- 1965-1980: geração de transição - esgotamento da escola carioca,
busca de novos caminhos e parcial alinhamento com a escola paulista;
- 1980-1995: geração situacionista - ênfase no urbanismo pragmático de resultados.

Escola Paulista

- 1925-1940: geração modernista II - experimentações e variações do “estilo moderno”;
- 1940-1955: geração moderna - influência e parcial alinhamento com a escola carioca;
- 1955-1970: geração brutalista I - protagonismo da escola paulista;
- 1970-1985: geração brutalista II - expansão e crise da escola paulista;
- 1985-2000: geração internacional - busca de novos caminhos, revisão da tradição moderna.



É importante notar que há defasagens temporais entre ambas as escolas e entre a periodização genérica latino-americana, as quais reconhecem e aceitam a lógica interna de seus desenvolvimentos e sua relativa autonomia; que, entretanto, não é, nem pode ser, plena, havendo certamente interações e influências mútuas. Portanto, não se busca nem se privilegia uma visão meramente linear e seqüencial, mas ao contrário, a possibilidade de compreender esse panorama de maneira mais dinâmica e complexa.

Ao contrário, boa parte dos autores que tem buscado realizar uma revisão crítica da historiografia da arquitetura brasileira segue mantendo, para sua explicação, um esquema seqüencial linear simples, geralmente⁵, considerando que ela se desdobra de maneira unitária, contínua, segundo três momentos distintos:

- a) Movimento Modernista (com foco nas realizações cariocas);
- b) Brasília;
- c) Pós-Brasília (com foco na multiplicidade de tendências após 1980)⁶.

Esse esquema não chega a considerar plenamente os aportes da arquitetura paulista em geral, e em especial em sua vertente brutalista, nem muito menos garante o status desta última como tendência semi-independente, nem dá conta de que seu surgimento precede, inclusive, a inauguração de Brasília; aceitando a contribuição paulista apenas como uma das variantes e desdobramentos da “arquitetura brasileira” (como se apenas uma única e coesa arquitetura houvesse) anterior ou posterior a Brasília. Não chega a ser uma visão incorreta, mas é certamente imprecisa e insuficiente para uma mais efetiva compreensão do panorama brasileiro; até porque dela estão virtualmente ausentes, e sem maior análise, as realizações arquitetônicas de pelo menos duas relevantes décadas: os anos 1960/70; mas talvez não por acaso, já que qualquer estudo das obras concretizadas dessas duas décadas necessariamente põe por terra, ou ao menos questiona fundamentamente, qualquer pretensão à univocidade da arquitetura brasileira.

Compartilhando o enfoque de outros pesquisadores⁷, que estão igualmente em busca de rumos distintos - mais atentos à importância das diferenças do que em manter a todo custo uma visão unicista e a reiteração perene, e nem sempre razoável, de uma hipotética e ampla “unidade” da arquitetura brasileira do século 20 -, esta tese se alinha com uma visão historicista pluralista e atenta à complexidade que quer reconhecer as diferenças quando as encontra; que não parte da desvalorização *a priori* do momento que engloba o imediato do pós-Brasília; não sendo seu objetivo negar, ou reafirmar, essa “unidade”, mas apenas tornar explícita a sua, desde sempre, variedade, para assim melhor reconhecê-la.

Nesse sentido, uma datação mais minuciosa e atenta revela-se como um instrumento de trabalho indispensável para esse esforço; sendo também operativa no esclarecimento das razões que levaram à adoção do recorte temporal assumido por esta tese.

O levantamento das obras, sua correta datação, e sua indexação por autores, dá conta do fato de ter havido certa coincidência entre o surgimento dessa arquitetura e o de uma nova “geração” de arquitetos paulistas, que vai se iniciar profissionalmente desde suas primeiras obras já na tendência brutalista; havendo também um quase imediato re-alinhamento de posição de alguns outros arquitetos de gerações um pouco anteriores; e que esses acontecimentos são ao redor de e a partir de 1955-57.

3.3. A GERAÇÃO DE ARQUITETOS QUE INAUGURA A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

O surgimento e a afirmação de uma certa “geração” de arquitetos paulistas - é assim definido por Maria Alice Junqueira Bastos: a “... arquitetura paulista tratada aqui é a da passagem dos anos 50 para os 60, que coincidiu com um período de renovação na arquitetura nacional, e que em São Paulo, o estado mais industrializado do Brasil, locomotiva da nação, adquiriu um notável vigor. A renovação da arquitetura paulista contou com uma série de arquitetos que adquiriram muito cedo uma posição de destaque no cenário arquitetônico brasileiro. Nascidos entre o final dos anos 1920 e começo dos 1930, formados nas escolas paulistas, estes arquitetos despontaram no meio arquitetônico no final da década de 1950 com obras pre-

miadas e posições finalistas em concursos. Com isso tiveram sua produção divulgada nas publicações especializadas e passaram a compor e influir na idéia de arquitetura moderna brasileira. Com uma produção que respondia ao espírito da época, em que o apelo da engenharia, a preocupação com a racionalização dos processos construtivos e o desenvolvimento de soluções modelares inspiraram uma obra que deu volume à renovação da arquitetura moderna brasileira no período”⁸. Essa autora cita, exemplificando sua abordagem, os arquitetos Paulo Mendes da Rocha, João Eduardo De Gennaro, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Carlos Millan, Fabio Penteadó, Ruy Ohtake e João Walter Toscano.

Não somente há concomitância entre o momento anterior à inauguração de Brasília (mas parcialmente coincidente com o concurso e a construção da nova capital) e o surgimento de uma nova geração paulista que se inicia profissionalmente propondo obras de cunho brutalista, como ocorre também o re-alinhamento da postura de alguns arquitetos que, por sua idade um pouco maior, não se pode dizer que pertençam nitidamente a essa geração (até por sua experiência profissional ter se iniciado em momentos imediatamente anteriores). Esse movimento de transição entre gerações é natural e freqüente, até porque a produção artística de um criador não se limita a um período relativamente curto, como são os 15 anos assumidos pela definição aqui empregada de “geração”, mas estende-se por várias “gerações”, algumas das quais sua obra poderá alinhar-se ou mesmo, defasar-se. Assim, enquanto alguns criadores mantêm-se relativamente fiéis a seus enfoques e propostas iniciais, apresentando em suas obras ao longo de toda a sua carreira um alto grau de homogeneidade artística, que atravessa impávida duas ou mais distintas “gerações”, já outros criadores revelam-se, por vários motivos, em geral de ordem idiossincrática, interessados em acompanhar *pari-passu* o “espírito de época”, chegando os mais longevos a desdobrar sua obra em várias e distintas fases criativas - e os grandes mestres da modernidade arquitetônica do século 20 dão disso exemplo indiscutível.

Assim sendo, não há contradição no fato de que, conquanto possa ser identificada certa homogeneidade de idade e formação entre os arquitetos da geração paulista brutalista, ao menos em seu momento inicial de surgimento, esta pode abrigar em seu seio também arquitetos de maior senioridade, que até mesmo chegaram, inclusive por sua mais ampla e anterior experiência profissional, a assumir um papel protagônico de liderança e destaque nesse panorama.

Alguns comentadores da arquitetura paulista brutalista, como Yves Bruand, interpretaram como uma relação do tipo mestre/discípulo a que se estabelece entre as obras e a atuação do arquiteto J.B.Vilanova Artigas e vários desses então jovens arquitetos da nova geração brutalista paulista⁹. Se bem Artigas pudesse ser legitimamente considerado como uma liderança no debate e ensino da arquitetura paulista, desde os anos 1950 até, pelo menos, seu afastamento compulsório da universidade por motivos políticos em 1968 (mas que se torna predominante e efetiva principalmente após os fóruns de 1961/2), uma análise mais detida da datação das obras de todos esse autores não parece confirmar essa hipótese de subordinação plena e posterior ao mestre como base do surgimento de uma arquitetura paulista brutalista. Nem sequer tal influência de Artigas poderia ter-se configurado nos bancos escolares: com a exceção de Ruy Ohtake, ligeiramente mais novo que os demais, todos os outros arquitetos citados acima estudaram na Universidade Mackenzie, e não na Universidade de São Paulo, onde Artigas era professor. E mesmo quando alguns deles, como Paulo Mendes da Rocha e Pedro Paulo de Melo Saraiva, se tornam seus assistentes de ensino, isso ocorre após 1961, quando estes já possuíam várias obras premiadas e já eram na época estrelas em firme ascensão.

Não se trata de negar que, em um panorama bastante restrito como o dos arquitetos paulistas daquele momento, muito conectados entre si pela freqüência aos mesmos ambientes e com ativa participação nos órgãos de classe, não houvesse um profícuo intercâmbio de idéias e várias aproximações criativas, o que, aliás, é dado imprescindível para avaliar o estabelecimento de uma “escola”, como de fato sucedeu;

mas apenas de não validar, por não se mostrar consistente, a hipótese de que essa geração de então jovens arquitetos tivesse surgido, *a priori*, a partir de uma relação de subordinação em face da figura de Artigas. Com isso não se pretende, em absoluto, diminuir a importância de Vilanova Artigas, mesmo porque é de sua autoria grande parte das obras mais significativas da Arquitetura Paulista Brutalista; ademais, sua forte presença e atuação na universidade e em órgãos de classe são indispensáveis para dar foros de verossimilhança à hipótese de ter havido então uma “escola”, na qual ele seguramente se consagrou como um dos mais importantes mestres. Entretanto, deseja-se deixar clara e reafirmada uma constatação óbvia, mas que de alguma maneira ainda não foi percebida claramente: a de que, dispondo-se adequadamente ao longo da linha do tempo, com as datas corretas, as obras inaugurais da Escola Paulista Brutalista, constata-se a concomitância na atuação de seus principais autores, sem a precedência temporal de nenhum deles.

Ademais, verifica-se também uma anterioridade do surgimento dessa arquitetura com relação à inauguração de Brasília, mas coincidente com seu concurso de construção; o que pode indicar que o aparecimento dessa arquitetura paulista, embora possa ter sido facilitado pelo clima de fermentação cultural daquele momento, entretanto não “nasce” dele, e possivelmente suas bases retrocedem inclusive ao início da década de 1950, quando esses arquitetos estão entrando nas faculdades de arquitetura, e quando a escola carioca ainda está em seu auge. Hipótese essa que será revista e confirmada na seqüência, numa análise mais ampla do ambiente cultural e arquitetônico brasileiro e paulista do imediato pós-II Guerra.

NOTAS / CAPÍTULO 3

1 Trabalho ainda inédito. As informações aqui constantes foram extraídas das notas de aula do curso ministrado pela Prof.Dra.Silvia Arango junto à pós-graduação da FAU-USP em setembro de 2004.

2 Tratando-se de trabalho ainda inédito, e estando Silvia Arango em processo de sistematização final de sua pesquisa, a listagem aqui apresentada poderá sofrer eventualmente algumas modificações. De qualquer maneira, pareceu oportuno fazer referência às propostas dessa autora, até porque seus aportes e esclarecimentos nos foram de grande importância para uma reflexão mais aprofundada sobre os temas abordados nesta tese, fato que profundamente agradecemos a ela.

3 Ver gráficos em anexo.

4 Esse fenômeno é constatado por Arango como ocorrendo, também, em outras situações geracionais de regiões geográficas diversas.

5 Ver, por exemplo, no CD-ROM “Brasil em Foco”, organizado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, textos de autoria de Cêça de Guimaraens sobre arquitetura brasileira; também publicados no portal do MRE em:

<<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/arqurb/arquitet/index.htm>>

6 Pessoalmente também adotei, em alguns escritos [Zein, 2000] uma organização semelhante, embora nunca de maneira exclusiva e excludente, mas sim sempre ressaltando a existência, importância e concomitância da escola paulista brutalista enquanto uma “outra” arquitetura, no sentido que lhe dá o crítico e arquiteto Enrique Browne [Browne, 1988].

7 Cf. já citado no capítulo anterior, ver Bastos, 2003, p. 9.

8 Bastos, 2004, conferência no Docomomo-SP, agosto 2004 [inédita].

9 Bruand, 1981, p. 295 a 319, no capítulo “O aparecimento do brutalismo e seu sucesso em São Paulo”.

III. ANTECEDENTES: PANORAMA CULTURAL E ARQUITETÔNICO, 1945-1960

ARCHITECTURAL HISTORIANS HAVE COME TO VIEW THE SEVERAL DECADES IN THE ARCHITECTURAL CULTURE THAT FOLLOWED THE SECOND WAR AS AN INTERREGNUM BETWEEN AN EXPIRING MODERNISM AND A DAWNING POSTMODERNISM: AN INCHOATE MOMENT WHEN CORPORATE CULTURE CO-OPTED EARLY TWENTIETH-CENTURY AVANT GARDES TO CREATE AN INTERNACIONAL STYLE THAT EVENTUALLY BLEED OUT, PRECIPITATING THE PUTATIVE COLLAPSE OF MODERNISM. [...]

THIS IS A TIDY NARRATIVE THAT OVER SIMPLIFIES AND DISTORTS THIS PERIOD'S ARCHITECTURAL CULTURE.

ANXIOUS MODERNISMS
GOLDHAGEN & LEGAULT [2000]

4. CONTINUIDADE E REINVENÇÃO DO MODERNO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

É sempre necessário retroceder alguns anos para se compreender melhor um dado momento cultural. O surgimento da tendência brutalista em São Paulo, em meados dos anos 1950, deve ser compreendido como fenômeno que se insere no contexto brasileiro e internacional do período que se segue ao fim da II Guerra (1945). Por oportuno, vai-se destacar aqui apenas os aspectos daquele momento que têm como foco os grandes debates arquitetônicos daquele período, não apenas segundo uma visão canônica, mas, preferentemente, desde uma visão contemporânea e crítica.

4.1. PERPLEXIDADES E CONTRADIÇÕES NA CONSOLIDAÇÃO DA MODERNIDADE APÓS 1945

O imediato pós-II Guerra vai abrir a possibilidade de aceitação cada vez mais ampla das idéias modernas propostas pelas vanguardas arquitetônicas do entre-guerras (1920-40), que tinham tido até então uma vigência muito restrita e se realizado em obras apenas em oportunidades excepcionais e isoladas. Com a migração de vários dos mestres europeus modernos para os Estados Unidos e outros países do mundo confirma-se a expansão de sua influência; ademais, as urgências da reconstrução européia na primeira década após o fim da II Guerra tornam propícia a aplicação massiva de alguns dos ideais da arquitetura moderna promovidos por esses mestres, tornando-a quase que subitamente a tendência predominante - senão pela efetivação de seus postulados de cunho socializante e reformista, ao menos pela realização de suas propostas formais e construtivas.

Essa predominância não ocorre sem contradições, surpresas e desvios. Até porque de fato não havia, até então, um caminho claro e único que pudesse servir de guia inelutável para a expansão da "arquitetura moderna": existia apenas uma variedade, nem tão coesa assim, de possibilidades e propostas, abrigadas sob a rubrica da modernidade e vagamente unidas por seus contrários - a oposição ao academismo eclético, a rejeição ao receituário de fachada baseado nas ordens clássicas, o desprezo ao decorativismo - e ainda mais frouxamente ligados por algumas idéias afirmativas - a procura de um estilo apropriado à época¹, a revalorização da "estética" engenheiril e a apropriação de seus paradigmas pela arquitetura, a primazia da funcionalidade programática na solução arquitetônica, entre outros. Havia também, enfeixada sob o grande abrigo da "modernidade", uma razoável variedade de discursos, posturas políticas, ênfases sociais, particularismos regionais (acentos mediterrâneos, germânicos, variações britânicas, etc.), muitas vezes de resultados até bem distintos, mas cujas diferenças ainda não eram plenamente perceptíveis, já que a proximidade do inimigo comum (o academicismo reacionário) induzia a forçosas e precárias alianças, cuja manutenção e continuidade sem conflitos, e na ausência do fator externo irritante, vai se revelar logo a seguir cada vez mais inviável.

Estritamente falando, a arquitetura moderna, apesar de advogar o fim dos "estilos" e, portanto, o fim da "instabilidade crônica das formas"², ainda não havia chegado, até meados do século XX, a postular e exercer uma segura homogeneidade formal e estética, nem de fato estava em vias de fazê-lo, apesar dos pensamentos esperançosos com que era divulgada. Exceto por alguns detalhes que mais indicavam suas limitações do que seus logros³, as obras da arquitetura moderna ocorriam até então em bolsões peculiares e semi-isolados cujo laço comum era bastante abstrato: a pertinência à "civilização ocidental", conceito do século XIX que duas guerras avassaladoras e o desmonte dos impérios coloniais haviam completamente transtornado. Certamente podiam ser encontradas, nas diversas manifestações que se abrigavam sob a égide da "arquitetura moderna", vários pontos comuns nos discursos e ideais, especialmente no campo do urbanismo; os últimos CIAMs antes da II Guerra chegam a propor um receituário bastante incisivo e convincente sobre os novos rumos a serem tomados, demonstrando ter amealhado um amplo grau de consenso; tanto, que foram a seguir reconhecidos, adotados e aplicados de maneira quase "indiscutível" como base e guia no esforço de reconstrução e na sistematização do "planejamento urbano" - disciplina que então está

nascendo justamente para pôr em prática tais idéias modernas. Já do ponto de vista arquitetônico-edilício esse consenso não chegara a se configurar plenamente nem a gerar um receituário, apesar das aproximações formais entre os vários mestres, ocorridas por volta do fim dos anos 1920⁴, configurando mais um impermanente ponto de encontro do que a efetivação de uma convergência, pois foram tanto precedidas quanto sucedidas, por uma ampla divergência de caminhos⁵.

Essa revisão extremamente breve e deliberadamente não triunfal do panorama anterior à II Guerra é necessária aqui apenas para compreender um fato: os arquitetos que o destino encarregou de trabalhar, a partir da segunda metade do século XX, para a confirmação e expansão da arquitetura moderna, tiveram que enfrentar uma espinhosa tarefa: a de dar continuidade a uma tradição que ainda não havia chegado a se estabelecer plenamente, apesar de seu bastante efetivo esforço de divulgação e proselitismo, e que havia sido, ademais, abruptamente interrompida pela guerra. Os novos arquitetos chamados à arena, que já tinham aprendido a respeitar quase sacramente as obras e idéias pregressas dos mestres da modernidade, tiveram que conviver com esses mesmos mestres que, estando ainda vivos e atuantes, davam-se abertamente licença para seguir experimentando e abrindo outras possibilidades criativas, muitas das quais pareciam estar em aparente e flagrante contradição com suas afirmações e propostas anteriores. Além disso, o panorama profissional corrente continuava dominado por arquitetos mais experientes e estabelecidos, pertencentes às gerações de transição - ou seja, que haviam se formado e atuado dentro dos ensinamentos acadêmicos e que só decidem "converter-se" à modernidade quando encontram um espaço propício para fazê-lo sem demasiado perigo à sua estabilidade profissional. No final dos anos 1940 essa mistura geracional de arquitetos quase-modernos muito estabelecidos e mestres modernos em plena atividade e mutação mesclam-se às novas gerações recém-chegadas, sequiosas em deixar sua marca, afirmando-se precariamente pela invocação da autoridade dos mestres, numa militância e intransigência radical a favor de uma "ortodoxia" moderna que talvez nunca tivesse existido; tudo isso resultando em um panorama complexo prenhe de variados conflitos de opiniões e de propostas, cujo denominador comum é talvez apenas o desejo amplo e vago de todos de se manterem fielmente modernos - embora não se soubesse muito claramente o que isso fosse, ou ao menos, não houvesse um consenso formal sobre como atingir, sem nenhuma dúvida, esse status.

Agrega-se a essa situação potencialmente conflitante a percepção gradativa, mas rapidamente ascendente no meio profissional e fora dele, de algumas das insuficiências, contradições e equívocos presentes nos postulados e idéias-matrizes modernos. Questões como o restauro e a reciclagem de edifícios e ambientes urbanos tradicionais não podiam ser tratados de maneira puramente racional e mecanicista, não havendo como escapar de seu peso simbólico e valor social, parâmetros que a modernidade simplesmente não havia ainda considerado, uma vez que o passado estava sub judice e o futuro almejado queria impor-se sem contemplos. A vontade de construir de maneira simples e modesta para o "homem comum" idealizado pelas utopias socializantes vai entrando em choque com a crescente necessidade, também simbólica, de abrir espaço para questão da representatividade e da monumentalidade, conseqüência mesma da aceitação da linguagem moderna pelos poderes instituídos. A industrialização da construção e/ou sua repetição massiva entrava em choque com a necessidade humana de individualização e de identificação dos usuários com seu habitat. A importância cada vez mais crescente dos sistemas de transporte urbano e, principalmente, o crescimento exponencial do transporte em veículos individuais passam a causar importantes efeitos disruptores nas cidades reais, mutando-as gradativa mas rapidamente em não-objetos amorfos e ilimitados ou em "áreas urbanizadas" metropolitanas desconexas, desfazendo a tradicional relação campo/cidade, causando situações novas e inusitadas muitas vezes incontroláveis e para as quais não havia experiência prévia em como enfrentá-las. Os arquitetos, que com seus congressos de arquitetura moderna tentaram chamar a si a tarefa de pensar e propor as cidades (atividade até então afeta aos engenheiros, mili-

tares e médicos sanitaristas, de um lado, e às forças capitalistas de expansão imobiliária, de outro) começam a perceber que seu tradicional instrumento, o desenho, era cada vez menos cabível no “controle” da forma urbana, ou senão, na limitação de sua deformidade e de sua informalidade. A unidade pretendida pela modernidade entre arquitetura e urbanismo - o desenho total abrangendo da colher à cidade - vai rapidamente se mostrando inviável, ou no máximo fragmentária, deixando um rastro de crise que, entretanto, só será percebido em seu pleno significado algumas décadas depois.

Apesar da crescente priorização - por razões de escala, abrangência e interesse pela flagrante novidade - das questões urbanas, no seio dos debates profissionais, a arquitetura seguia sendo, como ainda é e sempre será, a arte de construir edifícios. A crescente diferença de interesses instaura de pouco em pouco uma cisão de fato e uma relativa autonomia mútua entre o urbanismo e a arquitetura modernos (que também é percebida como tal senão algum tempo depois). A arquitetura em si mesma - disciplina bastante mais antiga e tradicional que o “urbanismo” - seguia sendo praticada a partir de regras e modos próprios, consolidados ao longo de séculos e tão embebidos no *modus faciendi* profissional que a presença dessa “estrutura” mal é sentida e passa por “natural”. Nem a “revolução” das vanguardas modernas alcança transtornar totalmente o tradicionalismo operativo do projeto arquitetônico - e estudos mais recentes de vários autores⁶ dão conta da alta carga de continuidade, no projeto “moderno”, das atitudes projetuais de momentos imediatamente anteriores que ela pretende superar, mas que continuam ainda quase que plenamente presentes, até mesmo na obra dos grandes mestres da modernidade.

4.2. TRILHAS ABERTAS PELA ARQUITETURA MODERNA DO PÓS-GUERRA

Apesar da novidade proposicional da arquitetura moderna e de sua relativa fragilidade institucional até aquele momento, entretanto a idéia de que “já havia uma arquitetura moderna” permeava, sem muitas dúvidas, o ambiente arquitetônico do imediato pós II Guerra em diante. Esse otimismo entusiasmado, estimulado pela dificuldade de uma visão mais crítica em face da proximidade dos fatos, permitia fazer florescer a crença de que a tarefa a realizar-se não era estabelecer a modernidade, mas dar continuidade a algo que já existia, preferentemente sem desvios de rumos, e com vistas tão somente à sua expansão.

E onde um arquiteto, interessado em saber o que era ser e agir como moderno, poderia se instruir em como fazê-lo? Os primeiros historiadores da arquitetura moderna recém estavam escrevendo os livros que se tornariam canônicos e instrumentais para afirmar essa crença numa modernidade aparentemente já triunfante; para comprová-la, vão reunir de um lado algumas idéias e conceitos, recolhidos de discursos e manifestos, e organizados de maneira a enfatizar o caráter de rompimento com o passado como aspecto inerente à modernidade, e enfeixar quaisquer arquiteturas anteriores, mas nem tão retrógradas como “antecedentes” preparatórios ao advento triunfal da modernidade, obras estas, entretanto, dadas como incompletas por não haverem ainda conseguido atingi-la de pleno direito; de outro, vão alinhar alguns exemplos - entronizados, esses sim, como “modernos” -, sem distinguir hierarquicamente as obras construídas das apenas projetadas, e ressaltando sua pertinência genérica ao conjunto idealmente postulado, elevando-as a um patamar de incontestabilidade ao louvar sua natureza “genial” - ou seja, heróica e onipotente, dispensando tanto o processo de aprendizagem quanto a atenção aos deveres e limitações comuns, e nascendo indomitamente de forças quase divinas, embora naturais, denotando laivos de agnosticismo positivista; confirmando-se ademais a modernidade a partir de idéias e obras excepcionais, de exceção. A “fundação” moderna proclamada por esses evangelhos profanos é necessariamente paradoxal: o gênio não pode ser emulado, apenas seguido; porém, ao ser moderno não se permitia a rigor acompanhar o exemplo anterior em si mesmo, somente enquanto processo, devendo-se então apenas seguir inventando; mas, para que isso ocorresse bem, era necessário ser igualmente genial: uma regra formada só de exceções, conformando uma espécie paradoxal de tradição limitada somente à institucionalização da invenção.

Esses textos básicos eram, portanto, mais doutrinários que operacionais, e serviam para imbuir os arquitetos do devido espírito de luta e de autodeterminação no caminho na busca de seu próprio Graal. Mas restava saber como, concretamente, palmilhar o caminho, que não dispensa nunca o exemplo dos maiores. Nesse caso, o arquiteto interessado em saber como proceder de maneira “moderna” teria como guias quase que apenas o panfleto/manifesto exarado em *Vers une Architecture* e o quase-tratado conformado pela paulatina publicação da *Œuvre Complète*, ambos de Le Corbusier, ambos consultadíssimos e conhecidíssimos em todo o planeta⁷. E por fim restavam os exemplos esparsos referendados pela sua publicação em periódicos de arquitetura, que apesar de serem sempre muito examinados eram, e seguem sendo, pouco reconhecidos como fontes extremamente válidas e influentes; e que divulgavam não somente as realizações antigas e recentes dos mestres como uma ampla variedade de outras propostas, vindas de várias partes do mundo conhecido (até para referendar o caráter “universal” da arquitetura moderna), eventualmente fomentando debates ou acirrando disputas e ciúmeiras, usuais em qualquer grande família.

Essas poucas fontes - às quais a rigor ainda não se podia acrescentar o ensino profissional, que com raras exceções apenas começava a sair do domínio acadêmico - configuravam um conjunto um tanto disperso e frouxo que poderia no máximo garantir uma pátina de discurso - reduzido a frases e palavras de ordem - somado à apropriação, basicamente visual e de segunda mão, da leitura dos planos somados a alguns poucos ângulos de algumas poucas imagens de umas que outras ainda mais raras arquiteturas. Não era muito nem para representar uma tradição moderna - coisa que a rigor sequer era possível, em face da crença em uma modernidade feita sempre e eternamente de pura invenção -, nem para embasar com certa segurança a sua expansão quantitativamente exponencial, então em processo.

Tendo que gerar “arquitetura moderna” a partir de tão frágeis pistas, de fato os profissionais atuantes em meados do século XX em grande medida a inventaram.

Até então a arquitetura moderna não passava de uma promessa dispersa e pontual; a partir de então, passa a ser uma realidade, múltipla e variada, plena de tentativas e erros, conseqüência da sua atuação inovadora, mas inexperiente (e portanto, naturalmente, com maior possibilidade de estar sujeita a erros), sendo aplicada num campo com abrangência programática e em escala de cada vez mais variada e maior. Apesar disso, muitos de seus esforços e aportes são de fato do mais alto interesse e qualidade; e vários deles passaram por um crivo crítico excessivamente duro, sendo freqüentemente, e demasiado rapidamente, desconsiderados - seja porque os críticos os acusavam de quase-imaginário desalinhamento com uma pretensa ortodoxia moderna; seja porque continham alguns enganos e mesmo erros, como conseqüência de serem de fato balbuciais infantis - mas mesmo assim, sendo severamente julgados como traições aos “verdadeiros rumos” de uma modernidade que se supunha já haver, modernidade anterior assim santificada - mas que talvez não tivesse cometido esses erros, menos por sabedoria, e mais por falta de oportunidade e ocasião.

Apesar desses parcos “fundamentos” modernos, não demasiado consistentes entre si, não experimentados ainda em grande escala, e tão fragilmente divulgados, não é de se admirar que tenha nascido uma variedade razoavelmente grande de caminhos e opções formais; mas que todas compartilhassem, de fato, muito da força e presença do núcleo de fundação moderno que idolatravam, é o que mais surpreende. E isso se deve talvez não apenas à força criativa das palavras e obras dos mestres da vanguarda, como à natural tendência da arquitetura pela inércia e repetição de soluções exemplares, explicando o milagre da relativa consistência dos resultados, pois estes se valiam, sempre, menos dos discursos, que da emulação dos resultados. A invenção intransigentemente pura é e segue sendo quimérica: a arquitetura nasce e cresce a partir da imitação dos bons exemplos, até mesmo quando está dando um salto qualitativo em direção a novos e inesperados rumos.

Aliás, nesse exato momento do pós-II Guerra, os arquitetos podiam já contar com um conjunto de exemplos magistrais, que colaboraram profundamente para a divulgação da existência, triunfo e, porque

não dizer, beleza da arquitetura moderna. Esse não foi o único fator, mas foi sem dúvida um dos mais relevantes, na formação dos arquitetos de todo o mundo, naquele momento. Trata-se, é claro, da arquitetura moderna brasileira da escola carioca da geração de 1935-1950.

4.3. A PRECOCE CONSAGRAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA: A ESCOLA CARIOCA

O panorama brasileiro difere substancialmente da situação internacional por já haver, no imediato pós-II Guerra, uma primeira geração moderna; que não apenas estava atuante como se encontrava em processo de realização de várias obras notáveis; que configurava, muito precocemente em termos comparativos, a efetiva consolidação de uma tradição moderna. Essa arquitetura, não apenas falada, mas feita, era possível conhecer e acompanhar entusiasmadamente, entendendo-a corretamente como um ganho criativo, cuja satisfação somava-se à segurança simbólica que sua imediata consagração potencializava.

Essa arquitetura brasileira – para maior clareza, aqui chamada “da escola carioca” - ainda não era, finda a II Guerra, plenamente hegemônica no panorama cultural do país, pois concomitantemente seguiam atuando arquitetos seja de tradição acadêmica, seja afinados com outras possibilidades formais “modernistas”; mas seu exemplo brilhante e sua consagração internacional impulsionam e incrementam a rapidez na aceitação de seus paradigmas. Entre eles, o desejo de representar uma “brasilidade” e de colocar-se entre os aspectos culturais relevantes da “identidade nacional”. Esses exemplos e essas vontades manifestavam a consolidação de uma escola, a Escola Carioca, que precipuamente estabelece a autoridade de uma determinada doutrina projetual moderna, de corte corbusiano mas de caráter brasileiro, validando e oferecendo um conjunto de procedimentos com os quais a arquitetura moderna brasileira poderia idealmente se expandir. E que servirão, muito a propósito, para dar fé e exemplo cabal do triunfo da arquitetura moderna também no panorama internacional, a partir de meados dos anos 1940 e com influência marcante até pelo menos meados dos anos 1960. Essa vantagem⁸, amplamente divulgada e incensada internacionalmente no final dos anos 1940 - quando o esforço de guerra ainda não havia permitido a intensa retomada da construção civil nos países por ela afetados - exemplifica e consolida muito precocemente uma determinada visão da “identidade” da arquitetura brasileira, que por sua vez reforçou e realimentou sua rápida consagração.

A grande qualidade das obras da Escola Carioca⁹; a clareza e flexibilidade de seu método projetual, de cunho corbusiano, mas realçado e estendido peculiar e criativamente; e a divulgação e aceitação das doutrinas dessa escola por arquitetos situados em outras regiões brasileiras, consolidaram seu rápido e magnífico triunfo, permitindo – com a ajuda providencial e a clareza estratégica de mestres como Lucio Costa - estabelecer ao longo das décadas de 1940/50 uma primeira visão historiográfica da arquitetura moderna brasileira como fato uníssono, unívoco e coeso, estruturado primeiro ao redor de um grupo, depois com maior ênfase (mas nunca exclusivamente) ao redor da contribuição de Oscar Niemeyer. Por outro lado, e de alguma maneira, esse triunfo ajuda a pospor e a complicar o surgimento, a sustentação e a visibilidade dos subseqüentes e inevitáveis conflitos geracionais e regionais - que passam a ocorrer, já desde os anos 1950, no seio da arquitetura brasileira, como contraparte inevitável dessa aspiração hegemônica.

A divulgação e consagração da arquitetura brasileira moderna da escola carioca no ambiente internacional, se não provocou alhures a adesão de seguidores *strictu sensu* – as diferenças climáticas, de desenvolvimento tecnológico e de variedade de temperamentos e subculturas obstando uma simples aceitação apriorística de seus postulados – entretanto levantou uma onda de entusiasmo que também colaborou, a seu modo, para a sensação permeante de que “já havia uma arquitetura moderna”, mesmo entre seus mais ferrenhos críticos. E, se ela parecia a alguns observadores estrangeiros ser um tanto desviante, seu pretense “exotismo” (que está mais no olhar estrangeiro sobre ela do que nela mesma) foi inicialmente relevado em benefício de sua oportunidade. Esse cenário condescendente não estava, senão excepcionalmente, realmente cômico de suas qualidades intrínsecas, e talvez até fosse possível afastar

momentaneamente arraigados preconceitos contrários devido ao vazio de realizações do imediato pós-guerra; ou pode ser que fosse um eco da atitude tolerante da matriz pelas diatribes das suas colônias perdidas. Tanto que, nos anos seguintes essa tolerância vai cada vez mais se enrijecendo na medida em que se incrementam dúvidas e progridem críticas, na maioria das vezes nem sempre bem intencionadas ou bem fundamentadas. Mas mesmo as críticas pontuais (algumas das quais virulentas e ignorantes) não chegam a empanar imediatamente seu brilho; o que só vai acontecer tempos depois, após o concurso, realização e inauguração de Brasília, em 1957-60.

4.4. CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NA ARQUITETURA DOS ANOS 1950

Embora se possam detectar certos indícios de desconforto com as formulações “canônicas” da modernidade, mesmo no imediato pós-II Guerra, somente a partir de meados dos anos 1950 esse descontentamento vai começar a se configurar em novos caminhos arquitetônicos e formais. No caso europeu, essa defasagem temporal talvez se deva à circunstância posta pelas dificuldades do período de reconstrução; e pode ter sido conseqüência, inclusive, da dificuldade de configurar e pôr em prática aquilo que poderia ser o “dar continuidade” a uma tradição moderna que mal havia. No caso brasileiro, ao contrário, contava-se com a vantagem de já haver, no imediato pós II Guerra, uma recente e valorizada “tradição moderna” disponível para uso, e sendo entusiasmadamente aceita tanto por ser operativa como por contar com a chancela de aprovação internacional. Assim, naturais conflitos geracionais, que certamente já se vinham fermentando – seja por insatisfação com os “desvios” da modernidade em geral, seja por apreensão de eventuais inconsistências da modernidade brasileira em particular, só começam assim a se manifestar mais evidentemente a partir de meados dos anos 1950, momento de transição na arquitetura de todo o planeta.

Entre o panorama internacional e o brasileiro, da época há outras diferenças, também de certa forma derivadas da presença, ou da ausência, de “uma arquitetura moderna” exemplar a que se referenciar de maneira cabal.

Assim, é possível, por exemplo, aos arquitetos ingleses declararem, já na primeira metade dos anos 1950, sua posição de conflito geracional com manifestos zangados, litigarem com italianos e suecos que a seu ver estavam traindo valores essenciais da modernidade, discutirem com a velha geração local de seus professores seu *penchant* pelo pinturesco, criticarem os mestres reunidos no CIAM de tal maneira que primeiro tentam reorganizar, e afinal terminam por implodir aquele fórum, e assumirem sem pejo as mais díspares referências que pudessem ser úteis para sua causa – do palladianismo corbusiano ao neoclassicismo miesiano, ao formalismo tradicional japonês, à pureza cândida da moradia camponesa, etc. Procura-se, critica-se, nada está plenamente validado, e como em uma guerrilha não há um objetivo, mas vários, aumentando pela subversão, aleatoriedade e disparidade dos alvos a relativa fraqueza dos ataques pontuais.

A mesma liberdade de oposição não é dada, ou melhor, não é assumida, no panorama brasileiro, nessa primeira metade dos anos 1950. A insatisfação geracional está presente mas desloca-se muito mais no espaço do que no tempo: vai do Rio de Janeiro a São Paulo¹⁰; não se manifesta claramente por escrito, muito menos ataca os mestres cariocas, mas como bons e educados filhos apenas chega a apontar, com muito cuidado, não os erros, mas a valorização das “autocríticas” dos maiores; vai compartilhar esperanças, ombrear nos mesmos fóruns e negar as diferenças de opinião e de postura arquitetônica cada vez mais flagrantemente em prol de uma identidade que parecia estar garantida, e não se desejava romper; não enfatiza a diferença nos discursos, nem nas obras, que não são, por essas razões tortas, vistas como distintas, mas como faces de uma continuidade, mesmo quando venham a diferir totalmente – coisa que só vai começar a ser reconhecida a partir dos anos 1970, pela crítica que já nasce da geração posterior e apenas quando o volume de obras afiliadas às novas tendências torna impossível qualquer teimosia em seguir afirmando uma continuidade que já havia sido, desde há muito, estilizada.

Por essas e muitas outras razões ocorre, em todo o Brasil a partir de fins dos anos 1940, até pelo menos o advento de Brasília (e São Paulo não foi exceção) uma aceitação aparentemente incontestada da predominância e liderança da Escola Carioca, bem como de sua identificação com “a” arquitetura brasileira. Vários arquitetos paulistas realinham sua produção aceitando, de uma ou outra maneira, suas doutrinas – que, sendo relativamente flexíveis, admitiam até certo ponto variações e inclusões. Assim, por razões um tanto distintas das que ocorrem no ambiente internacional, também no Brasil e em São Paulo somente após meados dos anos 1950 é que começam a surgir obras que indicam, ainda sem muita clareza de sua distinção, novos caminhos; os quais parcialmente refletiam também certas mudanças nas trajetórias e obras dos mestres internacionais, muito especialmente os últimos Mies van der Rohe e Le Corbusier; mas, somente na virada para os anos 1960 algumas dessas obras passam a ser efetiva e consistentemente declaradas como “brutalistas”.

A afirmação do “brutalismo” ocorre, no Brasil como no mundo, praticamente simultaneamente: é interessante coletar datas e verificar a sincronia quase perfeita das manifestações brutalistas em sua (como diria Banham) “conexão internacional”. Mas se o Brutalismo começa a manifestar-se nos anos 1950, será dos anos 1960 em diante que ocorre a maioria das obras exemplares da arquitetura brutalista (de novo, no Brasil como no mundo), e somente dos anos 1970 em diante ela se torna, se não hegemônica, ao menos universalmente difundida, gerando uma atitude vernaculizante que veio a caracterizar a arquitetura daquela década – aqui, de novo, à semelhança do que ocorre em outras partes do mundo. Essa arquitetura, no seguir dos acontecimentos, veio a ser execrada pela geração seguinte - a da “revisão crítica da modernidade” – e certamente por esse motivo ainda não recebeu o tratamento de estudo e reconhecimento que seria necessário realizar – de novo, no Brasil como em toda parte.

Certamente o Brutalismo não foi a única tendência a provocar uma evidente descontinuidade no desenrolar da arquitetura moderna no período do pós-II Guerra. Mas foi das mais importantes, e certamente, das menos reconhecidas: mesmo a sua própria existência resta ainda, para a maioria dos autores, ser provada. E, se se necessita fazê-lo, o recurso será menos o de buscar seus estatutos, já devidamente analisados e conformados, em algum texto canônico, que inexistente, do que por um trabalho mais árduo de voltar às fontes básicas do conhecimento arquitetônico: as obras em si mesmas.

NOTAS / CAPÍTULO 4

Epígrafe da parte III: Goldhagen, Legault, 200, p.11

1 De resto, um tema que já estava em debate desde o século XIX, embasando o ecleticismo fim-de-século e a percepção, por muitos arquitetos de treino acadêmico, da modernidade como um “estilo”, categoria que ela se recusava a aceitar como válida para defini-la.

2 Corona-Martinez, 2004, p. 7.

3 Seria o emblema da arquitetura moderna do entre-guerras os volumes geometricamente puros com as superfícies revestidas e pintadas de branco – quase que único traço mais ou menos comum a todas? Tomar esse detalhe pelo todo seria um equívoco, pois tratava-se de solução precária, adotada nem tanto por escolha como por ausência de opção: a perfeição maquinista dos acabamentos e superfícies que a arquitetura moderna almejava realizar, por similaridade com a produção industrial, ainda não era tecnicamente possível, e esse era um recurso apenas para indicá-la simbolicamente. A modernidade antes da II Guerra abriu caminhos e explorou propostas, mas não chegou a uma plena afirmação – a qual, de certa maneira, ainda não acabou de realizar-se e segue aberta, em processo.

4 Rowe, 1982, p. 141 e seguintes [análises constantes no artigo Neo-Classicism and Modern Architecture II, escrito em 1955-6]

5 Um caso de interesse para verificar essa possibilidade seria a análise dos edifícios do Weissenhof Siedlung, em Stuttgart, 1927-8, por reunir num mesmo lugar uma importante maioria de mestres modernos, pela primeira e última vez.

6 Corona-Martinez, 1990 e 2004; Rowe, 1982; Colqhoun, 1985, etc.

7 No imediato pós-guerra surge também o apóstolo do organicismo, Bruno Zevi, que possivelmente se enxergava então como caminho alternativo, mas que para esta muito rápida análise, pode ser englobado no rol dos evangelhos, mesmo que um tanto apócrifo. Outras considerações sobre a influência de Zevi vão comparecer no item 7.3.9.

8 Vantagem real e não imaginária, efetiva e não ideologicamente construída, já que se baseia na existência concreta de obras construídas de excepcional valor artístico. Há certos autores que pretendem ignorar esse fato e restar valor a essa arquitetura, com o argumento de que ela teria sido supervalorizada pela extensa divulgação de que foi alvo, ou que tais realizações teriam sido aproveitadas para uma manipulação política visando a unidade do bloco americano. Esse argumento peca pelo viés historiográfico, de validação dos argumentos pela citação da citação da citação de fontes, e um inexplicável desinteresse pelas coisas em si: se houve divulgação e manipulação, existiram, primeiramente, obras de qualidade, e que seguiriam sendo-o houvessem ou não sido apropriadas para outros fins, e apesar delas mesmas.

9 Cf. Comas, 2002.

10 Ou senão prefere privilegiar alguns mestres “alternativos” do Rio de Janeiro, como é o caso de Affonso Eduardo Reidy, arquiteto sem dúvida muito mais influente nas maneiras e caminhos da arquitetura paulista brutalista do que propriamente a arquitetura *mainstream* de Oscar Niemeyer.

5. DOS MUSEUS ÀS BIENAS: A CULTURA SE TRANSLADA A SÃO PAULO

Até meados do século XX o Brasil podia ainda ser considerado um país, embora único, composto por “ilhas” regionais de mesma língua e nacionalidade, mas geográfica e culturalmente dissímiles e apenas parcialmente inter-relacionadas.

A metrópole de São Paulo, atualmente uma das cinco maiores aglomerações urbanas do mundo, teve até os anos 1940, apesar de seu crescimento demográfico e econômico exponencial ao longo do século, um papel secundário no panorama cultural brasileiro. Com a concentração progressiva de riquezas advindas da ascensão de sua burguesia rural e depois industrial e a formação de um extenso proletariado abrangendo imigrantes nacionais e estrangeiros, São Paulo vai consolidando, ao longo da primeira metade do século XX, uma crescente importância na definição dos rumos econômicos do país, com repercussões cada vez mais relevantes nas questões culturais.

Costuma-se situar o início do movimento cultural modernista em São Paulo no episódio da Semana de Arte Moderna de 1922: fato significativo, mas relativamente isolado, com repercussões, naquele momento, bastante limitadas no campo arquitetônico. A partir de final dos anos 1920, com a chegada a São Paulo de profissionais estrangeiros como o arquiteto Gregori Warchavchik ou o retorno de brasileiros de primeira geração que realizaram seus estudos na Europa, como Rino Levi, além de vários outros criadores que já exerciam a arquitetura, chegados a São Paulo desde finais do século XIX, trazendo e mantendo contacto com as últimas novidades européias¹, a capital paulista começa a figurar, de princípio ainda discretamente, no mapa da modernidade arquitetônica. Naquele momento, algumas vezes chamado de *belle époque* paulistana (correspondente aos anos anteriores à crise de 1929²), a cidade já contava com uma pequena, mas cosmopolita elite intelectualizada, semelhante, em gênero e grau, à carioca do início do século XX, fruto excedente da riqueza do café e dos primórdios da industrialização local, e que incluía figuras excelentes como Paulo Prado - que entre outras contribuições foi o fomentador da passagem pelo Brasil de Le Corbusier, com paradas em São Paulo e no Rio de Janeiro, quando de sua primeira viagem à América do Sul em 1929; ou José de Freitas Valle, importante fomentador das artes no seu “salão” da Villa Kyrial.

Mas será apenas em finais dos anos 1940 com a criação, em 1947, por Assis Chateaubriand, do MASP - Museu de Arte de São Paulo; e com a criação em 1948, pela família Matarazzo, do MAM/SP³ - Museu de Arte Moderna e em 1951, da Bienal de Arte de São Paulo - instituições que rapidamente alcançam um renome internacional - que São Paulo começa a ter presença marcante no circuito internacional das artes. Nos anos 1950 os espaços artísticos da cidade abrigam o movimento concretista e seus polêmicos manifestos, e a seguir os confrontos entre concretos e neoconcretos, quando a mão de direção é invertida, com os cariocas contestando a predominância paulista. Também a partir de 1951, e como evento agregado e paralelo à Bienal de Arte, nasce a Bienal de Arquitetura, em cujas cinco primeiras edições, de 1951 a 1959, comparecem, fazem exposições e/ou são premiados arquitetos como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Philip Johnson, Bruzo Zevi, Max Bill, Craig Elwood, Paul Rudolph, etc. Alguns deles participarão intensamente dos debates pró ou contra a arquitetura brasileira moderna da escola carioca, polemizando principalmente a pessoa e a obra de Oscar Niemeyer, também autor do conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera, onde até hoje se realizam as bienais.

5.1. HABITAT, LINA BO BARDI E A CRÍTICA DE ARQUITETURA NÃO-ALINHADA

No panorama cultural arquitetônico desse momento é significativo também o nascimento em 1950 da *Habitat*, “revista das artes no Brasil”, pelas mãos do casal de italianos, recém-naturalizados brasileiros, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, ele *marchand* e crítico de arte, chamado por Assis Chateaubriand a criar e organizar o MASP- Museu de Arte de São Paulo, ela arquiteta formada em Roma e, apesar das limitações naturais da situação de guerra na Europa, já com alguma experiência profissional,

tendo trabalhado com arquitetos e em publicações italianas, foi encarregada por Chateaubriand de organizar a primeira sede do MASP em dois andares de um edifício de escritórios dos Diários Associados que então se construía na rua 7 de abril; e, na década seguinte, foi solicitada a projetar o novo edifício do MASP na Avenida Paulista.

Publicam-se em *Habitat* vários artigos de Lina Bo Bardi que vão configurar uma primeira tentativa brasileira de crítica de arquitetura “independente”, ou seja, não engajada política ou doutrinariamente na construção de um discurso “nacional”, nem filiada a um discurso doutrinário “marxista”, nem fincada numa defesa “gremial” da categoria profissional. Pelo método que emprega e pelos argumentos que arregaimenta Lina Bo Bardi auxilia a construção, ou ao menos põe em movimento a possibilidade de construção, de uma crítica de arquitetura independente que nasce da identificação, compreensão, análise e crítica dos fenômenos correntes, numa posição de franco-atiradora: em cada texto, Lina está interessada não apenas ou exclusivamente em divulgar, como em teorizar, eventualmente em doutrinar, mas sempre com alvos pontuais e precisos, móveis e multifacetados, cuja percepção e oportunidade dispara seu mecanismo de ataque. E de defesa, pois se pode considerar que ela seguia tendo os pés em dois mundos, e que seu labor tenta possibilitar, talvez *malgré-soi*, uma ponte entre ambos: sem poder referendar o discurso triunfal e um tanto cru, cheio de contradições e mesmo de erros, de alguns de seus amigos brasileiros, tampouco pode aceitar o rechaço preconceituoso, mas espertamente embasado e aparentemente consistente de seus amigos europeus. Para tanto, vê o panorama de maneira processual e dinâmica: sim há problemas, mas há como corrigir a rota; e esta será a tarefa a que se propõe nessa sua atividade crítica.

Seus primeiros artigos em *Habitat* já sinalizam, com muita clareza, certo desconforto crítico mesclado de louvação entusiasmada pela arquitetura brasileira da escola carioca, configurando um “humor” que exemplifica de forma emblemática certa maneira paulista de perceber, simultaneamente aceitar e concomitantemente incomodar-se com essa predominância - atitude complexa e contraditória já presente em alguns círculos paulistas desde pelo menos o início dos anos 1950. Assim sendo, suas análises podem ajudar a ampliar uma compreensão sobre esses contraditórios e velados sentimentos subjacentes que estavam fermentando uma insatisfação que, mesmo se indiretamente, talvez tenha ajudado a embasar uma mudança nos rumos arquitetônicos paulistas a partir de meados daquela década.

Não por acaso, o primeiro número da revista *Habitat*, em 1950, tem na capa e no artigo principal⁴, a publicação e a crítica de algumas casas de João Baptista Vilanova Artigas. Depois de uma década de prática profissional realizando projetos e obras dentro do modesto panorama paulista da construção civil voltado para clientes privados de pequeno porte, Artigas demonstra, nas últimas obras que realiza nos anos 1940 - já desfeita sua primeira sociedade com o engenheiro civil Duilio Marone, e tendo assumido escritório próprio de arquitetura - sua versão pessoal e peculiar de realinhamento com a arquitetura moderna brasileira da escola carioca; e isso, sem a perda completa de sua anterior filiação wrightiana, que Artigas manterá viva mesmo até as suas últimas obras, décadas depois⁵.

O artigo de Lina Bo Bardi na *Habitat* nº1 se inicia com uma descrição, de cunho psicológico, do arquiteto: afirma ser ele retraído, viver na sombra, não aparecer em revistas e não gostar de publicar. Interessante notar a construção de uma ficção: pois, de fato, Artigas é dos poucos arquitetos paulistas já então publicados internacionalmente (junto com os mais decanos Rino Levi e Gregori Warchavchik): tem uma casa publicada na *Architectural Forum* de novembro de 1947, um hospital publicado na revista italiana *Comunità* de fevereiro de 1949, obras citadas na revista *South African Architectural Record* nº 7, 1950; concomitantemente ou a seguir à publicação de suas casas na *Habitat* terá obras divulgadas nas revistas *Arquitetura e Engenharia*, junho 1951, *Revista Politécnica*, maio/junho 1951 e julho/agosto 1951, na edição de agosto de 1952 da *L'Architecture d'Aujourd'Hui* - e esse fluxo não só não é interrompido ao longo dos anos 1950, como se incrementa grandemente⁶. Mas o argumento, se bem que ficcional, comparece para

indicar possíveis prioridades: o fato de “não gostar de publicar projetos, idéias, desenhos [é porque] para ele Arquitetura é trabalho realizado, acabado, resolvido em cada pormenor”. Uma demonstração de pragmatismo que de alguma maneira repele esforços de aproximação doutrinários ou discursivos, enquanto com outra mão os realiza⁷. Artigas é, ele próprio, um escritor, mas nunca comenta consistentemente a própria obra, embora não repila “tradutores autorizados” para sua divulgação, sendo a primeira deles Lina, que neste artigo segue em vários pontos a voz do mestre (embora o faça com razoável grau de liberdade interpretativa)⁸.

Já na terceira sentença do texto Lina atinge o veio principal de sua análise crítica, relacionando como qualidades da arquitetura de Vilanova Artigas “a humanidade e a domesticidade”. Características que se manifestariam por qualidades ausentes: uma casa de Artigas “não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem [...] não é vistosa, nem se impõe uma aparência de modernidade que já hoje se pode definir num estilismo [...] não se exaure na única impressão de prazer comunicada por uma boa arquitetura de exteriores”. Em outras palavras, a arquitetura de Artigas é “quase sempre severa, puritana”. E por que não dizer, feia: epíteto que para Lina tem valor qualitativo supremo, e que ela utiliza para definir sua própria arquitetura em várias ocasiões, exibindo a feiúra enquanto demonstração contrária e em combate ao “bom-gosto burguês”.

Mas para Lina a base da arquitetura de Artigas é não apenas ela ser severa e puritana, mas também, o ela ser “moral”. Sua arquitetura ensinaria como portar-se nos novos tempos - ecoando assim o programa da revista italiana “A”, com a qual Lina colaborou no imediato pós-guerra⁹, e que renasce na *Habitat* em outra clave. Para a inaugurar sua nova revista ela escolhe não publicar somente “arquiteturas fantasiosas e novidosas, modernas e diferentes” – epítetos que poderiam estar fazendo menção velada à modernidade carioca, “transformada em estilismo”, e que explicariam parte de seu poder sedutor naquele momento; querendo encontrar, para publicar, uma boa arquitetura que seja moderna, mas que não se baste no mero exercício formal.

No número seguinte da *Habitat*, Lina publica o que seria talvez o texto fundador de uma crítica de arquitetura brasileira independente: “Bela criança”¹⁰. Denso, complexo e polêmico, fica ali definida com clareza a posição de Lina com respeito à arquitetura moderna brasileira da escola carioca: tingida, não somente pela sua incontida admiração, como pela demonstração de um zeloso cuidado por um rebento belo, mas ainda não bem “educado”, e que ela deseja, um tanto pretensiosamente, corrigir.

O artigo se inicia pela legenda da imagem: “Quantos são os que sabem distinguir o moderno ‘autêntico’ das ‘remastigações’? O ‘concurso das fachadas’ que premia o Normando e o Barroquinho é menos perigoso que o moderno dos construtores e arquitetos transformistas”. A única ilustração é uma foto do edifício do Ministério da Educação e Saúde, posta ali “como incentivo para continuar combatendo contra a rotina, o lugar comum [...] a luta deve ser dirigida contra esta generalização perigosa, contra esta desmoralização do espírito da arquitetura moderna, que é um espírito de intransigência e do amor para o homem, que nada tem a ver com as formas exteriores e as acrobacias formalísticas”.

Tendo bem à vista os bons exemplos, Lina inicia colocando o problema: “A nova arquitetura brasileira tem muitos defeitos; é jovem, não teve muito tempo para se deter e pensar, nasceu subitamente como uma bela criança”. Segundo Lina, esta jovem recém-nascida arquitetura apenas emerge de sua infância; e, se apresenta problemas, estes não são patológicos, mas apenas parte normal de seu desenvolvimento e serão naturalmente superados com a maturidade, fato que não deve causar maiores cuidados exceto o de ressaltar a importância de lhe prover uma adequada educação, que certamente lhe falta. E ela se apressa a apontar o que crê serem seus defeitos e deslizes: “os ‘*brise soleil*’ e os azulejos são ‘fatores intencionais’ [sic], certas formas livres de Oscar são complacências plásticas, a realização não é sempre satisfatória, certas soluções de detalhe não seguem a linha de conjunto (concordando nisso com meus amigos europeus)”. São falhas, mas menores, pois Lina tampouco compartilha integralmente as críticas de “seus amigos europeus”,

os quais provavelmente incluem Max Bill e Bruno Zevi - o primeiro, autor de artigos nesse mesmo número da *Habitat*, e que Lina voltará a publicar em circunstâncias ainda mais polêmicas; o segundo, amigo romano de longa data, citado mais adiante nesse artigo.

Mas o que não é possível tolerar, o que ela não pode concordar, é “sobre o fato de que a arquitetura brasileira já marca a estrada para uma academia”, o que ela constata não somente na observação do real, mas na leitura de revistas estrangeiras e no livro de Zevi. E para ela a arquitetura não pode se transformar em academia por ser uma busca incessante, “o espírito do homem, sua pesquisa, a busca dos valores de sua vida em evolução”¹¹; e no caso brasileiro, essa busca deveria fundar sua inspiração na “poesia íntima da terra brasileira”.

Que valores poéticos seriam esses? Segundo Lina, eles não teriam a ver com a arquitetura erudita, que ela chama de “arquitetura dos jesuítas”, mas com a arquitetura do homem brasileiro, a arquitetura do “pau a pique do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta [...] do seringueiro [...] do homem do sertão [...]”. As qualidades que aí vê se fundam na “resolução furiosa de fazer, uma soberbia e a poesia [...] que não possui a herança de milênios, mas suas realizações [...] fazem deter o homem que vem de países de cultura antiga”.

Essa visão telúrica - que já foi chamada contemporaneamente por colaboradores próximos de Lina de “visão antropológica” - não está distante da busca de um caráter brasileiro que anima personalidades como Gustavo Capanema. Enquanto ministro do governo Vargas, ele faz retratar as mesmas figuras do seringueiro, do sertanista, etc., nas paredes do prédio do MES-Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (obra que só foi possível graças aos seus auspícios), ao orientar a execução dessas imagens nos murais de Cândido Portinari¹². Tema muito freqüente nos anos 1930/40 (não apenas no Brasil, mas com buscas similares acontecendo em toda América Latina) a construção da imagem nacional do “homem brasileiro” já está bastante estabelecida quando Lina chega ao Brasil, em 1946. É até possível que sua primeira aproximação ao tema tenha sido propiciada pelo caráter didático dos citados murais, que ela conheceu quando recém-chegada ao Rio de Janeiro: a imagem inaugural (e recém-fabricada) de uma nova e pujante nacionalidade mestiça e telúrica.

Assim, ao menos do ponto de vista de Lina naquela data, ela pode admitir que essa arquitetura teluricamente brasileira tinha vezes de autenticidade e “já existia de per si”, não porque fosse inata, mas porque já tinha sido criada e entronizada. Interessa reforçá-la afirmando sua autonomia, vista não como hoje a percebemos – como o resultado de um recorte e de uma montagem ideológica e cultural, de uma determinada visão intelectual que valora e destaca, que põe em relevo e potencializa certos traços de “brasilidade” – mas como “coisa em si”. Existindo (ou admitindo que existisse) *a priori*, sendo uma força com vontade própria, mesmo que indômita, essa “brasilidade”¹³ não se basta: precisa realizar-se no plano da modernidade para escapar de seu marco atemporal da “arquitetura sem arquitetos”¹⁴. Lina não advoga o irracionalismo, e certamente tem apenas pontos de contacto, mas não congruência total, com uma atitude propriamente antropológica. Pois que ela não é uma observadora sistemática, aguda, sem preconceitos e isenta - embora tampouco se entusiasme a ponto de saltar o muro e “tornar-se nativa”; e de qualquer maneira, não é antropóloga, mas arquiteta, sua atividade não sendo de pura observação, mas de apropriação, proposição e de crítica, esta entendida como fator fundamental no aperfeiçoamento do fazer construtivo. Se observa, se recolhe materiais do sítio, é para transformá-los artisticamente, não apenas para catalogá-los e compreendê-los.

Para que essa proposta de “brasilidade” se realizasse no plano da “modernidade”, estavam dadas as condições; mas faltaria talvez uma parteira para auxiliar seu nascimento. Lina admite que, “para se concretizar, escolheu a arquitetura brasileira os meios de Le Corbusier”. Trata-se, pois, seguindo sua visão, de um caminho escolhido, ou admitido, ou possível, para a realização factual de uma força preexistente, que sabiamente se personifica e seleciona sua forma de manifestação, numa escolha deliberada e discernente.

Pois, como ela nos informa, tanto Le Corbusier como Frank Lloyd Wright haviam visitado o Brasil, catalisando (ou fecundando...) essa manifestação telúrica, colaborando para fazê-la passar de imemorial a moderna. Se a escolha recai sobre Le Corbusier é porque – tenta ela explicar - seus pressupostos “mais respondiam às aspirações de uma gente de origem latina” - enquanto a tal antropomorfizada “força” sabiamente descarta a opção Wright por preferir, ela (a força...) os “meios poéticos, não contidos por pressuposições puritanas e por preconceitos”.

Explicada a maneira por que veio à luz a arquitetura moderna brasileira, Lina passa a caracterizar em que consistiria isso que chama de “sua força”, a qual não deixa de estar mesclada, contraditoriamente, por qualidades negativas: “esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações é a força da arquitetura brasileira”. Misto de “espontaneidade e do ardor da arte primitiva” e “consciência da técnica”, a arquitetura brasileira não pode, ou deve, ser medida por meio de valores exclusivamente europeus - declara Lina. Há que se entendê-la em seu meio ambiente, em seus valores e qualidades, mesmo e quando estes se opõem às tradições cristalizadas de uma Europa combatida pela guerra mas ciosa de seu saber, pouco disposta a perder sua autoridade sobre a interpretação das atividades “secundárias” de suas antigas colônias.¹⁵

Contrariando parcialmente o que afirma no começo do artigo Lina declara não concordar com a opinião de seus amigos europeus de que a arquitetura brasileira se encaminha para a academia. Trata-se aqui menos de uma revisão de suas palavras, menos de uma constatação factual, e mais da expressão de um desejo e de uma declaração de princípios: ela não quer crer que assim seja, até porque ela pretende, neste texto-peroração, auxiliar a acertar seu rumo e compasso (ou superar a perda de rumo e o descompasso). Lina está tentando ajudar a evitar o mau passo que pressente se avizinhar, propondo-se a orientar, corrigir e informar os colegas brasileiros, talentosos, mas ignorantes de suas próprias potencialidades, e ainda carentes de uma explicação consistente sobre sua própria força criativa. Tanto é assim que Lina diz, por fim, que este artigo seria de fato tão-somente uma resposta a uma frase do arquiteto paulista e colaborador da *Habitat*, Abelardo de Souza, que teria dito alhures “não sabemos, ainda, precisar o porquê desse progresso da nossa arquitetura”. Lina, sim, o sabe, e lhe informa: “A arquitetura brasileira nasceu como uma bela criança, que não sabemos porque nasceu bonita, mas que devemos em seguida educá-la, curá-la [possivelmente de suas doenças, de suas falhas e de seus maus costumes...] encaminhá-la, seguir sua evolução”.

Lina define assim o papel que assume como crítica de arquitetura: sente-se imbuída de uma tarefa e de uma missão a cumprir. Esta será a de valorizar e compreender a nascente arquitetura brasileira, a partir de suas características intrínsecas e, mais ainda, “naturais”; o de ensinar a ver, explicitar e debater essas características; finalmente, o de combater desvios e incorreções, não como quem destrói, mas como quem educa: “houve o milagre do nascimento, a diretriz, a continuação da vida”; caberia então, dar prosseguimento na tarefa - pois, para buscar “o consequimento de um intento coerente”, será necessário aclarar e debater, sem pejo e sem falsos pudores, sem medo de prejudicar o rebento, mas acreditando que o ar fresco e o exercício lhe fará bem: “o consequimento de um intento coerente dependendo da consciência humana, de suas possibilidades para a luta, a convicção e intransigência.”

Sem de fato postular uma contraposição entre Rio de Janeiro e São Paulo, os dois primeiros números da *Habitat* de 1950 já indicam, nas entrelinhas, alguns dos sintomas da atitude paulista em relação à arquitetura carioca. A par da admiração profunda pela beleza de suas obras subjaz um certo incômodo com sua superficialidade e epicurismo, ao qual se quer contrapor um certo gosto pela severidade e o puritanismo (talvez, daí, a filiação e lembrança local de Wright, diferentemente da filiação carioca a Le Corbusier) que preferem namorar o feio, sempre que esse seja um caminho para recusar o fácil. Essa atitude condescendente de aceitação do talento carioca em sua leveza e aparente ausência de esforço parece precisar ser compensada, no ambiente paulista, por certa satisfação rude que advém da combatividade, do esforço e ausência aparente de ostentação: está em curso o próprio mito do bandeirante, ser grosseiro mas desbravador, sem cultura mas sem medo de abrir novos caminhos. Mito esse recriado por volta de 1922¹⁶ e

muito alimentado naquele momento do início dos anos 1950 em que já se iniciavam os preparativos para as comemorações, em 1954, do IV Centenário de São Paulo. Nem tão sutilmente, nos dois primeiros números da *Habitat* a “monumentalidade e exterioridade” cariocas são postas em contraste com a “humanidade e domesticidade” paulistas: o prazer *versus* o dever, a arte *versus* o ofício. Evidentemente todos esses são arquétipos e simplificações que em si mesmos nada significam; mesmo assim, prestam-se a demonstrar reações idiossincráticas que são sintomáticas e reveladoras de uma atitude, um tanto invejosa e despeitada, de construção de uma “paulistanidade” rude em contraponto com a crítica de uma “carioquicidade” erudita, que embora não se ouse dispensar, se sugere imodestamente corrigir.

Mas a tarefa de Lina não será apenas a da jornalista que está fadada a ver amanhã a notícia de hoje esquecida. Na entrada da segunda metade do século XX São Paulo está tomando rapidamente a liderança no debate artístico e cultural brasileiro. E muitas das idéias que Lina expõe nesses seus primeiros textos farão parte indissolúvel e entranhada da fábrica de conceitos e preconceitos que passa a ser tecida e será parcialmente aproveitada pela Escola Paulista Brutalista – que, se ainda não estava nascida, certamente aproveitou a fertilização desse solo para posteriormente florescer. Como boa jornalista, Lina interpreta os ares que respira e põe em palavras temas que já existiam, possivelmente, em potência; mas não o faz de maneira mecânica e sim interpretativa e crítica, sem eximir-se de meter sua colher torta na massa do bolo.

Sendo a arquitetura paulista parca de literatura doutrinária, nula de manifestos escritos, estes e outros textos de Lina são fundamentais para sua melhor e mais ampla compreensão.

5.2. AS CRÍTICAS INTERNACIONAS, NO AMBIENTE PAULISTANO, À ESCOLA CARIOCA

Nos anos 1950 os espaços fornecidos pelos novos museus paulistas (MASP, MAM-SP) e por eventos como as Bienais de Arte e Arquitetura estiveram entre os ambientes mais ativos para a divulgação e o debate artístico no Brasil, tanto no sentido de formar e informar seu público em geral, como por dar ocasião a discussões mais eruditas, trazendo ao país um sem número de personalidades do mundo artístico e arquitetônico que, invariavelmente, visitavam e opinavam, elogiando e/ou criticando, a arquitetura brasileira moderna da escola carioca. E, além da imprensa geral, dentre as publicações de arquitetura apenas a revista *Habitat* parecia não somente registrar, mas igualmente valorizar essas opiniões, talvez nem tanto por sectarismo, mas possivelmente como demonstração de uma postura combativa, de “luta, convicção e intransigência” - como havia escrito Lina.

Dentre as várias opiniões mais ou menos elogiosas e mais ou menos reticentes da maioria dos convidados estrangeiros, o caso mais notório e polêmico de visitante crítico e quase desbocado foi sem dúvida Max Bill: arquiteto, escultor e designer suíço, ex-aluno da Bauhaus e fundador, primeiro diretor e organizador do currículo da sua pretendida sucessora, a escola de Ulm¹⁷, em 1950. Nesse mesmo, ano o conjunto de sua obra é exposto pela primeira vez numa retrospectiva individual, organizada pelo MASP em São Paulo; sua obra e pessoa certamente estimulam e ativam o nascente movimento concretista local que se cristaliza com o manifesto de 1952, o qual contém várias referências a temas que são também da predileção de Bill, como a função social da arte. Mas ele retorna outras vezes ao Brasil e tem textos/depoimentos seus publicados aqui: um artigo na revista *Habitat* em 1951¹⁸, de abrangência genérica, provavelmente realizado antes de sua visita ao país; uma entrevista em 1953 concedida à revista *Manchete* e republicada na *Habitat*; e a transcrição da polêmica conferência que havia realizado naquele ano, no auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, publicada em 1954 também na *Habitat*.

Na publicação da *Manchete-Habitat*, intitulada “Max Bill, o inteligente iconoclasta”¹⁹, o entrevistador Flávio D’Aquino começa dizendo que Max Bill não era pessoa desconhecida no Brasil, que suas opiniões eram exaradas com facilidade e que tinham um “enorme interesse: talvez sejam as primeiras opiniões sinceras sobre a nossa arquitetura moderna”. Talvez porque não se acanhe em dizer que não

gostara do Rio de Janeiro; que conhecia “tudo” o que se havia publicado no estrangeiro sobre a arquitetura brasileira, e embora tivesse visitado de fato só algumas dessas obras, não ficara agradado pelo edifício do Ministério da Educação e Saúde, duvidando do partido adotado (“o pátio interno seria mais adaptável ao clima”), não valorando os azulejos (“inúteis”), nem a pintura mural (“sou contra”) e conclui que “a arquitetura moderna brasileira padece desse amor ao inútil, ao simplesmente decorativo”, desconsiderando o projeto da Pampulha por que “não levou em conta a função social”, e afirmando em tom negativo que Niemeyer o teria projetado “por instinto”²⁰. Embora diga apreciar Lucio Costa, não lhe agradou o Parque Guinle porque era destinado a usuários de alto nível econômico, e apenas não fala mal (nem bem), mas diz considerar o mais importante dos arquitetos brasileiros a Affonso Eduardo Reidy, “o autor do projeto do conjunto de Pedregulho”.

Como se vê, pouco se aproveita da entrevista, coalhada do que parecem ser “achismos”, de resto ouvida em francês e editada em português para uma revista não especializada como a *Manchete* - de maneira a não se poder, inclusive, dar demasiado crédito à veracidade da autoria dessas falas. Mas o que interessa aqui salienta é menos o que Max Bill diz, ou não, e sim o fato de *Habitat* (no caso, pelas mãos de Lina Bo Bardi) ter considerado importante republicar suas diatribes. No editorial que acompanha essa transcrição, sem assinatura, mas provavelmente de Lina Bo Bardi²¹, a republicação é justificada por ser “a primeira vez que uma personalidade de projeção mundial e autorizada pelo seu passado exprime opiniões, infringe convencionalismos e faz uma crítica”, o que de per si já bastava para que *Habitat* a editasse como registro. Menciona também a conferência de Bill na FAU-USP, em São Paulo, (cuja transcrição completa irá publicar dois números depois) dizendo que as críticas de Bill tinham sido ouvidas “em silêncio religioso” e que o diz-que-diz-que sobre o assunto só começara no dia seguinte. Menciona também, o que é singular, que o público presente levava um pito por ter “enviado por escrito uma pergunta inoportuna ao hóspede”. Talvez por isso o silêncio tenha sido tão sepulcral, já que o diálogo estava interdito, pois como é de praxe na cultura judaico-cristã-muçulmana, mesmo o hóspede impertinente deve merecer tratamento angelical.

Uma leitura da transcrição da conferência²² pode fazer crer que Max Bill talvez estivesse, a princípio, mais interessado em pregar seu próprio evangelho do que em criticar a arquitetura brasileira, e que se o faz é para atender à insistência dos repórteres sensacionalistas; *Habitat* afirma que a republica para dar testemunho dessa verdade, e não deixar que a lenda suplantasse os fatos. Mas deve-se notar que Bill está organizando e liderando a escola de Ulm, cuja essência funcionalista e puritana não podia, de maneira alguma, coadunar-se com o modo carioca da arquitetura moderna brasileira. Assim, mesmo que Bill não estivesse interessado na arquitetura brasileira, não quis evitar a tentação, de cunho a seu ver pedagógico, de alertar contra seus “desvios” (em relação à norma, que ele está a propor em Ulm); ou seja, sua tendência a “cair no mais terrível academicismo anti-social no plano da arquitetura moderna”.

Segundo ele, esse academicismo se manifestaria através do uso e abuso de quatro elementos: a “forma livre”, o “*pan de verre*” - seu acompanhante indispensável, o “*brise-soleil*” e o “pilotis”. Cada um deles, segundo extensas explicações de Bill, não era adequado empregar no Brasil por razões seja de cunho geográfico e climático (incorrendo, sem dar-se conta, na síndrome do “exotismo”, que proíbe aos tropicais a solução proposta pelos temperados), seja por incorrer em decorativismo (a forma livre) seja por não convir adotar-se uma solução apriorística (pilotis) que evitava o estudo “de melhores concepções para as condições de seu próprio país”; ademais, os pilotis vinham sofrendo transformações tais que haviam deixado a simplicidade da secção cilíndrica para se tomarem “formas barrocas”. No primeiro momento tem-se a impressão de ver uma construção engenhosa, mas não passa de pura decoração, um desperdício anti-social”, recaindo no erro do decorativismo e incorrendo no pecado ainda maior do evangelho segundo Bill: na perda da “função social do arquiteto”. Em suas palavras: “vós pensais que a arquitetura é também uma arte [...] esta não é a função da arquitetura. O arquiteto que age dessa forma torna-se ridículo [...] quanto à arquitetura, deve ser tão funcional quanto possível”²³.

Para Max Bill a idéia de privilegiar a “função social do arquiteto” significava uma atitude projetual de extrema restrição ético-moralizante, onde a beleza seria o subproduto inevitável, mas nunca excedente, da funcionalidade, que não se devia buscar, mas resultar – atitude com intensos pontos de contacto, inclusive geracionais, com os debates do “Novo Brutalismo”, versão casal Smithson, que em absoluto era uma tendência localizada na Inglaterra, mas apresentava-se como preocupação difusamente espalhada por toda a Europa da reconstrução, e que em parte podia derivar-se da elevação a norma de uma situação de exceção: se a contenção formal era a única atitude possível em face das restrições econômicas daquele momento europeu, então mais valia adotá-la não como contingência, mas como um caminho filosófico de tinturas estoicas; mas, se o propugna, é porque provavelmente lhe sabia bem. Desde esse marco, não tem como compreender, nem muito menos admirar, a arquitetura brasileira moderna da escola carioca, que lhe é certamente estranha e lhe parece descabida, principalmente porque não pode enxergá-la - como o tenta fazer simpaticamente Lina Bo Bardi - a partir dela mesma.

Mas de novo o mais importante para esta análise não é demorar-se nas razões e contra-razões de Max Bill, que poderiam ter passado bem mais despercebidas, como tantas outras, não houvesse a revista *Habitat* publicado-as nem a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo lhes dado guarida. Sob o aparente horror pelos ataques do discurso de Max Bill, atonitamente acompanhados pela “platéia silenciosa”, subjaz um inconformismo não declarado que, ao menos da parte de Lina Bo Bardi, indica um certo desejo de abrir caminhos alternativos; se não por outras razões, ao menos por desejar agasalhar também outras opiniões e realizações; ou, como esclarece Lina Bo Bardi, no texto que embasa sua apresentação ao concurso para a cadeira de Teoria de Arquitetura na mesma escola, em 1957: “é necessário compreender-se a Arquitetura em função do próprio país sem perder de vista a arquitetura dos outros para assim recompor o panorama espacial dessa arte tão variada e multiforme. É preciso ver, na arquitetura dos outros, o desenvolvimento da Arquitetura em geral”.²⁴

Mas não é apenas Lina ou *Habitat* que demonstram interesse pela divulgação de uma visão mais funcionalista que propugne a arquitetura como uma “arte social”: a insistência na valorização da arquitetura como “função social” permeia o pensamento do ensino arquitetônico paulistano, muito especialmente na FAU-USP. O tema também comparece no título da tese apresentada pelo professor Paulo de Camargo e Almeida para o provimento da cátedra nº16 daquela escola²⁵, e parece estar também ligado à figura do arquiteto J.B.Vilanova Artigas – tanto que foi igualmente escolhido como tema no concurso para professor titular que o arquiteto prestou, embora apenas em 1984, quando de sua volta à universidade após seu afastamento por razões políticas. E nessa aula final repete, de outra maneira, esse afã de crítica e revisão de postulados estabelecidos: “É necessária uma crítica. Nem sempre ela é bem aceita pelos arquitetos, talvez pelo seu *esprit de géometrie* pascaliano, advindo do rigor do desenho, mas que acaba por extravasar de seus domínios. É importante analisar as idéias que contribuem para a solução dos espaços”. Ele termina seu discurso reafirmando suas posturas históricas, ventiladas pela primeira vez naquele início da década de 1950: “Reafirmo as posições de 1953 [sic]: só mudanças profundas, sociais, na estrutura em que vivemos, poderão trazer o equilíbrio entre as formas arquitetônicas”.²⁶

5.3. A CRÍTICA DE ARQUITETURA PAULISTA EM OUTROS DEBATES E CONFRONTOS

O casal Bardi se afasta nominalmente do corpo editorial da *Habitat* depois da edição nº15; um dos efeitos dessa ausência é a exacerbação da postura da revista na busca de valores “paulistas” e uma crescente intolerância de seus redatores com os protagonistas da escola carioca, particularmente com a figura de Oscar Niemeyer; e nos anos seguintes, de forma mais intensa ainda, sua franca oposição à construção de Brasília e aos arquitetos dela encarregados.

Com o objetivo explícito de reforçar a valorização da contribuição paulista ao tema da moder-

nidade arquitetônica brasileira, *Habitat* inicia em 1956 a série de publicações organizada por Geraldo Ferraz e denominada “Documentos de Arte Brasileira”. Defensor ferrenho da paulistanidade, deliberadamente parcial e bairrista, Ferraz faz o gênero de intelectual militante, subjetivo e polemista então muito em voga no jornalismo brasileiro, que mais do que apresentar objetivamente informações coloca-se a serviço incondicional de uma causa por ele eleita. Assim não é nem casual, nem desprovida de segundos sentidos, a seleção de autores que irá incluir nesses “documentos”, muito menos a maneira como são apresentados e valorados; enquanto as informações que divulga, embora sejam valiosas, servem no conjunto mais como documento de época do que como fonte de dados isentos, que nem sempre são.

A primeira publicação da série é dedicada a Gregori Warchavchik, reproduzindo seu texto “Acerca da Architectura Moderna”, originalmente publicado no jornal *Correio da Manhã*, em novembro de 1925. O intento é pôr em valor o que ele considera como sendo a manifestação primeira e inicial “com que se lançou a nova concepção arquitetônica”, moderna, no Brasil, e sua paridade temporal com o movimento internacional, ao ressaltar que, naquele mesmo ano, as mesmas idéias constavam do primeiro Bauhausbücher, de Walter Gropius, do “*Internationale Architektur*”²⁷ e do Pavilhão de “*L’Esprit Nouveau*” da exposição de Paris [1925]. Enfatiza que Warchavchik, “três anos depois [sic], construía a primeira residência moderna no país, a casa da rua Santa Cruz, na Vila Mariana”.²⁸ A série “Documentos” prosseguirá em números não seqüenciais da *Habitat* apresentando a seguir, pela ordem de publicação, Affonso Eduardo Reidy (o arquiteto carioca da preferência dos paulistas), Rino Levi, MMM Roberto, Lucio Costa e Burle Marx. A flagrante ausência de Oscar Niemeyer não é em absoluto inocente. Segue-se depois a série “Novos Valores da Arquitetura Brasileira”, apresentando Abelardo de Souza (carioca radicado em São Paulo) e Oswaldo Bratke.

Também não é inocente a publicação em 1957 de vários dos projetos do concurso de Brasília, exceto o do ganhador; e se no momento do concurso *Habitat* mantém sua opinião em suspensão negativa²⁹, após a sua homologação posiciona-se de maneira francamente contrária, e como não quer se aliar nem pode impedir passa a ignorar a construção da nova capital, eventualmente ventilando apenas algumas notícias desabonadoras, tais como alguns dos comentários dos participantes do Congresso de Críticos de Arte que acontece em Brasília antes mesmo de sua inauguração.³⁰ Sobre isso, *Habitat* abstém-se de dar qualquer notícia, fato singular num momento em que todas as revistas fossem ou não de arquitetura dedicavam uma enorme quantidade de páginas ao tema - de resto, o mais momentoso possível. *Habitat* dá conhecimento do fato apenas em 1961, mas para criticar a “ditadura arquitetônica de Oscar Niemeyer” na nova capital, e considerar “ser uma injustiça encarnar nele, mesmo que talentoso, ‘toda’ a arquitetura brasileira”.³¹

Enquanto isso, *Habitat* valoriza outras figuras e propostas dentro do panorama carioca: nesse mesmo ano de 1956 publica o concurso para o edifício do Senado no Rio de Janeiro, projeto de Sérgio Bernardes³²; o projeto e as maquetes do MAM-RJ, de Affonso Eduardo Reidy³³; o monumento aos Mortos da II Guerra, de Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder³⁴. A proposta de Bernardes parece ter sido parcialmente revivida uma década depois em São Paulo no projeto do edifício FIESP-CIESP, na Avenida Paulista, de autoria do escritório Rino Levi; o MAM-RJ e o Monumento são duas obras de evidentes tonalidades “brutalistas”, qualificativo que se lhes pode apor hoje, mas que ainda não havia adquirido então o sentido amplo que estaria logo a seguir sendo internacionalmente assumindo. *Habitat* publica na mesma data o que talvez seja a primeira obra paulista de ressonância brutalista e evidente filiação corbusiana: o edifício para a Escola de Engenharia de São Carlos, de Helio Queirós Duarte e Ernest Robert de Carvalho Mange.³⁵

Habitat talvez não representasse o pensamento oficial dos arquitetos paulistas naquele momento: a revista *Acrópole*, sempre mais próxima dos órgãos e instituições da classe, tratou sempre o tema de Brasília, da arquitetura brasileira da escola carioca e da figura de Oscar Niemeyer em tom que ia do otimista ao triunfal. Em compensação, com exceção dos concursos - de Brasília ou outros - publica quase exclusivamente obras de arquitetos paulistas, com esparsas outras ocorrências quando da inauguração das obras nova capital. Também homenageia Oscar Niemeyer na época da entrega do novo edifício da FAU-USP, em 1969,

projeto de Vilanova Artigas - quando, por iniciativa dos alunos, é organizada uma exposição sobre sua obra³⁶. E já nos anos 1970 vai defendê-lo das críticas, que considera impertinentes, exaradas por Francisco Bullrich no livro *Arquitetura Latinoamericana 1930-1970*.³⁷

Em compensação, em 1957 a revista *Acrópole* decide republicar o texto de Niemeyer, aparecido pouco antes na revista *Módulo* com o título de “Considerações sobre a Arquitetura Brasileira”³⁸, renomeando-o como “Depoimento”; e fazendo-o seguir de um comentário de Vilanova Artigas que entende ser o texto de Niemeyer uma “autocrítica” - à maneira confessional então em voga nos meios partidários de esquerda³⁹. Pela data significativa, pelo peso e ressonância que essa dupla publicação seguirá tendo, mesmo décadas depois, nos meios arquitetônicos e críticos paulistas, vale realizar uma breve releitura de ambos.⁴⁰

Niemeyer afirma em seu texto que se encontra em um momento de revisão de seu trabalho de arquiteto (estando prestes a realizar suas obras de Brasília, após 20 anos de formado, dezenas de obras construídas e gozando de uma firme consagração internacional); revisão que se teria iniciado com o projeto do Museu de Caracas (1954), capa da primeira edição da *Módulo*, por ele fundada para responder às crescentes críticas a seu trabalho (entre as quais, evidentemente, estavam as de Max Bill) e para divulgar as idéias e obras dessa “nova fase”. Nos primeiros números da *Módulo*, Niemeyer já vinha publicando outros textos seus nos quais buscava analisar questões oportunas e criticar possíveis deficiências da “arquitetura brasileira” - termo que emprega para designar, simplesmente, a sua própria obra. Em um desses artigos 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.”⁴¹ A partir do Museu da Caracas, “concepção de pureza e concisão irrecusáveis”, essa preocupação com a unidade se transforma, segundo ele, numa busca de “simplificação da forma plástica e 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”⁴².

Mas não se esgotam aí as suas considerações. Mesmo sem realizar aqui uma leitura mais detida do texto, pode-se afirmar que ele expõe 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”. Exceto a referência *en passant* ao tema da estrutura, “integrada na concepção plástica”, não há nem nos textos, nem nas obras de Niemeyer (até pelo menos bem entrados os anos 1960) uma “ênfase na estrutura”, como interpretaram alguns autores⁴³; haveria sim uma busca de equilíbrio entre “forma, técnica e função” e uma preferência pelas soluções “belas, inesperadas e harmoniosas”; tanto que, como declara Niemeyer logo a seguir, “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”⁴⁴.

Neste brevíssimo resumo das considerações de Niemeyer buscou-se enfatizar o núcleo conceitual de seu texto, e não as preliminares de sentido autobiográfico que ele insere no preâmbulo de sua exposição. Mas é justamente nesses parágrafos iniciais que recai a interpretação de Artigas, em seu comentário que acompanha a republicação do artigo de Niemeyer na *Acrópole*.⁴⁵

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 com sua manifestação autocrítica funde num mesmo bloco todas as reivindicações culturais, artísticas e profissionais dos arquitetos”.

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, supondo uma concordância cordata entre ambos seria desconhecer a complexidade do ambiente político e arquitetônico da época, permeado por divergências subjacentes quase nunca reveladas em público – mas nem tanto a ponto de não poderem ser, mesmo hoje, percebidas e compreendidas.⁴⁶ Assim, ao afirmar que o texto de Niemeyer “teve grande repercussão” Artigas não está sendo literal, nem o está elogiando, muito menos está perfilhando-se às idéias do colega e companheiro, mas vê nessa oportunidade uma saída para alavancar a superação das divergências latentes, saudando o que deseja interpretar como sendo um retorno do filho pródigo (o formalista Niemeyer) ao bom caminho (do compromisso com a arquitetura e a cultura) e dando alvíssaras a uma possível renovação de seu fazer profissional, que ele espera que agora viesse a ganhar uma nova coerência em face de suas posturas políticas. Esperança que, de resto, permaneceria frustrada, pois nem naquela ocasião, nem depois ou jamais Niemeyer considerou que suas obras arquitetônicas e suas posturas políticas precisassem caminhar estritamente de mãos dadas.

O companheirismo nascido da pertinência a uma mesma facção política certamente explica o cuidado velado com que é feita a crítica da bem conhecida (e talvez perturbadora para os militantes mais estritos) despreocupação de Niemeyer sobre a possível incongruência entre a liberalidade formal de sua obra e a contenção formal e política favorecida pelo viés puritano dos debates socialistas ou ao menos, dos grupos políticos preocupados com as questões sociais. A fala cuidadosa e a solidariedade apesar de tudo são ativas também por razões arquitetônicas: seria difícil apontar claramente o problema da “incoerência” niemeyeriana (cujos erros induziriam a uma autocrítica) sem correr o risco de esfacelar a pretensa unidade da arquitetura brasileira, e pôr em questão não apenas um conjunto de obras, que certamente eram de alta qualidade, mas igualmente correndo também o risco de perturbar a construção ideológica e imagética de uma “identidade nacional”, nascida das visões e aspirações dos intelectuais brasileiros dos anos 1930 na “Nova República” e na ditadura Vargas – mas que possivelmente já se mostrava insuficiente para a geração seguinte.

5.4. DO CONCURSO À CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA: UM MOMENTO DE MUTAÇÕES

A partir de 1957 o foco das atenções nacionais e internacionais sobre a arquitetura brasileira concentra-se na ousadia da criação “a partir do nada” e em apenas escassos quatro anos, da nova capital brasileira: Brasília. O significado de Brasília como utopia realizada e o choque entre os ideais urbanos que proclamava e a realidade concreta que revelava é tema sem dúvida imprescindível para se compreender, não somente o desenvolvimento futuro da arquitetura brasileira, como o desvelar da grande crise da arquitetura moderna que, fermentando-se nos anos 1950/60, veio a furo a partir de meados dos anos 1970; crise essa que, coincidência ou não, está amadurecendo concomitantemente à afirmação e expansão do brutalismo enquanto estilo. No Brasil essa crise assume aspectos peculiares, pois igualmente coincide com o esgotamento, ou abandono, das pautas que norteavam até então a chamada “escola carioca” e simultaneamente à aplicação extensiva do urbanismo funcionalista dos planos diretores. Como esclarece Carlos Eduardo Dias Comas, “Brasília assinala no país tanto o momento inaugural do triunfo paradigmático do urbanismo da Carta de Atenas como a debilitação da influência da idéia de caráter na arquitetura brasileira. [...] Não parece despropositado estabelecer correspondência entre essa mutação de *ethos* da cultura brasileira no final da década de 1950, que passa então a obcecar-se pelo desenvolvimento e pelo progresso”.⁴⁷

A escola carioca, enquanto movimento erudito consolidado habilmente por Lucio Costa, chega a reunir e combinar, com rara felicidade, tanto o melhor da formação acadêmica de seus protagonistas quanto os valores renovadores dos ensinamentos de Le Corbusier; vai compreender a arquitetura como resultante

da inter-relação entre composição e caráter adequados às necessidades dos novos tempos; vai ser maturada na criatividade expansiva e livre de vários arquitetos de grande envergadura, com destaque não exclusivo para Lucio Costa como Oscar Niemeyer, mas sem limitar-se a estes, definindo um repertório em obras de alta qualidade. Pode-se postular⁴⁸ ter havido uma geração de arquitetos cariocas que consolidou, entre 1935 e 1950, uma fase inicial bastante coerente e coesa da arquitetura moderna brasileira de base carioca, mas que seguirá atuante pelo menos até meados dos anos 1960, graças à precoce cristalização de uma tradição, e por ter sua repercussão ampliada pelo rebatimento em outras regiões, graças à aceitação de seus paradigmas por um crescente número de arquitetos brasileiros, tarefa auxiliada pela sua consagração pela maior parte da crítica internacional.

A partir dos anos 1950, mas mais especialmente a partir de finais daquela década, a arquitetura moderna passa também a influenciar e colaborar para a alteração dos rumos do ensino de arquitetura; essa interferência, embora sempre anelada, acabará paradoxalmente por mutar e mesmo inverter suas bases, já que seu cabal triunfo implicou no esfacelamento do ensino academicista, paulatinamente substituído por um funcionalismo programático; o qual irá demonstrar ser bastante limitante, e por isso mesmo suas insuficiências serão perversamente complementadas por um formalismo apriorístico cada vez mais solipsista e arbitrário. O panorama não é diferente em São Paulo, embora o ensino local tenha suas particularidades próprias face à sua derivação não das escolas de belas-arts, mas dos cursos de engenharia⁴⁹.

A rigor, não se pode dizer que a “escola carioca” se tenha mantido plenamente coesa uma vez entrados os anos 1950, pois começa a abrir espaço a divergências e estranhamentos entre seus protagonistas. O caso mais significativo é o do próprio Niemeyer, que a partir do início daquela década passa paulatinamente a alterar os rumos de sua obra, buscando explorar de novos territórios formais simplificados e escultóricos, rapidamente mutando sua linguagem que vai demonstrar a plena força dos novos paradigmas que escolhe desenvolver quando da ocasião de suas obras de Brasília⁵⁰.

Por essas e outras razões a experiência de Brasília – considerada agora no seu aspecto arquitetônico – não pode ser considerada mais como tendo configurado um exercício de mera continuidade, muito menos de auge, de seu precedente imediato – a arquitetura brasileira da escola carioca; mas justamente assinala, por uma ou outra razão, certo esgotamento ou enfadamento de seus protagonistas com alguns de seus paradigmas resultando numa clara mudança de rumos, hoje mais perceptível do que talvez tenha sido então: uma verdadeira “mutação” na trajetória da arquitetura brasileira. A arquitetura de Brasília não se filia mais de maneira absolutamente congruente à arquitetura da escola carioca – até porque esta extraía parte de seu valor visual da experiência contrastante entre suas propostas e um entorno imediato constituído pela trama tradicional da cidade; assim, ainda que ela se repetisse *ipsis litteris* em Brasília (coisa que não acontece) o raptó desse contexto, substituído pela inversão entre cheios e vazios urbanos da cidade moderna funcionalista, já seria suficiente para alterá-la profundamente.⁵¹

Em compensação, o concurso para o plano piloto de Brasília certamente ajudará a consolidar as idéias e propostas de fundação do urbanismo moderno na sua aplicação no Brasil através da disciplina do “planejamento urbano”, que recém iniciava suas atividades no país.⁵² Assim como ocorria então no panorama internacional, também a partir de meados dos anos 1950 incrementa-se no Brasil a progressiva e crescente valorização, no debate e ensino dos arquitetos, das questões urbanísticas, renascidas e renovadas pela visão modernista/CIAM e pelos postulados codificados na Carta de Atenas. Iniciadas no meio profissional arquitetônico e engenhairil⁵³ desde os anos 1930, essas discussões se expandem para outros domínios com os debates sobre a “reforma urbana” (anos 1950/60), e depois sobre o “planejamento urbano” (anos 1960/70), tornando-se seus produtos – estudos, diagnósticos, planos diretores – ferramentas que são progressivamente adotadas pelos órgãos estatais e preconizadas como necessidades “do senso comum”, assim ganhando *momentum* e importância no debate social e político.

O concurso para o plano piloto de Brasília realizado em 1957 acontece nesse momento singular

de confluência, esgotamento e aparecimento de distintas tendências arquitetônicas e de consolidação local do planejamento urbano moderno, servindo exemplarmente de “ensaio geral”, aonde seria possível aos arquitetos brasileiros acompanhar a experimentação das novas perspectivas profissionais no campo do urbanismo, em grande escala e em situação ímpar – pois se tratava da proposta de uma cidade “ideal”, que podia nascer da própria racionalidade das teorias, sem praticamente ter de atentar para quaisquer amarras ou limitações advindas de possíveis pré-existências históricas, e apenas parcialmente limitada pelas pré-existências geográficas.

Embora da maior significação, o caso da criação “do nada” da cidade de Brasília não podia configurar, de fato, um acontecimento exemplar e genérico, e, portanto, passível de se multiplicar por repetição: tratava-se da construção de um fato singular, a capital de um país, configurando, por isso, uma situação única que teria de ser levada em conta seu desenho, inclusive quanto ao atendimento das necessidades simbólicas e monumentais inerentes ao seu valor representativo como centro de nação. Tratava-se, pois de um caso especial e pouco típico – enquanto os postulados do urbanismo moderno estavam mais interessados justamente na tipicidade, uniformidade e bem-estar de um idealizado “homem comum” genérico e despersonalizado. Brasília, portanto, nunca poderia ser de fato totalmente “moderna” à *outrance*. Mas aparentemente o único projeto do concurso que percebeu isso de maneira cabal foi, por sorte, aquele ao qual o júri adjudicou o prêmio. A Brasília de Lucio Costa é uma cidade-capital, e não apenas uma cidade qualquer – como propunham todos os demais participantes; essa sua peculiaridade tornava-a a solução, senão ideal, a mais apropriada dentre as que se apresentaram. Tanto os comentaristas nacionais e internacionais que criticaram a “monumentalidade” de Brasília, como os participantes nacionais que se recusaram a atender esse quesito não explícito, mas evidente, preferindo propor ou exigir a postulação de soluções genéricas, parecem não ter compreendido bem, ou aceitado pragmaticamente, como o faz Lucio Costa, essa questão.

Mas afinal de contas, os defensores da generalidade anódina é que saíram, a longo prazo, ganhando. As demais propostas, não ganhadoras, do concurso de Brasília são, de alguma maneira, os protótipos-base para os muitíssimos estudos urbanísticos e planos diretores que serão realizados, para todas as cidades brasileiras, a partir dos anos 1960, onde esses mesmos valores e parâmetros são aplicados: zoneamento como ordem urbana postulando um conjunto de regras para orientar o “uso do solo”, organizado em setores de funcionalidade relativamente unívoca e estanque; vias expressas como possibilidade de todos terem acesso a qualquer parte, privilegiando o deslocamento por transporte individual acima da estruturação de uma malha de transporte coletivo; a eliminação de gabaritos e controles formais por índices e coeficientes, permitindo a imediata compreensão do valor monetário de um trecho qualquer de terra urbana sem que seja necessário imaginar como a cidade, ou como sua arquitetura, se apresentará; etc.⁵⁴

A implantação extensiva desses conceitos prepara, literalmente, o terreno para um outro tipo de arquitetura, também moderna, mas que não pode deixar de ser distinta daquela que se havia praticado, até então, no seio de cidades tradicionais – como era o caso da grande maioria das obras da arquitetura brasileira da escola carioca. A cidade nascida do urbanismo moderno enfatizará a descontinuidade e a fragmentação, a “torre solta”, e a ampliação desmesurada da escala na trama de seu tecido, coadunando-se perfeitamente bem com arquiteturas cada vez mais isoladas em si mesmas, desconectadas de seu entorno; nas quais é que cada vez menos significativo na sua concepção, um trabalho minucioso de composição e caracterização, substituído pela objetificação volumétrica dos resultados; onde cada obra, por medíocre que seja, assume um papel monumental - não por se destacar e contrastar do tecido imediato relativamente homogêneo, mas por recorrer ao crescente exagero e à ênfase de proporções e supervalorização dos invólucros, freqüentemente acompanhado de um detalhamento apostado e figurativo, em absoluto nascido de suas necessidades formais-arquitetônicas, mas apenas agregado à embalagem conforme os ditames das modas.

Mesmo sendo uma exceção de cunho monumental, Brasília, seu concurso e construção anunciam

o fim da cidade tradicional, onde a trama cerrada é composta por edificações regulares comuns e o monumento é exceção figurativa que se destaca nitidamente do conjunto. A cidade modernista funcional dá cada vez menos possibilidades de se seguir implementando a estratégia, corrente na arquitetura da escola carioca, de inserir exemplos modernos qualificados no seio de uma cidade tradicional de trama relativamente fechada, homogênea e contínua, onde seu valor como exceção e descontinuidade fica contrabalançado. Assim como na reconstrução da Europa destruída pela guerra, mas trocando os canhões por *bulldozers*, ou os destroços pelo vazio do sertão, a partir de então a modernidade funcionalista vai atingir, transformar, criar e reconfigurar também as cidades e não mais prioritariamente as arquiteturas, num processo avassalador do qual não se possuía, nos anos 1950/60, noção plena de suas conseqüências e desdobramentos, mas apenas um imenso otimismo por suas “bondades” - o que talvez tenha colaborado para a percepção relativamente tardia de seus óbices.

Não parece haver relação óbvia imediata, de causa e efeito ou de precedência e inter-relação, entre esses três conjuntos parcialmente autônomos - a arquitetura da escola carioca, cuja grande maioria de exemplos se insere ainda no seio de cidades de urbanismo tradicional; o urbanismo moderno, exemplificado em Brasília e disseminado a seguir em todas as cidades brasileiras, por meio da ferramenta básica dos “planos diretores”; e a arquitetura da Escola Paulista Brutalista, que engatinha seus primeiros passos entre o concurso de Brasília e sua inauguração. Mas, certamente, há uma parcial superposição temporal desses diferentes domínios doutrinários, artísticos, conceituais, e um corte vertical no tempo, no ano de 1957, vai encontrá-los a todos, simultaneamente, em sístole ou diástole, e de alguma maneira inevitavelmente conectados, mesmo que parcialmente se ignorando mutuamente.

NOTAS / CAPÍTULO 5

1 Como Carlos Eckman, Victor Dubugras e outros.

2 Cf. Camargo, 2001.

3 A Diretoria Artística do MAM é dividida, em 1950, por Villanovas Artigas, Álvaro Bittencourt, Sergio Milliet, Jacob Ruchti e Francisco de Almeida Salles.

4 *Habitat*, nº 1, p. 2-16.

5 O tema será abordado mais detidamente quando, adiante, se fará a análise de algumas obras de Vilanova Artigas.

6 Sem falar na publicação de seus textos na revista *Fundamentos* nº 18, mai. 1951; nº 23, dez. 1951; nº 24, jan. 1952. Isso se formos parar em 1952. Lina, aliás, é adepta da mesma ficção, como nota Maria Cristina Nascentes Cabral: “É curioso que Lina Bo tenha criticado os arquitetos brasileiros que buscavam reconhecimento, ao mesmo tempo que seus projetos eram amplamente divulgados e publicados. Só a sua residência no Morumbi foi publicada em oito revistas em seis países diferentes até 1956, e note-se que foi seu primeiro projeto” [Cabral, 1996, p. 18, nota 25].

7 Essa contradição é típica de Vilanova Artigas, e esclarecedora de seu viés trágico (no sentido grego do termo), e foi analisada com mais vagar no capítulo “Brutalismo Paulista: entre o ser e o não ser” [Zein, 2000, p. 23-27].

8 Uma década e meia depois, Yves Bruand assumirá o mesmo papel de “voz do mestre” no capítulo sobre o Brutalismo Paulista de seu livro “Arquitetura Contemporânea no Brasil”, quando também parece ressumar, de forma até mais literal, idéias declaradas mas não abertamente divulgadas, do mestre Artigas [Bruand, 1981].

9 Lina colabora em diversas revistas italianas como *Grazia* (1941), *Stile* (1941/2), *Bellezza* (1942), *Domus* (1943-46) e no semanário de arquitetura *A / Cultura della Vita* (1946), fundada e dirigida por Bruno Zevi, Carlo Pagani e Lina. Cf. Ferraz, 1996, p. 26-31.

10 *Habitat*, nº 2, p. 3.

11 Repercutindo a compreensão da modernidade como invenção contínua, mencionada e analisada no capítulo anterior.

12 No tema, ver análise de Annateresa Fabris no livro *Cândido Portinari* relativa ao papel do pintor e de Gustavo Capanema na criação temática dos painéis sobre o Homem Brasileiro no prédio do Ministério, onde se buscava atingir uma imagem do homem popular como representação de todo o Brasil [Fabris, 1996, p. 161].

13 Termo que Lina não utiliza, mas que é cunhado no mesmo momento histórico e cabe aqui por sua pertinência.

14 Termo que será consagrado no livro de Bernardo Rudofski publicado somente alguns anos depois; convindo lembrar, porém, que Rudofski por essa época morava e trabalhava no Brasil, e certamente se relacionou com a intelectualidade arquitetônica local.

15 Lina talvez, sem dar-se conta, reincide no viés europeizante do “exotismo”, que a rigor só existe a partir do olhar estrangeiro. Segundo o viés europeizante exotizante, mesmo quando são modernos os brasileiros “não o podem ser” de maneira semelhante à da “alta civilização” - mas apenas, preferencialmente, de maneira exuberantemente local, climática, “natural”. Max Bill parece incorrer, ainda mais acintosamente, no mesmo preconceito, como será visto adiante.

16 Cujo símbolo foi a reinauguração do Museu do Ipiranga em 1922, agora decorado com as figuras da “paulistanidade” sob a direção de Affonso Taunay. [Cf. Witter, 1999].

17 (Hochschule für Gestaltungen Ulm). Cronologia e informações sobre Bill extraídas da publicação 2G, nº 29/30, 2004/1, dedicada a “Max Bill, Architect”.

18 *Habitat*, nº 2, jan./mar. 1951, p. 61-6.

19 *Habitat*, nº 12, set. 1953, p.34-35.

20 A leviandade de todas essas afirmações confirma o parecer de Carlos Eduardo Dias Comas: “superficialidade é uma das críticas recorrentes à arquitetura moderna brasileira, mas aqui, como em outros casos, é provável que não seja senão superficialidade do analista”. [Comas, 2002, p. 25].

21 Dedução fundamentada no fato de se repetirem ali os mesmos argumentos e razões do texto “Bela criança”, acima analisado: o país ser jovem, a necessidade de criticar as fraquezas da arquitetura brasileira, a menção ao “hóspede que fomos buscar na Suíça” e outros índices mais.

22 Singularmente, trata-se de uma página extra em papel diferente inserida em meio a uma extensa matéria sobre Walter Gropius, arquiteto que Bill elogia e indica como mestre notável, que saberia trabalhar em equipe e era equilibrado, em contraposição aos exageros passionais corbusianos e brasileiros, e que ele recomenda aos alunos que apreciem e aproveitem melhor. *Habitat*, nº 14, jan. 1954, p. 26-27.

23 O aspecto oculto dessa crítica, do qual Max Bill certamente sequer dá-se conta, é que exuma um intolerante eurocentrismo colonialista, que não pode admitir a predominância das periferias exceto enquanto manifestação “exótica”. Pois que, no mesmo texto, elogia os mestres, inclusive Le Corbusier; mas não suporta que seus ensinamentos – que incluem os quatro “erros” por ele citados - possam ser adotados e exercitados em terras tropicais, e principalmente ser exercidos, como o fazem os arquitetos da escola carioca, de maneira tão à vontade, híbrida, mesclada – a seu ver, sem rigor, mas de fato, criativamente.

24 Bardi, 1957, p. 47.

25 [Almeida,s/d]. O arquiteto Paulo de Camargo Almeida fez parte da equipe de João Baptista Vilanova Artigas no concurso para o Plano Piloto de Brasília, e que incluía também Carlos Cascaldi e Mario Wagner Vieira da Cunha.

26 Ambas as citações extraídas da transcrição oral da aula realizada pela revista *Projeto*, nº 66, ago. 1984, p. 74.

27 Faltou provavelmente o termo “*Bauausstellung*”, e neste caso trata-se possivelmente de referência à exposição do *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, organizada por Mies van der Rohe, com obras de autoria deste, de Le Corbusier, e de uma dúzia de outros arquitetos dentre os mais importantes do cenário europeu daquele momento. Embora inaugurado em 1927 o conjunto começou a ser concebido em 1925, e se não influenciou diretamente Warchavchik, lhe é certamente contemporâneo.

28 Embora o artigo afirme que as ilustrações daquela página da revista seriam daquela “primeira casa”, de fato trata-se de imagens da segunda casa construída por Warchavchik, em 1929, na Rua Itápolis, inaugurada com uma exposição de si mesma, visitada por várias personalidades e pelo público em geral. As imprecisões nas citações parecem ser atos falhos não intencionais, já que a revista esmera-se em reproduzir o artigo *ipsis litteris*, com ortografia de época e mesmo os erros originais de tradução e revisão.

29 Em textos publicados como: “Mudar a Capital”, comentário sobre texto de Paulo Monteiro Machado, *Habitat*, nº 34, set. 56, p.58; ou o editorial falando obre Brasília, publicado em *Habitat*, nº 35, out. 1956, p. 1; ou o Editorial com críticas ao concurso de Brasília, publicado em *Habitat*, nº 40/41, mar. 57, p.2.

30 *Habitat*, nº 55, jul. 1959, p. 42; os anais do congresso são publicados na *Habitat* nº 57, nov. 1959 e nº 58, jan. 1960.

31 *Habitat*, nº 63, mar. 1961, p. 1.

32 Concurso organizado em 1956, pouco antes do concurso de Brasília, e que, portanto, teve sua proposta caducada. *Habitat*, nº 34, set. 1956, p. 32.

33 *Idem*, p. 40.

34 *Habitat*, nº 31, jun. 1956, p. 37.

35 *Habitat*, nº 32, jul. 1956, p. 34. Ver análise no capítulo 7.

36 *Acrópole*, nº 362, jun. 1969.

37 *Acrópole*, nº 382, mar. 1971, p. 10. Cf. Bullrich, 1969.

38 *Módulo*, fev. 1957, p. 5-10.

39 *Acrópole*, nº 237, jul. 1958, p. 391-2.

40 Análise realizada mais pormenorizadamente em Zein, 2000, p. 20-23, aqui parcialmente citada e complementada.

41 *Módulo*, fev. 1957, p. 5-10.

42 *Idem*, p. 4-5.

43 Como Segawa [1997, p. 143], cuja leitura é textual mas desreferenciada (ênfatizando o que o arquiteto diz mas sem conferir o que o arquiteto faz).

44 *Módulo*, nº 21, dez. 1960, p. 3-7.

45 *Acrópole*, nº 237, jul. 1958, p. 392.

46 Artigas se refere brevemente às diferenças de postura entre os membros do Partido Comunista naqueles anos 1950 em entrevista concedida a Aracy Amaral publicada na revista *Projeto*, nº 109, abri. 1988, p. 97. A análise mais pormenorizada desses embates político-culturais e sua relevância para a compreensão do pensamento crítico de Vilanova Artigas foi realizada mais detidamente em Zein, 2000 p. 22-23.

47 Comas, 1991, p. 70.

48 Cf. Comas, 2002.

49 O assunto será tratado no capítulo 8.

50 As duas versões do projeto do Parque do Ibirapuera, a inicial de 1951, e a que foi finalmente construída, diferem substancialmente em várias questões; e essas mudanças, longe de serem causadas pela intervenção de seus colaboradores, parecem advir do próprio Niemeyer, pois são coerentes com o desenvolvimento que ocorrerá imediatamente a seguir na sua obra. Inaugurado o parque em fins de 1953, essa fase transicional amadurece ocorrendo o primeiro projeto que o próprio autor já reconhece como pertencendo a uma nova fase: o Museu de Caracas, de 1954; cuja solução de partido ele já havia parcialmente ensaiado num dos edifícios do conjunto do Ibirapuera, o edifício-cúpula, ou Palácio das Artes - recentemente mal batizado de “Oca”. O assunto será tratado no capítulo 6.2.

51 Cf. Comas, 1993, p.68.

52 O urbanismo como atividade evidentemente já se pode dizer que ocorresse desde a época colonial, e certamente o “embelezamento” urbano teve um papel importante na virada para o século XX e nas primeiras décadas daquele século; e se exercia, basicamente, através do desenho dos traçados, da regulamentação das volumetrias, e mais recentemente, do saneamento territorial. Diferentemente, o planejamento urbano estabelece novas formas de controle que prescindem, ou desconsideram a oportunidade e a relevância de controles formais/visuais em prol do estabelecimento de índices e diretrizes genéricos, baseados em diagnósticos do *status quo* mais do que em propostas efetivas de sua transformação, exceto do ponto de vista estritamente funcional. Alteração

extremamente significativa pelos resultados que não pretende produzir, mas sim induzir, e que justificaria seu entendimento, adotado aqui, de considerá-lo como uma outra e nova disciplina.

53 Essa ênfase no urbanismo estava particularmente presente nos cursos da Escola Politécnica da USP desde os anos 1930, graças a figuras como Anhaia Mello e Prestes Maia, uma tendência que segue presente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP quando se independiza das engenharias. O assunto será também abordado no capítulo 8.

54 O tema foi mais detidamente estudado pela autora no texto "O futuro do passado ou as tendências atuais", revista *Projeto*, nº 104, out. 1987, p. 47-61; republicado em Zein, 2000, p. 45 a 78.

6. PANORAMA ARQUITETÔNICO INTERNACIONAL: OS EXPANSIVOS, VARIADOS E CONFIANTES ANOS 1950

Na introdução ao livro *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*¹, suas editoras Sara Williams Goldhagen e Réjean Legault expõem de maneira bastante clara a situação dúbia e superficial que vem regendo a análise crítica sobre o período que vai do fim da II Guerra até os anos 1970, que tem sido apressadamente considerado, pela historiografia crítica que lhe é imediatamente posterior, não a partir de suas próprias características e qualidades, mas enquanto um “interregno” entre dois pólos, o modernismo e o pós-modernismo; ou ainda enquanto “um momento rudimentar e incompleto, quando a cultura corporativa teria cooptado as vanguardas do início do século XX para criar um Estilo Internacional, que finalmente vazou, precipitando o putativo colapso do modernismo”.² Segundo elas, essa narrativa excessivamente simplificada e distorcida tende a supervalorizar apenas algumas tendências de cunho historicista presentes naquele momento, obscurecendo a diversidade e complexidade de motivações então vigentes; e que, mesmo quando se analisam eventos não-historicistas - como o Team X e os Metabolistas - estes “são vistos apenas como momentos efêmeros e disparatados de apaixonada intensidade não levando a nenhuma duradoura e significativa influência arquitetônica”. Ademais, tais análises críticas falhariam em compreender mais extensamente de que maneira e com que conseqüências alguns mestres modernos, tais como Mies van der Rohe e Le Corbusier, “sutilmente adaptam seus vocabulários de projeto às novas circunstâncias culturais, políticas e sociais dos anos do pós-guerra. E por fim, essa narrativa tem patronizado a noção de que, durante os anos do pós-guerra, o modernismo morreu”³ – conclusão apressada mal baseada em muito poucos e escolhidos fatos. Goldhagen & Légault propõem então a necessidade de reexaminar e revisar essa postura “canônica” em prol de aproximações mais complexas, variadas e abrangentes. Além de buscar iniciar um processo de reconceituação geral desse período⁴, o livro reúne alguns ensaios abordando diferentes questões, aspectos, tendências, autores e obras do imediato pós-II Guerra até o fim dos anos 1950. A diversidade e variedade de abordagens ali expostas, mesmo que ainda iniciais e relativamente circunscritas, já indica ao menos que, levantada a ponta do véu, descortina-se uma rica paisagem na qual muito há que se reconhecer.

As autoras colocam também como questão chave a dúvida sobre a possibilidade da “unidade”: que traços comuns permeariam todas essas manifestações? Na opinião delas, a característica comum mais notável seria a “ansiedade”: “ansiedade acerca da adequação da cultura arquitetônica para lidar com e positivamente influenciar a sociedade nesse novo estado de coisas”.⁵ A confiança nas verdades taxativas parecia já então minada, e nenhuma filosofia em especial parecia chegar a ter uma significação pública e universal. A mudança e as incertezas predominam, afetando tanto a velha geração de mestres quanto novos arquitetos. Nem mesmo a ansiedade é idêntica, já que cada autor, ou grupo, ou região mostra-se impaciente, mas por diferentes razões e acerca de distintas situações: mesmo as ânsias são variadas. Cabe então perguntar novamente se haveria outros fatores coesivos que pudessem caracterizar aquele momento. Goldhagen aponta possibilidades e temas a serem explorados, palavras-conceito indexadoras que parecem ter assumido importantes significados naquele momento, e tenta estabelecer uma análise que dê conta da complexidade de relacionamentos entre todos esses aspectos.

Mesmo assim, e por enquanto, ainda não parece haver sido alcançada plenamente uma visão consistente de conjunto. Mas já vem acontecendo, através de ensaios pontuais focados e referenciados, ali ou alhures publicados, um alargamento conceitual e historiográfico que demonstra a fragilidade daquelas visões canônicas, colaborando para uma efetiva revisão dos fatos - muitos dos quais foram ignorados, enquanto outros tiveram sua aceitação reprimida pela visão crítica que até o momento os iluminava, ou melhor, os deixava parcialmente na sombra. O acúmulo desses estudos poderá propiciar uma mais ampla compreensão genérica e abrangente daquele momento. Mas que, possivelmente, não será corretamente atingida se nesse painel não forem considerados, não apenas os eventos e idiosincrasias da faixa Europa/América

do Norte, mas igualmente a variedade e qualidade da contribuição, no seio da arquitetura moderna, de outras e distintas realidades a nível planetário e que contribuíram efetivamente para dar originalidade, profundidade e complexidade a esse panorama.

Sendo, o brasileiro, certamente, um dos casos de maior interesse para a ampliação conceitual e melhor compreensão desse período; e não apenas para responder à pergunta, um tanto mal posta, sobre “o que aconteceu com a arquitetura brasileira após Brasília”, e sim pela qualidade intrínseca das várias facetas presentes no âmbito das arquiteturas brasileiras, que podem ser mais bem reconhecidas e estudadas a partir de uma contextualização mais rica e complexa do que a que normalmente se tem aceitado; arquiteturas essas que, similarmente ao que ainda sucede em vários outros casos no seio do panorama internacional, até o momento não receberam o devido reconhecimento, nem de sua relativa autonomia em relação à escola carioca, nem de sua alta qualidade - não como sombra, desvio ou variante, mas conforme suas próprias e peculiares características⁶.

A presente tese, buscando efetuar uma análise e revisão crítica focada no surgimento e consolidação da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, se alinha, enquanto proposta metodológica e conceitual, junto aos demais “estudos de caso” dentro do tema da “experimentação na cultura arquitetônica” daquele período, à semelhança de outras pesquisas arrebanhadas por Goldhagen & Legault em seu livro. Já o qualificativo “ansioso” se aplicaria a essa arquitetura apenas lateralmente: caracterizada por um intenso e até desbordante otimismo quanto ao panorama político nacional, às possibilidades abertas por algumas inovações tecnológicas e construtivas e pela ampliação das perspectivas culturais que sua contribuição representava, somente se poderia dizê-la angustiada pelo fato de nunca ter-se assumido como autônoma, ou por seus autores terem preferido abster-se de falar sobre suas obras (exceto muito raramente) e por terem escolhido jamais recortá-las do panorama de fundo nem assumi-las como parte de uma postura alternativa, um outro caminho dentro da arquitetura brasileira.

6.1. PRECEDENTES E REFERÊNCIAS NOTÁVEIS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

Justamente para ressaltar a originalidade e peculiaridade da contribuição da arquitetura da Escola Paulista Brutalista é importante colocar em relevo quais teriam sido, dentro do panorama internacional do pós-II Guerra até o fim dos anos 1960, aqueles criadores e obras que teriam sido mais significativos para a construção de um marco referencial, cultural e arquitetônico, da arquitetura da Escola Paulista Brutalista. Vale recordar que o tema das referências nunca é impositivo, mas sempre uma escolha do criador – que, dentre as infinitas manifestações existentes, seleciona as que melhor lhe parecem consoar com aquilo que deseja expressar. Em outras palavras: se determinadas referências se mostram significativas, é porque pareceram pertinentes, adequadas e iluminadoras para as questões e debates de interesse local - e apenas por isso é que puderam ser fecundantes.

Uma ampla variedade de autores e obras poderia ser invocada para embasar a leitura e análise das obras da Arquitetura Paulista Brutalista, configurando um complexo conjunto resultante de sucessivas seleções e aproximações, circunstancial e voluntariamente definidas (nem sempre de maneira absolutamente clara e consciente) pelas próprias obras e autores. Mas não necessariamente toda e qualquer referência que seja possível aventar - relacionando obras da Arquitetura Paulista Brutalista com outras obras ou autores, daquele momento ou de momentos anteriores, do panorama nacional ou internacional - chegam necessariamente a configurar-se como “precedentes notáveis” dessa arquitetura. Embora cada autor possa ter suas preferências pessoais, advindas de fontes várias e assumindo maior ou menor peso em sua obra particular, pode-se considerar que a Arquitetura Paulista Brutalista é tributária, de maneira permeante e consistente, principalmente da contribuição de três mestres da arquitetura moderna do século XX: Le Corbusier e Mies van der Rohe; e também - embora nem sempre, nem a todos - Frank Lloyd Wright. A obra do primeiro

ajudou a definir certas opções quanto à forma e materiais construtivos; a do segundo, a definir certas opções quanto à estrutura e à composição volumétrica, menos no que tange aos materiais do que no que se refere aos procedimentos; e a obra do último foi seminal para a definição de certos arranjos espaciais internos e de uma certa afiliação à idéia de respeito à “verdade dos materiais”.

Evidentemente, esses não são precedentes notáveis apenas da Arquitetura Paulista Brutalista: pode-se dizer que, de uma maneira ou de outra, os três mestres foram de importância fundamental para praticamente toda e qualquer arquitetura projetada no ambiente mundial do pós-II Guerra até pelo menos os anos 1970. Entretanto, e em cada caso, variam pesos e interpretações, abrindo quase que infinitas possibilidades de arranjos; e isso se dá não apenas pela genialidade e densidade de suas obras, como pela longevidade de sua produção artística, que, por isso mesmo, chegou a passar por várias e diferentes fases relativamente distintas entre si; de maneira que algumas partes desses profícuos conjuntos acabam sendo significativas, de um modo ou de outro, para quase toda a arquitetura moderna praticada no século XX.

Por outro lado, embora possam ser estabelecidas correlações pontuais com outras obras e outros arquitetos do mesmo período (e que eventualmente serão citadas e melhor analisadas adiante, sempre que oportuno⁷), pode-se afirmar que, exceto pelos mestres citados, parece haver mais paralelismos e sincronismos do que “influências”. Embora a arquitetura daquele período parecesse não mais compartilhar uma mesma base filosófica e doutrinária, certamente compartia uma base arquitetônica comum, formada justamente pela presença permeante das obras de alguns mestres da modernidade. Essa seria, em parte, uma das explicações possíveis para a rapidez e aparente facilidade com que se estabelece, na entrada dos anos 1960, a assim chamada “conexão” brutalista, cujos efeitos pipocaram em todo o planeta praticamente ao mesmo tempo - certamente não por mútua interdependência, mas mais provavelmente, por mútua filiação.

No panorama paulista, seja da época, seja posterior (e até mesmo hoje em dia) a aceitação explícita ou mesmo qualquer tentativa de compreensão e análise dessas influências é complicada pelo fato desse tipo de abordagem ser sempre recebida com um alto grau de ojeriza, confirmando a posição idiossincrática local em obstinadamente negar ou desconsiderar quaisquer tentativas de estabelecer associações diretas ou indiretas com possíveis precedentes arquitetônicos, especialmente os de origem não brasileira. As razões para esse rechaço, até há pouco tempo atrás, eram fundamentalmente de ordem político-ideológica, e em especial no tema da afirmação da “identidade nacional” e no desejo de enfatizar a “tradição e cultura nacionais”, temas já abordados em outras partes deste e de outros estudos. Como já foram também analisadas as razões que estabelecem a irrelevância, desde um ponto de vista atual e contemporâneo, desses impedimentos, que não mais vigem nem podem seguir sendo aceitos como barreiras absolutas a impedir a realização das necessárias tarefas de contextualização histórica da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, no seio do panorama brasileiro e internacional da sua época.

Esse rechaço ao tema dos precedentes notáveis deriva também, inevitavelmente, da angústia da criação artística. Como esclarece Harold Bloom⁸, a “influência é uma metáfora, que implica em uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva”. De alguma maneira a influência é fundamental para a criação, mas ao mesmo tempo, ela deve ser negada: “chegar atrasado, em termos culturais, jamais é aceitável para um grande escritor” – ou para qualquer artista, arquitetos incluídos. A influência torna-se assim, segundo Bloom, um “fardo estimulante”, e sua negação e superação, um dos motores ocultos da criação. Sendo a negação da influência parte inseparável da angústia criativa, revelá-la não precisa resultar em diminuição de valor do ato criador: “mas a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não necessariamente melhores”.⁹ E ao que parece esse fenômeno não se dá somente entre os criadores menores, que apenas imitam, mas principalmente entre os “poetas fortes”, aqueles verdadeiramente talentosos, capazes de fazerem “fortes más leituras”, ou “interpretações criativas”: é a esse movimento, que caracteriza verdadeiramente o ato criativo, que Bloom denomina “apropriação poética”.

Embora alguns desses precedentes notáveis já tenham sido extensamente estudados em outros trabalhos anteriores¹⁰, convém retomá-los aqui resumidamente, para maior clareza e facilidade de leitura¹¹.

6.1.1. LE CORBUSIER, MESTRE DO CONCRETO E DA FORMA

Certamente Le Corbusier já era lido e conhecido em São Paulo desde pelo menos os anos 1930¹², podendo ser encontradas várias referências a seus postulados e idéias em obras, textos e no ensino local desde então, tanto no que se refere a seus paradigmas arquitetônicos (como os cinco pontos) como sobre suas idéias urbanísticas (sintetizadas na Carta de Atenas). Mas pode-se considerar que a primeira importante onda de influência corbusiana, de corte mais estritamente formal e visual, vai se dar na arquitetura paulista via influência indireta da releitura corbusiana praticada pela arquitetura moderna brasileira da escola carioca, e na medida em que a obra de seus protagonistas é divulgada, no país e internacionalmente, a partir de 1943, com a exposição *Brazil Builds*, organizada pelo MoMA pouco antes do fim da II Guerra bem como em diversas publicações e exposições.

Essa influência não é apenas de segunda mão, mas efetua-se de maneira erudita, por identificação e compreensão da doutrina e repertório corbusianos e sua manipulação e assimilação através do peculiar modo de apropriação dos mesmos pela arquitetura carioca. Tanto que essa releitura paulistana da influência carioca não se dá de maneira nem literal nem diluída, mas assumindo recortes e valorações que muito freqüentemente se assemelham, mas não poucas vezes se distinguem. E essas diferenças se ampliam e chegam, paulatinamente, a inverter seu foco, a partir de meados dos anos 1950, o que se dá muito especialmente nas obras da vertente brutalista da arquitetura paulista, devido à priorização da expressividade e virtuosismo estrutural das obras corbusianas posteriores à II Guerra, já propriamente “brutalistas”; ao contrário da arquitetura moderna carioca, que se mantém fiel aos princípios corbusianos pré-II Guerra.

Interessa notar que a influência corbusiana na arquitetura da Escola Paulista Brutalista não se limita à referência a essas obras coetâneas de Le Corbusier, mas abrange igualmente a totalidade de sua obra, revisitada de maneira ampla e livre. Essa “des-historicização” e o reaproveitamento em *patchwork* da obra corbusiana são facilitados pelo fato de seu estudo e familiarização se darem por meios basicamente literários, na atenta e pormenorizada leitura de sua *Œuvre Complète*, consultada não como livro de história, mas como quase-tratado, tanto doutrinário, quanto metodológico, quanto formal. Ao publicar a obra completa como uma colcha de retalhos, visualmente pasteurizados pela adoção de um desenho gráfico homogeneizante, que Le Corbusier trata que seja exaustiva e ao mesmo tempo de fácil entendimento, tal conjunto de propostas chega, sem dúvida propositalmente, (e não apenas aos paulistas) a servir de base para um sem número de releituras daqueles preceitos e soluções, transmutados em resultados diversos, apropriados e mesmo originais, embora ainda carregando as marcas do mestre.

Mesmo assim, nem todas as obras da fase final brutalista da obra corbusiana pesaram positivamente para a Arquitetura Paulista Brutalista ou tiveram seus pressupostos, partidos e detalhes reapropriados significativamente. Privilegiaram-se, como parece ser razoável, aquelas dentre as obras que apresentavam maior valor como solução prototípica, concedendo-se menos relevância, enquanto precedente notável, às obras de programas mais excepcionais e de caráter mais individualisticamente expressivo - afinal, inimitáveis. Assim, embora ocorram apropriações aleatórias, citações de trechos do repertório, redesenho de elementos e detalhes de arquitetura advindos de várias obras da fase brutalista corbusiana, destacam-se, pela sua maior influência, nem tanto a solução compositiva da planta e corte da *Unité d’Habitation* de Marselha, mas muito mais suas texturas, o valor escultórico dos seus pilotis e escadas externas e o repertório de formas do seu teto-jardim de pedra. Outra importante referência intensamente apropriada pela Arquitetura Paulista Brutalista são os detalhes de aberturas, fenestraçãoes, ritmo dos *brises* e volumetrias dos elementos secundários do Convento de La Tourette. Da *Unité* recupera-se também, sem dúvida, seu valor de

utopia “urbana”, de quase falanstério que se basta (replicado, por razões programáticas, no Convento de La Tourette), de mundo em si, equalizando a relação entre edifício (casa) e cidade – tema recorrente nos textos de Vilanova Artigas. Já os “desvios para o barroco”, individualistas e expressivos que comparecem, por exemplo, no isolamento campestre da capela de Ronchamps, parecem ter tido pouca importância no marco da Escola Paulista Brutalista. Por outro lado, mostra-se extremamente relevante a indicação de rumos proposta por Le Corbusier no que concerne à exploração da idéia de estrutura deixada não só aparente, mas em destaque, sobre-desenhada para maior expressividade e enfatizada para maior clareza construtiva; bem como o aproveitamento das possibilidades das texturas rugosas cuidadosamente obtidas pelo desenho das formas de concreto armado. Interessante notar que esse detalhe celebrava e evidenciava uma fatura manual artesanal, diferenciada e exclusiva - que a rigor era contrária à idéia, também ventilada e assumida como paradigmática no discurso corbusiano, da necessidade de seriação, repetição e pré-fabricação dos elementos arquitetônicos: até mesmo essa contradição é significativa, assombrando recorrentemente a atitude criativa e a consciência discursiva afeta às obras da Escola Paulista Brutalista.

Embora o concreto aparente tenha sido o material preferencial de Le Corbusier nessa fase final de sua obra, pode-se afirmar que ela não se caracterizava pelo uso desta ou daquela técnica ou material, mas era resultado da adaptação de determinadas vontades formais e expressivas a uma série de circunstâncias e disponibilidades produtivas e materiais. Assim, Le Corbusier também emprega, quando lhe convém ou não lhe resta alternativa, alvenarias de tijolos deixados aparentes, combinados ou não com lajes em abóbadas “tipo catalão” - como no caso bastante importante das *Maison Jaoul*. Apesar da inelutável incoerência entre as escolhas e opções configuradas por essa obra face aos anteriores discursos corbusianos em prol da industrialização (fato apontado por vários comentadores naquele momento) mesmo assim essa obra será assumida enquanto precedente formal e material de um sem número de propostas de outros autores (com certa relevância também para alguns dos autores da Escola Paulista Brutalista). Talvez menos por sua coerência discursiva com os “princípios doutrinários” da modernidade, e muito mais por sua simples existência reivindicar, pelo exemplo, o direito à liberdade artística quase sem limites. Que, por extensão, ajudava a solapar algumas já minadas idéias: tanto da arquitetura moderna estar necessariamente ancorada numa certa uniformidade formal, como dela necessariamente nascer de (e sempre configurar) uma abordagem de caráter inovante e industrial. Esses desejos e contradições comparecem, igualmente, na Arquitetura Paulista Brutalista: a afirmação *a priori*, pouco refletida, de princípios doutrinários genéricos, que, entretanto, são de certa maneira negados na prática, por razões circunstanciais várias, e em prol de uma licença criativa sem peias.

Os exemplos da estrutura independente (Dom-ino) e de sua variante em caixa portante (Citrohan) representam, no conjunto da obra de Le Corbusier, não mais do que caminhos distintos, possibilidades propostas pela sua profícua verve – mas jamais proposições excludentes, embora certamente, aparentadas¹³. Na escola carioca o esquema Dom-ino parece ser um dos fundamentos pelos quais ela realiza sua apropriação corbusiana, e ao mesmo tempo, o método pelo qual dela se liberta - ou pelo menos, que lhe permite ir muito além do que o mestre havia pensado ou proposto. Já na Escola Paulista Brutalista não há nem a assunção exclusiva nem pura de uma dessas soluções (Dom-ino e Citrohan¹⁴), mas ambas serão apropriadas e transformadas, assumindo um valor dicotômico de excepcional importância quando servem de base para algumas soluções híbridas¹⁵.

Na Arquitetura Paulista Brutalista essas apropriações não são apenas dos esquemas genéricos, ou dos resultados configurados pelos aspectos formais, mas há um desejo de supervalorização das definições arquitetônicas de cunho construtivo e tecnológico – as quais, embora talvez presentes em potência na obra de Le Corbusier, são efetivadas na arquitetura paulista (e em todas as facetas da conexão brutalista internacional) de maneira mais radical, explícita e obsessiva; talvez aqui, por estarem sempre combinadas com as lições de estrutura e construção impregnadas no meio paulista pela forte tradição engenheiral da formação

dos arquitetos locais. Situação que encontra, por sua vez, várias similaridades com o desenvolvimento da obra miesiana.

6.1.2. MIES VAN DER ROHE, MESTRE DA COMPOSIÇÃO E DA ESTRUTURA

Se não há talvez dúvidas, embora seja tema pouco debatido, de que a Arquitetura Paulista Brutalista seja tributária da contribuição corbusiana, sua possível aproximação com a obra de Mies van der Rohe tampouco tem sido aventada, havendo até muito recentemente uma quase total ausência de análises sobre o tema¹⁶. O que é ainda mais surpreendente por saltar aos olhos as afinidades entre ambas as arquiteturas, com suas evidentes ênfases nos temas da estrutura e do volume únicos, certamente fundamentais na obra miesiana, em especial na sua fase americana, e presentes, de maneira primordial e sistemática, na Arquitetura Paulista Brutalista.

Possivelmente esse sombreamento da importância da obra de Mies van der Rohe como precedente notável do brutalismo paulista (que, entretanto, tem seu valor reconhecido em outras obras locais, filiadas a outras tendências arquitetônicas) deve-se a problemas não de ordem conceitual, mas política. A pessoa de Mies, mais do que sua obra, colocava questões difíceis de serem aceitas no momento politicamente mais maniqueísta dos anos 1950, em especial pela sua aparente adaptação, que parecia então ser acrítica, aos pressupostos capitalistas da sua nova pátria americana¹⁷, em aparente contradição com suas realizações do pré-II Guerra. Entretanto, há vários autores de grande importância que discordam da interpretação corrente distinguindo “dois” Mies, um antes e outro depois de seu traslado aos Estados Unidos, tanto nos aspectos filosóficos como em sentido arquitetônico¹⁸. Mesmo assim, nos anos 1950 essa dicotomia talvez parecesse real e taxativa, obstaculizando uma leitura crítica mais tranqüila da obra miesiana bem como, por extensão, de sua evidente influência, inclusive na Arquitetura Paulista Brutalista¹⁹. Desde uma visão contemporânea esses impedimentos estão certamente caducos, sendo possível e legítimo ensaiar algumas aproximações entre ambos, Mies e os paulistas.

A arquitetura paulista em geral, e não apenas sua tendência brutalista, insere-se num marco social pragmático e mercantilista, de substrato engenheiral e construtivo, e pode ser considerada como uma resposta moderna, brasileira e apropriada ao espírito de sua época e às realidades locais sempre ciosas de e sobremaneira valorizando a questão “econômica”.²⁰ Ademais, embora as duas únicas faculdades de arquitetura paulistas existentes até os anos 1960 tenham também sido influenciadas pelo ensino acadêmico, há forte presença do ensino politécnico na origem e formação dos arquitetos paulistas, diferentemente da formação acadêmica de seus contemporâneos cariocas. Apesar da evidente influência de Le Corbusier na Escola Paulista Brutalista, o vínculo corbusiano com o academicismo – mesmo que de contestação e ruptura – não tem a mesma relevância no ambiente paulista do que ocorre no panorama carioca; enquanto a formação arquitetônica essencialmente pragmática de Mies van der Rohe guarda certo paralelismo com a realidade paulista.

No substrato íntimo das decisões projetuais miesianas sempre é possível encontrar a questão da racionalidade na formulação da estrutura, no uso dos materiais e no processo de construção, todos em amplo senso²¹; enquanto a questão da forma, sem dúvida muito relevante também para Mies, jamais tem precedência exclusiva. Possivelmente, a afinidade de Mies pelo neo-classicismo poderia ser explicada pelo fato de este lhe conferir de imediato um marco formal claro e simples que lhe permite libertar-se de maiores cuidados com esse aspecto de maneira a poder priorizar o estudo das questões construtivas.

Se bem a similaridade ou afinidade entre as arquiteturas miesianas e as do brutalismo paulista não configurem aproximações evidentes ao nível das opções visuais e materiais, certamente parecem existir ao nível do método de concepção projetual e estrutural.

A questão da “verdade estrutural” foi assunto bastante debatido e de muita importância no meio

cultural arquitetônico do brutalismo paulista, sendo tema de conotações éticas então muito presentes no ambiente arquitetônico internacional da época (anos 1950-70), e derivando igualmente de um substrato estético e construtivo importante. Note-se, entretanto, que, sendo a “verdade” categoria transcendente, sua busca consistente em fatos contingentes do real está provavelmente fadada à incompletude e incongruência. Assim, embora a obra de arquitetura não possa ser, filosoficamente falando, “verdadeira”, ela poderá sem dúvida ser “clara”, evidenciando deliberadamente seus pressupostos construtivos, funcionais e tecnológicos, com ênfases variadas em cada um desses termos ou em todos eles. A clareza estrutural e a adequação estática/estética no uso dos materiais parecem ser objetivos comuns compartilhados tanto pelas obras miesianas como por aquelas da Arquitetura Paulista Brutalista. Ambas também investem na busca estética da homogeneidade, com reflexos na paleta restrita de materiais e na ênfase do caráter genérico e detrimento do caráter programático do edifício.

Collin Rowe postula a existência de uma arquitetura do “estilo internacional” que teria como pressuposto normativo a laje plana e seus suportes pontuais enquanto dispositivos que garantem a planta livre, dedução feita basicamente a partir dos exemplos corbusianos e miesianos consolidados ao redor de 1929²². Nessa mesma análise Rowe detecta a derivação de Mies rumo a outras possibilidades, a partir do momento em que suas obras passam a adotar uma progressiva rigidez do esquema de planta livre – que começa a ocorrer, por exemplo, no projeto da biblioteca do IIT – Illinois Institute of Technology (1944). Assim, a partir do pós-II Guerra, Mies van der Rohe vai progressivamente abandonando: a) primeiramente a pontuação colunar homogênea, substituída por uma estrutura em exo-esqueleto que garante grandes vãos e portanto mantém o teto liso e a liberdade no arranjo das plantas²³; b) posteriormente abandonando até mesmo a planaridade das lajes, substituída pelo teto homogêneo em grelha estrutural, configurando uma “planta livre” de resultados práticos e conceituais muito distintos daquela do “estilo internacional”, porque tendendo ao vazio, ou ao menos, à solução preferencial pela não compartimentação dos espaços, substituindo o atendimento funcional imediato pela flexibilidade de previsão de usos futuros, o caráter funcional pelo caráter genérico.

Na arquitetura brasileira da escola carioca, como esclarece Carlos Eduardo Comas, o esquema dom-ino está presente e é exercitado de maneira a ser possível explorar criativamente suas possibilidades, extrapolando seus limites iniciais de maneira a chegar a soluções inauditas, ainda que a partir de sua lógica básica. Diferentemente, a Arquitetura Paulista Brutalista deve ser entendida e analisada, à semelhança da “derivação” miesiana, como igualmente favorecendo a substituição da pontuação colunar pela busca de grandes vãos, e a substituição do teto liso pelo teto homogêneo em grelha uni ou bidirecional, e a transformação da “planta livre” sofisticadamente elaborada, mas de certa maneira fixa, pela “planta genérica” de maior secura e rigidez, mas potencialmente flexível, onde toda partição torna-se secundária e, no limite, espúria.

Alguns outros temas presentes na vida e obra miesianas²⁴ – como a preferência pela idéia da repetição, em contraponto com a de reprodutibilidade; e a de radicalidade, em confronto com a de vanguarda – parecem igualmente repercutir ou encontrar afinidades na Arquitetura Paulista Brutalista. A noção de “modelo”, segundo a acepção que lhe é dada por alguns dos epígonos da Arquitetura Paulista Brutalista²⁵, reflete parcialmente a noção de repetição, presente no corpus conceitual miesiano; igualmente, a idéia de ‘radicalidade’, como é posta por Mies, está sem dúvida presente nessa arquitetura que, entretanto jamais se vê ou se proclama como sendo “de vanguarda”, exceto do ponto de vista estritamente tecnológico.

Todos os pontos acima enfatizam a aproximação e afinidade entre a arquitetura de Mies Van der Rohe e a Arquitetura Paulista Brutalista, a nível metodológico mais do que apenas formalmente; podendo várias de suas obras serem consideradas como precedentes notáveis de outras tantas obras da arquitetura brutalista paulista - desde que a análise as considere relativamente abstraídas de suas qualidades acessórias, concentrando-se nas suas qualidades essenciais.

Porém, algumas obras miesianas chegam também a ter um efeito ainda mais direto e referencial, com várias repercussões na Arquitetura Paulista Brutalista. É o caso do projeto para o Edifício Bacardi em Santiago de Cuba, 1957, exemplo raro na obra miesiana onde ele exercita, em concreto armado, o tema da grelha homogênea e das colunas em + (que Mies emprega predominantemente em soluções com aço); ou o projeto do Convention Hall, em Chicago (1953-4), uma cobertura de enormes proporções composta por uma malha regular apoiada apenas em pilares periféricos de desenho tendendo ao triangular (pilares piramidais assumindo a forma de dois triângulos unidos pelas pontas); ou ainda os edifícios Promontory, Chicago (1946-9), uma das poucas obras em concreto e alvenaria de tijolos da sua fase americana. Os estudos que ele realiza para o desenho das colunas portantes do *Convention Hall*, *Bacardi/Cuba* e a *Neues Staatsgalerie* de Berlim parecem ter aberto um campo de possibilidades formais que pode ter sido, de alguma maneira, de fundamental importância no brutalismo paulista, em especial (mas não apenas), na obra de Vilanova Artigas.

6.1.3. FRANK LLOYD WRIGHT, DOS FUNDAMENTOS ÀS SUPERFÍCIES

A única influência deliberadamente reconhecida por vários arquitetos locais, quando se declaram em débito com os mestres da modernidade - e que mais recentemente vem recebendo uma maior atenção e análise por parte de alguns pesquisadores²⁶ -, é sem dúvida o caso de Frank Lloyd Wright. Entretanto, uma criteriosa identificação de sua presença na vertente brutalista paulista esbarra em um sem número de dificuldades e incongruências que não são de simples deslinde, e que merecem um olhar mais atentamente crítico, de forma a evitar ver-se a sombra de Wright em praticamente tudo, amplificando e generalizando de tal maneira seu peso e presença que sua obra acabaria sendo tomada não como precedente, mas como atmosfera criativa, tão vaga quanto imprescindível - dessa maneira, eludindo um diagnóstico mais preciso de sua eventual presença.

Esse é, de fato, o risco que sempre se corre ao analisar a influência de Frank Lloyd Wright - e não apenas no caso paulista, mas em qualquer caso. Pois que sua contribuição ampla, duradoura e pervasiva situa-se de alguma maneira nos próprios fundamentos da modernidade arquitetônica do século XX ou, por assim dizer, nos seus alicerces; de maneira que, cavando-se suficientemente fundo, será encontrada. Se assim for, deixaria de ser possível atribuir-lhe o papel de precedente, já que sua anterioridade a transformaria em núcleo de fundação inescapável a todos.

O que talvez não seja o caso - ao menos no que se refere à vertente brutalista da arquitetura paulista. Até porque, se bem seja a contribuição de Frank Lloyd Wright muito importante para entender a obra de alguns dos autores do brutalismo paulista - tal como Vilanova Artigas, entre outros - sua presença mostra-se irrelevante na análise da obra de outros de seus principais protagonistas, que só se pode dizer que tenham alguma referência wrightiana em sentido muitíssimo amplo e vago. Porém, se em Artigas essa influência se faz presente, tampouco é simples compreendê-la sistematicamente - como percebe o arquiteto Paulo Fujioka, um dos mais sérios pesquisadores do tema, ao concluir que "as similaridades conceituais constatadas nas obras de Wright e Artigas, inclusive na sua fase madura, desde o projeto da Casa Tacques Bittencourt II até a Rodoviária de Jahu, são muito significativas e revelam mais do que uma relação casual entre elas, indicando uma influência muitas vezes difícil de classificar, por não ser meramente direta ou linear, mas intermediada por aspectos sutis, que tornam a análise mais complexa"²⁷.

Fujioka aponta, como princípios básicos do organicismo wrightiano: "a) o princípio da unidade (na relação do projeto com a paisagem, na modulação dos espaços, no sistema construtivo); b) o princípio da plasticidade (os materiais devem fluir, amoldar-se e crescer dentro do espaço, ao invés de serem cortados, juntados, construídos; estrutura, piso e fechamento podem ser uma única coisa); c) o princípio da continuidade (fluidez espacial que, pelo sentido de plasticidade, pode conformar um espaço livre e aberto, sem

um limite claro entre o que é espaço construído e a natureza ao redor); d) o princípio da obediência à natureza dos materiais (uso funcional e racionalizado de materiais e estruturas aparentes, sem ornamentação exceto para arremates, acabamentos e esquadrias); e) um novo sentido de escala humana baseado na horizontalidade e na integração do edifício com a paisagem".²⁸

Trata-se de uma perspicaz síntese interpretativa, elaborada pelo autor com base nas considerações de vários comentadores e numa extensa e pormenorizada leitura dos textos e da obra de Frank Lloyd Wright, de maneira a validar sua pertinência. Embora, de fato, Frank Lloyd Wright jamais tenha chegado a sistematizá-la, nem dessa nem de outra maneira - sendo proverbial e conhecida sua parca objetividade em contraponto com sua verborragia e ausência de concisão - de maneira que sempre é necessário exercitar uma profunda exegese quando se tenta definir, com clareza, os "princípios" da doutrina wrightiana; que ele denominava genericamente de "organicismo", termo que chegou a significar, ao longo de sua obra, coisas distintas, atitudes peculiares, maneiras diversas. A ponto de poder-se afirmar, como alguns o fazem, que a única coisa que dá unidade a todo o vasto conjunto da obra de FLW é apenas o fato de ser ele mesmo o autor de tudo.

A análise de Fujioka, extensa e pormenorizada, vai tentar verificar a presença desses princípios nas obras de alguns dos arquitetos paulistas declaradamente afiliados a Wright. Mas na maior parte das vezes o que encontra não são os princípios conceituais em si mesmos, mas preferentemente algumas repercussões, mais ou menos transmutadas, das suas propostas formais, de seus detalhes construtivos, de seus vezos plásticos e materiais.

O precedente tomado de maneira visual e não conceitual não é situação incomum na arquitetura: de fato, a "influência" arquitetônica parece dar-se, em muito mais amplo grau, pelas imagens do que pelas essências. Por isso mesmo, tais influências podem ser detectadas e reconhecidas mesmo quando os autores não chegam a admiti-las, pois basta o depoimento comparativo das obras. As influências arquitetônicas em geral, inclusive as advindas de quaisquer dos mestres da modernidade, soem acontecer com muitíssima maior frequência pela apropriação visual sem referencia a doutrinas e princípios e ancorada, quase que exclusivamente, nas sugestões formais. Segue-se que, se uma obra "parece" (ou seja, demonstra, por sua aparência) estar influenciada por outra, principalmente se esta for de autor precedente, canônico e notável, então pode-se legitimamente dizer, com razoável grau de certeza, que tal influência ocorreu - dê-se o autor conta disso ou não, admita ou não.

Entretanto, para evitar que um mero casuísmo afete esse processo de análise e deslinde de influências, deve-se não apenas conhecer bem as origens, como igualmente os receptores, e ademais, vinculá-los apropriadamente. No caso da arquitetura wrightiana e de sua ascendência no meio paulista esse vínculo parece estar muito mais ao nível das imagens do que das essências, da construção do que das doutrinas - nem são de outra ordem as influências wrightianas sobre os paulistas que Fujioka chega a encontrar, em seu extenso e pormenorizado trabalho. Em suma, não é preciso rezar pelo credo wrightiano para se beneficiar de sua influência criativa. E a arquitetura, embora esteja sempre de alguma maneira informada por convicções filosóficas, nasce primordialmente tanto das necessidades de sítio, programa e materiais construtivos disponíveis, quanto de outras arquiteturas. Em outras palavras, "os poemas surgem não tanto [ou tão somente] em resposta a um tempo presente, mas em resposta a outros poemas."²⁹

Em que poderia consistir e como se dava a influência wrightiana na arquitetura da Escola Paulista Brutalista?

Antes de sair em busca de similaridades, é preciso levar-se em conta que parte dos principais protagonistas daquela tendência, tanto os de primeira hora, quanto outros que a ela aderem um tanto depois, já vinham exercendo anteriormente sua prática profissional (ou em seus exercícios estudantis) outras referências e caminhos, a maioria deles permeados - em São Paulo, ao menos desde a década de 1930 - pela influência wrightiana, inclusive através do ensino de arquitetura paulista. Por muito tempo Wright foi uma

opção não-acadêmica mais “palatável” ao conservadorismo paulistano do que as vanguardas modernas bauhausianas e corbusianas, bem mais estigmatizadas pelos professores e criadores tradicionalistas que dominavam a prática e o ensino de arquitetura locais. Fujioka fala do “prestígio de Wright na Escola Politécnica”³⁰, encarecendo que foi provavelmente dali que Artigas teria tido o primeiro contacto com essa obra.

A forte presença no panorama local dessa influência wrightiana foi, como sempre ocorre, uma opção: servia porque alimentava positivamente uma questão de alto relevo para os engenheiros-arquitetos que se formavam em São Paulo, até o fim dos anos 1940 (quando se criaram os cursos de arquitetura independentes dos cursos politécnicos). E essa questão era: como construir arquitetura moderna com os limitados meios técnicos então disponíveis, de maneira autêntica e honesta - ou seja, sem falsear aparências? Essa era uma pergunta sem dúvida crucial, até porque ainda não havia uma separação nítida entre o arquiteto e o construtor, que só começaria a se dar, no ambiente paulista, em finais da década de 1940. E mesmo quando o arquiteto passa a estar definitivamente separado do engenheiro, seguia postulando a necessidade de manter, em suas mãos, o controle total da obra pela definição plena e cuidadosa de todos os seus detalhes construtivos, assim superando (ou de fato reapropriando-se de) os saberes práticos dos vários ofícios que tradicionalmente compõem a atividade edilícia.

Em corroboração a essa interpretação desse panorama pode-se citar uma declaração de Vilanova Artigas, que diz: “encontrei em Frank Lloyd Wright uma formulação que não encontrava no curso da Poli [Escola Politécnica]. Por exemplo, eles ensinavam a fazer o telhado, mas dependíamos do telhadeiro que, em geral, era um operário europeu imigrante. [...] Nos anos [19]40, fizemos uma revolução. Nos primeiros projetos wrightianos decidi que eu mesmo calcularia os telhados para ver a forma que resultaria. Assim, essas casas me impuseram a disciplina de fazer meu projeto completo. Usei o mesmo método quando fiz os primeiros projetos de arquitetura, precisamente na década de [19]50. Sim, porque antes não existia o projeto³¹, mas fotografias daquilo que Le Corbusier e outros arquitetos europeus ou norte-americanos haviam feito. Então, era preciso transformar aquilo em projeto. Tivemos que rever todos os detalhes, pois até aquela época tudo se fazia na base da imitação”.³²

Depois de exercitar pragmaticamente a “modernidade”, da maneira que se apresentava como mais factível dentro da realidade construtiva local – a chamada fase “wrightiana” de Artigas – o arquiteto vai se alinhar, a partir de meados dos anos 1940, com as propostas formais da arquitetura brasileira moderna que vinha sendo desenvolvida pela escola carioca - e também para isso era preciso reinventar os detalhes apropriados. Não que a escola carioca não o fizesse; mas, certamente, não dava a essa questão uma tal prioridade em seu discurso, como o faziam os paulistas.

Se a influência de Wright foi aceita por abrir um caminho plausível, para Artigas e para toda uma geração de arquitetos paulistas lutando por se integrar na modernidade, certamente o exercício efetivo da arquitetura dentro desse marco deixou vincos profundos nos seus métodos projetuais, nas suas preferências materiais e em algumas soluções formais, em especial na questão dos detalhamentos; persistências que seguiam estando ativas, muitas vezes até mesmo quando esses autores já haviam se realinhado com outras tendências formais, e mesmo quando já aceitavam outros pressupostos e “princípios” distintos, muitos dos quais poderiam até mesmo ser contrários, ou inversos, ou conflitantes, com os princípios wrightianos: uma síntese difícil, mas que de alguma maneira foi obtida, não sem se esbarrar em alguns paradoxos.

Isso fica claro, por exemplo, na definição dos partidos e volumes: é flagrante, na arquitetura da Escola Paulista Brutalista, a recorrência preferencial ao partido em “caixa”, bastante fechada, claramente delineada e definida, contrastante com o entorno e aberta quase que só ao nível dos acessos mais ou menos francos, partido obviamente distinto do âmago mesmo dos princípios wrightianos. O que não impede que, na mesma obra, a influência wrightiana permaneça em outros aspectos – como, por exemplo, na preferência, exercida e declarada (num ambiente pouco afeito a discursos sobre as obras) pela “verdade dos mate-

riais”, traduzida também, mas não somente, na busca de “verdade estrutural” – que, como visto acima, tanto pode remeter a Wright como, igualmente deve também a certas formulações corbusianas, sem falar ainda nos procedimentos metodológicos miesianos (e sendo Wright anterior, e estando nos fundamentos, possivelmente seguia alimentando a todos os demais).

Devido a essas superposições temporais deve-se tomar cuidado para não forçar, além dos limites do aceitável, a vontade de detectar “influências” - por exemplo, invocando-se “influências” desde um passado muito mais anterior quando outra explicação é possível via um precedente estabelecido em presente mais contemporâneo – até porque, sendo a arquitetura extremamente sensível ao ar dos tempos – ou, seja, à moda – é muitíssimo mais provável que se louve no recente do que no mais antigo, exceto se for extremamente erudita, o que freqüentemente não é o caso. As influências não precisam necessariamente ser datadas; mas a invocação de um passado relativamente mais distante sempre levantará dúvidas sobre as cadeias seqüenciais de influências.

Por exemplo³³: seria absurdo entender que a força criativa de algumas das “caixas” da arquitetura paulista estariam em dívida com uma releitura de projetos relativamente antigos (e relativamente pouco comuns na trajetória formal) de Wright - e não que ela derive, mais provavelmente, de projetos quase contemporâneos de Mies (que, a rigor, também sofreu, e em alto grau, certa influência wrightiana). Assim, remeter a solução em caixa fechada com iluminação zenital do edifício da FAU-USP (1961) ao Edifício Larkin em Buffalo (1904) e/ou o Unity Temple em Oak Park (1906), de Frank Lloyd Wright não é falso, mas certamente é bem menos plausível do que avaliar sua aproximação com o projeto do Convention Hall em Chicago (1953-4), de Mies van der Rohe.

Evidentemente, nenhum das duas hipóteses é necessariamente excludente entre si nem dará conta da explicação total da obra da FAU-USP³⁴, nem as influências são estudadas na ilusão de que possam determinar plenamente a força criativa de uma determinada obra: ao contrário, é preciso conhecer os precedentes justamente para avaliar e compreender, efetivamente, a originalidade de uma edificação em face de seu contexto, seja local, seja nacional, seja internacional. A verdadeira influência não se iguala à imitação, mas ocorre somente em criadores “fortes” que sabem empregá-la na subversão criativa; e se são fortes, certamente farão uso de muitas fontes simultâneas para reconfigurar o que poderia ser o “novo”.

Mas fica o *caveat*: quando se propõe encontrar influências, há que se tomar cuidado com os vínculos que se estabelecem. Nem por haver alguma influência wrightiana em algumas obras da Escola Paulista Brutalista é possível estendê-la a todos os seus aspectos e a todos os seus criadores, sem considerar mais detidamente outras possíveis influências certamente também presentes naquele ambiente, naquele momento, e sem perceber em quais questões específicas ela pode ser mais precisamente, e de maneira mais correta, invocada.

Em que essa influência wrightiana pode de fato se dar, na arquitetura do brutalismo paulista? Tampouco parece ser que esta empregue um “método wrightiano” conforme indica Fujioka a partir de sugestão de Marcos Acayaba - que assim denomina o fato de considerar-se “estrutura e programa formando uma só entidade”; até porque o exemplo invocado para garantir essa idéia não a sustenta em absoluto.³⁵ Para que uma opinião se sustente não basta a autoridade de quem a exarou, é preciso também examinar sua coerência, pertinência e precisão.³⁶ Assim, talvez a maneira correta para se detectar tais influências fosse retomar os princípios doutrinários da arquitetura orgânica de Wright (conforme consolidados por Fujioka), analisando quais deles, como e até que ponto seguem presentes e atuantes na arquitetura do brutalismo paulista – não enquanto exceção pontual, mas em seus traços característicos.³⁷

Na arquitetura da Escola Paulista Brutalista o princípio da unidade entre obra e paisagem parece nitidamente não estar presente - embora siga havendo modulação dos espaços, garantindo uma unidade intrínseca do objeto em si mesmo, mas agora tendendo ao solipsismo. O princípio da plasticidade parece seguir vigendo, embora resulte mais da restrição da paleta de materiais do que de por filiação a uma dou-

trina explícita. O princípio da continuidade parece se dar, como no caso do princípio da unidade, apenas internamente ao objeto, mas não em sua relação com a paisagem. Já o princípio de obediência à natureza dos materiais parece ser, no brutalismo paulista, uma característica da maior importância, mas que se revela nem tanto nos tratamentos de superfícies e acabamentos, e sim de forma concentrada na solução estrutural – já que, a rigor, o emprego extensivo do concreto armado não apenas para as estruturas, mas igualmente para fechamentos e detalhes, não se justifica por sua adequação ao uso, mas por um desejo soberano de homogeneidade, mesmo que em eventual detrimento da funcionalidade. Do último princípio indicado por Fujioka em sua exegese de Wright, apenas a característica da horizontalidade segue sendo predominante na arquitetura do brutalismo paulista: a escala humana é substituída por um desejo de monumentalidade, mesmo quando o programa em si mesmo não o exija (em casas ou pequenos edifícios); tampouco se pode dizer que haja uma vontade de integração do edifício com a paisagem, ao contrário: o edifício quer contrastar com seu entorno, não só porque almeja o monumental, mas porque se pretende prenúncio de uma nova ordem, cuja presença ele auguraria. Assim, embora não se possa negar haver certa presença de alguns dos princípios doutrinários wrightianos na arquitetura da Escola Brutalista Paulista, estes comparecem de maneira parcial, já subvertida, não podendo mais garantir uma afiliação de ordem conceitual.

Mas afinal, e mesmo assim, podem-se detectar (como também o faz Fujioka) algumas influências wrightianas nessa arquitetura não a partir de definições doutrinárias, e sim enquanto sutis persistências, recortadas e reaproveitadas de maneira a ajudar a configurar algumas das peculiaridades, que distinguem a arquitetura paulista de outros brutalismos que lhe são contemporâneos. Essas persistências, trechos e detalhes podem ser identificados caso a caso, mas não fazem regra – exceto talvez na preferência escancarada pela coluna dendriforme e pelo pilar-árvore, ícones wrightianos e igualmente do brutalismo paulista, como bem destaca Fujioka.³⁸ Não é, pois, nas essências, mas nas superfícies que segue havendo alguma influência wrightiana no seio do brutalismo paulista. O que não é totalmente absurdo visto que o brutalismo, como já acima aventado, nunca parece definir plenamente quaisquer essências, que variam grandemente segundo a posição nodal de inserção na “conexão” brutalista, mas apenas compartilha, de comum e genérico, algumas aparências.

Bruno Alfieri, ao comentar e denominar como brutalista, pela primeira vez por escrito, a arquitetura paulista (em especial a obra de Vilanova Artigas) percebe essa hibridização entre alguns valores subjacentes wrightianos e aqueles outros mais característicos e genericamente compartilhados pela conexão brutalista.³⁹ Mas embora existam, essas persistências concentram-se na obra de autores que já haviam passado, anteriormente em sua carreira, sob essa influência – e não necessariamente comparece na obra da jovem geração de talentosos arquitetos que praticamente se inaugura sob o signo do brutalismo. E mesmo essa regra admite exceções: depois de convertida ao brutalismo, a obra de Carlos Millan passa a ser tão nitidamente corbusiana como antes era francamente wrightiana; e em cada caso, radicalmente.

6.2. OSCAR NIEMEYER E A ARQUITETURA PAULISTA: DUAS INFLEXÕES

A intersecção do panorama internacional e nacional da arquitetura dos anos 1950 resulta no Brasil num ponto preciso: na obra do arquiteto carioca Oscar Niemeyer. Seu papel de protagonista na arquitetura brasileira torna seus trabalhos referências indispensáveis para a análise de quaisquer outras manifestações locais, e inclusive nesta tarefa de melhor compreensão e qualificação da arquitetura brasileira da Escola Paulista Brutalista.

Alguns comentadores adjudicam a Niemeyer o papel de referência fundamental dessa arquitetura, mas negam, ou não desejam ressaltar as notáveis diferenças, em geral por não aceitarem haver ruptura, mas simples continuidade, entre ambas: “tudo faz parte da Arquitetura Moderna Brasileira, uma das mais significativas manifestações de toda cultura brasileira. E o ponto de referência é Oscar Niemeyer”.⁴⁰ Outros

reconhecem 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”⁴¹; ou também, “Niemeyer usa o concreto como uma possibilidade 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”⁴². Outros autores são ainda mais enfáticos na afirmação de uma continuidade entre Niemeyer/cariocas e arquitetura paulista: Hugo Segawa considera que “o manifesto de 1958⁴³ [...] tornou-se o ponto de partida para uma nova ‘linha’, um tipo de arquitetura feita em São Paulo, a ‘linha paulista’”; e que “o fator mais palpável para a materialização de uma arquitetura formalmente identificável como ‘paulista’ deveu-se a seu caráter de continuidade à linha carioca”; retomando 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 nada pacífica, como anteriormente analisado) ainda por cima teria influenciado diretamente “o caráter mais marcante da arquitetura paulista – a estrutura como arquitetura”.⁴⁴

Sem negar a existência naquele momento, de intercâmbios mútuos entre os arquitetos brasileiros de várias regiões, o tema merece algumas precisões, inclusive de datação; para se verificar corretamente em que medida, e a partir de quando, essa possível influência niemeyeriana sobre a Arquitetura Brutalista Paulista possa efetivamente ter ocorrido. Aqui, como em outros momentos deste trabalho, considera-se mais confiável e correto, para esclarecer estas e outras questões, consultar-se as obras do que aceitar sem exame quaisquer opiniões já prontas sobre o panorama arquitetônico da época.

Como já mencionado⁴⁵, o próprio Niemeyer declara ter havido, em meados dos anos 1950, uma importante inflexão em sua obra. A circunstância de ele estar naquele preciso momento em maior contacto com o ambiente arquitetônico paulista, onde realiza vários trabalhos entre 1950-55, pode ou não ter tido algum valor catalítico nessa transformação. Em qualquer caso, essa coincidência de lugar e tempo é notável demais para não ser aqui mencionada, buscando verificar em que medida sua obra, que estava então se destacando e diferenciando da “escola carioca” em busca de outros rumos, teve ou não repercussões na arquitetura paulista - quando também se gestava, ainda sem se fazer evidente, o aparecimento da tendência brutalista paulista.

Na primeira metade da década de 1950 Niemeyer projeta e realiza vários edifícios em altura, residenciais e de escritórios, em São Paulo, semelhantes a outros que faz em Belo Horizonte e Rio de Janeiro: empreendimentos comerciais configurando volumes bastante massivos e de grande impacto urbano, caracterizados por fachadas com brises fixos ou móveis, horizontais e verticais, situados “em contexto”, ou seja, inseridos em quadras existentes de áreas bastante centrais; trabalhos que, apesar de sua qualidade, o próprio autor considera menores no conjunto de sua obra, principalmente após sua carreira ser ainda mais catapultada pelo evento de Brasília. Também vai realizar o notável projeto das Indústrias Duches (1950), um pavilhão muito extenso de aproximadamente 300m de comprimento em estrutura porticada curva conformando duas naves justapostas com alturas diferentes, complementado por uma marquise sinuosa parcialmente habitável abrigando o restaurante, e um terceiro volume, compacto e retangular, com cerca de 70m de comprimento, disposto em 90 graus e afastado da fábrica, abrigando a administração; ambos colocados em um ângulo 45° em relação à vizinha estrada Rio-São Paulo, a Via Dutra, garantindo assim a ampla visualização do conjunto e em especial do ritmo repetitivo dos pórticos que se sobressaíam da cobertura.

Mas sem dúvida o projeto mais marcante de Niemeyer em São Paulo, e talvez de maior significado para a sua obra nesse momento, é o conjunto comemorativo do IV Centenário da cidade no Parque do Ibirapuera. É interessante notar que Niemeyer realizou para esse trabalho dois projetos assemelhados, mas cujas diferenças são significativas. Em ambas as versões propõe-se um conjunto de pavilhões, sendo dois ou três deles volumes escultóricos com formas especiais (Teatro, Palácio das Artes, Restaurante) e outros três volumes regulares em barra extensa (Pavilhões dos Estados e da Indústria). No primeiro projeto de 1951 esses

edifícios-barras, à semelhança do projeto da Duchon, são conformados por pórticos curvos sobressalentes; enquanto no segundo projeto, realizado em algum momento entre o primeiro e a inauguração da obra, em fins de 1953, essas barras tornam-se formas mais puras, paralelepípedos sustentados por pilares com desenho simples ou em V, mantendo as curvas apenas internamente, no desenho das lajes, de algumas escadas, e no notável pilar de sustentação da rampa do Pavilhão das Indústrias (depois Bienal), uma sofisticada coluna-árvore com “galhos” a diferentes alturas. No primeiro projeto uma marquise bastante sinuosa e com vários requebros conecta os pavilhões, dispostos de maneira paralela ou perpendicular entre si; essa ordem regular, modificada, mantém-se no segundo projeto, enquanto a marquise sofre um redesenho que a torna, apesar da sinuosidade, mais concisa e tendendo ao linear. O teor dessas mudanças parece indicar que a “busca de concisão e de formas mais puras” que Niemeyer identifica em sua obra, a partir do projeto do Museu de Caracas (1954), já estava sendo gestada e parcialmente ensaiada um pouco antes, no desenho e redesenho dos edifícios do Parque do Ibirapuera.⁴⁶

Esse momento transicional convive com a realização de outras obras, em São Paulo e em outras localidades, ainda afincadas nas preferências formais anteriores. Mas será a oportunidade da construção de Brasília, a partir de 1955 – com a eleição de Juscelino Kubistchek e os primeiros projetos de Niemeyer para a nova capital, como a Sede da NovaCap (1955) e o Catetinho (1956), realizados antes mesmo do concurso para o plano piloto, que a “nova fase” niemeyeriana vai exercer-se em toda a sua plenitude.

Pode-se detectar certa afinidade entre essa inflexão e algumas premissas que também nortearão o surgimento da Arquitetura Brutalista Paulista, em especial a preferência pela contenção da caixa, ou por sua variante, a caixa porticada nervurada, muito mais importante e presente na obra de Niemeyer, mas não totalmente ausente das algumas obras do brutalismo paulista.⁴⁷ Mas essas afinidades não resultam em soluções visualmente e conceitualmente similares, havendo bastante mais diferenças que semelhanças entre as obras niemeyerianas e paulistas, desde os anos 1955 até pelo menos uma década depois. Assim, essa aproximação aos pórticos parece resultar, na arquitetura paulista, menos de uma relação de causa e efeito com a obra de Niemeyer, e mais de sincronismo com aspectos do ambiente internacional desse momento, e de possível afinidade mútua com os debates acesos pela contribuição miesiana, cuja afiliação a certos aspectos do neoclassicismo de alguma maneira ajudava a referenciar tanto os palácios porticados como as caixas contidas de ambos - Niemeyer e paulistas.

Entre 1956 e 1960 a totalidade da obra de Niemeyer concentra-se em Brasília, e mesmo até 1963 é ali que ele realiza a grande maioria de seus trabalhos. As primeiras obras brasileiras de Niemeyer apenas longinquamente podem ter seus pressupostos formais, resultados plásticos e escolhas materiais associados com a então nascente arquitetura do brutalismo paulista, guardando ambas muito mais uma relação de contraste: leveza versus peso, acabamentos nobres e lisos versus não acabamentos rugosos, estrutura portante a serviço da forma e não ao contrário, etc.

De 1964 em diante a maioria dos projetos de Oscar Niemeyer são, com algumas exceções, para clientes e lugares fora do Brasil. Ele volta a atuar no país em projetos de maior porte e significação em 1968, com os projetos não realizados para o Centro Musical do Rio de Janeiro e de 1969 para o Museu do Saber da Expo'72, que deveria ocorrer na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Considerando-se tanto sua obra nacional como internacional são essas duas as primeiras propostas de Niemeyer nas quais pode-se afirmar, sem sombra de dúvidas, que ele passa a adotar o conceito da definição da estrutura nitidamente conformando a solução arquitetônica e organizando de imediato os espaços que abrigarão o programa, em resultado monumental e singular, buscando aproveitar ao máximo os limites das possibilidades engenheiral, tecnológicas e construtivas. Atitude projetual essa que define, agora sim, nítida aproximação com o método de projetar brutalista.

Niemeyer vinha, desde logo após a inauguração de Brasília, experimentando o emprego de estruturas aparentes em concreto armado, em geral com peças pré-fabricadas⁴⁸, como no Instituto Central de

Ciências (ICC) da Universidade de Brasília (1960), e depois no Ministério da Justiça e no Palácio dos Arcos, do Ministério das Relações Exteriores (1962), entre outros. Estes projetos podem ser ainda incluídos na categoria “palácios porticados”, e à maneira dos demais projetos que Niemeyer havia realizado para a nova capital; neles, os pórticos não definem com exclusividade ou sequer com prioridade a estrutura portante do edifício, mas apenas a complementam de maneira simbólica e decorativa. Somente a partir do edifício da Editora Mondadori (1968) é que os pórticos passam, também, a responsabilizar-se plenamente pela definição estrutural portante do edifício.

Se por volta de 1954 houve uma autodeclarada inflexão na obra niemeyeriana - abrindo algumas possibilidades formais de concisão volumétrica que ele vai explorar principalmente em seus projetos de Brasília – quinze anos depois, por volta de 1968, parece haver uma outra inflexão em sua obra - cujo fulcro parece estar, agora, na maior atenção que ele passa a dar às questões estruturais, que além de sustentarem de uma maneira ou de outra o edifício (com ou sem maior economicidade na lógica construtiva, como frequentemente ocorre nas obras iniciais de Brasília), passam a coincidir com a própria concepção arquitetônica da obra. Possivelmente, essa nova “fase” foi fomentada em parte pela necessidade de atender a novos e mais vastos programas; mas resulta também do encerramento do ciclo natural da fase anterior propriamente brasileira, cuja intensidade tanto facilitou sua rápida afirmação quanto agilizou seu relativamente rápido esgotamento. Pode significar também um esforço de sincronização com os novos tempos a partir de meados dos anos 1960, já então marcados, mundialmente, pela cada vez mais extensa aceitação do brutalismo enquanto “estilo”, e pode ainda significar um realinhamento com a maneira particularmente “estruturalista” como o brutalismo foi entendido no Brasil, pelos paulistas.

Assim, somente a partir de 1968 pode-se dizer que a obra de Niemeyer se reaproxima, na sua nova fase “estruturalista”, de uma das obsessões do brutalismo paulista – que, aliás, já vinha sendo exercida desde finais da década de 1950, e concomitantemente à construção de Brasília: a exploração ousada dos limites das possibilidades estruturais como mote para a definição formal do edifício. Como indica uma mais precisa datação e análise de suas obras, a contribuição de Niemeyer para a arquitetura da Escola Paulista Brutalista não parece ter sido no estabelecimento de seus paradigmas de fundação, mas influenciando-a a partir de seu segundo momento, nem tanto de afirmação - que já está bastante adiantada por volta de 1968 - como de exacerbação, que a caracterizará mais fortemente durante a década de 1970. A nova fase “estruturalista” niemeyeriana também prenuncia o “milagre econômico brasileiro” dos anos da ditadura escancarada, quando a arquitetura se tingiu, tanto na obra niemeyeriana como na arquitetura da Escola Brutalista Paulista, de um certo exagero, de um “gigantismo e sua apologia”.⁴⁹

6.3. AFFONSO EDUARDO REIDY, O CARIOCA DA ADMIRAÇÃO DOS PAULISTAS

Há alguns criadores que atingem a fama muito cedo enquanto outros permanecem na ampla sombra lançada pelos primeiros, em posição aparentemente secundária - quando, fossem outras as circunstâncias, talvez seu valor e importância tivessem sido reconhecidos de maneira mais ampla e firme. Parece ter sido esse o caso, em parte, de Affonso Eduardo Reidy, durante sua relativamente curta vida. Há outros criadores que se situam, apesar deles mesmos, à margem das correntes principais, e têm seus trabalhos aceitos não sem certo estranhamento por parte de seus contemporâneos, só vindo a ser postos em valor uma geração mais tarde ou além. Talvez a tendência dos marginados é opor-se ao grupo dominante, talvez seja justamente sua postura revolucionária que os marginou. Parece ter sido esse o caso de Lina Bo Bardi, que por ter vivido um pouco mais chegou a gozar ainda em vida de amplo reconhecimento - pois que mudaram-se os tempos e uma nova geração redescobriu-a.

Não que as obras desses dois autores fossem desconhecidas em seu momento –muito ao contrário. Ambos sempre tiveram seus trabalhos divulgados nacional e internacionalmente, e até mais fora do Brasil

do que internamente. E nenhum dos dois chegava a ser “um estranho no ninho” – eram apenas “desvios” de uma regra, que embora não existisse, mesmo assim prevalecia. Mas ambos não compartilharam apenas uma posição relativamente excêntrica em relação aos seus momentos históricos e aos seus meios profissionais imediatos (Reidy no Rio de Janeiro, Lina Bo Bardi em São Paulo): além disso, suas obras e trajetórias profissionais parecem ter tido outros pontos de contacto, inclusive do ponto de vista formal, em coincidências bastante instigantes.

A “Casa de Vidro” (São Paulo, 1951), como foi apelidada, foi a primeira obra integralmente projetada e construída por Lina Bo Bardi (embora não o primeiro projeto que levava a cabo). Sendo a residência da autora, é também uma obra que podia ser concebida e realizada de forma mais íntegra, com claro caráter de manifesto, como ela esclarece em seu texto na revista *Habitat*, onde foi publicada em 1953: “esta casa é, num sentido, polêmica, como aliás deveriam ser todas as construções de arquitetos de responsabilidade, especialmente se não existem compromissos com o comitente. [...] Se um arquiteto da nova geração erra, isto se deve quase sempre à interferência do comitente. Neste caso, a situação foi outra: o comitente era o próprio arquiteto.”⁵⁰

Affonso Eduardo Reidy passa a ser convidado habitual das páginas de *Habitat* justamente a partir da edição em que essa casa é mostrada, com a publicação do Colégio Brasil-Paraguay em Assunção⁵¹, projeto que pode ser considerado um antecedente formal do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), cuja data de projeto (conforme as publicações) é também de 1953. Além dessa presença é interessante notar outras relações que provavelmente se estabelecem entre Reidy e os paulistas, não apenas com o casal Bardi, mas igualmente com um dos seus convidados no Museu de Arte de São Paulo (MASP), como é Max Bill – sendo Reidy o único arquiteto brasileiro que o azedume do criador suíço permite citar sem criticar. Também é interessante notar que uma figura bastante chauvinista e pró-paulista como era Geraldo Ferraz vai publicar na revista *Habitat*, na série de artigos denominada “Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil”, após o destaque inicial de Gregori Warchavchik, a Affonso Eduardo Reidy em segundo lugar - imediatamente seguidos por Rino Levi e MMM Roberto; e depois de uma pausa de alguns números, de Lucio Costa e Roberto Burle Marx. Não é inocente nem a ordem dos fatores, nem o vazio intermediário, nem a ausência de Oscar Niemeyer. Reidy recebe e receberá⁵², por parte dos paulistas, certo tratamento preferencial que também lhe é dado pelos arquitetos internacionais que vêm a São Paulo convidados seja pelas Bienais, seja pelas exposições promovidas pelo MASP.

Não apenas Ferraz apreciava Reidy: também certamente Lina, ao menos enquanto arquiteta. É singular notar o quanto sua casa de vidro se aproxima formalmente da residência de Carmen Portinho em Jacarepaguá. A qual, embora só tenha sido publicada em 1954⁵³, consta na coletânea sobre a obra do autor com data de 1950.⁵⁴ As semelhanças entre ambos são impressionantes – as diferenças, *idem*.⁵⁵ Mas as proximidades são suficientes para sugerir uma razoável sintonia.

Teria sido mesmo uma coincidência fortuita e sem maior importância se ela não se repetisse em outras ocasiões, como é o caso dos projetos para quatro museus: o de São Vicente (1951) e o Masp Trianon, de Lina (1958); o MAM-SP no sítio Trianon (1952) e o MAM-RJ de Reidy (1953). E, a julgar pelas datas, a mão de direção é de Reidy para Lina, a segunda recriando o primeiro. Mas não necessariamente⁵⁶; esse tema será retomado mais amiudadamente adiante, quando da análise do projeto do MASP. De qualquer maneira, é evidente o diálogo cruzado desses quatro museus, na forma, na implantação e mesmo nas questões e problemas funcionais que enfrentam. E se as propostas de Reidy se mostram mais plausíveis e amadurecidas, as de Lina se revelam mais polêmicas e talvez por isso mesmo, menos acuradas.

Se estas aproximações parecem mais perceptíveis, sendo diálogos formais e projetuais entre obras com mesmo tema (casas ou museus), vale notar que há outras possíveis proximidades entre Reidy e o ambiente paulista dos anos 1950; e talvez, de alguma maneira que não parece nunca ficar suficientemente clara, a presença de Reidy afeta, mesmo que indiretamente, a nascente tendência brutalista. É significativo

notar que a primeira obra brasileira na qual se identificam e comparecem, inauguralmente, boa parte das características acima apontadas como pertencentes ao brutalismo paulista, é o projeto do MAM-RJ (1953)⁵⁷. De fato, trata-se da primeira (ou uma das primeiras) e importante obra pública brasileira totalmente realizada e acabada em concreto aparente, num momento em que isso era ainda transgressão e novidade; considerando-se ainda que, até então, Reidy não mostrava muita vocação para a polêmica formal, embora suas obras fossem volta e meia polemicamente apropriadas por distintos grupos de interesse.

Outro caso interessante na obra de Reidy, e de sua possível aproximação com o brutalismo, exercendo eventualmente um papel fecundante junto à vertente brutalista paulista, é a da casa de fim de semana do arquiteto em Itaipava, Rio de Janeiro, de 1959. A planta quadrada com 10 m de lado elevada sobre pilotis, conformada por duas naves em abóbadas de concreto de pequena flecha, pilares em concreto aparente e fechamentos em alvenaria de tijolos também deixados aparentes, prima pela concisão e elegância, embora retrabalhando, de maneira totalmente distinta, alguns dos paradigmas postos em movimento pela mais rugosa e telúrica solução das Maison Jaoul de Le Corbusier – outro dos ícones brutalistas. Aqui o paralelo poderia ser feito nem tanto com as obras de Lina, mas com o refinamento estético de Carlos Millan; que será também comentado mais adiante.⁵⁸

Reidy parece ser o pivô de muitos debates nos quais ele se encontra, talvez meio a contragosto, no olho do furacão – apesar de parecer que seu destino era ser sombra e segunda voz no coro. Enquanto Lina se esforça por causar frisson num ambiente que solenemente a ignorará até muito mais tarde – permanecendo na sombra quando sua vocação era, obviamente, a polêmica.

NOTAS / CAPÍTULO 6

¹ Goldhage;Legault, 2000.

² *Idem*, p. 11; ver nota da autora com bibliografia de referência sobre essas assunções.

³ *Idem*, *ibidem*.

⁴ *Idem*, capítulo final, “Coda: Reconceptualizing the Modern” [de autoria de Goldhagen]. Válida, mas talvez precoce tentativa de fechar uma revisão; embora seja adequado iniciá-la, falta ainda serem realizados um maior número de estudos de caso que ampliem, em outras bases, a compreensão desse período; e que nunca será nem completo, nem claro, se não atentar para a contribuição de países como México e Brasil, entre outros.

⁵ *Idem*, p. 13.

⁶ Esforços recentes de revisão do período 1930-60 na América Latina têm se mostrado meramente reiteradores do já pretensamente sabido, sem uma efetiva revisão crítica que ampliasse a compreensão do panorama. Apesar da boa vontade da iniciativa, esse parece ter sido o caso do seminário “Latin American Architecture 1929-1960, Contemporary Reflections”, publicados em livro de mesmo nome [Brillembourg, 2004]. Mesmo com alguns esforços pontuais isolados – como pretendi que fosse minha participação pessoal no evento [*idem*, p. 148-151] – as apresentações primaram pelo *dejà vu* rasteiro e nada tinham de contemporâneas, mas apenas uma revisão envelhecida e estagnada .

⁷ Ao longo das análises das obras, no capítulo 7.

⁸ Bloom, 2002, p. 23-4.

9 *Idem*, p. 57.

10 Zein, 2000, capítulos 4 e 5.

11 O resumo aqui apresentado é uma revisão e aperfeiçoamento das conclusões finais do mestrado, aqui retomadas enquanto premissas e base para outros desenvolvimentos conceituais.

12 As primeiras edições originais dos livros de Le Corbusier podem ser encontradas nas bibliotecas das duas tradicionais escolas de arquitetura locais, USP e Mackenzie.

13 Pode-se supor ser o caso Citrohan uma variante da generalidade implícita no esquema Dom-ino. Mas para Le Corbusier, em sua obra completa ou em seus escritos, não há uma definição hierárquica que organize e correlacione de maneira clara todas as suas propostas prototípicas, nem parece haver privilégios absolutos dados a nenhum esquema, mas apenas oportunidade e aplicabilidade variável conforme a situação – como bem demonstra o famoso quadro corbusiano sobre as “4 composições” – mais explicativo que com qualquer pretensão normativa, pois ele mesmo vai desenvolver outras possibilidades compositivas além dessas.

14 Comparando também, mais excepcionalmente, esquemas derivados das casas de abóbadas Monol, ou das casas mais telúricas dos anos 1930, etc.

15 Cf. Zein, 2000, análise arquitetônica das casas de Paulo Mendes da Rocha.

16 A partir das referências iniciais de Comas [1994] foi desenvolvida a análise constante em Zein [2000]; o assunto vem sendo estudado posteriormente por Mahfuz [comunicação ao I Seminário Docomomo-SP realizado no Centro Universitário Belas Artes, São Paulo SP, setembro 2004].

17 Esse desconforto é explicitado claramente por Luis Saia em artigo publicado na revista *Habitat*, nº 22, mai./jun. 1955, p. 1 e 2.

18 O assunto é mais completamente analisado em Zein, 2000, capítulo 1.4.

19 De novo ocorre aqui uma incongruência entre atitude de rechaço das posturas políticas acompanhadas pela absorção interessada da contribuição propriamente arquitetônica. O que, de certa maneira, confirma a ampla relação de autonomia entre ambos os campos, político e arquitetônico.

20 Situação, aliás, que guarda certa similaridade com a realidade de Chicago, não por acaso, o lugar americano por excelência do “Mies americano”. A respeito do ambiente pragmático e mercantilista de Chicago, ver a inteligente análise de Collin Rowe, “Chicago Frame”, publicada originalmente em 1956 [Rowe, 1982, p. 89 a 117].

21 Alguns autores identificam essas características miesianas como demonstrando uma influência, que o mestre não negava, da obra de Frank Lloyd Wright; e a mesma afinidade wrightiana pode ser também detectada na atitude paulista.

22 Principalmente no textos “Neo-‘Classicism’ and Modern Architecture I” [Rowe, 1982, p. 122-3]

23 Le Corbusier também usa estruturas em exo-esqueleto, como, por exemplo, no grande Auditório do Palácio dos Sovietes. Mas o faz quando há necessidade de usos especiais, que requerem vãos amplos, que não poderiam ser atendidos pela pontuação colunar regular. Já em Mies essa distinção funcional não vige: o exo-esqueleto e depois a estrutura nervurada homogênea de cobertura são aplicados genericamente em quaisquer casos, não resultando das necessidades de um uso específico (forma segue a função), mas privilegiando a flexibilidade atual e futura (formas que podem abrigar variadas funções).

24 Cf. Zein, 2000, *idem*.

25 O emprego do termo “modelo” por alguns arquitetos paulistas e seu significado na conformação da Escola Brutalista Paulista será analisado no capítulo 8.

26 Cf. Irigoyen [2000 - 2002], Fujioka [2003]. O estudo das influências efetivamente declaradas pelos autores - por assim dizer, “autorizadas” – é muito importante. Mas não significa que as influências não autorizadas não existam, nem devam ser estudadas e reconhecidas, através de uma correta exegese, não estando, portanto, automaticamente “desautorizadas”.

27 Fujioka, 2003, p. 241.

28 *Idem*, p. 194.

29 Bloom, 2002, p. 147.

30 Fujioka, 2003, p. 218.

31 E pelo que parece, antes também não existia “arquitetura”, mas apenas construção, ou ao menos, não existia ainda arquitetura plenamente “moderna”, que se atingiria apenas com a arquitetura carioca de corte corbusiano.

32 Depoimento de Vilanova Artigas [in] Xavier, 2003, p. 219-220.

33 Cf. Fujioka, 2003, p. 233-235.

34 Análises mais pormenorizadas das obras da arquitetura da Escola Paulista Brutalista serão realizadas no capítulo 7; este exemplo tem aqui apenas valor indicativo, não absoluto; a obra em questão será devidamente analisada, com mais vagar e precisão, em outro momento.

35 *Idem*, p. 235. Não fica claro, por exemplo, nem como nem porque essa identidade entre programa e estrutura se realizaria; nem esses termos são empregados de maneira precisa, porque a estrutura em si mesma não pode definir um programa, mas organizar espaços que a abriguem. Seria a identidade entre estrutura e forma? Como não fica claro, não é correto supor explicações que não foram de fato indicadas. No caso do edifício da FAU-USP, que é o exemplo dado para justificar a existência desse “método”, pode-se alegar que os espaços definidos são suficientemente genéricos para poderem abrigar, a rigor, qualquer programa, ou quase quaisquer partes do programa previsto; e de fato, nos vários estudos realizados para o projeto, da fase de estudo preliminar à de execução, acontece essa rotação entre a distribuição programática nos diversos ambientes. O que indicaria mais a plausibilidade de uma aproximação com o “método miesiano”.

36 Esse sendo, aliás, um dos importantes escolhos no caminho de um trabalho de pesquisa e teorização sério: não é possível sustentá-lo apenas pela coleta de fontes, por mais autorizadas que pareçam ser.

37 Uma análise com essa abordagem específica, entretanto, não se encontra realizada no trabalho de Fujioka.

38 Fujioka, p. 232- 41.

39 Alfieri, 1960.

40 Depoimento de Ruy Ohtake sobre a Escola Paulista [in] AU, nº 17, abr./mai. 1988, p. 57.

41 Depoimento de Abrahão Sanovicz sobre a Escola Paulista, *idem*, p. 56.

42 Ohtake, *idem*, p. 58.

43 Ver no capítulo 5.3. a análise desse “depoimento” de Oscar Niemeyer e das interpretações de Artigas sobre o mesmo.

44 Segawa, 1997, p. 114 e p. 148.

45 Ver capítulo 5.3.

46 Essa aproximação entre o projeto final do Conjunto do Ibirapuera e a trajetória posterior de Oscar Niemeyer contradiz a versão, jamais escrita mas muito divulgada, de que o segundo projeto teria resultado de modificações por ele não autorizadas. Niemeyer pode ter ficado desagradado com a incompletude do conjunto da obra, pois, após terminado o ano do IV Centenário, esta não teve mais continuidade; mas essa reclamação não parece estar relacionada ao detalhamento dos edifícios-barra, cujos desenhos Niemeyer referenda ao publicá-los em seu mais significativo livro, editado pela Mondadori em fins de 1970, e em outras ocasiões mais.

47 Embora a preferência pelas estruturas porticadas vá se manifestar, a partir dos anos 1960, no brutalismo paulista, não é tão frequente a exibição das nervuras sobre as coberturas, em geral substituídas por grelhas uni ou bidirecionais, denotando-se os pórticos preferencialmente pelo virtuosismo no desenho dos apoios e das articulações.

48 Notar que são essas justamente as obras em que o arquiteto João Filgueiras Lima é colaborador de Oscar Niemeyer, e conhecendo-se o interesse de Lima no tema face à sua obra subsequente, pode-se mesmo aventar a hipótese de um intenso intercâmbio de idéias entre ambos, nesses casos.

49 Bastos, 2003, p. 26.

50 Publicada na revista *Habitat*, nº 10, 1953, p. 31-40. Publicada no livro *Lina Bo Bardi* [Ferraz, 1993, p. 78-53], com data de 1951, que deve possivelmente corresponder ao projeto.

51 *Habitat*, nº 10, 1953, p. 45-51. Pode-se estabelecer também algumas aproximações visuais entre esse projeto e as escolas do brutalismo paulista realizadas a partir de 1959.

52 Não parece ser coincidência que a primeira grande coletânea de sua obra tenha resultado da pesquisa de arquitetos paulistas, coordenada por Nabil Bonduki, e publicada pelo Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi.

53 Na revista *Arquitetura e Engenharia*, Rio de Janeiro, mai./jun. 1954, p. 36-9, e depois na revista *Módulo*, nº1, Rio de Janeiro, ago. 1955, p. 463-5.

54 Em: Affonso Eduardo Reidy. Catálogo da Exposição do Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, 1985, p. 80-81. E também em: Bonduki, 2000, p. 146-150.

55 O assunto foi mais detalhadamente estudado na monografia “Lina Bo Bardi e Affonso Eduardo Reidy: aproximações”, apresentada à disciplina oferecida pelo PROPAR-UFRGS, ARQ 00007 [Affonso Eduardo Reidy, o poeta construtor], de responsabilidade da Prof. Dra. Eline Maria Moura Pereira Caixeta.

56 A questão das datas mereceria uma pesquisa mais aprofundada. Fiar-se em datas de publicação é questionável. Fiar-se em datas de projeto também, já que um primeiro croqui pode servir para definir uma data muito anterior àquela em que a solução efetivamente construída foi elaborada – como parece ser o caso do projeto do edifício do MASP na Avenida Paulista. Obras de longa duração, como o MASP e o MAM-RJ também propiciam dúvidas. E as curadorias dos respectivos arquivos não têm tomado o cuidado de disponibilizar com maior acuidade essas datas, preferindo ser excessivamente sintéticos (só incluindo uma data, não discriminando se é de projeto ou de obra, desconsiderando as variantes, etc.). O acesso a arquivos não públicos e não organizados também é precário. Assim, as datas assumidas em todo este trabalho, embora se tenha feito um razoável esforço para precisá-las, sempre estarão sujeitas a algum tipo de dúvida.

57 Publicado quase concomitantemente, e com praticamente o mesmo texto e imagens, nas revistas brasileiras *Acrópole*, nº 189, jun. 1954, p. 399-401; *AD Arquitetura e Decoração*, nº 27, fev./mar. 1954, p. 29-35; *Brasil Arquitetura Contemporânea* nº 4, 1954, p. 58-61; *Habitat*, nº 17, jul./ago. 1954, p. 12-15, e posteriormente, quando já em início de obras, em *Habitat*, nº 46, set. 1956, p. 20-23.

58 As análises das obras da Arquitetura Paulista Brutalista concentram-se no capítulo 7.

IV. A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

LA NUEVA GENERACIÓN GOZA DE UNA
ESPLÉNDIDA DOSIS DE FUERZA VITAL,
CONDICIÓN PRIMERA DE TODA EMPRESA HISTÓRICA;
POR ESO ESPERO EN ELLA.

PERO A LA VEZ SOSPECHO QUE CARECE
POR COMPLETO DE DISCIPLINA INTERNA,
SIN LA CUAL LA FUERZA SE DESAGREGA Y
VOLATILIZA: POR ESO DESCONFÍO DE ELLA;

NO BASTA CURIOSIDAD PARA IR HACIA LAS COSAS;
HACE FALTA RIGOR MENTAL
PARA HACERSE DUEÑO DE ELLAS.

ORTEGA Y GASSET
"CARTA A UN JOVEN ARGENTINO
QUE ESTUDIA FILOSOFÍA", 1924

7. A ARQUITETURA DA TENDÊNCIA BRUTALISTA EM SÃO PAULO

Bem antes de configurar uma escola e antes mesmo do momento em que a denominação brutalismo passe a ser correntemente usada (o que vem a ocorrer, no Brasil e no mundo, somente na década de 1960) já é possível detectar em São Paulo, a partir de meados dos anos 1950, a presença de várias obras que podem ser consideradas como pertencendo a essa tendência - embora nem sempre de maneira plena - por compartilharem algumas ou várias das características arquitetônicas daquela tendência.

Para localizar, organizar e analisar tais obras foi feito previamente um amplo reconhecimento sistemático da arquitetura brasileira paulista realizada desde a década de 1950 até meados dos anos 1970¹, de maneira a encontrar quais e quantas são as obras que podem ser corretamente englobadas no marco das realizações da Arquitetura Paulista Brutalista, assim consideradas, a priori e para efeito deste trabalho, como apresentando uma proximidade e congruência, total ou ampla, com as características dessa determinada e peculiar organização formal, espacial, construtiva e plástica, discriminadas ordenadamente nas premissas da tese², ocorridas em São Paulo. Esse levantamento sistemático também serviu para conferir, corrigir e precisar esses parâmetros de seleção. Essa pesquisa de base abrangente colaborou na delimitação e aferição mais precisa das etapas de desenvolvimento interno da Arquitetura Paulista Brutalista, definidas segundo será esclarecido no próximo item.

Este capítulo irá concentrar-se na caracterização da arquitetura do brutalismo paulista; o seguinte, na compreensão de alguns dos aspectos da Escola Paulista Brutalista. Mesmo quando ambos os conjuntos praticamente se superpõem, convém separá-los para deixar claras algumas questões: as mesmas que, por nunca terem sido devidamente consideradas e iluminadas, com muita frequência obscureceram o entendimento dessa arquitetura brasileira paulista.

O motivo fundamental que anima essa separação é didático: postula-se a necessidade de distinguir entre a arquitetura e seu discurso, entre a obra e seu criador, entre suas posturas arquitetônicas e suas posturas políticas. Que essas dicotomias sejam de difícil separação e, no limite, indissociáveis, não significa que não possam ser tomadas separadamente com as devidas cautelas. E, sem adotar esse cuidado, não seria possível realizar um amplo e não-alinhado reconhecimento dessa arquitetura, pois enquanto seu entendimento permanecer vinculado exclusivamente a um ou outro grupo político, a este ou aquele “discurso”, a este ou aquele “dogma” filosófico ou sociológico, ou plenamente atrelado à “história oral” de alguns de seus criadores, ela jamais será vista em si mesma, e sim sempre a partir da cor da lente extra-arquitetônica que a foca. Seguramente a arquitetura não prescinde, para sua realização, das âncoras na realidade política, social e histórica de onde, quando e pelas mãos de quem nasceu; mas a arquitetura segue existindo em si mesma inclusive quando esse pano de fundo lhe é tirado ou é naturalmente modificado pelo suceder dos tempos.

Meio século depois de seu surgimento, a arquitetura da Escola Paulista Brutalista pode e deve ser finalmente vista desde um olhar focadamente arquitetônico - embora não desinteressado do mundo. Também a Arquitetura Paulista Brutalista precisa ser reconhecida por seus valores universais, e ser liberada das amarras conceituais que até hoje limitaram seu estudo; as quais, a rigor, até agora mais ajudaram a esquecer-la do que a celebrá-la.

7.1. CRITÉRIOS DE ORGANIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO DAS OBRAS

Propõe-se aqui considerar o conjunto das obras levantadas, pertencente ao universo obras afins à tendência brutalista, segundo uma classificação instrumental de interesse apenas operacional, organizando-as em três sub-conjuntos: a) ensaios transicionais (englobando obras de 1953 a 1963); b) obras iniciais (incluindo obras de 1953 a 1960); c) obras exemplares (uma seleção criteriosa de obras do universo de pesquisa levantado entre 1961 e 1973).

Considerou-se que certas dessas obras configuram “ensaios transicionais” de abertura de novas

possibilidades – ressaltando-se que essa definição é apenas operacional, uma vez que não as considera apenas em si mesmas, mas segundo um olhar que as sistematiza a posteriori, com vistas a um determinado fim que lhes é, a rigor, alheio.

Imediatamente, e até a cúspide dos anos 1960, surgem algumas outras obras que já podem ser consideradas “inaugurais” do brutalismo paulista, não apenas por apresentarem suas características peculiares plenamente como por terem assumido, face à sua qualidade e destaque, um papel iluminador e vanguardista – de líder da marcha -, fato percebido até mesmo por alguns de seus contemporâneos.

A partir de 1961 e nos dez anos seguintes ocorre um aumento vertiginoso na quantidade de obras que podem ser incluídas no “brutalismo”, o qual muito rapidamente torna-se a tendência arquitetônica local dominante e vai a seguir conformando-se em uma “escola”. Dentre essa ampla quantidade de obras algumas podem ser destacadas, à semelhança e em continuidade com as consideradas “inaugurais”, como “exemplares” - ou seja, que deram exemplo, indicando possibilidades, rumos e caminhos de maneira pedagógica, ajudando a estabelecer marcos de excelência. Outras há que também podem ser destacadas, do conjunto total de obras, por terem assumido determinados significados especiais, seja representando algumas subtendências, seja contribuindo para um ou outro aspecto específico, seja pela especificidade de seu programa, singularidade de seu sítio ou outro aspecto de relevo.

São essas as obras que serão mais detidamente analisadas adiante; mas seu significado e importância sustentam-se não apenas nelas mesmas, mas igualmente por pertencerem a um conjunto bastante amplo e numeroso, compartilhando em maior ou menor grau certas características comuns e que de alguma maneira podem ser enfeixadas na tendência brutalista – o que, muitas vezes, é o único traço que têm em comum, sejam essas obras, sejam seus autores.

Boa parte dessas obras e vários de seus autores coincidem em sua pertinência à Escola Paulista Brutalista – mas essa condição não é necessariamente compartilhada por todas/todos: distinção que se considera aqui como inevitável e indispensável³.

7.2. DO CONCRETO APARENTE AO BRUTALISMO

O emprego do concreto armado aparente parece ter caracterizado o brutalismo de tal maneira que é quase seu sinônimo - apesar de outros materiais terem sido empregados em obras “brutalistas” e do termo “bruto” se referir nem tanto aos materiais em si mesmos como ao modo de empregá-los, ou seja, a preferência por deixá-los sem revestimento, potencializando suas texturas de forma a obter-se certa rugosidade, geralmente por meio de fatura artesanal ou semi-artesanal.

Enquanto foi economicamente possível, o relativo baixo custo da mão-de-obra e de alguns dos materiais de apoio empregados na fatura do concreto aparente (tais como as tábuas de madeira natural usadas nas formas) foram fatores que colaboraram para viabilizar essa opção; facilidades que não foram de somenos importância para seu imediato sucesso em países não desenvolvidos, onde tais “economias” e o atraso social relativo que elas denotam faziam do inevitável desperdício envolvido nesse processo um fato aparentemente menos relevante do que os ganhos em termos simbólicos e de “desenvolvimento” entendido aqui especialmente no que se refere aos avanços tecnológicos no campo do cálculo e na realização de estruturas. Eventualmente (mas só a partir de meados da década de 1970), o encarecimento da mão-de-obra e das tábuas de madeira natural somado aos problemas surgidos com as dificuldades de manutenção das estruturas aparentes foi parcialmente inviabilizando essa opção de fatura e acabamento, senão das estruturas aparentes, ao menos de seu aspecto rugoso, artesanal e totalmente desprotegido.

Mas no início dos anos 1950 nenhum desses problemas era ainda claramente visível, e seria anacrônico considerá-los criticamente com demasiada severidade, sem considerar que ainda passariam muitos anos antes que os tempos estivessem amadurecidos para compreendê-los.

É relevante notar que, então, o emprego do concreto aparente armado ou protendido remetia (mesmo se, contraditoriamente, sua fatura era artesanal) à questão crucial da pré-fabricação dos elementos construtivos: uma das idéias mais perseguidas desde as vanguardas modernas, muito antes que ela se tornasse uma realidade factível, o que ainda não é plenamente, mesmo neste início do século 21. São incontáveis os percalços e erros, falhas e experimentos parcialmente realizados ou frustrados pelas circunstâncias que foram motivados por tentativas, sempre bem intencionadas, de se viabilizar essa “utopia” da pré-fabricação; mas questões como a dificuldade de manipulação de peças pesadas, de seu transporte em cidades, dos custos reais de materiais e mão-de-obra, etc., seguem ainda obstaculizando sua plena realização. Após quase um século de sua postulação pelas vanguardas modernas a idéia da pré-fabricação como caminho “natural” para o qual a construção civil e a arquitetura deveriam necessariamente se encaminhar, ainda está por efetuar-se de maneira irrestrita. E, apesar de nada comprovar ainda com toda certeza que a pré-fabricação seja o caminho mais viável ou mais correto, mesmo assim sua validade jamais foi questionada, mantendo-se seu foro de verdade incontestável, mas talvez inalcançável: um quase oxímoro, cuja sustentação ainda é o desejo soberano, compartilhado por arquitetos e engenheiros, de implementá-la a todo custo (e às vezes, a custos altos). Mesmo assim, não há quem se questione se essa idéia é boa em si mesma ou se é apenas mais uma das miragens ideológicas postas em marcha pelas vanguardas modernas do início do século 20.

Mas também seria anacrônico despejar o peso crítico dessa quase desdenhosa dúvida contemporânea sobre o panorama otimista e assertivo que se descortinava após a II Guerra. Então, indubitavelmente, a pré-fabricação era o caminho, senão único, ao menos ideologicamente preferencial, para a arquitetura, que considerava quaisquer outras opções como meros desvios circunstanciais; e mesmo se a grandíssima maioria das construções seguisse sendo realizada sem esse recurso, e até em sentido contrário à sua viabilização (seja pelo desenho, seja pela construção), nada abalava tal convicção.

Que o pós-II Guerra tenha sido também o momento de aparecimento e ascensão do brutalismo (tomado aqui momentaneamente em sentido muito restrito, enquanto preferência por estruturas aparentes, rugosas, plenas de marcas de sua manufatura) parece ser um dado contraditório, como vários autores da época fizeram notar. Mas paradoxalmente, arquitetos e críticos daquele momento acreditavam que as obras brutalistas também estariam ensaiando um horizonte possível de pré-fabricação, justificando-as enquanto ensaios prototípicos de possível repetibilidade, mesmo quando isso se desse tão somente a nível simbólico. Em resumo, o panorama arquitetônico dos anos 1950/60 parecia enxergar as obras em concreto armado e protendido aparente como parte integrante e fundamental de um processo de transformação tecnológica com vistas à pré-fabricação, ali presente em potência, mesmo que ainda em estado larvar.

A opção pelo uso extensivo do aço na construção civil (material que exige maior precisão e solicita mais claramente a industrialização dos componentes), que caracterizava o panorama da construção erudita norte-americana, quase só era possível nos anos 1950 naquele país devido a costumes já implantados na construção civil, à sua evidente prosperidade e a uma certa largueza econômica - não compartilhadas nem por uma Europa em cinzas nem pelos países em desenvolvimento, entre os quais já então se poderia incluir o Brasil.

Em compensação, havia o concreto. Material que estava tendo a sua aplicabilidade potencializada, pelo menos desde os anos 1930, pelo conhecimento experimental do uso da pré-tensão, e depois da pós-tensão, em estruturas de concreto armado com cabos de aço carbono de alta resistência. Na maior parte dos países do mundo, o concreto armado vinha permitir um uso mais econômico e viável do aço disponível, de maneira que se generalizou seu emprego, açulado também por essas novas possibilidades tecnológicas, a partir de meados dos anos 1950⁴. Primeiramente, empregado em grandes estruturas e obras-de-arte, a maioria delas planejadas por engenheiros; depois, em edifícios dos mais variados usos, projetados por arquitetos em íntima colaboração com engenheiros estruturais.

Internacionalmente, o caso até agora mais documentado dessa integração arquitetura-forma-engenharia-estrutura no campo do concreto armado é o da associação entre Louis Kahn e August Komendant a partir do projeto e obra dos Laboratórios Richards, na Filadélfia (1957-1961). Mas houve outros casos, menos sabidos ou sistematicamente divulgados, e a arquitetura brasileira é pródiga deles. Sabe-se do importante papel na viabilização das idéias de Oscar Niemeyer por Joaquim Cardozo, tão engenheiro de estruturas quanto poeta - qualidade esta que certamente lhe foi de ajuda para tão bem acompanhar o passo de valsa do colega arquiteto e viabilizar a construção de suas imaginativas formas. Diferentemente, no ambiente paulista as relações entre alguns excelentes engenheiros de estruturas e outros tantos arquitetos se assemelha mais ao tipo de entendimento, em dupla mão de direção criativa, que animava o trato profissional entre Kahn e Komendant, como este bem o descreve: “tínhamos as mesmas devoções e praticamente nenhum desacerto, sonhávamos juntos, construíamos juntos; [Kahn] estava cheio de idéias e qualquer coisa de conceito avançado, novo, lhe era interessante [...] porque ambos tínhamos a atitude de que a estrutura é uma parte integral da arquitetura. Todos os edifícios que desenhamos eram estrutura - o que mais?, mas estrutura conformada de tal maneira que se converteu em arquitetura”.⁵

A “exploração das possibilidades do concreto armado” era uma vontade que se expressava claramente e com grande frequência, seja na publicação das obras ou no linguajar dos estudantes, professores e profissionais de arquitetura e engenharia, desde pelo menos partir de meados dos anos 1950. Em São Paulo destacaram-se como engenheiros estruturais desde essa época nomes como José Carlos de Figueiredo Ferraz, Roberto Rossi Zucolo, Siguer Mitsutani, Mario Franco e Julio Kassoy, Hugo Tedeschi, J. Kurken e J. Zaven Kurkdjian e muitos outros, vários deles ainda atuantes; seu relacionamento com os arquitetos era e segue sendo sinérgico, com resultados potenciados pela mútua colaboração e benefício, jogando um papel sem dúvida imprescindível na viabilização das melhores propostas da Arquitetura Paulista Brutalista.

7.2.1. OBRAS TRANSICIONAIS EM CONCRETO PARA FINS ESPORTIVOS

As primeiras obras dos anos 1950 que aparentam estabelecer um primeiro relacionamento com a tendência que será denominada, logo a seguir, como “brutalista”, aproximam-se, gradativamente, de seus paradigmas via o emprego extensivo do concreto armado, sendo as primeiras experiências nesse sentido as que o utilizam em obras que, por seu porte e natureza, tenderiam inevitavelmente a empregá-lo: estádios, arquibancadas e outras instalações esportivas; ou seja, equipamentos projetados para um grande público, com solicitações limite em termos de resistência e flexibilidade estrutural, destinadas a uma frequência de uso, cada vez maior, por camadas populares - o que induzia poder prescindir-se ou simplificar-se os tradicionais cuidados de acabamento habitualmente empregados quando os espaços dessa natureza eram destinados às elites (caso, por exemplo, das tribunas do Jockey Club de São Paulo, construídas na década anterior, acabadas com materiais nobres e realizadas em estilo clássico simplificado).

Mas, se são em concreto aparente, tais obras utilizam-no mais por necessidade que por deliberada escolha estética; mesmo assim, abrem o caminho - embora durante os anos 1950 nenhuma delas ainda possa ser considerada como estando plenamente inserida na tendência brutalista paulista. Que, se bem venha a usar também o concreto aparente quase que como seu material preferencial, não tem sua definição resumida e circunscrita exclusivamente a esse aspecto material. Obras como o Estádio do São Paulo Futebol Clube (Morumbi), de autoria de João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (iniciado a partir de 1952⁶) colocam-se nessa situação transicional de experimento com as possibilidades do concreto armado em face de circunstâncias precisas.

O mesmo se dá em outras obras e propostas de porte relativamente menor, como o projeto para o Jockey Club do Guarujá, de Oswaldo Corrêa Gonçalves (1958), ou as arquibancadas da Associação Portuguesa de Desportos, de Wilson Maia Fina (publicadas em 1961). Embora estes dois últimos projetos se

assemelhem em alguns aspectos formais, o primeiro dá às arquibancadas um desenho mais elegante, complementado pela proposta de uma marquise de acesso definida por uma cobertura retangular com 19.0 x 6.7 m apoiada sobre dois grandes pilares ocios que abrigam também as bilheterias, dispostos de maneira a permitir grandes vãos e balanços: o conjunto aponta para um caminho brutalista, sem ainda propriamente trilhá-lo. Já o aspecto rude e massivo do segundo tem sem dúvida grande afinidade visual com outras obras do brutalismo paulista, que ganham em força o que muitas vezes perdem em sutileza; entretanto, sua proposta carece da idéia de unidade e totalidade que sempre caracteriza as obras brutalistas.

A diferença de postura fica clara analisando-se o projeto – este sim, já podendo ser considerado como plenamente “brutalista” - proposto por J.B.Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi também para a Associação Portuguesa de Desportos (1962). Neste, uma plataforma habitável elevada de desenho triangular reúne inequivocamente vários momentos díspares do programa, numa solução totalizante que privilegia a horizontalidade; contraposta às arquibancadas, elevadas e descobertas, cuja secção triangular é suportada por apoios seriados que, entretanto, não ressaltam do volume, repetindo-se e, em certo momento afastando-se de maneira a também sustentar as rampas/escadas de acesso; que, por sua vez, prolongam-se verticalmente como torres de iluminação. Como nos desenhos de Saul Steinberg, quase que um só traço contínuo vai criando um intrincado arabesco.⁷

Por oportuno, vale fazer aqui uma referência. Embora o tema das arquibancadas e espaços esportivos tenha sido exercitado em vários projetos nos anos 1960/70, somente parece atingir um ápice de qualidade, no seio da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, na equilibrada confluência entre concepções estrutural, arquitetônica e urbanística presentes no Estádio Serra Dourada, em Goiânia, de Paulo Mendes da Rocha (1973). Nessa obra, as inevitáveis curvas da planta ovalada desaparecem nas secções típicas, definidas por vários elementos distintos e combinados: a escadaria-viga inclinada das arquibancadas, a cobertura plana e elevada de apoio central, ambas travadas entre si por vigas horizontais dispostas a meia altura total, somadas eventualmente ao edifício de acessos e serviços mais baixo, extenso e elevado sob pilotis. A solução complexa do corte, onde os vazios entre as partes jogam um papel fundamental na definição do volume total virtual, não é imediatamente perceptível desde a cidade ou desde o campo esportivo: o conjunto exprime-se de maneira íntegra, com amplas e fluidas circulações e acessos mais francos nas duas pontas extremas do oval; enquanto os “parênteses” intermediários das arquibancadas propriamente ditos têm sua altura e impacto urbano diminuídos pela disposição semi-enterrada do primeiro anel de arquibancadas e pela sombra da ampla cobertura. A solução obviamente emprega também o concreto aparente; mas este não é único nem o principal mote criativo, apenas um dos ingredientes de uma solução complexa.

7.2.2. OBRAS TRANSICIONAIS EM CONCRETO: ESTRUTURAS PORTICADAS

Como já foi mencionado anteriormente, uma das primeiras obras brasileiras em concreto aparente, apresentando várias das características brutalistas, foi o projeto para o MAM-RJ de Affonso Eduardo Reidy (1953). Trata-se de uma estrutura porticada em concreto com um desenho singular, que reúne e inova sobre referências tanto de origem corbusiana (Palácio dos Sovietes, Moscou, 1931), como miesiana (Crown Hall, IIT, Chicago, 1950 e o Teatro de Mannheim, 1952) - e apesar de Mies empregar aço e não concreto este parece ser o precedente notável mais relevante ao caso, pois ao contrário de Corbusier, onde os pórticos comparecem mais como solução técnica para vencer um vão importante, em Mies os pórticos assumem papel de protagonista, definidor mesmo da aparência volumétrica do edifício. Há que se notar que também Oscar Niemeyer vinha experimentando estruturas porticadas em alguns projetos nos quais as nervuras se sobressaem ao volume, como o projeto de um auditório para o Ministério da Educação no Rio de Janeiro (1948) ou a já citada fábrica da Duchon (1950).

Reidy, entretanto, trabalha de maneira bastante peculiar a solução porticada do MAM-RJ, a um

tempo mostrando-a e escondendo-a. No colégio Paraguay-Brasil, em Assunção (1952) a estrutura porticada ainda não define a totalidade do volume, mas comparece de maneira incompleta e assimétrica, apenas apoiando a cobertura em balanço de sombreamento e proteção; mas é no projeto do MAM-RJ que o corte estrutural praticamente resume o conceito arquitetônico global do edifício.

O corte como foco da solução arquitetônica e a repetição muito próxima de pórticos de vãos transversais muito amplos será mote bastante explorado na arquitetura do brutalismo paulista, em diferentes experimentações que vão desde sua presença menos evidente, como na Igreja da Vila Madalena, de Joaquim Guedes (1956), à singular solução em que se posiciona longitudinalmente, como no MASP, de Lina Bo Bardi (1958), ou ainda como na solução exemplar das escolas de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960) de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi - obras que serão analisadas mais demoradamente adiante.

Há também exemplos que podem ser considerados “transicionais” pois, embora adotem também uma solução porticada, o fazem ainda como uma reminiscência de laivos corbusianos/niemeyerianos do que já plenamente dentro da reelaboração de inclinação miesiana adotada pelo brutalismo paulista, ainda mais fortemente do que por Reidy. É o caso do já citado projeto do Jockey Clube de Guarujá ou ainda, também de Oswaldo Corrêa Gonçalves, da Escola Senac em Bauru (1959), ou do projeto na mesma cidade para um Mercado Municipal, de João Cacciola e Ariosto Mila (1960); também de Cacciola, o projeto para a Escola de Polícia no campus da USP (1962): reconfirma-se seu caráter transicional na medida em que a proposta deve mais à tradição anterior que à seguinte. Ou senão, porque se apropria de uma ou de outra de maneira mais superficial e imagética, como é caso do projeto para uma Rodoviária em Joinville de J. M. Monfort (1962), ou no Fórum em Rio Claro de Carlos Gomes Cardim e Luciano Gomes Cardim (1963). Aqui, de novo, não basta haver pórticos, ou estar presente o concreto aparente, para configurar inserção plena na tendência brutalista, mas é necessário estarem presentes outras importantes características que qualificam a tendência; e nestas obras elas se revelam, se tanto, apenas em potência, mas ainda não plenamente realizadas.

7.2.3. OBRAS TRANSICIONAIS EM CONCRETO: EDIFÍCIOS EM ALTURA

Os primeiros edifícios altos residenciais de afiliação brutalista, em concreto aparente, vão ser realizados apenas na década de 1960, em obras como o Edifício Rossi-Leste de Marcello Aciolly Fragelli (1962), empregando vigas e pilares aparentes em contraste com os fechamentos em alvenaria (aparente ou revestida), solução que apreende lições miesianas dos edifícios Promontory, em Chicago (1946-9) transformando-as no que será um quase-padrão básico de referência para a construção corrente de edifícios em altura dali em diante. E talvez ainda mais caracteristicamente, no Edifício Guaimbê de Paulo Mendes da Rocha (1962)⁸, definido por duas paredes-cortina de concreto armado separadas por um vão de 7 m que organizam simultaneamente a estrutura e a área totalmente livre do pavimento- tipo, com fachadas muito cerradas fendidas apenas por alguns poucos rasgos horizontais e verticais quase sempre protegidos por elementos de concreto.

No caso dos edifícios de escritórios, o costume de manter um maior envidraçamento das fachadas e o paradoxal abandono, a partir dos anos 1950/60, dos habituais dispositivos de sombreamento apostos às fachadas em prol de uma aparência volumetricamente mais pura resulta num aparente retrocesso, conformatado pela adoção um tanto acrítica de “paralelepípedos de cristal”, concomitantemente a uma certa resistência ao emprego do concreto aparente nos fechamentos, que naquele momento só irá assumir algum papel de destaque nas fachadas na obra de alguns autores, como Marcel Breuer e Gordon Bunschaft.⁹

Antes disso, porém, ocorrem algumas situações transicionais em que, se bem o concreto aparente não tenha peso plástico relevante na aparência no edifício, comparece de maneira significativa na sua concepção estrutural; não pelo seu simples emprego (fato corriqueiro em São Paulo desde os edifícios ecléticos de começo do século), mas pela “exploração de suas possibilidades; significando, no caso, a drástica

diminuição no número de apoios e seu conseqüente gigantismo, chegando mesmo a conformar espaços habitáveis que são aproveitados para circulações, instalações ou compartimentos de apoio. Algumas vezes os pilares se apresentam recuados da fachada criando importantes balanços, como no projeto na Rua Libero Badaró para a Sede Social do Jôquei Clube, de Carlos Barjas Millan, Jorge Wilhelm e Mauricio Tuck Schneider (1960). Em outros casos, os pilares se situam periféricamente, como no projeto do Edifício Peugeot, em Buenos Aires, selecionado em concurso internacional ganho por Plinio Croce, Roberto Aflalo e Giancarlo Gasperini (1962). O primeiro tem como precedente notável as propostas dos edifícios-árvore (tronco e raiz central portantes com “galhos” planos definindo os pavimentos) de Frank Lloyd Wright - como o St. Mark’s Tower em Nova York (1929), a torre para os laboratórios da Johnson Wax em Racine (1936-9), ou mais provavelmente haurindo referências do projeto da Torre Price em Bartlesville (1956) -, o segundo parece ser, de fato, uma solução bastante inédita e inovadora do ponto de vista estrutural, mesmo ao ser comparada a exemplos norte-americanos que lhe são contemporâneos – como o Edifício da CBS em Nova York, um dos últimos projetos de Eero Saarinen (1961, inaugurado em 1965).

Ambos os caminhos (do apoio central ou da redução de apoios) foram confirmados posteriormente em obras brutalistas. É o caso do Edifício para o Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Energia Elétrica, projeto selecionado em concurso ganho por Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro (1963), onde a torre se apóia em apenas dois blocos conformando grandes pilares ociosos dispostos lateralmente organizando balanços amplos, em um considerável esforço que, entretanto, é tolhido pela ocupação integral do lote exíguo nos três primeiros níveis desde o acesso - exigindo posicionar os apoios colados às divisas, de maneira que os balanços não são perceptíveis desde a rua, inclusive porque o bloco da torre fica bastante recuado do alinhamento. Pode parecer paradoxal, vista de hoje, a preferência por uma solução tão potente, mas tão acabrunhada pelas circunstâncias, ao invés da opção por um partido mais tranqüilo em pontuação colunar. O qual também comparece em outros exemplos de grande qualidade que podem ser considerados “transicionais” (no que tange à sua aproximação ao brutalismo paulista) como o Edifício 5ª Avenida, de Pedro Paulo de Melo Saraiva e Miguel Juliano e Silva, solução também ganhadora de concurso em 1960. A percepção do júri quanto ao que podia ou não ser conveniente em um edifício, parece mudar, entre 1960 e 1963, consideravelmente, tendendo agora em favor do “brutalismo”, especialmente no que tange ao vezo de ênfase exacerbada da estrutura.

O que torna possível considerar o edifício 5ª Avenida também uma proposta transicional não é tanto a concisão de sua solução estrutural, na verdade bastante inovadora para a época, com vãos de 11.5 x 7.5 m e balanços de 1.5 m no vão maior, e de 2.0 m após o último eixo transversal de apoio. O projeto tem outros momentos de brilho na solução em meios níveis para a placa de embasamento, bastante recuada do alinhamento e acessada por rampas, disposta de maneira a minimizar seu impacto junto à avenida, preferindo assim a descontinuidade com o tecido urbano em prol da solução em “edifício isolado e ventilado” que se contém e se basta, o que faz de maneira radicalmente elegante. Mas sua aproximação ao brutalismo repousa talvez muito mais no tratamento plástico que é dado à empena estreita do edifício voltada para a via principal – a Avenida Paulista -, deixada deliberadamente cega. Sem dúvida é esse, para aquele momento, seu traço mais chocante. E que se relaciona com um desejo de abstração formal que comparece também em outras obras transicionais.

7.2.4. OBRAS TRANSICIONAIS: CASAS CONCRETISTAS EM CONCRETO

Já foi brevemente citada acima a importância do movimento concretista nos anos 1950, principalmente em São Paulo, bem como o fato de que vários de seus protagonistas mantinham relações pessoais muito próximas com alguns dos arquitetos paulistas, como é o caso de Jacob Ruchti e Vilanova Artigas. Seria possível traçar alguns pontos de contacto do concretismo também com o nascente brutalismo arquitetô-

co, já que ambos compartilhavam em seus discursos a vontade de coadunar caminhos “éticos” e “estéticos”; e isso se dava pela rejeição do “natural” ou “figurativo” – e na arquitetura, do folclórico e regional - em prol de uma abstração de cunho universalizante, atenta aos mecanismos internos do fazer artístico, tanto na poesia, como na pintura, como (e a extrapolação não parece descabida) na arquitetura.

Os concretistas (e os arquitetos paulistas que iniciam a afinação com o brutalismo) navegavam em sentido contrário à outra metade mais “ortodoxa” das esquerdas daquele momento, que conclamavam um retorno às bases da “nacionalidade” entendida de maneira mais folclórica ou vernaculizante - postura vista como regressiva por intelectuais como Vilanova Artigas, que a rejeita em seus textos¹⁰. Os concretistas paulistas também vão polemizar com o “racionalismo poético” dos colegas cariocas, que não abrem mão de uma certa liberdade de movimento que é estranha à postura paulista, cuja busca é de uma racionalidade geometrizar extrema, que se basta e se resolve em si mesma - atitude que é replicada por alguns arquitetos, em especial Vilanova Artigas; o qual, no auge do debate concretismo/neconcretismo, parece estar preparando uma transição para o seu momento propriamente brutalista.

Dois importantes casas de Artigas (em co-autoria com Carlos Cascaldi) são concebidas e realizadas na mesma data da exposição concretista - a Casa Baeta (1956) - e da exposição neconcretista - a Casa Rubens Mendonça, ou dos Triângulos (1959). Ambas estão num ponto de inflexão entre as experiências anteriores e posteriores do arquiteto, devendo à sua obra pregressa certos modos de organização espacial, enquanto elas, ao mesmo tempo, já anunciam o começo de uma experimentação com estruturas especiais de concreto aplicadas à escala doméstica.

Nos projetos anteriores para casas, realizadas entre 1946 e 1955, Artigas emprega basicamente dois partidos¹¹, definindo opções espaciais que serão retomadas, com variantes, na trajetória posterior do arquiteto. O primeiro partido comparece nas residências Hans Trostli (1947), Paulo Emilio Gomes dos Reis (1951) e Oduvaldo Viana (1951) e caracteriza-se por abrigar todas as funções sob um volume único de limites construídos muito definidos, embora às vezes com fechamentos quase virtuais. O segundo partido é o mais freqüente naquela fase e pode ser visto nas residências Antonio Luiz Teixeira de Barros (1946), J. Czapski (1949), J. Mario Bittencourt I (1949), Heitor de Almeida (1949), a segunda casa do arquiteto (1949) e a Geraldo Destefani (1950), e caracteriza-se por dispor dois blocos com coberturas de meia-água, separados, mas interligados, algumas vezes contraponteados por um terceiro volume transversal, que de quando em quando se expande, como nas residências Alfredo Rosenthal (1948) e Febus Gikovate (1949). As coberturas inclinadas, inicialmente fundidas em um só volume, tendem a destacar-se, ligando-se pela circulação por escadas ou rampas, resultando em solução de alta legibilidade.

Já na casa Mario Taques Bittencourt II (1959) - que é, como reconhecem outros autores, o “marco definitivo da fase mais propriamente brutalista da obra de Artigas”¹² - ocorre a reunião desses dois partidos típicos em um, abrigando os dois blocos interligados sob um único volume definido pelo conjunto cobertura e abas laterais em concreto - que também são grandes paredes ou grandes vigas -, conformando uma quase caixa onde se engastam os planos das lajes e rampas. Essa solução estrutural suporta e define os espaços arquitetônicos, quase desejando bastar-se (como de fato acontecerá a seguir no projeto da Garagem de Barcos do Clube Santapaula, de 1961); os poucos paramentos adicionados, necessários à definição dos espaços da casa, jogam papel claramente complementar, contraponto leve da pesada massa da estrutura portante, tão agrandada que não apenas engrada, qual costela, mas quase fecha, qual carapaça.

Entre as casas anteriores, da fase de “alinhamento com a escola carioca” e as casas “brutalistas”, iniciada pela casa Mario Taques Bittencourt, situam-se duas obras transicionais de Artigas & Cascaldi, ambas destacando-se por sua solução compacta e densa. Em comum elas têm a planta em meios-níveis organizada transversalmente – e não, longitudinalmente, como na maioria das propostas anteriores e posteriores do arquiteto; em outras palavras, é como se, na organização vertical em “camadas” o patamar intermediário, da escada que une os dois planos (térreo/social e superior/íntimo) fosse prolongado para criar um meio-nível

habitável; que na casa Baeta se prolonga como espaço virtual de pé-direito e meio na área de estar e na casa Mendonça promove um trecho em meio-nível inferior para serviços e refeições; ambas manipulando os terrenos com cortes e aterros para dar continuidade, no exterior, aos pisos definidos pelo projeto. A estrutura portante é definida por colunas delgadas regularmente espaçadas, mas não se trata mais da solução “domino” de separação entre colunas e vedos, já vigas, paredes, lajes e apoios começam a fundir-se e a confundir-se. A Casa Baeta quer realizar uma ousadia, que os recursos técnicos de época obstam: ela deseja estar apoiada apenas em seis pilares, dispostos dois a dois em três eixos; os pilares das extremidades sustentam duas paredes-viga que fecham as duas fachadas ao nível do pavimento superior, apoiando a cobertura e configurando um balanço assimétrico; o pilar central segue verticalmente até a cobertura e lança um tirante-apoio inclinado em 30° para aliviar o balanço da cobertura no trecho central¹³. Ademais, os fechamentos internos recebem cores fortes e variadas, num tratamento pictórico dos planos que recorda a solução da casa Schröder-Schröder, construída em 1923 por Gerrit Rietveld, ícone das vanguardas construtivistas e tratada à maneira de Mondrian, como o próprio autor indica.¹⁴

O tratamento pictórico dos planos está também presente na casa Rubens Mendonça, conhecida como “dos triângulos” pela pintura executada em sua fachada principal em empena cega (outro traço que compartilha com a casa Baeta), a qual recebeu pintura com tema geométrico que recorda as explorações artísticas que vinham sendo realizadas naquele momento pelo artista construtivista Luiz Sacilotto – embora Artigas cite como tendo ajudado-o na concepção o pintor figurativista Mario Gruber¹⁵ e Rebolo na realização do “afresco” – este também artista de preferência figurativa (paisagens), mas que por volta de meados dos anos 1950 havia se aproximado do abstracionismo¹⁶. Embora chame mais a atenção para esse momento mais pictórico, mais “concretista” da obra de Artigas, a casa Mendonça tem, entretanto, outros atrativos: sua solução compositiva se aproxima do formato em “caixa elevada sobre apoios”, já com balanços importantes, caixa essa que ainda não está totalmente manifesta, mas que está quase potencialmente presente (seria interessante, por exemplo, comparar o desenho da fachada-viga lateral da casa Mendonça com desenho de Mies van der Rohe para a casa Resor, de 1938), e ao fato de que ali aparecem pela primeira vez os pilares de secção variável em desenho triangular que marcarão fortemente as propostas de Artigas nas primeiras obras brutalistas.

A opção por uma fachada principal cega, disposta em balanço sobre abrigo de autos, parece ser uma solução bastante presente naquele momento e comparece também em outras obras, o que talvez permita aproximá-las, mesmo que apenas visualmente, do concretismo quase-brutalista. Exemplos possíveis de serem citados são a Residência Castor Delgado Peres, de Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Luis Roberto de Carvalho Franco (1959) e a casa no Jardim Europa de Jon Maitrejean (publicada em 1960).

7.2.5. OBRAS TRANSICIONAIS NÃO-CONCRETAS

É oportuno lembrar aqui a ressalva feita no começo do capítulo sobre o enquadramento de algumas edificações da arquitetura paulista na classificação “obras transicionais”, em especial aquelas da década de 1950, quando mal acontecia o aparecimento mundial das primeiras construções propriamente brutalistas. Tal denominação só pode ser aproximativa e relativa, e não visa reduzir as obras citadas a um limbo que talvez não lhes diga plenamente respeito; apenas, quer ser operativa e instrumental no sentido de ajudar a verificar o entrelaçamento entre o brutalismo paulista (em seu momento de nascimento) com outras tendências presentes no panorama daquele momento. É a complexidade do panorama no momento de sua, por assim dizer, “fundação”, que pode ajudar a entender a futura eclosão, a partir dos anos 1960, de algumas “variantes”, agora já dentro do momento de predominância do brutalismo. A definição como “transicional” pode ser aplicada, aqui, quando se trata de obras que não só permitem essa aproximação, como têm seu caráter de “passagem” confirmado pela trajetória posterior de seus autores.

Nesse sentido é que podem ser consideradas “transicionais”, para o brutalismo, algumas obras que se comprazem em trabalhar e exibir francamente paramentos portantes em alvenaria (de tijolos de barro ou de blocos de concreto); os motivos alegados para tal opção são geralmente econômicos, mas também comparece certa vontade de crueza formal e sinceridade ética, que igualmente autorizam aproximá-las aos paradigmas brutalistas, mesmo quando suas características arquitetônicas também apontem para outros marcos conceituais (como seria a influência wrightiana, que tampouco é totalmente estranha ao brutalismo paulista).

O Conjunto de Casas no Jaçanã, de José Claudio Gomes (1956) e a Residência José Anthero Guedes, de Joaquim Guedes (1956) além de poderem ser, com as ressalvas acima, consideradas “transicionais”, também é possível aproveitá-las para uma aproximação com os acesos debates sobre o tema da “habitação popular” que serão muito importantes para a definição, nos anos 1960, da Escola Paulista Brutalista; que, embora venha a preferir soluções massivas que permitam a industrialização e padronização em larga escala, contou também com ativos partidários das propostas de racionalização da construção a partir de materiais e tecnologias correntes e de baixo custo - não sem certa ironia enfeixadas sob o epíteto de “alternativas”.

A casa José Anthero Guedes é um exercício de contenção que tem tanto de limitação quando de deliberação. O mote das circunstâncias – lote relativamente limitado na área e na frente, família numerosa, verba curta – é tomado prazerosamente como um estímulo à criação, recuperando a noção modernista de “existenzminimum” nem tanto pela compactação do apartamento frankfurtiano como pela largueza corbusiana dos “immeubles-villas”. A casa, com aproximadamente 300m², pode parecer ampla para ser mínima - mas realiza a proeza aritmética de resolver-se em apenas 25 m² por habitante: paradoxal economia de escala pelo agrandamento do núcleo familiar que não é estranha aos costumes tradicionais ainda prevalentes em países não-industrializados. Embora se trate de uma casa urbana, seu despojamento do acessório e minimização do mobiliário (aproveitando o recurso de móveis “construídos”, como armários, camas, mesas) para ampliar o espaço arquitetônico vazio tem algo tanto de “popular” tanto quanto de rural, opção confirmada pela escolha de materiais naturais tradicionais para a sua execução: barro cozido e madeira, com a concessão contemporânea apenas para as telhas, leves e industrializadas. Apesar do memorial publicado conchamar contra os “jogos de planos” e demais jargões arquitetônicos, o projeto não deixa de fazer sábio uso desses recursos, seja na fachada urbana cega, seja na combinação proporcional de alturas dos paramentos verticais e planos horizontais do mobiliário fixo, seja no cuidado formal de cada detalhe. A ausência de concreto não impede que esta obra seja vista como um exercício brutalista, eventualmente, até, no sentido mais ético que o termo quer reivindicar.

O Conjunto Residencial do Jaçanã previa a construção de 16 casas, tendo como cliente um montepio e portanto um usuário final genérico, mas de poucos recursos, situação que reduz a questão da habitação “popular” aos seus termos simples: dimensões realmente mínimas, aproveitamento limítrofe dos recursos, soluções padronizadas. Aqui, o uso de blocos de concreto deixados aparentes é uma saída projetual inteligente ao prover estrutura, fechamento e acabamento (ou sua dispensa) com um só elemento; o qual, somado à seleção criteriosa de materiais contemporâneos eficientes e baratos empregados nos detalhes resulta em esforço de economia contrapontado pela sofisticação nos pormenores, que mais do que aproveitar joga com o uso desses materiais e com as possibilidades formais de arranjar-los. A atomização de cada núcleo familiar em unidades estanques não permite a plena economia dos espaços abertos, que devem servir em parte para espaçar as unidades umas das outras; mesmo assim propõe-se um arranjo em “mini-superquadra” com o uso coletivo do miolo do quarteirão. Estão presentes, portanto, vários dos ingredientes e maneiras de projetar que ganharão força e valor na futura Escola Paulista Brutalista, e apenas o fato de alguns detalhes construtivos outorgarem um deliberado ar “wrightiano” à obra pode atravancar a percepção de sua quase plena pertinência ao brutalismo paulista.

Há algumas outras obras singulares que também podem ser incluídas no tema do “transicional”

via o emprego, embora não exclusivo, de materiais naturais deixados “em bruto” como o projeto para o Mosteiro de Guaratinguetá de Rubens Carneiro Vianna e Ricardo Sievers (1959), ou as duas casas de praia no Guarujá de Oswaldo Corrêa Gonçalves (publicadas em 1960) e a Residência no Brooklin, de Victor Reif (publicada em 1961). Essa mesma e um tanto elástica categoria poderia acomodar ainda o exemplo notável do um Drive-In no bairro de Indianópolis, de Otacílio Rodrigues Lima (publicado em 1961). Muros em maciços de pedra suportam uma leve cobertura em madeira, apoiada em coxins de concreto na pedra e atirantada nas pontas por cabos de aço. Embora se possa citar como precedente brasileiro para essa solução a casa Canavelas, de Oscar Niemeyer (1954), o que lá é leveza e variação torna-se aqui peso e repetição, até porque no Drive-in confia-se na estabilidade dos grossos muros de pedra para se contraventar o conjunto – e essa insistência na verdade construtiva não é de somenos importância na sua aproximação com a arquitetura da Escola Paulista Brutalista.

NOTAS / CAPÍTULO 7 > 7.2

1 Sobre universo de pesquisa e os critérios de seleção ver item 2.3.

2 Ver capítulo 2.2.

3 Ver análise complementar do tema no capítulo 8.

4 Cf. Komendant, 2000, p. 67-68.

5 Idem, p. 59.

6 Para as referências bibliográficas de todas as obras citadas ver anexo , “Listagem ilustrada completa das obras”.

7 Obra não executada. Foram realizadas apenas a piscina e a torre de saltos, que guarda certa semelhança formal com a estrutura de circulação vertical das arquibancadas propostas, mas configura um outro projeto, publicado em 1968. O livro *Vilanova Artigas* [Puntoni, 1997] consigna ambos sob uma única rubrica de projeto, com data de 1962, mas parece evidente tratar-se de dois projetos distintos.

8 Analisado no item 7.4.4.

9 Sobre o tema, ver análise no item 7.4.3.

10 Cf. Zein, 2000, capítulo 1.2.

11 Sobre o assunto ver texto da autora: “Vilanova Artigas: a obra do arquiteto”, publicado na revista Projeto, nº 66, ago. 1984, p. 79-91 e republicado no livro *O Lugar da Crítica: Ensaios Oportunos de Arquitetura*, Ritter dos Reis e Projeto, 2000.

12 Kamita, 2000, p. 25. Esse projeto foi realizado em co-autoria com Carlos Cascaldi.

13 De fato, foi necessário na obra inicial apoiar a cobertura com um pilarete. Uma reforma recentemente realizada na casa, pelo arquiteto Angelo Bucci e equipe realizou o sonho do projeto eliminando o pilarete e realizando a escada inclinada, liberando totalmente de apoios a fachada voltada para o jardim lateral. Ver <http://www.spbr.org.br/> para mais informações (obra não publicada).

14 Puntoni, 1997, p. 72.

15 A quem Artigas vai chamar para realizar painéis em algumas de suas obras, como o Instituto do Mate, na Galeria Califórnia (1957) e no Ginásio de Guarulhos (1960).

16 Rebolo também ganhava a vida como pintor de paredes, trabalhando em colaboração com vários arquitetos da época. Da sua aproximação com o abstracionismo, ver “Casario”, 1954, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

7.3. OBRAS INICIAIS DO BRUTALISMO PAULISTA, 1953-1960

James Stirling falava de um “estilo para a empreitada”,¹ indicando o pendor de alguns arquitetos em preferir “buscar a imagem correta [de cada obra], trabalhando conscienciosamente um programa em busca da solução ideal para um determinado tempo e um determinado lugar; então, não se pode esperar que apliquem um único estilo fixo para todo e qualquer edifício”.² Talvez por isso Stirling repudiasse para seu trabalho a etiqueta de “brutalista”, apesar de ter realizado obras que qualquer crítico ou historiador certamente englobaria sob essa rubrica - como os Apartamentos em Ham Common, em Londres (Stirling & Gowan, 1957); ou talvez porque no ambiente inglês esse termo estivesse demasiadamente anexado à figura, discursos e obras do casal Smithson, com quem não necessariamente ele se alinharia.

Situações semelhantes de conflito entre o que as obras dizem, seus autores declaram ou deixam de fazê-lo, e a opinião da crítica contemporânea ou posterior ocorrem igualmente em outros países e regiões, e são comuns na arquitetura - onde, à semelhança de outras atividades criativas, raramente são os autores das obras que também se dedicam a sistematizá-las e analisá-las, ou considerá-las enquanto parte da produção artística de um certo tempo e lugar. A distância histórica também permite compreender os fatos desde outras perspectivas ainda vedadas aos contemporâneos, até porque, ao nascerem, parte da carga artística prenhe de obras ainda não havia florescido e se manifestado.

Nos anos 1950, ainda ninguém é propriamente brutalista;³ mas nas duas décadas seguintes quase todas as obras vão se afiliar à tendência, na maioria das vezes por escolha estilística, assumida por várias razões - e inclusive porque passa a ser a maneira corrente de agir, ou em outras palavras, porque entra na moda. O sucesso e a forte predominância posterior da tendência brutalista permitem que algumas obras sejam percebidas, mesmo que, retroativamente, também como brutalistas: nem tanto porque se lhes quer forçar uma congruência a essa definição, mas talvez porque já o eram sem dar-se conta, já que somente depois do início dos anos 1960 é que os críticos e historiadores começam a perceber mais claramente o fato de que tal tendência já vinha estando presente de maneira consistente e recorrente no panorama, face ao crescente conjunto de obras que a denunciavam. Essa expansão incontida do brutalismo talvez tenha ativado o desejo de Banham de compilar seu livro, em 1966, como um esforço para reivindicar a “posse” consuetudinária do termo exclusivamente para seus amigos Smithson: estratégia que só faz sentido se essa propriedade estivesse ameaçada, como estava, pela expansão internacional da chamada “conexão brutalista”; que ele alega não ser possível reduzir a apenas uma fonte autorizada - enquanto, com outra mão, tenta fazê-lo. Mesmo assim, na ausência de outras análises mais cuidadosas, a autoridade da má leitura de Banham e o desprezo da historiografia posterior por esse período histórico da arquitetura moderna ajudou a tornar bem sucedido o intento de Banham de estender a dominância do “novo brutalismo” smithsoniano sobre toda e qualquer manifestação posterior, em qualquer parte do mundo, do brutalismo - entes que, a rigor, são duas coisas diferentes. Mas esse admirável e esperto constructo teórico e político de Banham não pode seguir vigendo de maneira acrítica, ou impede-se a renovação de uma percepção clara e dos fatos de época.

Em São Paulo esse batismo do rebento já nascido dá-se com o crítico italiano Bruno Alfieri, quando na reportagem que realiza sobre o Brasil para a revista *Zodiac* nº 6 em 1960. Ali ele comenta, sob o título “Ricerca Brutalista”, a respeito de algumas obras de Vilanova Artigas, considerando-as próximas “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”.⁴ Que Alfieri tenha incluído as obras de Artigas na *Zodiac* se compreende, pois se tratava de profissional brasileiro já com vinte anos de trajetória e prestígio consolidado pelas várias obras já publicadas internacionalmente - e aquela reportagem na *Zodiac* nada mais faz do que reiterar as mesmas informações sobre obras e autores brasileiros que eram então mais do que já sabidos.

Se Alfieri insere na “pesquisa brutalista” apenas as obras de Artigas (todas de altíssima qualidade) talvez seja porque desconhecesse outras, que já as havia. Disso não se pode inferir que tais obras também tenham sido as responsáveis por, ou tenham a prioridade ou exclusividade da inauguração da tendência no

ambiente paulistano: isso seria uma extrapolação menos precisa.⁵ De fato, em São Paulo, ao longo dos anos 1950, já comparecem uma quantidade importante de obras plena ou parcialmente brutalistas, fato que pode ser comprovado por uma simples coleta sistemática de informações,⁶ desde que esteja claro o que é que se está procurando – mas essa clareza não é sempre dada aos contemporâneos. Mesmo quando algumas delas possam ter sido “brutalistas” via o caminho do “estilo da empreitada” - que pode ou não ser adotado numa dada circunstância precisa.

De fato, o brutalismo paulista só fica claro como tendência predominante, e depois hegemônica, inclusive para seus protagonistas, após ter-se expandido grandemente, como a seguir o fez, e depois que passa também a haver uma “escola” – que adota o estilo, mas o eleva da situação de circunstância à condição de norma. Para haver escola há que se estar sob a égide de determinados mestres; é necessária a demonstração de suas obras exemplares; é preciso contar com a defesa de epígonos e com a continuidade oferecida pelos discípulos – e isso só é possível quando todos esses ingredientes já entraram, sucessivamente, em cena. E isso necessariamente tarda algum tempo e provavelmente só se cristaliza em meados da década de 1960; e, portanto, desafortunadamente, só vai florescer sob o choque térmico rigoroso e absurdo da situação política de exceção que se instala no país após 1964, desdita que vai vincar histericamente a “escola” e seus membros.

Mas as primeiras obras do brutalismo paulista estão aquém desses acontecimentos. Assim, após verificar a existência de algumas obras “transicionais” é possível agora examinar algumas obras “iniciais” do brutalismo paulista – aquelas que, por assim dizer, o inauguram (entre 1953 e 1960). Cada uma delas é exemplar, mas nenhuma delas se subordina a uma escola que ainda não apareceu, nem a uma tendência que depende de um coletivo que ainda não se fez plenamente. Podem ser consideradas como iniciativas criativas em estado quase puro, nascidas certamente mais de circunstâncias do que da vontade de perfilhamento, mas cuja força instaura, pelo exemplo inaugural, a possibilidade de um novo caminho. Esse processo de instauração da tendência brutalista paulista evidentemente não se encerra, apenas se inicia por elas. A partir de 1961 outras obras “fortes” virão desdobrar e completar a constelação de edificações mestras da Arquitetura Paulista Brutalista.

7.3.1. UMA EXPERIÊNCIA ÚNICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA ESCOLA

O Edifício de Aulas (B-1) da Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, em São Carlos (1953), de Hélio de Queiroz Duarte e Ernest Robert de Carvalho Mange, foi projetado como parte da proposta geral de implantação do *campus* da USP (1952), cuja nova “cidade universitária”, situada na então periferia da cidade teria relativa auto-suficiência, englobando áreas e equipamentos para administração, ensino (aulas e laboratórios) habitação e recreação. Entretanto, além do Edifício B-1 para salas de aulas, cuja execução arrastou-se por vários anos (ainda em 1956 estava apenas na estrutura, ficando pronto só em 1957), praticamente nenhuma das outras obras do plano foi realizada seguindo o desenho original; e mesmo esse prédio, que era parte de um conjunto de edifícios semelhantes, restou isolado e sem continuidade, uma “solitária testemunha das nobres intenções do plano original”.⁸ Subtraído o contexto que embasava sua proposição o edifício ganhou fortuitamente um papel monumental e excepcional que em absoluto invalida sua qualidade intrínseca, embora frustrasse algumas de suas premissas prototípicas.

Entretanto, o Edifício B-1 desde sempre assumira o papel de proposta singular, que os autores consideravam “obra rara no meio brasileiro e talvez experiência única em alguns aspectos”.⁹ Sendo escola, e de engenharia, desejava-se que ela desse uma contribuição técnica ao ensino e à prática profissional, além de satisfazer plenamente suas necessidades pedagógicas. Assim, valorizou-se em primeiro plano “o critério de flexibilidade do espaço”, a ser obtido através da “modulação e tipificação”, que não se limitaria “aos elementos da estrutura resistente e de vedação interna e externa, [pois] as instalações hidráulicas e elétricas

gozam também de absoluta flexibilidade [...sendo] solucionadas espacialmente em verdadeiras artérias horizontais e verticais permitindo permanente elaboração e inspeção”. Os cuidados com a flexibilidade estenderam-se também a estudos sobre questões de conforto térmico, iluminação e acústica.

A solução portante em apoio único central foi justificada pela adaptação potencial a diferentes terrenos (justificando sua vocação prototípica e repetível), com “estrutura em árvore” de colunas conformadas por pilar duplo central espaçado a cada 16 módulos de 70 cm cada [11.20 m]. Os planos horizontais estruturados em balanços simétricos de 4.55 m tornavam cada coluna responsável pela carga de uma área de cerca de até 125 m². O edifício com largura de 16 módulos [11.20 m] e comprimento de 144 módulos [100.80 m] organiza-se longitudinalmente em um ritmo de quatro módulos em balanço, três intercolúnios com 16 módulos cada, um intercolúneo de 16 módulos abrigando sanitário, armários e escada, um intercolúneo especial de oito módulos abrigando dois WC e elevador, mais quatro intercolúnios de 16 módulos cada e outro balanço com quatro módulos. O bloco tem três pavimentos acima do nível pilotis, deixado quase totalmente em aberto exceto pela delimitação de uma área de recepção e acesso; além de cobertura em terraço disposta sobre colchão de ar para melhor conforto térmico e facilidade de impermeabilização. A orientação norte-sul das longas fachadas, com corredores na face norte, evita a insolação direta nas áreas de aulas e espaços administrativos; a relativa pequena espessura do bloco facilita a ventilação cruzada. Um bloco de escadas e sanitários internos, centralizados, é complementado por duas escadas externas na fachada norte, na direção das penúltimas colunas de cada extremidade.

O corte estrutural esquemático explica e sintetiza a solução que, por assim dizer, nasce de sua extrusão longitudinal, alterada em sua regularidade apenas na porção central ou core de utilidades. A secção trapezoidal das vigas transversais além de adotar a forma estruturalmente mais econômica tem seu desenho mantido na solução dos forros que seguem sua linha inferior criando vazios para o percurso das utilidades. A solução em coluna “dupla” amarrada, mostrando face contínua de um lado e dispondo um vazio do outro facilita a passagem vertical de utilidades e o escoamento das águas pluviais da cobertura.

Embora a solução estrutural e formal tenha como precedente notável o Pavilhão Suiço na Cidade Universitária de Paris, de Le Corbusier (1930), difere deste em vários pontos importantes. No Pavilhão Suiço a estrutura em concreto com apoios centralizados é responsável apenas pelos pilotis e primeiro plano de laje, seguindo dali para cima em estrutura metálica leve, com modulação mais miúda que atende e organiza a compartimentação necessária ao uso habitacional; enquanto no Edifício B-1 a solução em coluna central em concreto se prolonga verticalmente por todos os andares garantindo maior espaçamento estrutural e conseqüente flexibilidade dos usos nos pavimentos-tipo. Nestes, a regularidade na disposição dos intercolúnios definindo um grande módulo de 11.20 x 11.20 m ao qual se acrescenta um balanço de 2.80 m nas extremidades menores do bloco revela um raciocínio construtivo racionalizado e repetitivo distinto da opção de Le Corbusier, que prefere manter a dimensão linear total da fachada equivalente a cinco dos seus intercolúnios (de cerca de 16.50 m) mas “deslocando para dentro” os últimos pilares das pontas, resultando em um vão menor seguido de balanço – solução sofisticada onde a lógica compositiva prevalece sobre a construtiva. A preferência compositiva também justifica a variação corbusiana no desenho das colunas, cuja secção se altera conforme a posição no seu conjunto e em relação aos acessos, sutilezas absolutamente distantes da maneira engenheiral paulista, que não deixa de atender à simetria e decoro, porém com simplicidade espartana elevando a repetição, o mais homogênea possível, a norma.

Também razões de engenharia justificam a opção paulista pelo concreto armado deixado aparente - “procurou-se imprimir ao concreto o espírito de uma escola de futuros engenheiros” - e pela vontade em realizá-lo com “pré-fabricação máxima dos elementos tipificados da estrutura resistente e vedação”, o que permitiria executá-los sem andaimes externos e num prazo de seis meses. Alegava-se que assim o “processo construtivo avançado” se justificaria “tendo em vista razões econômicas”: entenda-se, não por ser mais barato, mas porque a possibilidade de repetição, rapidez de execução e uso imediato contra-

balançaria e diluiria relativamente os custos pela maior eficiência dos resultados. A delonga e incompletude das obras – característica freqüente nesta e em inúmeras outras situações assemelhadas em outras construções posteriores, nascidas dos mesmos conceitos e vontades – transformaria algumas das obras da Arquitetura Paulista Brutalista em caros e belos protótipos de uma nunca atingida e sempre almejada industrialização da construção.

A grande experiência prévia dos autores no campo da construção escolar e da construção de cunho industrial embasou e qualificou de forma excepcional a proposta do Edifício B-1, dando continuidade a projetos anteriores também de flexibilização dos espaços a partir de estrutura com apoio central, como o desenvolvido para o Internato do Senai em Campinas (1952). Ademais, os projetos de escolas realizados pelos autores a partir de 1948, juntos ou com outros colaboradores, para o “Convênio Escolar” entre o estado e a prefeitura de São Paulo, tiveram sua qualidade reconhecida e foram amplamente publicados pelas revistas de época, tendo sido aclamados, em especial pelos editoriais da revista *Habitat*,¹⁰ como um caminho alternativo (em alusão indireta à arquitetura carioca) de obras “pouco vistosas mas boas”. Nascido no Rio de Janeiro, Hélio Duarte contava com uma formação acadêmica pela Escola Nacional de Belas Artes somada a vasta experiência de sua prática no Rio e depois em Salvador, e embora não pertencesse propriamente ao grupo de arquitetos de “vanguarda” já havia assumido o repertório da arquitetura moderna brasileira carioca antes de chegar a São Paulo em 1944; aqui, foi responsável pela introdução das idéias do educador baiano, seu amigo Anísio Teixeira, na formulação das escolas paulistanas realizadas pelo Convênio Escolar, que introduziram a modernidade arquitetônica nas construções escolares paulistas¹¹.

As escolas serão um dos temas mais significativos da Arquitetura Paulista Brutalista desde seus momentos iniciais, aproveitando a experiência e oportunidade proporcionadas pela importante solicitação de obras públicas criada pelo “Plano de Ação” do governo Carvalho Pinto (1959 a 1962); o qual também ajudou a consolidação do *campus* Butantã da USP, com a encomenda da maioria dos edifícios da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira, projetados no final do mandato desse governador; e contribuíram para o tema também as várias escolas construídas pelo Sesi e Senac. Embora diferindo nas soluções arquitetônicas das construções promovidas no início dos anos 1950 pelo Convênio Escolar, as escolas do brutalismo paulista tomaram suas predecessoras enquanto paradigma de excelência pedagógica; mas a enorme defasagem na necessidade quantitativa de salas de aula não permitiu que as escolas realizadas pelo Plano de Ação do início dos anos 1960 assumissem a riqueza e complexidade dos programas desenvolvidos pelas escolas do Convênio – as quais restaram para sempre como momentos excepcionais cujo retorno sebastianicamente sempre se deseja.¹²

7.3.2. ESTÉTICA DE GALPÃO: UMA IGREJA QUASE LAICA

Banham lamenta que o brutalismo na Inglaterra tivesse sua qualidade revolucionária “domada” em uma linguagem vernacular de moda quando desce das diatribes do casal Smithson para uma “estética de galpão industrial, um estilo economicamente adequado aos requerimentos de uma sociedade de mentalidade economicista”.¹³ Talvez essa queda de um paraíso miltoniano não fosse mais do que a expressão das ilusões de Banham, como ele mesmo admite nos parágrafos finais de seu livro, e houvesse até mesmo dois “brutalismos” distintos, e não um só que se degradava.¹⁴ Além disso, tal esnobismo contra a estética industrial parece absurdo: afinal, seu despojamento essencial e funcionalismo manifesto constava dos ideais das vanguardas modernas como exemplo primordial a ser seguido - e isso finalmente vai ocorrer, justamente com o brutalismo. As primeiras obras dos anos 1950 que Banham cita, entre horrorizado e atraído, para exemplificar tal “estética de galpão” são o Anexo do Old Vic Theatre, em Londres, de Lyons, Israel & Ellis (1958) e a torre de controle do Aeroporto de Gatwick, de Yorke, Rosemberg & Mardall (1957).

A **Igreja de Vila Madalena. São Paulo (1956), de Joaquim Guedes**, acata - ou pela anterior-

dade de sua data de fato anuncia - esse “brutalismo de galpão” que, diferentemente do que percebe o olhar romântico e desiludido de Banham, não é queda, mas busca deliberada por um despojamento essencial que recusa quaisquer laivos esteticistas em prol de uma resolução desenvolvida “de maneira geométrica”, em corte spinozano; na qual, embora a liberdade criativa não esteja banida, fica submetida em todos os pontos ao conhecimento e atendimento das necessidades, tomadas como bem supremo a ser atingido com grande dificuldade, pois como dizia Spinoza, “todas as coisas excelentes são tão difíceis quanto são raras”.

Evidentemente, o banimento do arbítrio é no limite impossível quando se trata da forma artística e mais ainda da forma arquitetônica, muito mais constrangida pela tradição e pelo ofício do que suas musas irmãs. A geometria (aqui, enquanto proporção) quase sempre vem em auxílio para se superar a dificuldade do “ponto zero criativo” posta pelo extremismo do discurso funcionalista: afinal, não há resposta formal unívoca para as necessidades, e é sempre preciso lançar, aprioristicamente, uma linha de conduta. No ambiente engenheiral paulista esse lastro será quase sempre a construção, e a invenção coincide com seu estiramento a limites ainda não tentados.

Apesar de ter sido concebida antes das profundas mudanças de modernização promovidas pelo Concílio Vaticano II de 1962-5, a Igreja da Vila Madalena já propõe uma disposição espacial interna afinada com os novos tempos eucarísticos que se anunciavam e em breve chegariam. No arranjo tradicional o celebrante e o altar estão no ápex, em conclusão a um percurso processional solenizado que culmina no isolamento do sacrossanto, cujo acesso é vedado ao leigo – talvez uma reminiscência da religião como mistério e do acesso à divindade apenas pelos iniciados. Com as mudanças na Igreja Católica promovidas pelo Concílio a noção de comunidade, *ecclesia*, é posta em valor, e o espaço sagrado passa a ser visto como lugar de reunião e celebração conjunta de todos os presentes, em fraternidade, diálogo e entendimento, “porque o que une entre si os fiéis é bem mais forte do que aquilo que os divide: haja unidade no necessário, liberdade no que é duvidoso, e em tudo caridade”.¹⁵ Assim entre outras coisas garantindo, ao aspecto não constringente da arquitetura do espaço sagrado, uma ampla liberdade propositiva.

A Igreja da Vila Madalena organiza-se desde um espaço interno praticamente livre de 40 x 20 m, com acesso pela porção média da dimensão maior, disposta faceando a rua, mas bem recuada desta. Cria-se assim um amplo adro que aproveita a porção mais plana do lote, organizado em patamares devido à inclinação da rua lindeira, isolando a construção na porção posterior do terreno; que, devido à sua grande declividade, vai obrigar a apoiar o volume da igreja sobre colunas, de maneira a apresentar o nível de acesso em continuidade à praça. A estrutura é conformada por sete pórticos de concreto espaçados a cada 5 m, amarrados por uma viga central na linha das fachadas, interrompida apenas nos dois vãos de acesso, viga esta que se estende em balanços de 5 m nas extremidades longitudinais e apóia a laje, elevada do solo, que conforma o piso do salão da igreja. Nos primeiros estudos o pórtico seria organizado por vigas inferiores e pilares de concreto, com tramo superior em treliça metálica; a solução final opta pelo uso exclusivo do concreto em toda a estrutura, a grande viga fazendo às vezes de fechamento da porção inferior do espaço interno, sendo a porção superior envidraçada (executada com tijolos de vidro).

A entrada por duas portas geminadas centralizadas dá acesso imediato ao altar, situado no centro geométrico da composição e apenas protegido na parte posterior por meias paredes em 45° definindo um setor restrito para sacristia e apoio. O público fica disposto simetricamente aos dois lados do acesso, olhando-se entre si com o altar de permeio, numa “arena” retangular em rampa de aproximadamente 10% subindo para cada uma das extremidades. Cada platéia é também dividida ao meio, seguindo a projeção de uma viga superior longitudinal que somente aparece em versões mais adiantadas do projeto, e que possivelmente ajuda a amarrar o conjunto estático, ao mesmo tempo em que faz uma sutil concessão figurativa, embora na forma pouco usual da cruz “tau” (formato original das cruces romanas usado nas igrejas primitivas), discretamente posicionada nas laterais externas menores. Os nichos formados pela disposição interna dos pilares em concreto podem fazer referência aos altares secundários das igrejas tradicionais, mas sem

qualquer intimidade particularista. Ao contrário, tudo é visível e simétrico, com a única exceção da torre sineira, posicionada em separado, junto ao alinhamento, deslocada à direita para quem da rua olha a igreja, portanto em posição ligeiramente mais elevada.

A lentidão freqüente em obras de igreja fez demorar a execução da proposta; esse fato somado a algumas alterações não autorizadas prejudicou a fatura da obra; mas não parece ter alterado os conceitos propostos, somente rebaixado o refinamento dos detalhes. A excessiva novidade do partido que adota as propostas mais avançadas da renovação litúrgica, cobrou um preço no estranhamento com que foi recebida pela comunidade a que se destinava - também, mas não apenas, porque a obra era pensada para nunca receber "acabamento", intenção plástica radical que se mostrou de difícil compreensão imediata pelo leigo. Mas o presente estudo não pretende também tratar das vicissitudes inevitáveis ao percurso de quaisquer obras que já tenham completado meia década de existência; tão somente, pôr em destaque seu valor pioneiro e sua radicalidade militante.

7.3.3. PLANOS VIRTUAIS E BALANÇOS ASTRONÔMICOS

O conjunto dos edifícios do Parque do Ibirapuera, projetados por Oscar Niemeyer em 1951 e inaugurados em 1953-4, contou com alguns colaboradores locais como Zenon Lotufo, Hélio Uchoa e Eduardo Kneese de Mello. Para as comemorações do IV Centenário em 1954 vários outros galpões "provisórios" foram erguidos e permaneceram no parque por mais de década até que os eventos que abrigavam fossem transferidos para o Pavilhão de Exposições no Parque Anhembi. Além dessas obras foram realizadas no Ibirapuera outras de caráter permanente, como o Planetário Municipal, projeto de Eduardo Corona e Roberto Goulart Tibau (1955), e a **Escola Municipal de Astrofísica, de Roberto Goulart Tibau (1957)**. Esta obra singular inaugura exemplarmente algumas idéias que serão caras à arquitetura paulista da década seguinte em diante, como o "vazio", interno/externo como recurso compositivo magnificando o valor simbólico da obra e o uso de estruturas de concreto com grandes vãos e balanços, não apenas para atender necessidades funcionais, mas igualmente como recurso plástico e expressão de uma vontade experimental.

Não havendo propriamente limitações de terreno ou lote, o programa muito exíguo proposto para o edifício (sala de aula, observatório astronômico com um pequeno telescópio, pequeno museu, biblioteca e oficina) foi acomodado numa edificação que não se preocupa em apenas atender funcionalmente às necessidades, mas quer também criar um marco arquitetônico, escultural e paisagístico; que pretende integrar-se aos jardins do parque ao mesmo tempo em que se destaca de maneira monumental e autônoma, garantindo um certo isolamento que ajuda a dar certa intimidade aos seus usuários, embora sem a criação de barreiras evidentes com o entorno. A construção é horizontal, estreita e alongada, com térreo ligeiramente elevado, pavimento inferior parcialmente enterrado e terraço superior aberto, organizada internamente em meios níveis dispostos no sentido longitudinal; externamente, taludes, rampas e muros de arrimo de pedra definem patamares que se estendem além e adentro do edifício, configurando espaços onde o público e o privado se misturam, bem como a percepção do que seja interior ou exterior à edificação.

A estratégia do projeto foi a de definir, mais do que um edifício, uma área de intervenção, delimitada por dois muros de concreto separados de mais ou menos 65 m e conectados por duas vigas perpendiculares elevadas, afastadas cerca de 12.50 m entre si, conformando um "marco". Os muros, situados nas extremidades longitudinais têm 10 m e 15 m de comprimento e 3.90 m de altura de um lado e 3.20 m de outro (onde o piso é mais alto graças a um talude). As vigas elevadas, com 70 m de comprimento e 2.10 m de altura, se apóiam nesses muros prolongando-se em balanços de 2 m de cada lado. Dentro desse "marco" situa-se a laje da cobertura conformada por dois tramos com desnível de 1.60 m entre si, apoiada num dos muros, mas interrompendo-se antes de chegar no outro, de maneira a criar um vazio onde se situa um espelho d'água. Além do primeiro muro, essa laje, e as lajes inferiores, se apóiam em dois momentos inter-

mediários, ou seja, em paredes-pilares de espessura 0.50 m, recuadas dos limites do marco, dispostas longitudinalmente, espaçadas transversalmente entre si em 6 m, e longitudinalmente de maneira arritmica: do muro até o primeiro apoio, cerca de 16 m; segue uma parede-coluna de 6.5 m; outro vão de 21 m; outra parede coluna de 4 m; o último vão até o outro muro, 16 m; nesse último tramo, a laje da cobertura avança apenas 4 m em balanço após o último apoio, e sua ausência no tramo final configura o citado "vazio"; que é por onde se dá o acesso principal às áreas internas. As grandes vigas-platibanda de fato também se valem de discretos apoios intermediários sobre a laje do terraço de cobertura; sob essa laje-terraço, abrigam-se os espaços de uso, acomodados de maneira a ocupar apenas parte dela, sempre deixando vazios intermediários.

Mas a obra não se explica pela circulação ou pelo atendimento funcional, embora também os realice, e sim por uma vontade de exceder-se, de horizontalizar-se ao máximo, de ganhar espaços virtuais, vazios que ao mesmo tempo a conectam e a separam do entorno-parque. Algumas das estratégias compositivas que emprega relembram a atitude paisagística de um Barragán, os embasamentos e taludes revestidos com pedra relembram a atitude de Wright, especialmente no seu Taliesin West, e uma série de outras citações eruditas poderiam ser postas em ação para referendá-la - o que não impede que o resultado obtido seja bastante singular. As estruturas de concreto não são deixadas aparentes, mas recebem chapisco e cor branca, escolha que parece justificar-se por um desejo de contraste com o entorno verde e a rusticidade do uso da pedra nos embasamentos.

Os grandes vãos e balanços parecem ser o mote, mas não o são com exclusividade. Como em algumas outras obras do brutalismo paulista, sob uma aparência de simplicidade há muitas camadas de complexidade e sob a seriedade dos resultados há laivos poéticos que não são evidentes, mas apenas aos poucos se revelam ao olhar interessado.

7.3.4. ESTRUTURA E ARQUITETURA., HORIZONTALIDADE E UNIDADE

Como assinala Maria Alice Junqueira Bastos, "a renovação da arquitetura paulista contou com uma série de arquitetos que adquiriram muito cedo uma posição de destaque no cenário arquitetônico brasileiro. Nascidos entre o final dos anos 1920 e começo dos 1930, formados nas escolas paulistas, estes arquitetos despontaram no meio profissional no final da década de 50 com obras premiadas e posições finalistas em concursos".¹⁶ De fato, o período de início e expansão da Arquitetura Paulista Brutalista é marcado por vários concursos que, somados às premiações das Bienais Internacionais de Arte e Arquitetura, ajudaram a promover e divulgar obras de grande qualidade, concebidas por essa nova geração de arquitetos; cujos projetos, sendo laureados em um processo de seleção coordenado por arquitetos de mais experiência e prestígio, ganhavam legitimidade e visibilidade - não apenas como respostas adequadas a solicitações precisas de determinado cliente, mas como respostas indicativas dos rumos da arquitetura brasileira a partir de seus melhores exemplos, e devidamente reconhecidas por seus pares.

O grande entusiasmo pelo concurso de Brasília em 1957 por parte dos arquitetos brasileiros certamente alavancou o interesse pela realização de outros concursos, assunto que vinha sendo na época tema de debate não apenas nas entidades de classe, como nos editoriais das revistas de arquitetura: tanto a revista *Habitat*, na pessoa de Geraldo Ferraz, como a revista *Acrópole*, especialmente nos editoriais de Eduardo Corona, procuravam dar relevo ao assunto, abrindo espaço para a extensa publicação dos projetos de concursos - publicações que não incluíam apenas os ganhadores mas vários dos participantes, possibilitando acompanhar, na época como agora, o rico panorama de debates propriamente arquitetônicos que então se desdobrava.

Dois concursos realizados em 1957/8, para o Palácio Legislativo de Santa Catarina e para o Paço Municipal de Campinas, demonstram nos resultados o forte impacto formal das concepções arquitetônicas

que o arquiteto Oscar Niemeyer desenvolvia naquele momento para a nova capital; essa influência “brasileira” seguiu viva em muitas das propostas participantes em vários concursos até algum tempo depois da inauguração da nova capital em 1960. Mas a partir do concurso para o Ginásio do Clube Paulistano (1958) também começam a comparecer propostas que se alinham cada vez mais consistentemente à nascente tendência brutalista; as quais, embora apresentem traços da vontade niemeyriana de simplificação plástico-volumétrica e demonstrem um cuidado especial no desenho dos pilares, possível reminiscência da inventividade colunar dos palácios de Brasília, entretanto revelam outras características que vão diferenciá-la e peculiarizá-la.

O projeto ganhador do concurso do **Ginásio do Clube Paulistano em São Paulo (1958), de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo De Gennaro** chama a atenção pela surpreendente solução estrutural da cobertura; mas a solução arquitetônica em absoluto se atém exclusivamente aos aspectos estáticos, nem apenas ao atendimento do programa exigido. Apesar de ser um equipamento para um clube privado e exclusivo, a proposta ganhadora propunha definir o edifício a partir de sua relação não apenas com o quarteirão interno do clube, mas também, e com o mesmo peso, em relação à cidade. Uma plataforma habitável semi-enterrada, cuja cota superior estaria posicionada a meia altura em relação ao transeunte da Rua Colômbia, abriga boa parte do programa solicitado e pode ser entendida como uma continuação do piso urbano, qual praça semi-elevada e aberta, possibilitando franco acesso às arquibancadas do ginásio coberto; desde o clube, a praça é também mirante, terraço que devolve ao uso comum a área livre e aberta anteriormente existente e agora ocupada pelo ginásio, realizando assim o entendimento corbusiano do teto-jardim como instrumento de recuperação urbana do espaço privativamente ocupado da cidade.

No projeto apresentado ao concurso, acima dessa plataforma-praça habitável situa-se, além da cobertura do Ginásio, uma outra, retangular, estreita e mais baixa sob a qual se abrigaria um jardim de infância, com acesso pela praça e voltada para a lateral da rua Honduras. A praça prolongava seu perímetro no lado nordeste numa concordância em 45° voltada para o espaço aberto dos demais equipamentos existentes no clube, providenciando uma arquibancada para as canchas de tênis; outro chanfro no lado sudeste acomodava algumas árvores em continuidade ao edifício-sede existente. Essas gentilezas da implantação são abandonadas no projeto definitivo atendendo algumas alterações no programa e em prol de uma maior autonomia do objeto construído: desaparece o jardim de infância e modificam-se alguns dos usos esportivos, resultando numa plataforma retangular quase quadrada de aproximadamente 75 x 60 m. Mas sua característica icônica mais forte - o corte básico - manteve-se quase idêntica, apesar das diferenças importantes nas cotas de nível das duas soluções, pois a altura do lençol freático exigiu do projeto final o levantamento do nível do piso da quadra (correção que já constava como necessária no memorial do concurso). Esse detalhe é importante pois, subindo-se a cota da praça de 1.5 para 2.5 m em relação ao terreno e à rua, a proposta de continuidade com o espaço urbano externo ficou prejudicada.

Com essas alterações a estrutura da cobertura ganhou relativamente mais destaque no conjunto final, tendo sido ligeiramente ampliada horizontal e verticalmente em relação ao primeiro desenho, mas mantendo sua integridade conceitual inicial. Seis pilares em concreto aparente dispostos regularmente em círculo apóiam uma marquise em anel circular em concreto aparente com mais ou menos 12.50 m de largura e secção transversal trapezoidal, conformada por uma viga em duplo caixão perdido e duas abas simétricas em balanço. Esse anel periférico permite a livre circulação coberta dando acesso a duas arquibancadas opostas, dispostas paralelamente à quadra esportiva; a concordância entre estas e o círculo externo permite seu acesso no nível da praça apenas em dois trechos, enquanto o restante do perímetro serve de mirante elevado por sobre o espaço do ginásio. O vazio central interno a esse anel-marquise tem cerca de 35 m de diâmetro e foi protegido por uma cobertura circular quase plana, estruturada por treliças metálicas radiais, conformando um conjunto que se apóia no anel de concreto e tem sua porção central atirantada por meio de cabos metálicos ancorados nos pilares periféricos. Ao serem percebidos desde o espaço interno do giná-

sio os pilares em concreto assumem um desenho em perfil V muito aberto que relembra sugestões niemeyrianas; mesmo que não fosse essa a intenção original, que possivelmente priorizava as colunas em si mesmas, sua interceptação pela marquise torna sua integridade não perceptível in loco, mas apenas abstratamente, em corte. A peculiar forma das colunas, muito pouco espessas, de limitado ponto de apoio e abrindo-se para o alto com inusitados recortes e prolongamentos enfatiza uma qualidade quase bidimensional cuja forma plástica se justifica plenamente: não por ser mero diagrama de forças estáticas, mas por enfatizar didaticamente as tensões estruturais enquanto dá continuidade às linhas de força compositivas que buscam uma maior horizontalidade do conjunto. A quase impossibilidade de visualização da cobertura metálica desde o exterior (exceto em vôo de pássaro) provoca a percepção paradoxal do anel-marquise externo de concreto como se fora o único responsável pela cobertura - que com isso, além de ganhar maior importância e peso visual, parece quase flutuar, já que sua massa “virtual” (inferida, mas inexistente) está apenas ligeiramente apoiada.

É muito significativo que esta obra tenha recebido o primeiro lugar - “Grande Prêmio Presidente da República” - na premiação da VI Bienal de Arte e Arquitetura em 1961, com um júri formado pelo arquiteto venezuelano Julien Ferris, pelos arquitetos paulistas Zenon Lotufo e Eduardo Corona e pelos arquitetos cariocas Affonso Eduardo Reidy e Maurício Roberto. Na V Bienal em 1959 alegou-se¹⁷ que a periodicidade bianual era insuficiente para apresentar-se algo de novo e significativo para uma exposição geral de obras, optando-se pela organização de salas especiais, que já vinha ocorrendo mas não de forma exclusiva; assim, o segmento de arquitetura contava só com seis salas especiais e apenas um brasileiro (Antonio Gaudí, Burle Marx, Henry Van de Velde, Mies van der Rohe, Phillippe Wolfers e Victor Horta). Em 1961 havia algum risco do mesmo suceder, ou de sequer haver uma secção de arquitetura, como dá a entender Oswaldo Corrêa Gonçalves, então presidente do IAB-SP,¹⁸ que insiste na organização da Exposição Internacional de Arquitetura por meio de inscrições abertas, convidando os órgãos de classe dos vários países, através das conexões via UIA-IAB, a enviarem suas representações. Não havendo curadoria, seleção e convite não compareceram mais os grandes nomes internacionais das mostras anteriores, o que tem como efeito rebote a valorização da prata da casa - coincidindo, com um momento bastante fecundo da arquitetura brasileira, concomitante à inauguração de Brasília; e ao mesmo tempo, com o início de seu isolamento internacional, que irá se incrementar nos anos seguintes.

Esse contexto, entretanto, não minimiza o valor da atribuição do grande prêmio a uma obra brasileira e paulista, nem o parecer do júri, que demora-se em observações elogiosas,¹⁹ destacando “a engenhosidade da estrutura” e sua “beleza plástica” e garantindo que “a obra não se resume a uma estrutura, é uma obra de arquitetura”, ou seja, cuja definição transcendia a mera resolução estática; afirma que “o edifício é de uma grande leveza”, qualidade que parecia ser indispensável à “arquitetura brasileira”, ou mais especificamente, à obra de Oscar Niemeyer; a qual, mesmo comparecendo no Ginásio Paulistano apenas de maneira oblíqua, deveria ser ali encontrada porque era necessário para a garantia da boa ortodoxia que o fosse. Finalmente, o júri enfatiza a unidade da proposta, onde cada parte contribui para a formação de “um magnífico todo arquitetural”.

Nascida de um concurso, rapidamente construída e logo a seguir consagrada, a obra do Ginásio Paulistano teve sempre uma merecida visibilidade e um reconhecimento imediato de suas qualidades, vincando fundamento o processo de renovação então em curso na arquitetura paulista e em especial na presença de então jovens arquitetos, que firmavam sua originalidade criativa em obras de manifesto caráter brutalista. Fosse ou não esse rótulo de seu agrado e escolha - até porque o epíteto ainda nem sequer propriamente existia - é sua contribuição que vai ajudar a dar-lhe outras peculiaridades e um sentido distinto do de outras experiências brutalistas que então se sucediam alhures, caracterizando o que hoje se pode denominar como “conexão paulista” da tendência brutalista internacional que se inaugurava naquele momento.

7.3.5. VISIBILIDADE E OCULTAÇÃO: PRIMEIRO PROJETO DO MASP - TRIANON

Mas a Arquitetura Paulista Brutalista não resulta apenas de um único mestre, nem nasce apenas da criatividade de uma nova e talentosa geração de arquitetos. Tem, isso sim, muito de manifestação do “espírito do tempo”, no sentido de que suas primeiras obras acontecem simultaneamente a outras propostas assemelhadas que também estão a ocorrer em outras partes do mundo no mesmo momento; tampouco todas nascendo de um único mestre; que, se algum houvesse, certamente não seria o casal Smithson, embora se pudesse assumir, como patrono não-exclusivo, o último Le Corbusier. Não se trata de uma sintonia misteriosa: apenas, revela a afinação, acompanhamento, reconhecimento, aproveitamento e demonstração prática das novas possibilidades construtivas e tecnológicas que se abriam, das novas explorações formais e conceituais que se debatiam e da nova situação da arquitetura moderna enquanto regra, e não exceção, no seio das cidades cada vez mais modernizadas em termos urbanísticos. É também, seguramente, uma atitude de combate à mediocrização inevitável do sucesso, propondo-se tentativas de contorná-la.

A arquitetura moderna finalmente triunfava, e graças a isso as obras modernas não mais se destacavam e se contrapunham a um entorno tradicional que naturalmente as distinguia, mas perdiam-se em um mar de outras tantas obras tão modernas quanto, medianamente realizadas, todas na melhor das hipóteses corretas e certamente cada vez mais banais, inundando a paisagem de objetos novos que haviam perdido seu caráter disruptor por estarem perfazendo um novo contexto; que, embora nunca chegasse a transformar-se no contexto idealizado da cidade moderna da vanguarda (com algumas exceções, como o caso especial de Brasília), mesmo assim forçosamente tendia a diminuir sua contribuição individual em prol de uma homogeneização medíocre que em absoluto estava promovendo o estágio mais perfeito para a vida e as gentes, ansiosamente vislumbrado pela utopia que havia animado o nascimento dessa idéias.

Concomitantemente, a partir de meados dos anos 1950 a arquitetura moderna brasileira da escola carioca recebia cada vez mais críticas, internacionais e nacionais, pela manifesta vontade individualista de suas obras, cada vez mais exacerbada pelos novos rumos da arquitetura niemeyeriana. A maioria dessas críticas vinha de parte de algumas das forças da modernidade que já haviam percebido, cada uma à sua maneira, que a invenção não podia seguir caminhando em um processo contínuo em espiral ascendente interminável, e que era necessário fazer escola, consolidar, repetir, regularizar. Em contraponto com o individualismo expressivo de um Le Corbusier, que seguia inventando a si mesmo e à sua arquitetura a cada nova obra, arquitetos talvez com menos talento, mas com muito mais tino administrativo e professoral, como Walter Gropius, era elogiado por ser “o homem da colaboração, do *team-work*, que trabalha em colaboração com um grupo de seus antigos alunos e que pode se permitir se retirar quase no anonimato sem perder nenhuma parcela da sua individualidade” – exemplo dado por Max Bill em sua famosa conferência na FAU-USP em 1953 como lição aos jovens; na qual pretendia que se encontrasse um caminho evitando a superfluidade e atendendo à “função social da arquitetura”; que uma vez estando afirmada pela modernidade, poderia dispensar os excessos em nome dos padrões regulares.

Mas isso era talvez impossível de ser efetivamente obtido e muito menos plenamente compreendido nos anos 1950. A ideologia moderna da criatividade à *outrance* e sem apoio na tradição impedia-o, e uma vez destampada a garrafa o gênio recusava-se a ser contido novamente. Era preciso seguir inventando. E o brutalismo é também uma resposta de seu tempo a esse afã de invenção, de radicalização em busca da “recuperação dos ideais das vanguardas”, que desejavam o desassossego e não a acomodação – ao menos não uma acomodação como a que se vinha dando, de nivelação pela mediocridade, pois as vanguardas querem sempre o excelente, mesmo que à custa do bom.

Por outro lado, o brutalismo paulista nunca desejou se afirmar indispondo-se contra a arquitetura brasileira moderna da escola carioca. Ao contrário do brutalismo inglês, feito por *angry young men* aborrecidos com a mediocrização da geração anterior, nutre-se da admiração por seus antecessores e maiores, cuja influência deseja completar mais do que descontinuar. Mas mesmo sem permitir dar-se conta disso, não

podia deixar de ser e tornar-se outra coisa. Como diz o provérbio, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Esse respeito à recente, bela e consagrada tradição brasileira moderna vai tornar invisível (no sentido de não ser possível que se veja) qualquer inimizade geracional ou regional pelos antecessores: e no entanto, ela é impossível de ser refreada, quando se está buscando outros caminhos.

Não pelas mesmas razões, o *corpus* profissional da arquitetura paulista daquelas décadas também torna invisível (recusando-se a ver e acolher em seu seio) uma das obras mais importantes e significativas da tendência brutalista paulista: o edifício para o **MASP- Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi**.

A primeira e única notícia publicada em revista de arquitetura brasileira sobre esse edifício é uma solitária página da revista *Habitat* de agosto de 1960 onde consta uma imagem da maquete e um texto explicativo. Nada mais é publicado até 1983, quando a obra é inserida no livro *Arquitetura Moderna Paulistana*.²⁰ Envolvido em mistério, mas absolutamente discernível – pois afinal está situado em uma das mais importantes avenidas da cidade de São Paulo -, o edifício do MASP-Trianon e sua autora foram uma esfinge irresoluta para a geração de arquitetos que iniciou e consolidou a Arquitetura Paulista Brutalista; ambos, obra e autora, só tiveram sua importância recuperada pela geração posterior, para quem tal interdição muda não mais fazia sentido, se é que alguma vez o teve.

Embora absurda, essa invisibilidade talvez tivesse fundamentos (entre outras questões que não importa abordar aqui por demasiado mesquinhas) na atitude militantemente revisionista que Lina Bo Bardi sempre assumiu em sua atividade como crítica e editora de arquitetura. Uma possível definição do termo seria que “o revisionismo segue a doutrina herdada até um certo ponto, e depois se desvia, insistindo em que se tomou uma direção errada naquele exato ponto, e não em outro”.²¹ Como já foi analisado anteriormente,²² Lina empenha-se na tentativa de “corrigir” a arquitetura brasileira, concordando em gênero, mas não em espécie, com algumas das críticas estrangeiras que passaram a vitimá-la quando começou a ser reconhecida e divulgada mundialmente. Lina não quer massacrar, pois admira, mas quer educar, porque percebe falhas, e indica em que ponto exatamente elas começam a ocorrer (em sua opinião). Perora explicando os erros e dá exemplos de bons caminhos para ajudar a edificar. Mas, se para fazer contraponto aos cariocas Lina elogia alguns paulistas, nem por isso ganha a admiração dos locais, mas apenas açula sua entranhada desconfiança provinciana, acendendo o habitual desdém que a mentalidade pragmática e pioneira sói nutrir pelo intelectualismo. Tal explicação, é certo, não basta. Mas não pode ser descartada.

Ante tantos ocultamentos, que terminam sendo de parte a parte, mesmo um cuidadoso levantamento ainda deixa dúvidas sobre a data inicial do projeto do MASP, mas é provável que seja de 1958: data de uma primeira versão do projeto que, embora pareça igual, difere significativamente da versão construída, de tal maneira que ambas podem ser consideradas como dois projetos distintos, sendo o projeto final possivelmente de 1961, e a aparência final da obra, provavelmente definida apenas em 1965. Como projeto exemplar da arquitetura do brutalismo paulista, o MASP será examinado mais adiante²³, momento em que se fará a análise e comparação de ambas as versões do projeto. Mas convinha dar notícia de sua dupla qualidade enquanto obra exemplar e inaugural da Arquitetura Paulista Brutalista; mesmo que sua visibilidade tenha permanecido paradoxalmente oculta para seus contemporâneos.

7.3.6. MANEIRA DE PENSAR A ARQUITETURA EM CONCRETO

É também do ano de 1958 um outro projeto inicial e marcante da Arquitetura Paulista Brutalista: a **Residência Cunha Lima, em São Paulo, de Joaquim Guedes**. Embora não seja exatamente a primeira experiência em concreto aparente do autor, é nela que pela primeira vez realiza plenamente suas idéias; de maneira que essa casa não apenas atende às necessidades e constrações de sítio, programa, materiais e construção, mas o faz dando exemplo metodológico do seu processo de elaboração, impregnado na própria formalização de sua resolução. O breve, mas muito significativo discurso que o autor lhe após, e que desen-

volve ainda mais esse ânimo didático, foi publicado somente em 1965, (sete anos após o início do projeto), e deve portanto ser entendido mais corretamente como explicitação *a posteriori*: seu objetivo não é a mera descrição da obra (embora também realize essa tarefa exemplarmente) mas o esclarecimento da doutrina, e seu ânimo parece ser o de fixação da lição necessária ao momento seguinte, não de invenção inicial da arquitetura, mas de consolidação e discipularização da Escola Paulista Brutalista. À precocidade da obra se contrapõe a tardança em divulgá-la e assim obter sua consagração, que ocorre como Menção Honrosa na VIII Bienal de Arte e Arquitetura de 1965. Mas no limitado e interconectado meio arquitetônico profissional e estudantil da época é de se supor que a sua existência, com toda certeza, já fosse de há muito reconhecida e sua lição já exercesse influência, como de fato se deu.

O detalhe mais relevante da obra parece ser sua estrutura em árvore com os pilares se abrindo ou se “esgalhando” de maneira a que toda a casa se apóia em apenas quatro colunas internalizadas que, quando necessário, lançam braços de apoios inclinados para aliviar os maiores balanços das sucessivas lajes. Alguns croquis de estudo do arquiteto para outra obra anterior (Residência de Praia no Guarujá, 1956) já mostram essa vontade exploratória que possivelmente haure precedente nas obras dos pavilhões do Parque do Ibirapuera de Oscar Niemeyer, inaugurados no IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Mas há que se tomar cuidado com essas aproximações meramente visuais; pois, como confessa a autoridade, “os críticos, no fundo de seus corações, amam as continuidades, mas aquele que vive só com a continuidade não pode ser poeta”.²⁴ Aqui talvez haja menos continuidade do que reação contrária; mais do que aceitação e repetição, trata-se de inversão de sentido e acerto de rumos. Guardadas todas as proporções, a atitude é semelhante à de Stirling & Gowan (exatamente no mesmo ano de 1958) ao projetar o conjunto Ham Common “corrigindo” as Maison Jaoul de Le Corbusier. Nesta obra, o autor não pode ser acusado da humildade da continuidade, mas talvez sim, da soberba da correção.

O terreno em forte declive certamente ajuda a determinar a implantação da casa, mas não é absolutamente o único responsável pela sua formalização. Embora uma parte dos ambientes de serviço seja acomodada junto a um arrimo, sob o piso criado para o acesso urbano e veicular, o corpo principal da casa apresenta-se livre e distribuído verticalmente em quatro níveis, dois acima e dois abaixo da rua. O posicionamento central das quatro colunas de apoio e a distribuição dos espaços em eixos diferentes reelabora o antigo problema da planta palladiana quadrada composta por nove quadrados - embora as dimensões laterais exíguas do lote original tenham obrigado a uma retangularização do perímetro, tornando mais complexo o jogo das proporções geométricas. Como também o faz Le Corbusier, e na melhor tradição do ofício, o traçado regulador resultante desse jogo ordena, limita e dá as regras a serem seguidas ou infringidas, aceitas ou invertidas na definição dos espaços. Certo, “a estrutura apoiada apenas em quatro pilares centrais, sendo muito elástica, coloca determinados problemas construtivos, cuja solução marca profundamente o resultado da obra”, como afirmou o autor.²⁵ Posta a opção de material - concreto armado - e a linha de conduta de como trabalhá-lo - em poucos pilares concentrados e em importantes balanços resultantes, justificados tanto pelo terreno difícil como pela ousadia inerente à realização dessa possibilidade -, “os volumes finais resultantes são a livre expressão de organização dos espaços, de uma função na paisagem e de uma estrutura”²⁶ - cabendo à geometria o papel de força oculta na configuração dessa “estrutura [que] não é apenas o sistema de sustentação do edifício mas um sistema capaz de gerá-lo e ordená-lo”.

A estrutura portante é deixada aparente, as alvenarias de fechamento são revestidas e pintadas e ambas são separadas por juntas de dilatação: pode-se aproveitar a respeito a frase de Banham a respeito de Ham Common: “o resultado é limpo onde Jaoul é casual e desleixada”.²⁷ A ausência de beirais define claramente os perímetros, com alguns caixilhos de vidro nas esquinas reforçando essa nítida delimitação, havendo sombras profundas apenas em consequência do jogo de avanços e recessos das lajes. Aparte as obliquidades indispensáveis - escadas, colunas inclinadas para sustentar balanços -, os ângulos retos predominam na construção da obra, exceto no desenho horizontal de alguns pisos externos dos variados níveis de aco-

modação da casa ao terreno. A hábil disposição do acesso, desde a rua, num nível em mezanino por sobre as áreas sociais e de serviços situadas no pavimento inferior promove um pé-direito duplo que amplia virtualmente os espaços e ajuda a celebrar a estrutura inusitada; o caixilho posterior da casa, de dupla altura, também ajuda a iluminar os espaços internos, pois devido à estreiteza original do terreno apenas as duas fachadas menores resultavam iluminantes. Os fechamentos laterais da casa praticamente cegos permitem sugerir a possibilidade de aproveitar a idéia da casa-objeto única individual como base para uma solução de habitação coletiva através da repetição por justaposição, nem tanto em casa-apartamento, mas como em casa-fileira. O sobradinho paulista geminado, de pouca frente e muito fundo, percebe nesta casa um primo rico que, entretanto, segue sendo da família - o que a aproxima, mesmo que lateralmente, das propostas vernaculares correntes da atividade edilícia local.

Mesmo não sendo tão pequena, esta casa não se torna um marco por seu tamanho, mas por sua mistura de ousadia e contenção. Ela também dá exemplo pela precisão dos detalhes obsessivamente desenhados, cada qual não se contentando em repetir ou inventar, mas reelaborando exaustivamente cada questão, reposta desde seus fundamentos. Nada deixa de ser importante, “não há detalhes na arquitetura”,²⁸ e a invenção quer encontrar seu lugar geométrico muito mais na miudeza do pormenor do que na largueza dos gestos. Sem deixar de ser inventiva, esta casa quer instaurar mores: nela a escola já se anuncia, menos como ideologia que como manualística.

7.3.7. VOLUMES SIMPLES E SOLUÇÕES COMPLEXAS

O cotejamento lado a lado da Residência Cunha Lima e da já comentada **Residência Mario Tacques Bittencourt II, de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi**,²⁹ ambas de 1958, pode revelar tantas diferenças quanto similitudes, que também certamente existem. A boa notícia parece ser que dentro da Arquitetura Paulista Brutalista convivem maneiras diferentes de entender e realizar obras, que mesmo assim compartilham alguns critérios arquitetônicos comuns - além de perfilharem como certa a vontade de ousar e romper limites; sendo possível atribuir a todas nota alta no quesito radicalidade.

Entre 1959 e 1962 muitos arquitetos paulistas vão realizar várias obras encomendadas pelo Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto, fato que alavanca ainda mais a construção civil de encomenda estatal, que já estava vivendo naquele momento uma grande expansão devido às obras da nova capital, Brasília. Assim como outros autores, **Vilanova Artigas** deve a esse cliente, nesse momento, pelo menos três de suas obras, o **Fórum de Promissão (1959) e os Ginásios de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), todos projetados em co-autoria com Carlos Cascaldi**.

O projeto do Fórum parece ensaiar, com simplicidade discreta, alguns aspectos construtivos e compositivos que terão maior desenvolvimento logo a seguir no edifício da FAU-USP. O volume retangular de aproximadamente 28.5 x 43 m configura uma “caixa vazada”, fechada por dois panos de concreto nas laterais menores, com a cobertura sustentada por essas paredes e por uma estrutura de apoio colunar intermediária, espaçada transversalmente em dois vãos de mais ou menos 13/15 m, repetidos longitudinalmente a cada 8.5m. Os usos necessários acomodam-se num L em que a perna maior conforma a fachada posterior, abrigando cartórios embaixo e salas de juizes e promotores em cima; enquanto a perna menor adjacente à lateral direita do acesso abriga o registro civil abaixo e o tribunal acima; o vazio resultante da subtração entre a caixa e o L acomoda as rampas, justapostas à fachada de acesso, e um vazio vertical total em pátio aberto, situado na porção mediana para o qual se volta a circulação interna de todos os ambientes. A solução provê bom sombreamento e ventilação natural aos ambientes, muito necessários em cidade de clima quente do interior de São Paulo (região de Lins), garantindo certa monumentalidade a um edifício de programa limitado, mas prestigioso, ao acomodá-lo num volume relativamente amplo.

Diferentemente, as duas escolas vão desenvolver seus partidos com o tema das estruturas porti-

cadras, de grande vão transversal, repetidas longitudinalmente: tema já comentado quando da análise de algumas obras de transição;³⁰ mas cujo tratamento aqui configurará resultados distintos, que definem uma maneira exemplar de projetar da Arquitetura Paulista Brutalista, com aportes que não se resumem à adoção de determinada forma estrutural se complementam na habilidade de composição e disposição dos ambientes necessários ao atendimento do programa, sempre privilegiando uma forte continuidade entre exterior e interior (mais característica na solução aberta e térrea da escola de Itanhaém) e na importância dada ao pátio interno coberto como coração da vida do edifício (solução mais consolidada na escola de Guarulhos).

A escola de Itanhaém abriga apenas sete salas de aula e poucos equipamentos de apoio, e a de Guarulhos, 17 salas de aula. Com um programa bem mais reduzido, em Itanhaém o projeto faz-se mais simples e mais evidente sua organização - que um olhar atento percebe ser mais sofisticada do que parece anunciar. A fileira contínua de salas de aula voltadas para sudeste (menor insolação e calor adequados à localização no litoral paulista) definem o comprimento do edifício em cerca de 67 m; o abrigo conformado pela cobertura estruturada transversalmente, em dois vãos com dimensão entre os eixos de apoio de mais ou menos 11 m perfazendo aproximadamente 22.5 m, amplia a área útil além da largura das salas de aula, de forma a criar um grande recinto coberto; o desenho triangular dos pilares ajuda a apoiar balanços resultando numa largura total de uns 27.5 m, promovendo o sombreamento das fachadas longitudinais. As salas de aula têm fechamentos em estrutura independente da cobertura; outros dois blocos, também de estrutura independente em paredes de alvenaria acomodam-se sob a cobertura organizando outros espaços de uso: cantina e sanitários dispostos na porção mediana e junto às salas de aula, limitam o terço norte da área coberta para o pátio de recreação; um recorte na cobertura ilumina os sanitários e define um jardim; o terço sul da cobertura abriga, no lado oposto às salas, o bloco administrativo, e o espaçamento entre ambos configura o pátio de acesso vestibular. A posição da laje de cobertura nas duas extremidades, perceptível no corte transversal, cria uma calha que "solta" da cobertura a ponta dos apoios, enfatizando o desenho regular e espaçado dos pórticos. A estrutura aparentemente simples lança mão de recursos bastante sofisticados: o eixo central de pilares tem sete e não nove apoios, como os eixos laterais, de maneira que os dois pórticos finais realizam o vão completo de aproximadamente 22.5 m; para compensar, o pilar do eixo central, que nos outros casos se posiciona com seu lado maior na direção do eixo transversal, no penúltimo eixo de cada extremidade posiciona-se perpendicularmente à fachada menor, sendo deslocado mais ou menos 2 m em direção às fachadas menores, compensando o balanço e o vão maior final, enquanto seu formato e posição ajudam a fazê-lo "desaparecer" visualmente. Assim, o pórtico não é tratado como solução padrão, indiferentemente repetida ao infinito, mas não ignora a necessidade compositiva de "terminar" as pontas do edifício, fazendo-o com extrema maestria.

A escola de Guarulhos tem programa mais amplo, englobando também um pequeno auditório/biblioteca; seu longo bloco de cerca de 115 m de comprimento por aproximadamente 41 m de largura tem basicamente um pavimento; mas embora as duas pontas permaneçam apoiadas no chão a porção intermediária permite, pela depressão do terreno, acomodar um nível inferior parcial, que serve de acesso ao pátio interno e abriga vestiários e cantina. As salas de aula voltam-se para a fachada nordeste sendo protegidas da insolação pelo amplo beiral e revelando o ritmo dos apoios enquanto a fachada sudoeste destaca-se do terreno sendo parcialmente protegida por paramento-brise em elementos vazados de concreto, atrás do qual um amplo corredor de circulação dá acesso ao bloco administrativo. O pátio coberto interno no centro do pavilhão situa-se em nível intermediário entre o acesso inferior e o das salas de aula, garantindo um maior pé-direito, sendo rodeado em três lados pelos corredores em cota mais alta que sobre ele debruçam, e apenas o lado sudeste é fechado pela parede cega do auditório/biblioteca, sobre a qual foi executado um mural de autoria de Mario Gruber. Há dois pátios descobertos: um deles com largura de apenas um intercolúnio, situa-se na extremidade sudeste entre o auditório e as salas de aula; outro

mais extenso, de quatro intercolúnios, fica próximo da extremidade noroeste do pavilhão; as aberturas que proporciona complementam as do pátio coberto, perfurado por domos zenitais. O partido reforça o ambiente comunitário da escola, voltada para si, mas de franco acesso, característica que será recorrente nas obras da Arquitetura Paulista Brutalista, em especial naquelas de interesse público.

A análise cuidadosa da solução estrutural demonstra sua inventividade a partir das próprias necessidades programáticas e da maneira como foram arranjadas no pavilhão da escola. Metade dos pórticos organiza-se no ritmo de três vãos de mais ou menos 10/20/10 m, e outra metade "vaza" o vão central deixado aberto, criando dois vãos de 10 m distanciados entre si. Diferentemente da solução de Itanhaém, neste caso o pórtico não se faz evidente, seja pelo uso de lajes duplas em "caixão perdido" proporcionando um teto liso,³¹ seja externamente, já que os apoios não se sobressaem das lajes, mas aparentam sustentá-las. O desenho dos apoios varia conforme sua posição relativa ao eixo transversal e conforme o ritmo se define em três vãos sucessivos ou em dois vãos separados por um vazio, e sua assimetria em relação ao eixo vertical de apoio se explica pela diferenciação nas dimensões dos vãos, seja dispostos a cada lado do apoio, seja se o apoio estiver no limite do vão.

No trecho em dois níveis o piso do pavimento emprega também laje em caixão perdido, com abas providenciando proteção e assento; esse trecho especial é ressaltado externamente pela pintura em cor vermelha, em contraste com o azul dos apoios, o branco das demais lajes e o amarelo de algumas das paredes não portantes: jogo de cores primárias sobre as estruturas, pisos e alvenarias, característico das obras de Artigas nesta fase, freqüentemente complementando os panos de concreto deixados sem aposição de cor.

Fazer das necessidades estruturais o mote para o desenho dos pontos de apoio, que se resolvem de maneira complexa para atender a um arranjo espacial inteligentemente disposto de maneira a exigir diferentes demandas e variadas respostas, ao longo de estruturas extensas, organizadas por meio de pórticos transversais repetidos - mas nunca exatamente, será a estratégia que Vilanova Artigas & Carlos Cascaldi porão em prática em vários exemplos da década seguinte. Em Artigas, o "volume único" típico do discurso da Escola Paulista Brutalista não é simples paralelepípedo compacto, mas caixa complexa, que resulta sempre de uma matriz complexa de inter-relações entre composição, estrutura, programa, sítio, com aparente simplicidade exterior e inusitada variedade interior.

7.3.8. REFINAMENTO ARQUITETÔNICO E AUSÊNCIA DE RETÓRICA

Vilanova Artigas assume a linguagem brutalista em um momento de sua carreira em que já possuía uma extensa experiência profissional, marcada pelos exercícios de experimentação construtiva e por uma visão crítico-filosófica muito ativa, que entretanto seguia aberta às novas contribuições do debate artístico e arquitetônico de sua época. A partir de 1960 outros arquitetos paulistas mais experimentados também realinham sua trajetória formal aproximando-se da tendência brutalista, em cada caso de forma mais ou menos taxativa. De fato, é somente a partir da contribuição desses arquitetos mais experientes que, coincidência ou não, a tendência vai se fixando e ampliando seu atrativo e interesse, seja pelo exemplo, seja por mostrar-se capaz de assimilar distintas contribuições segundo variados focos conceituais, mostrando-se como um "estilo" rico e passível de ser vivificado de muitas maneiras.

O momento em que o brutalismo paulista deixa de ser representado por um punhado de obras excepcionais e passa a ocupar uma fatia cada vez maior dos interesses profissionais dos arquitetos paulistas, coincide com sua adoção, nas obras de Carlos Barjas Millan a partir de 1960; obras essas cuja qualidade excepcional e capacidade exemplar contribuíram muito efetivamente para a consolidação e expansão da nova tendência. Tanto que essas suas primeiras obras brutalistas muito rapidamente passam a "fazer escola", servindo de baliza e depois de regra para o desenvolvimento de muitas outras realizações de vários outros arquitetos, dali em diante, e com repercussões que não se limitaram apenas ao âmbito da arquitetura

paulista. O deliberado despojamento e essencialidade de suas propostas ajuda a estabelecer uma matriz operacional sobre cuja base um sem número de variações pode ocorrer. Temas como a “casa-apartamento”, a “caixa elevada sobre pilotis”, as paredes leves em painéis muito pouco espessos de concreto pré-moldado *in loco*, os desenhos típicos dos perfis dos caixilhos de ferro das esquadrias e uma ampla variedade de outros detalhes, em pequenas e grandes soluções, e segundo as mais variadas disposições espaciais – enfim, quase tudo o que depois se torna costumário e recorrente parece estar contido e desenvolvido inicialmente nas obras de Millan. E mesmo que alguns desses itens não tenham sido por ele “inventados”, no entanto o uso que deles faz capacita-os a se tornarem marcos exemplares.

Note-se que as obras de Carlos Barjas Millan são sempre “simples arquitetura”: há uma deliberada ausência de retórica que se revela não apenas na quase inexistência de discursos de sua lavra sobre suas obras: também o próprio desenho e fatura das suas arquiteturas não é retórico, a conceituação é sempre simples e concisa, quase evidente - mas jamais banal. Até porque não é apressada, mas mostra-se sempre complementada por um esforço indispensável de precisão resultado de um enorme tempo de dedicação a cada momento do projeto e de um cuidado com os detalhes que dá continuidade, dentro do brutalismo paulista, à tradição do bom e criativo detalhamento que outros mestres paulistas anteriores - notadamente Rino Levi e Oswaldo Bratke - sempre propugnaram em seus trabalhos.

Esse refinamento tendeu a ser esquecido ou descontinuado numa fase posterior do brutalismo paulista, não apenas pelo desaparecimento precoce do arquiteto Millan, mas por um conjunto de fatores complexos, que vão do agrandamento dos programas sem um acompanhamento adequado no tempo de elaboração do projeto, face ao rebaixamento dos proventos, adicionado ao crescente descuido e pressa na concepção e execução das obras, as quais também muitas vezes se revelam mais preocupadas com os “efeitos” fáceis que podem obter do que com a efetiva e mais perene qualidade dos seus resultados. Em Millan nada disso ocorre porque se trata de alta arquitetura, muito elaborada e cuidadosamente executada, mesmo que as obras em si mesmas sejam muito discretas.

Tendo já realizado ao longo de toda a década de 1950 várias obras de grande qualidade, com traços da influência wrightiana que era então difundida no meio arquitetônico erudito paulistano (como já foi analisado anteriormente³²), é inegável que sua “conversão” ao brutalismo se dá a par de uma releitura crítica da contribuição corbusiana, revista de forma ampla e não datada, de onde são absorvidas principalmente as questões compositivas e de organização espacial, que Le Corbusier exercita magistralmente em suas primeiras casas dos anos 1920-30 - embora as texturas e detalhes das obras de Millan guardem maior proximidade, talvez, com as propostas das casas indianas em concreto aparente do último Le Corbusier, ou mais lateralmente, das *Maison Jaoul*. Le Corbusier ensina a Millan assim como as obras de Millan educam a geração seguinte: sem impor formas, mas a partir de idéias-força.

Embora a Residência Aécio Arouche de Toledo (1960) já apresente quase todos os ingredientes do brutalismo (arranjados mais na linha da casa Cunha Lima que na da casa Mendonça), sua organização em dois blocos defasados de meio nível e interconectados por escadas aproxima-a de outras soluções que o arquiteto vinha exercitando em sua fase anterior, o que a torna, de alguma maneira, “transicional”, se vista no conjunto da obra do arquiteto; embora brutalista de pleno direito se tomada em si mesma. Mas é na **residência Roberto Millan (1960)**, premiada com menção honrosa na VI Bienal de Arte e Arquitetura de 1961, onde o arquiteto demonstra cabalmente sua adesão à nova tendência e marca sua contribuição ao ajudar a estabelecer alguns ícones do que se configuraria nos anos seguintes como a maneira tipicamente paulista de entender e exercitar o “estilo brutalista”.

Num lote em esquina a casa retangular com cerca de 17 x 11.5 m é implantada atendendo aos recuos mínimos das laterais e da frente maior de maneira a voltar sua fachada mais extensa para a frente menor distanciando-se o mais possível do alinhamento, assim aproveitando os jardins e a insolação noroeste, preferida pela maioria dos arquitetos paulistas. Os dormitórios e o escritório/vazio do pé-direito duplo da

sala dispõem-se no pavimento superior enquanto o inferior abriga a vaga de auto aberta e se fecha para dar espaço às áreas de estar, jantar e cozinha. Esse arranjo simples é marcado pela faixa aberta de circulação junto à fachada noroeste e pela faixa de usos de apoio na fachada oposta sudeste, com o setor mediano ocupado pelos usos principais; distribuição mais ou menos coincidente com a organização da estrutura em seis pilares retangulares recuados das bordas, em estrutura simples organizada à maneira dom-ino, garantindo a independência entre os paramentos e a estrutura mesmo quando seus limites coincidem e os materiais dão continuidade: concreto nervurado nas lajes, concreto leve e blocos de concreto nos fechamentos. O acesso de veículos se dá pela lateral sudoeste criando uma grande sombra no térreo, que segue pela circulação coberta deixando livres quase todos os pilares, destacando e dando certa autonomia visual ao volume elevado, que parece resumir toda a casa, embora metade do pavimento térreo seja efetivamente ocupada e suas áreas fechadas definidas pela parede separando sala e garagem mais três volumes independentes e afastados abrigando áreas de apoio, lavabo, lareira, além da linha de caixilhos. A escada interna em lance reto de acesso ao pavimento superior é complementada por duas escadas externas independentes, uma de serviços junto à faixa de usos de apoio e outra social dando acesso à varanda parcialmente aberta que percorre toda a fachada do pavimento superior e conecta os vários ambientes.

A primeira casa em abóbadas da Arquitetura Paulista Brutalista também é de autoria de **Carlos Barjas Millan, a Residência Müller Carioba (1960)**, tema certamente sugerido pela leitura de Le Corbusier, mas ao qual Millan dá uma resposta de maior leveza e delicadeza nos acabamentos e detalhes, conjugando a estrutura convencional de concreto (como na casa Aécio Arouche de Toledo) com cobertura em laje plana e com abóbadas, que não são adotadas como solução construtiva genérica o que a diferencia grandemente da proposta das *Maison Jaoul*. Estas serão assimiladas como referência mais evidente, não pelas abóbadas como numa releitura total do sistema construtivo e compositivo, apenas na Residência Dalton Toledo em Piracicaba, de Joaquim Guedes (1962),³³ que demonstra essa afiliação tanto no peso da composição e rudeza das superfícies como no partido mais compacto e compartimentado.

Outra obra inicial da arquitetura paulista, de autoria de **Carlos Barjas Millan é o Clube Paineiras do Morumbi (1960)**. De seu projeto integral foi realizado apenas um edifício secundário para fisioterapia e os vestiários e apoio à piscina, mas não o edifício sede em estrutura porticada. O conjunto proposto organizava os usos em vários níveis tirando proveito do terreno com acentuado aclave de maneira a criar uma plataforma semi-elevada que amplia as áreas comuns, garantindo amplos espaços abertos para os usuários. Essa estratégia topográfica permite que o edifício da fisioterapia ganhe um importante destaque. Trata-se de um volume elevado sobre pilotis e fechado por *brises* móveis que pousa com dignidade paradoxalmente miesiana ao não revelar de imediato seus usos, optando por uma solução não funcionalista em caixa genérica. O precoce desaparecimento de Millan³⁴ deixou nos companheiros uma sensação de incompletude de caminhos possíveis que essa obra parecia indicar, e que infelizmente não se realizaram.

7.3.9. ASSIMILANDO OUTRAS REFERÊNCIAS: ECOS DO ORGANICISMO

Conforme analisado anteriormente,³⁵ o panorama arquitetônico do imediato pós-II Guerra teve que lidar com a idéia de que “já havia uma arquitetura” moderna internacional, trabalhando a suposição, mais ou menos vaga, de já existir então um cânon relativamente bem estabelecido ao qual recorrer – quando de fato o panorama era bem menos claro, com poucas obras e abundância de manifestos e textos, consolidados rapidamente pelas importantes construções historiográficas publicadas até mesmo um pouco antes da guerra.³⁶ Mas a suposição de “haver uma arquitetura” era tão forte que podia até mesmo dar espaço a facções contrárias, contando com uma ferrenha “oposição” interna que, logo depois do fim da II Guerra vai passar a combater (ou revisar) a suposta, e ortodoxa, arquitetura moderna já consolidada; e isso, não de parte do reacionarismo acadêmico (grande inimigo até os anos 1930, praticamente desmontado com

os avatares da guerra e o horror do autoritarismo que a academia havia apoiado), mas de parte de outras forças que se prezavam como igualmente (ou “verdadeiramente”) modernas, que se enxergavam como mais progressistas, e que talvez à falta de melhor nome se agruparam ao redor do rótulo do “organicismo”: termo de definição excessivamente escorregadia, mas que de alguma maneira serviu de bandeira para importantes debates acontecidos a partir do fim dos anos 1940 e durante os anos 1950, perdendo momento apenas de meados dos anos 1960 em diante.³⁷

Manfredo Tafuri assim esclarece, a respeito dessa inconsistência historiográfica que já ocorria no imediato pós-II Guerra: “a ausência de uma rigorosa historicização do passado recente ajudou a ler os fatos transcorridos [antes da guerra] como se se tratasse de um processo linear, redutível ao esquematismo do International Style, frente ao qual parecia ser possível uma inversão de rota: ao “racionalismo” se poderia portanto contrapor o método “orgânico”, reconhecendo-se as premissas das obras de Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto.”³⁸ Complementando Tafuri, Montaner entende que, em face dessa “vontade de proposta global e renovadora, ao final da guerra surgiu em Roma uma outra corrente, definida como pós-racionalista, encabeçada por Bruno Zevi.”³⁹ Este arquiteto e crítico italiano se tornou em breve tempo um dos paladinos dessa oposição dita “organicista”, ou pós-racionalista - título ainda mais ambicioso ao apresentar o organicismo não como uma alternativa mas como uma inevitável “evolução”, cujo advento faria por bem caducar as tendências anteriores; e se bem tenha sido ele sempre uma voz relativamente isolada num panorama denso e variado, fazia-se ouvir não só pela estridência com que proclamava suas idéias como pela fecundidade com que as publicava.⁴⁰

Tendo estudado em Roma e se refugiado nos Estados Unidos em 1938 devido às perseguições raciais do fascismo, Zevi forma-se arquiteto em Harvard, já sob a direção de Walter Gropius, tomando contato com a obra de Frank Lloyd Wright; retorna à Itália antes do fim da guerra fundando em 1944 a APAO - Associação para uma Arquitetura Orgânica e publicando em 1945 o opúsculo *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni* (publicado em inglês em 1950); texto que, revisado e agrandado, transforma-se em sua *História da arquitetura moderna*, editado em espanhol em 1954 (e abundantemente consultado nos países ibero-americanos pela geração que se formava naquele momento e logo a seguir), complementando outro livro seu de 1949, *Saber ver a arquitetura: todas obras que se tornaram bibliografia básica de consulta naqueles anos e nas décadas seguintes; sem falar numa enorme quantidade de textos, artigos e polêmicas intervenções nos mais variados eventos e assuntos arquitetônicos que ele fazia questão de perquirir e contestar – inclusive sobre a arquitetura moderna brasileira, que parece ter sido um de seus campos de desafeto. Talvez por que a simples existência da modernidade carioca incomodava a pureza e radicalismo de seu desígnio maniqueísta de “oposição” entre racionalismo e organicismo e, mais ainda, a pretensa inevitabilidade da chegada iminente e triunfal de um pós-racionalismo nas bases por ele profetizadas.*

Muitos estudantes e arquitetos, atuantes desde a primeira metade dos anos 1950 até meados dos anos 1960, pelo menos (ou mais) liam e apreciavam as contribuições de Zevi, e não apenas por sua pretensão em oferecer um método “alternativo” ao racionalismo, mas também por simpatizarem com seu discurso, carregado (como ressalta Tafuri) de “slogans de ‘humanização’, atenção aos fatores psicológicos, ao uso expressivo dos materiais, ao renovado interesse pelas tradições locais, à integração com o ambiente: tudo aquilo que a vanguarda do pré-guerra parecia haver ignorado, e que vinha sendo reproposto dentro um mito ulterior, a adesão ao lugar como um novo naturalismo.”⁴¹

Sem pretender realizar aqui uma análise mais abrangente de todo esse fenômeno, basta para o interesse desta tese esclarecer que essa influência também foi sentida no ambiente paulistano, nesse mesmo momento, com muita força, e por múltiplas razões (mas nem tanto pela crença nas promessas de seu evangelho); razões que talvez possam ter incluído o apelo “alternativo” das idéias de Zevi em relação ao racionalismo em geral e ao racionalismo da arquitetura moderna brasileira em particular, em especial no caso da

escola carioca, que uma parte dos paulistas - embora não possa deixar de admirar - quer também de alguma maneira contrapor e superar: seja por uma questão geracional, seja alimentando velhas rivalidades políticas (que talvez naquele momento parecessem fazer algum sentido).⁴²

Uma das grandes dificuldades em compreender, passado meio século, de que tratava o debate arquitetônico entre racionalismo e organicismo é que o assunto era quase sempre visto em termos de discursos, mais do que propriamente em termos de soluções arquitetônicas. A aparente separação entre racionalistas e organicistas parece se desfazer em ambigüidades quando se trata de apontar, nas suas respectivas arquiteturas, o que as distingue entre si. A maior parte dos comentadores conclui que se tratavam mais de polarizações e polêmicas de momento do que de diferenças profundas em termos da prática arquitetônica. Sem serem nulas, as diferenças entre arquiteturas “racionalistas” e “organicistas” daquele momento tampouco são suficientemente distintas a ponto de poder considerá-las como puras oposições.

Em seu livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil* Yves Bruand dedica um capítulo para analisar a questão do que ele denomina como “corrente orgânica” – ao lado e a par da questão do “brutalismo paulista”. Esse autor parece considerar que ambas estariam, de alguma maneira, fora “do espírito e da estética do movimento racionalista, fonte fundamental da nova arquitetura brasileira” fazendo supor que tais manifestações, essencialmente paulistas (a crer nos exemplos que ele seleciona para ilustrá-las), situam-se à margem desse racionalismo (que Bruand elege como sendo a manifestação “verdadeiramente” moderna e brasileira). Mas desde um ponto de vista contemporâneo a existência de uma tal oposição, no ambiente da arquitetura brasileira daquelas décadas, é bastante discutível, inclusive porque minimiza as evidentes relações simpáticas entre todas as facetas da arquitetura brasileira do período; e também na medida em que tenta trasladar e mimetizar, no ambiente local, possíveis oposições que estariam presentes nos debates do panorama europeu (mas que nem lá faziam pleno sentido). Mesmo que por paralelismo indébito, Bruand quer encontrar essa pretensa oposição - mas vai constatar que, de fato, não chegava a haver nada na arquitetura brasileira que se pudesse enquadrar totalmente na chamada “corrente orgânica”. E para complicar, o próprio “racionalismo” brasileiro tampouco rejeita a curva.

O interesse da releitura de Bruand, portanto limita-se a que, para concluir sobre a presença ou não do organicismo no Brasil, esse autor vai tentar sistematizar uma definição da “arquitetura orgânica” - ou, ao menos, de suas principais características; ressaltando que a matéria não é absolutamente pacífica; e concluindo (contrariando a idéia de oposição) que “a tentativa de monopolizar, em proveito exclusivo de um movimento, as qualidades contidas em um simples adjetivo [orgânico] fez com que se perdesse de vista que a arquitetura racionalista também pode ser orgânica, no sentido próprio do termo [...] o problema que se coloca agora é ver em que medida existiu realmente no Brasil uma arquitetura orgânica tal como foi definida acima, ou se não se tratava, no conjunto, de uma arquitetura cuja eventual organicidade é de espírito puramente racionalista”.⁴³

Embora essa conclusão possa ser correta, as premissas são talvez absurdas. Por que teria de haver uma oposição plena do organicismo ao racionalismo, ou porque se deveria crer que este estaria sendo superado por aquele? Na falta de uma definição mais clara de ambos, e não havendo quaisquer evidências de que tenha jamais ocorrido a tal “evolução pós-racionalista” - exceto pelas afirmações contidas no discurso, precoce e proselitista, de Zevi - o que há, de fato, são arquiteturas, de diversos criadores, em diversos países, que seguem pertencendo indubitavelmente ao movimento moderno, mas que, ao serem catalogadas e “enquadradas” (para atender aos gostos, desejos ou à imaginação dos historiadores e críticos) em movimentos ou tendências, por não se coadunarem perfeitamente com uma certa vontade que se quer soberana: a de demonstrar a unidade e triunfo da modernidade. nfase que permeava as historiografias disponíveis até meados do século 20 e mesmo ainda hoje. E o que quer que não se enquadrasse aí era ou esquecido, ou subestimado ou mal-compreendido, apenas por que não parecia conformar-se a uma definição restrita de modernidade empregada por este ou aquele autor.

A princípio os escritos de Zevi fazem certamente um esforço em ampliar e melhor compreender, desde o imediato pós-guerra, o panorama daquele momento e do momento imediatamente anterior; e isso, mais do que incluindo excluídos, como Wright e Aalto, (que nem o eram tanto assim), reposicionando-os em patamar mais alto na escala de interesses. Entretanto, as posições (e oposições) muito fortes daquele momento (politicamente, mais do que arquitetonicamente) colaboram para que ele acabe definindo sua teoria historiográfica em termos tanto oposicionistas como evolucionistas, palavra que deve ser entendida, naquele momento, por seu forte sabor positivista-darwiniano. Escolha essa que, como percebe bem um historiador mais contemporâneo, como William Curtis, era “um reflexo do panorama intelectual daquele momento, quando o consenso era raro. Os anos do pós-guerra europeu se caracterizaram por uma diversidade de crenças, formas e *pedigrees*, até mesmo por afirmações historicamente conflitivas sobre o que havia de fato contado, na arquitetura do primeiro modernismo. Cismas e oposições eram abundantes, entre ‘racionalismo’ e ‘organicismo’; entre os que advogavam Mies van der Rohe e os que advogavam Le Corbusier (ou Wright, ou Aalto, ou outro qualquer) entre aqueles que olhavam além das fronteiras nacionais, e aqueles olhavam para dentro [dessas fronteiras]; entre aqueles que olhavam para frente e aqueles que olhavam para trás”.⁴⁴

Por outro lado – e voltando o foco novamente ao assunto desta tese – é inegável que, mesmo se hoje podem ser vistas como tendo sido estruturadas sobre bases conceitualmente frágeis, as considerações apologéticas de Zevi e dos partidários do organicismo de alguma maneira foram influentes ao longo dos anos 1950; e no panorama da arquitetura brasileira, o foram, certamente mais no ambiente paulista do que no carioca. E, se elas podem ser mais ou menos percebidas na arquitetura paulista não-brutalista dos anos 1950 - como o faz Bruand - também podem, igualmente, ser percebidas em algumas obras da arquitetura brutalista desse mesmo momento.

Na primeira obra de Joaquim Guedes, a casa José Anthero Guedes, 1956 (nesta tese considerada como “transicional” para efeito de enquadramento no brutalismo paulista⁴⁵), já havia demonstrado certo desejo de aproximação com algumas das características que, embora possam ser encontradas igualmente em obras ditas racionalistas, na época eram apontadas e mais reconhecidas como pertencendo ao chamado “organicismo”. Bruand as enumera: uma “modéstia aparente, sensível principalmente no aspecto externo do edifício e na maneira de situá-lo [...] recusa nítida da monumentalidade [...] preferência por materiais tradicionais, sempre que suscetíveis de adaptar-se ao programa focalizado [...] revalorização consciente das técnicas antigas”. Já algumas das outras características ditas “organicistas” (cf. as entende Bruand) não estão presentes nessa casa; como por exemplo, a “primazia absoluta do interior sobre o exterior [...] o invólucro arquitetônico é apenas uma forma que molda os vazios que constituem seu conteúdo; pouco importa que possa emanar uma certa confusão da aparência externa que resultar disso, pois a preocupação com a clareza não é mais considerada como uma qualidade; todo rigor geométrico é cuidadosamente eliminado e deixa lugar a uma flexibilidade de articulação que a qualificação de orgânico visa sublinhar”.⁴⁶ Mas sim, estão presentes em outras obras de **Joaquim Guedes**, entre as quais uma que pode ser enquadrada como pertencendo ao quadro de “obras iniciais” da Arquitetura Paulista Brutalista: o **Fórum de Itapira (1959)**.

Segundo analisa Mônica Junqueira de Camargo, “a partir de uma disposição estrutural mais livre, o arquiteto explora no Fórum uma concepção volumétrica mais complexa, iniciando uma pesquisa que será desenvolvida ao longo de sua trajetória.”⁴⁷ Neste projeto “o programa se articula em torno de um grande espaço central aberto, como uma praça, que se integra com o exterior e para onde convergem as áreas de trabalho, facilitando a distribuição do programa e o atendimento ao público. O desenho dos volumes é valorizado pelo contraste entre tijolo e concreto aparente usados nas superfícies e pelo número reduzido de aberturas, com formas e posições variadas, o que ajuda a enfatizar a liberdade na exploração dos materiais e na composição desse projeto.”⁴⁸

Esse arranjo espacial do fórum em torno de um vazio-praça que libera parte do térreo para o

usufruto da cidade, embora esteja presente também em algumas das obras de Alvar Aalto – como o Centro Cívico de Säynätsalo, Finlândia, 1952 -, é igualmente comum aos projetos de fórum desse momento em São Paulo, realizados por outros autores afinados com o brutalismo paulista - como o Fórum de Promissão de João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (1959), ou o Fórum de Araras, de Fábio Penteadó (1960), o Fórum de Avaré, de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro (1961) ou o Fórum de São José dos Campos, de Paulo Sérgio Souza e Silva (1961). A diferença notável entre essas outras obras paulistas e o Fórum de Itapira, é não apenas a introdução de algumas paredes curvas ou de escadarias irregulares externas – detalhes que podem ser considerados episódicos -, mas a relativa ausência de uma intencional “clareza”, no sentido miesiano que se possa dar a esse conceito,⁴⁹ e muito apreciada pelo brutalismo paulista (que a denomina, equivocadamente, como “verdade estrutural”⁵⁰), em prol de uma maior “variedade” na resolução arquitetônica, que se manifesta não apenas na disposição estrutural como na escolha dos materiais, na flexibilidade dos percursos, na deliberada “adaptação” à topografia - ou melhor, no aproveitamento do declive existente não como uma ferramenta que permite uma transformação arquitetônica do lugar (como frequentemente ocorre na obra de Artigas ou de Mendes da Rocha), mas como um elemento que faz contraponto formal com o próprio edifício, que às vezes penetra o terreno, às vezes ressalta deste, nem se conformando, nem subjugando o lugar.

A disposição estrutural do edifício demonstra essa vontade de variedade superando a clareza e unidade apriorísticas que são traços mais freqüentes em obras do brutalismo paulista sem deixar, entretanto, de a ele pertencer – pois a definição desse brutalismo pode, ou deve, ser suficientemente elástica de maneira a englobar algumas de suas manifestações mesmo quando elas são, parcialmente, alternativas. A estrutura em colunas portantes no nível térreo parcialmente se transforma, no pavimento superior, em paredes portantes cuja linha, paradoxalmente, avança em balanço nas laterais noroeste/sudeste, enquanto segue com seu ritmo colunar pontuado nos eixos internos, voltados para o pátio interno, mas também aparece com certo destaque na fachada principal nordeste, ajudando a conformar seu caráter de acesso público principal; enquanto a introdução de uma maior paleta de materiais (além dos habituais concreto e vidro do brutalismo paulista) de alguma maneira confere um caráter mais próximo de uma solução residencial no que se refere aos espaços internos, talvez numa tentativa de restar o excesso de solenidade que inevitavelmente está associado ao programa de um fórum.

A influência dos debates zevianos sobre o organicismo, embora seja elusiva e de difícil definição, parece estar presente nos trabalhos de Guedes, neste e em outros: nem tanto pela filiação formal às obras dos arquitetos que Zevi enfeixa nessa corrente,⁵¹ como pela vontade de encontrar uma alternativa “humanista” e, ao mesmo tempo, “funcionalista” – ambos os termos sendo entendidos, neste caso, como opostos; e também por oposição à idéia, bastante vaga e imprecisa, de “formalismo”. O incômodo do autor parece ser menos com a “verdade estrutural” e mais com a necessidade de proclamá-la de maneira inequívoca, o que leva freqüentemente a uma formalização forçada dos elementos arquitetônicos estruturais e à sua prevalência quase que exclusiva. Parece haver, nesta obra, uma certa vontade de variedade nem tanto pelo amor ao excesso, como pelo horror ao evidente e ao único.

Mesmo apresentando vontades alternativas, a inclusão desta obra e de outras de seu autor na arquitetura do brutalismo paulista é inevitável. Tanto porque ela atende corretamente às características que esta tese cataloga como sendo qualificativas dessa arquitetura do brutalismo paulista; como porque sua ausência, embora privilegiasse a compreensão do assunto segundo um corte mais “purista”, possivelmente mais radical, e certamente muito mais fácil de definir e enquadrar, seria atitude contrária ao esforço desta tese. Diferentemente de outros estudiosos e comentadores, não se deseja chegar a uma unidade só possível pela exclusão, mas dar mais atenção à realidade dos fatos, e ao desejo, expresso de privilegiar uma visão pluralista da arquitetura brasileira em geral – e mesmo, da Arquitetura Paulista Brutalista em particular.

O latente revisionismo dessas obras de Joaquim Guedes não invalida em absoluto sua pertinência

e, ao contrário, será fundamental para compreender certas questões relativas à Escola Paulista Brutalista, em seus vários grupos de interesse, em suas forças e principalmente, em dissensões internas. É essa complexidade que dá interesse e profundidade a essa arquitetura paulista - e compreender e situar essas variantes faz parte do caminho que se deseja trilhar para ampliar e precisar sua compreensão.

APB / OBRAS INICIAIS

1953	ESC	ESCOLA ENGENHARIA DA USP	S.CARLOS, SP	HELIO Q.DUARTE, E.R.C.MANGE
1956	IGREJA	IGREJA DA VILA MADALENA	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1957	ESC	ESCOLA MUNICIPAL DE ASTROFÍSICA	SÃO PAULO, SP	ROBERTO GOULART TIBAU
1958	CLUBE	CONCURSO CLUBE PAULISTANO	SÃO PAULO, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1958	CULT	MASP - 1º PROJETO	SÃO PAULO, SP	LINA BO BARDI
1958	CASA	RESIDENCIA A.C.CUNHA LIMA	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1959	CASA	RESIDENCIA M.T.BITTENCOURT 2	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1959	INST	FÓRUM	PROMISSÃO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1960	CASA	RESIDENCIA RBERTO MILLAN	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	CASA	RESIDENCIA H.MULLER CARIOBA	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	CLUBE	SEDE CLUBE PAINEIRAS DO MORUMBI	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	ESC	GINÁSIO ESTADUAL DE GUARULHOS	GUARULHOS, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1960	ESC	GINÁSIO ESTADUAL DE ITANHAEM	ITANHAÉM, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1960	INST	FÓRUM	ITAPIRA, SP	JOAQUIM GUEDES

NOTAS / CAPÍTULO 7.3.

1 “Style for the job”. Citado por Banham, 1966, p. 87.

2 Conforme considera Banham, *idem, ibidem*.

3 Exceto os Smithsons, que se de fato se declaram “neo-brutalistas”. O brutalismo, no sentido amplo do termo, só começa a vigor após 1960. Ver capítulo 1.2. para mais completa definição do termo brutalismo e de suas variadas acepções em diferentes momentos históricos.

4 Alfieri, 1960, p. 87.

5 A questão já foi abordada no capítulo 3.3.

6 Essa coleta que a Zodiac, enquanto revista de divulgação, legitimamente não podia ou queria realizar naquele momento, inclusive porque seu foco se voltava, obviamente, para o fato inaugural de Brasília. Nessas circunstâncias, ao contrário, é admirável a percepção crítica de Alfieri em ver algo mais do que o que devia ser visto, mesmo que esse algo fosse só a ponta de um *iceberg*.

7 Cf. *Habitat*, nº 33, ago. 1956 e *Acrópole*, nº 249, jul. 1959.

8 Segawa, 1998, p. 64. As informações biográficas sobre Hélio Duarte aqui indicadas foram também extraídas desse texto.

9 Trechos do memorial, publicado similarmente nas revistas *Habitat* e *Acrópole* já citadas.

10 Ver no capítulo 5 análise do papel da revista *Habitat* numa “paulistanização” dos debates de arquitetura.

11 Conforme menciona Vilanova Artigas em seu texto “Sobre Escolas” publicado na revista *Acrópole*, nº 377, 1970, e republicado no livro *Caminhos da Arquitetura* [Artigas, 1981 p. 11].

12 As escolas construídas pela gestão municipal de Martha Suplicy (2001-2004) com projeto dos arquitetos do Departamento Municipal de Edificações – Edif, embora tomem como precedente notável para sua arquitetura as propostas pedagógicas desenvolvidas na fase Plano de Ação têm programas baseados na fase Convênio Escolar, reconhecendo a excelência deste quanto a esse aspecto.

13 Banham, 1966, p. 89.

14 Hipótese aqui adotada, conforme explicitado no capítulo 1.2. que trata das definições dos termos.

15 Ponto 92 das conclusões do Concílio Ecumênico Vaticano II. A versão integral em português pode ser encontrada em <http://www.presbiteros.com.br>

16 Bastos, 2004.

17 Fujioka, 2003, p. 186: reprodução de carta de Arturo Profili, secretário-geral da Bienal de São Paulo.

18 Em texto publicado na revista *Acrópole*, nº 276, nov. 1961, p. 408.

19 Possivelmente, pelo teor e maneira do texto, redigidas por Eduardo Corona, arquiteto e editor da revista *Acrópole* e ele mesmo um dos participantes, promotores e divulgadores da Arquitetura Paulista Brutalista.

20 Xavier *et alli*, 1983, p. 46.

21 Bloom, 2002, p. 79.

22 Ver capítulo 5.1.

23 Ver capítulo 7.4.6.

24 Bloom, p. 126.

25 Na legenda das fotos publicadas na p. 19, *Acrópole*, nº 347, fev. 1968.

26 Memorial do arquiteto, *idem*, p. 18; *idem*, citação seguinte.

27 Banham, 1966, p. 89.

28 Eupalinos, ou o arquiteto, dizia: “não há detalhes na execução”. Mas, como para ele, não era possível separar “a idéia de um templo daquela de sua edificação”, execução e conceito, arquitetura e obra podem legitimamente ser a mesma coisa, em potência e em realidade. Cf. Valéry, 1996, p. 31 e 33.

29 Ver acima ítem 7.2.4.

30 Ver ítem 7.2.2.

31 Interessante notar que, apesar do teto liso e da estrutura proposta permitir que as paredes divisórias se localizassem em qualquer posição, elas se atém rigidamente ao ritmo estrutural, à semelhança, por exemplo, do que ocorre no projeto do Edifício para a Biblioteca para o IIT de Mies Van der Rohe (1944); cuja planta, aliás, guarda certa semelhança formal com a planta do Ginásio de Guarulhos.

32 Ver ítem 6.1.3.

33 Adiante o tema das casas abobadadas será retomado mais detidamente., ver ítem 7.4.10.

34 Em acidente automobilístico ocorrido em fins de 1964, cf. Notícia na revista *Acropole* nº312, novembro 1964.

35 Remissão aos capítulos 4 a 6.

36 Giedion, 1941; Pevsner, 1949 [original, 1936]

37 Sem nunca de fato desaparecer. Seria interessante explorar, em outro trabalho, a recorrência da preocupação “orgânica”, que cpomo bem aponta Peter Collins em seu livro “Changing Ideals in Modern Architecture”, começa a se manifestar desde pelo pmenos meados do século 18; cuja ressurgência periódica comparece, atualmente nos discursos de cunho “ecológico” e/ou “auto-sustentável”.

38 Tafuri;Dal Co, 1979, capítulo 18, p.322,

39 Montaner, 1993, p.95.

40 Cf. Zevi, 1945; 1949; 1950, etc.

41 Tafuri, *idem, ibidem*.

42 Vercapítulos 5 e 6.

43 Bruand, 1981, p.271

44 Curtis, 1996, p.471-2.

45 Ver item 7.2.5.

46 Bruand, 1981, p.270

47 Camargo, 2000, p.58.

48 *Idem*, p.21

49 Ver item 6.1.2.

50 Sobre a diferença entre “clareza” e “verdade” estrutural em arquitetura, ver também Zein [2002].

51 Como Wright e Aalto, sem falar numa grande constelação de outros arquitetos europeus cujas primeiras obras são contemporâneas a esse Forum, e que talvez compartilhem das inquietudes semelhantes à das obras de Guedes, como o espanhol José Antonio Coderch, o português Álvaro Siza, o dinamarquês Jørn Utzon, etc

7.4. OBRAS EXEMPLARES DO BRUTALISMO PAULISTA, 1961-1973

Em 1960 Bruno Alfieri atribui pela primeira vez a qualidade de brutalista a algumas obras da arquitetura paulista realizadas por Vilanova Artigas.¹ Apesar da relativa imprecisão do texto, de caráter mais jornalístico que crítico, seu autor, então editor da revista *Zodiaco*, demonstra certa simpatia pela arquitetura brasileira e pelo evento de Brasília, provável razão da extensa matéria sobre o Brasil naquela edição. Além de incluir artigos de críticos brasileiros como Flavio Motta e Mario Barata, *Zodiaco* apresenta uma pequena seleção de obras de autores já consagrados no livro de Henrique Mindlin, *Modern Brazilian Architecture*, com prefácio de S. Giedion, publicado em 1956 - provável fonte de referência para a montagem da pauta.

Coincidência ou não, desse momento em diante o brutalismo paulista tem um crescimento exponencial, à semelhança e paralelamente ao que ocorre em outros pontos da "conexão brutalista" mundial, transformando-a muito rapidamente em uma espécie de "linguagem vernacular" da arquitetura moderna da década de 1960 com predominância até pelo menos meados da década de 1970, e no Brasil, com reflexos ainda até bem entrada a década de 1980.

O levantamento realizado constatou um impressionante aumento absoluto no número de obras afinadas com a tendência brutalista após 1960, e a partir de cerca de 1965 praticamente todas as obras presentes em publicações brasileiras assim podem ser consideradas. daquelas realizadas entre 1953 e 1973, constam no banco de dados organizado para nortear o desenvolvimento desta tese² um total de 523. Embora essa seja somente uma amostragem do total real, constituído basicamente por obras publicadas na época e/ou posteriormente e/ou das quais se dispõem de informações suficientes e acessíveis por meio de arquivos de consulta aberta ao público. Dessas, constam, no período de 1953 a 1959, uma média de cinco obras brutalistas/ano, quantidade que salta para uma média de 22 obras/ano em 1960-61, para dali em diante apresentar uma média de 36 obras/ano. Há momentos de baixa (1965) e pico (1968) que se compensam, confirmando uma média de 36 obras/ano para o período de 1960 a 1973.

Esse relativamente amplo universo de obras posteriores a 1961 (inclusive) não torna factível uma análise caso a caso de todas elas, impondo-se alguma seleção. Como critérios para operar essa escolha procurou-se verificar quais dessas obras podem ser consideradas "exemplares", assim entendendo-se aquelas que se destacam por sua qualidade inovante, pela pertinência de seu programa, pelas suas características dimensionais, por sua importância no meio urbano, ou ainda, por terem sido realizadas por autores relevantes no seio da Escola Paulista Brutalista; incluíram-se também nessa categoria aquelas que receberam alguma consagração coletiva por meio de concursos e premiações; mas o critério principal de escolha refere-se àquelas obras que precocemente colaboraram para a definição de procedimentos que se tornarão característicos na Arquitetura Paulista Brutalista. Apesar da atribuição da qualidade de "exemplar" ser inevitavelmente subjetiva, buscou-se minimizar seu grau de arbitrariedade conferindo-se quais obras desse período têm sido mais freqüentemente mencionadas em trabalhos acadêmicos ou de divulgação cultural - tarefa levada a cabo sem que se pretendesse chegar a um exame exaustivo dessas coincidências, mas apenas enquanto mais um parâmetro auxiliar para precisar esse processo de recorte desse universo de mais de 500 obras, de maneira a definir quais conviria analisar mais pormenorizadamente; seleção essa que deveria ser suficientemente ampla para não deixar de incluir nem obras, nem programas significativos no panorama da Arquitetura Paulista Brutalista daquelas décadas.

Passando por todos esses crivos foram definidas como "exemplares" um total de aproximadamente 80 obras. Sendo ainda uma quantidade bastante grande, considerou-se importante reorganizar esse conjunto em categorias. A relativamente alta homogeneidade na opção material e estrutural de todas essas edificações não propiciava uma categorização suficientemente operacional segundo esse enfoque; pareceu então mais coerente agrupá-las segundo os programas, da seguinte maneira: Escolas; Clubes e Equipamentos Esportivos; Edifícios de Escritórios; Edifícios de Apartamentos; Edifícios Institucionais; Edifícios Culturais e Museus; Igrejas; Edificações Comerciais; Equipamentos Urbanos; Conjuntos Habitacionais; Casas. Neste último item, devido ao número significativo de moradias individuais ou coletivas cadastradas, per-

fazendo um terço do total, resultou também numa ampla seleção de obras “exemplares”. Optou-se então por efetuar uma segunda seleção, de maneira a que o número de construções a serem analisadas nessa categoria fosse compatível com a quantidade de obras presente nas demais categorias³.

Ressalte-se que a seleção aqui exibida não pretende ter caráter absoluto, apenas operativo. Certamente haverá muitas outras obras da Arquitetura Paulista Brutalista desse período que também são de alta qualidade, e que seguramente mereceriam receber um reconhecimento e análise mais detida. Se isso não é feito aqui é menos por deficiência das obras que da analista, ou senão, do limitado espaço e do tempo disponível, nunca suficiente para uma tão abrangente tarefa.

7.4.1. ESCOLAS: PARADIGMAS PAULISTAS, INOVAÇÃO E REPETIÇÃO

Nessa categoria foi destacado o exemplo de dez escolas de nível fundamental, médio, técnico e superior, de um total geral de 75 obras cadastradas; trata-se, depois da habitação unifamiliar, de um dos temas mais representativos da Arquitetura Paulista Brutalista. E isso se deve, não apenas à circunstância fortuita de serem os anos 1960/70 um momento de intensa construção de equipamentos educacionais em todo o estado de São Paulo, como pelo alto valor simbólico agregado ao tema: o edifício escolar é visto como o lugar de contacto por excelência entre poder público e comunidade, num empenho comum de “construção do futuro”, instrumentalizado pela educação e viabilizado, de certa maneira, pela arquitetura - que é vista não apenas como abrigo, mas como espaço educativo amplo senso.

Verifica-se essa ênfase em vários memoriais de obras: João Clodomiro B. de Abreu declara que “para o povo que passa, para as crianças que estudam, além dos ensinamentos que recebem, precisam também receber uma mensagem de cultura através da arquitetura [...] Essa mensagem é sem dúvida uma das grandes missões que o arquiteto deve cumprir na sua vida profissional”.⁴ Valoriza-se o que parece ser a oportunidade para uma “liberdade absoluta de concepção” que, como afirma Abreu, teria sido possível a partir das obras do Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto; quando, como esclarece Mauricio Tuck Schneider, os arquitetos puderam “reformular a prática até então estabelecida dos projetos-padrão, oferecendo uma renovação e impulso positivo nas construções escolares”.⁵ Paulo Mendes da Rocha e João De Gennaro consideram que “essas obras prestaram-se a uma constatação efetiva daquilo que a arquitetura muitas vezes tentava demonstrar com a indigência das palavras. As escolas são talvez os melhores exemplos dessa experiência”.⁶ Em seu texto “Sobre Escolas”, Vilanova Artigas vê na construção de escolas também uma tarefa de construção da própria arquitetura brasileira (embora seu texto se refira apenas à experiência histórica paulista nesse tema), que estaria “criando novas técnicas, assimilando novos programas e se exprimindo cada vez com volumes mais claramente definidos e melhor propriedade poética [...] Dá-se a proezas e audácias nem sempre compreendidas. Desenvolve-se no eixo onde estão os grandes problemas. Quer colocar-se à altura das soluções para eles”.⁷

Se boa parte das escolas do brutalismo paulista do início dos anos 1960 quer ousar e ultrapassar limites, convencidos os arquitetos de que esse caminho é o correto ângulo de abordagem para a questão, criando obras especiais e únicas, dando ênfase na qualidade e na originalidade (mesmo que esse conjunto também compartilhe características formais comuns, com destaque para o forte sentido de unidade do objeto arquitetônico resultante), a partir de meados daquela década começam a comparecer algumas outras propostas que priorizam o atendimento quantitativo, a flexibilidade e a possibilidade de expansão gradativa através da proposição de sistemas modulares explorando as possibilidades de repetição e eventualmente de pré-fabricação, numa abordagem que tende ao “sistêmico” e que chegam a propostas que, embora sigam podendo ser englobadas na Arquitetura Paulista Brutalista, entretanto preocupam-se menos com a unidade plástica dos resultados uma vez que concentram seus esforços na resolução funcionalista de cada ambiente, dando ênfase ao processo e ao método projetual - enquanto a aparência plástica final quer, por

assim dizer, “resultar” desse esforço aditivo, pois não é, ou não deseja ser, buscada ou proposta *a priori*.

Embora ambas as posturas pareçam radicalmente opostas, seus discursos se mesclam e se confundem⁸, ambas convencidas da sua bondade na transformação social almejada pela Escola Paulista Brutalista. As obras da primeira linha são freqüentemente de alta qualidade, mas sua monumentalidade e experimentalismo estrutural resultam em custos mais elevados, e prestam-se mal à repetição de seus pressupostos em outras obras em que o projeto seja menos acurado ou cuja execução disponha de menor largueza econômica, caso em que tais possíveis filhotes vão tender a resultados pesados, exagerados ou despropositados, o que de fato muito freqüentemente ocorreu nos momentos seguintes, talvez com autores menos talentosos ou premidos por circunstâncias menos generosas. A segunda linha também apresenta algumas experiências bem sucedidas de alta qualidade, mas a facilidade na repetição e disseminação tende a desembocar comumente em resultados, na melhor das hipóteses, corretamente medíocres, que a rigor revalidam a polêmica (e para os arquitetos, detestável) idéia do “projeto-padrão”. Em ambos os casos, o uso extensivo do concreto aparente somado à perene falta de verbas de manutenção típica do setor público agravou todas essas obras com um precoce envelhecimento, questionando a pretensão à flexibilidade das segundas e a viabilidade econômica das primeiras – que, entretanto, ao menos farão ruínas muito mais belas. Apesar de as obras que propugnavam a modularidade/repetição serem, em princípio, mais apropriáveis como modelos de inspiração coletizável, de fato são as especiais e únicas que se tornaram os grandes paradigmas arquitetônicos da Escola Paulista Brutalista – talvez, porque a lógica do processo criativo tende a não ser racional, mostrando-se muito mais influenciável por parâmetros estéticos de qualidade e unidade do que só admitir abertamente nos discursos. Serão as “proezas não compreendidas”, a que Artigas se refere, o lema forte do brutalismo paulista, e não as soluções que se pretendem razoáveis, mas que ao fim e ao cabo também envelheceram, e nem sempre dignamente.

UNIDADE E VARIEDADE

Várias das escolas realizadas no começo dos anos 1960 para o chamado “Plano de Ação” do governo estadual Carvalho Pinto estabelecem novos rumos na concepção do espaço arquitetônico escolar. Já foram analisadas anteriormente as escolas de Itanhaém e Guarulhos de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, ambas em estruturas porticadas e pilares de desenho especial. Outro caso exemplar praticamente da mesma época, e que se destaca pela simplicidade não isenta de sofisticação, é o **Grupo Escolar Vila Maria, em São José dos Campos (1961) de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo De Gennaro** – projeto quase idêntico ao de outro grupo escolar situado em São Bernardo do Campo, dos mesmos autores e data, ambos explorando algumas características freqüentemente retomadas em outras obras da Arquitetura Paulista Brutalista: a busca de uma grande contenção, compacidade e homogeneidade, privilegiando a unidade plástica do edifício, que se define basicamente pela sua estratégia de implantação.

O terreno de esquina relativamente exíguo, com formato irregular e em declive de quase 3 m desde a via principal de acesso é ocupado por volume retangular de cerca de 25 x 60 m com o lado maior paralelo ao acesso. O corte define a implantação do projeto em um pavimento, apoiado na cota superior do terreno do lado de acesso, e soltando-se do solo no lado oposto - onde ganha um pavimento inferior; o qual abriga as áreas comuns cobertas e abertas, e pode ser acessado por um vazio central de pé-direito duplo ocupando toda extensão do bloco, iluminado zenitalmente por quatro grandes domos. A fita de salas de aula conforma a fachada posterior voltada para o nascente, enquanto na fachada poente se acomodam, de um lado do acesso as áreas administrativas e de apoio, e de outro duas salas e área coberta aberta para as crianças menores; uma passarela conecta ambas as faixas, nela se situando sanitários e escada de ligação entre os dois pavimentos. O pavimento inferior é ocupado apenas na faixa junto ao muro de arrimo, com sanitários, copa e local para refeições, ventilados por um engenhoso de corredor de serviço/duto, que tam-

bém dificulta a eventual passagem de umidade aos ambientes lindeiros. O restante do pavimento inferior é deixado livre, o contraponto à sua simplicidade dado por um anfiteatro, definido por uma pequena arquibancada escavada no chão; e pela curva escavada no arrimo, ampliando a área de refeição.

Exceto pelos pilares que sustentam a porção elevada do pavimento superior dispostos em linha recuada da fachada adotando um desenho em V que facilita o apoio do balanço resultante, o restante da estrutura não se revela separadamente da apreensão da solução arquitetônica e espacial, formando um todo mais ou menos contínuo, homogeneizado pelo uso do concreto aparente em lajes, parapeitos, arrimos, paramentos, septos, escadas; não há vigas aparentes, mas lajes maciças ou com vigas invertidas da cobertura, planaridade que reforça a continuidade dos planos horizontais e verticais. As duas fachadas menores são fechadas, também, por empenas de concreto que ressaltam o desenho dinâmico do volume, meio apoiado, meio em balanço, e o perfil do pilar, dando destaque para a calha de recolhimento das águas pluviais disposta em um detalhe sobressalente ligeiramente inclinado.

A riqueza espacial resultante é obtida pela simples definição inicial de implantação do edifício, mas detalhes e cuidados de toda ordem estão integrados na solução complementando-a de maneira inconspícua. Por exemplo, o paramento-brise que protege as salas de aula da insolação meridiana apóia-se em septos, dispostos nas linhas divisórias das salas de aula, e posiciona-se ligeiramente separado da laje da cobertura; o vazio obtido melhora a circulação de ar e possivelmente serve de plano de reflexão para incrementar a luz interna no período vespertino, quando não há insolação direta. A franca acessibilidade dos ambientes da escola transforma-a numa espécie de praça coberta conectada ao entorno, sem perda de certa intimidade e sentido comunitário dos espaços interiores.

Essas características também compõem em outras escolas desse mesmo momento, como o **Colégio XII de Outubro (1962), de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi**, ou ligeiramente posteriores, como o **Instituto Municipal de Comércio de Santos (1967), de Décio Tozzi**. Nestes outros exemplos o programa mais amplo induz a certa verticalização resultando em volumes mais cúbicos, quando a maioria das escolas primárias públicas, pelo menor porte, tende a uma maior horizontalidade. No instituto santista a volumetria em “taça” – grandes pavimentos elevados sobre apoios centralizados – incide numa pesquisa formal freqüente naquele período, com antecedentes notáveis dentro e fora da arquitetura brasileira e paulista, ocorrendo concomitantemente com a proposta de Niemeyer para o Centro Musical da Barra (1968). Tanto no Instituto como no Colégio o volume elevado é complementado por uma “plataforma habitável” e por outros volumes secundários independentes que completam as necessidades do programa, dispostos de maneira a garantir a relativa autonomia plástica do objeto elevado, de forma menos enfática e mais complexa no Colégio, ou de forma mais explícita e mais taxativa no Instituto.

O Colégio XII de Outubro situa-se em um terreno em esquina com três frentes, quase quadrado (mais ou menos 68 x 77 m), ocupando meio quarteirão em rua residencial próxima ao centro de Santo Amaro. O lote foi integralmente ocupado por um embasamento “em subsolo” mas quase totalmente aflojado devido à declividade das ruas lindeiras; acima do qual se eleva o bloco das salas de aulas com cerca de 60 x 33 m, em três pavimentos sobre pilotis, onde uma das fachadas menores dispõe-se exatamente sobre o alinhamento e apenas um pouco recuada da divisa do lote com o vizinho, liberando ao máximo o restante da área para o pátio descoberto e a área de piscina, em continuidade aos pilotis e sobre o embasamento. Este abriga os pátios cobertos destinados a esportes e recreação, refeitório, cantina, salas de aula especiais, vestiários e apoios; a área esportiva recebe domos de iluminação e ventilação situados em plano elevado aproximadamente 1,5 m acima do nível dos pilotis. No pavimento plataforma/pilotis situa-se um volume independente para a biblioteca, abrigado sob a projeção do bloco de salas de aula; os acessos se dão pelo embasamento. As salas de aulas, situadas no bloco elevado, são dispostas em anel retangular ao redor de um vazio central de pé-direito total, iluminado zenitalmente, onde se situam as rampas de circulação.

As estruturas portantes em concreto armado aparente definem quase todos os ambientes

necessários ao programa, comparecendo nos muros portantes que delimitam o perímetro do terreno junto aos alinhamentos conformando o embasamento, nas rampas de acesso aos vários níveis do bloco de salas de aula, nos pilares e nas empenas de fechamento lateral desse bloco, além das lajes nervuradas de todos os pisos e coberturas. A estrutura do bloco de aulas é definida por dois eixos longitudinais separados de mais ou menos 20 m onde se situam os pilares, espaçados a cada 10 m, que seguem verticais do embasamento até os pilotis onde se abrem em capitel, de maneira a cada um transitar em duas linhas superiores de pilares, separadas 5.5 m; com balanços de 3 m a cada lado definem-se duas lajes com dimensão transversal de aproximadamente 11.5 m, separadas pelo vazio intermediário de circulação com cerca de 13 m, que segue até a cobertura; ali o vão total é coberto e perfurado por domos sobre o vazio de circulação. As salas de aula abrem-se para as duas fachadas longitudinais nordeste/sudoeste, enquanto nas fachadas menores as empenas de concreto recebem rasgos verticais contínuos e perfurações retangulares que ajudam a ventilar e iluminar os ambientes ali situados.

Os cortes revelam o refinamento da solução, que não pode ser resumida a um esquema “típico” repetitivo, pois a solução se adapta e varia conforme seja necessário rasgar o vazio de acesso ao embasamento, realizar a cobertura da quadra esportiva ganhando altura no pé-direito, apoiar o peso extra da piscina, iluminar todos os ambientes do embasamento sem o recurso a janelas, mas apenas por zenitais e lucernários elevados - como nas salas de trabalhos manuais situadas entre a quadra esportiva e o pátio inferior. O corte longitudinal do bloco de aulas revela que as lajes dos pavimentos não chegam até as empenas cegas das duas fachadas menores, conformando um vazio vertical de ventilação, recurso também usado, mas em menor escala e proporção, também no embasamento. A estrutura conforma diversas “ousadias” que, entretanto, não são proclamadas de maneira explícita, mas gradualmente se revelam ao se percorrerem os espaços.

O Instituto Municipal de Comércio (1967), de Décio Tozzi ocupa também um terreno de esquina, situado junto ao centro histórico de Santos, e o partido proposto considerou a possibilidade da obra alavancar a renovação urbana do entorno a partir da escala do quarteirão, postulando uma implantação que privilegiasse a criação de um térreo elevado público. Para evitar subsolos profundos, inconvenientes no solo frágil daquela cidade, definiu-se um pavimento semi-enterrado, mas ainda ventilado, podendo abrigar vários usos, e cuja cota superior estaria a cerca de 1.50 m de altura em relação à calçada, conformando uma praça elevada de uso público visualmente acessível. Sugeriu-se estender gradativamente a todo o quarteirão essa solução da “base”, eventualmente com alguns pátios ou jardins internos, sobre a qual se elevariam os edifícios.

A regularização do chão por meio dessa plataforma habitável cria um plano homogêneo diferenciado do entorno, mas de fácil acesso, pondo em destaque o volume elevado das salas de aula, cujo desenho é conformado pelo corte típico: nível superior com corredor central dando acesso a salas de aula dispostas em anfiteatro dos dois lados, todos os ambientes sendo iluminados apenas zenitalmente por meio de *sheds* pontuais sobressalentes com abertura voltada para a melhor iluminação. O pavimento inferior a este é mais curto e menos largo, posicionando-se sob a “sombra” do pavimento superior, deixando ressaltar o denteado inferior das arquibancadas das salas-anfiteatro, e abriga salas de aulas práticas com acesso por corredor situado lateralmente. O pavimento inferior a este já é a praça, onde estão apenas os apoios da estrutura e das escadas de circulação, situadas uma na fachada voltada para a esquina menor e outra aproximadamente na metade do comprimento total; um recorte na laje, no espaço entre os eixos dos pilares, comunica a praça com o pavimento semi-enterrado, mas protege-o da chuva; este abriga serviços, auditório e áreas administrativas.

A estrutura em concreto aparente do edifício define e delimita os ambientes. Dois eixos longitudinais de pilares centralizados e afastados de mais ou menos 6.5 m definem a dimensão do corredor central do pavimento elevado, sustentando o piso dos anfiteatros e as empenas laterais do pavimento elevado, que

funcionam como lajes/vigas da estrutura portante, amarrados pela cobertura vazada pelos sheds. A laje inferior das aulas práticas apóia-se nos pilares com balanços para os dois lados. As escadas e os blocos dos sanitários têm estrutura independente; os apoios sustentam também a laje da praça, amparada em pilares dispostos apenas no pavimento semi-enterrado.

A relativa semi-independência entre as partes que compõem o edifício elevado, a quebra da simetria no pavimento das aulas práticas e a disposição das escadas propicia uma complexa interação dos volumes e dos vazios criando jogos dinâmicos de luz e sombra que enfatizam a textura monocromática manchada, mas não demasiado rugosa, do concreto aparente. Os ambientes se comunicam verticalmente por rasgos nas lajes, seja no corredor do pavimento elevado para o pavimento das aulas práticas, seja da praça para o nível inferior, ao mesmo tempo deixando passar ar e luz.

Outra solução freqüentemente empregada nos edifícios escolares da Arquitetura Paulista Brutalista é sua definição por meio de uma cobertura retangular e plana, disposta sobre uma malha mais ou menos regular de apoios, definindo um abrigo sob o qual um ou diversos níveis se acomodam aproveitando a declividade do terreno e criando diferentes alturas de pé-direito, e onde volumes e/ou muros independentes delimitam as diversas atividades do programa. Dois exemplos distintos dessa estratégia são o **EEPG (Escola Estadual de Primeiro Grau) Mário Martins de Almeida, em São Bernardo do Campo (1969), de Paulo Bastos e Léo Bonfim Jr.**, onde uma cobertura relativamente estreita e extensa, apoiada em duas linhas de pilares recuados das bordas longitudinais, define um espaço abrigado aberto sob o qual se acomodam volumes independentes; outro exemplo é o **Núcleo de Educação Infantil do Jardim Calux, em São Bernardo do Campo (1972), de Paulo Mendes da Rocha** onde duas vigas-empenas longitudinais e um eixo central de pilares sustentam uma cobertura de proporção 2:1 definindo um espaço vazio cerrado, quase “caixa”, parte apoiado, parte elevado, sob o qual uma variedade de elementos arquitetônicos – rampas, escadas, passarelas, níveis sobrepostos de diferentes pés-direitos, muros interrompidos, etc. – organizam os espaços, sem perda da total fluidez das circulações. O recurso às proporções geométricas dá-se à semelhança de outras obras do arquiteto⁹, colaborando na harmonização arquitetônica do conjunto; mas é a contribuição para uma revisão pedagógica que motiva a concepção do projeto, a qual parece retomar o conceito grego de *paideia*, “a educação do homem como tal.”¹⁰

Na EEGP Mário Martins de Almeida, de Paulo Bastos e Léo Bonfim Jr., o terreno, em forma de paralelogramo com os lados menores dando acesso a duas vias públicas opostas, com grande declividade total, foi ocupado por uma cobertura de aproximadamente 18.5 x 82.5 m, paralela e igualmente afastada das divisas laterais e posicionada mais próxima a uma das vias, por onde se dá o acesso à pré-escola; cujo piso se situa a aproximadamente 2 m abaixo e a cobertura a cerca de 3 m acima do alinhamento, proporcionando um pé-direito alto sob o qual se dispõem alguns volumes com estrutura e cobertura independente, abrigando de um lado duas salas de aula e de outro a área administrativa e de apoio. Esse setor ocupa os primeiros quatro intercolúnios, seguindo-se duas rampas subindo/descendo meio pavimento, numa extensão de outros dois intercolúnios, dando acesso ao setor do primeiro grau, contendo acima 10 salas de aula dispostas em corredor central situadas exatamente entre a cobertura e a laje do piso de mesma largura. Sob esta situação o pavimento inferior destinado ao pátio coberto e aberto com algumas áreas de apoio ocupando volumes independentes sob a laje (cozinha, refeitório) ou parcialmente fora de sua projeção (vestiários). O setor do primeiro grau tem também acesso independente pela rua oposta. A área não ocupada do terreno é organizada em várias rampas e patamares que vencem a grande declividade proporcionando pátios descobertos ou organizando grandes taludes.

A estrutura em concreto armado aparente é definida pelas lajes nervuradas da cobertura e do piso das salas de aula, suportadas por dois eixos longitudinais de pilares separados de mais ou menos 12.5 m e com balanços de 3 m de cada lado, com intercolúnio de aproximadamente 7.5 m. Os volumes independentes, total ou parcialmente abrigados sobre essa estrutura, têm lajes de concreto aparente apoiadas sobre pare-

des de alvenaria de blocos de concreto, revestidas e pintadas; a fachada menor do pavimento elevado das salas de aulas é também fechada por alvenaria revestida, com a abertura de iluminação do corredor protegida por detalhe sobressalente em concreto aparente.

As salas de aula voltadas para nordeste e sudoeste recebem a proteção de *brises* verticais e têm a iluminação natural reforçada pela adição de domos zenitais situados na faixa da sala mais distante das janelas. A fachada de acesso à pré-escola é fechada por um paramento de concreto aparente apoiado nos primeiros pilares, protegendo a visão das áreas internas. Os volumes independentes recebem algumas vezes janelas estreitas e longas imediatamente sob a laje, ou janelas mais amplas recuadas do limite da laje e sombreadas por esta, ou brises de proteção semelhantes aos das salas de aula (setor administrativo). Armários em peças pré-moldadas *in loco* de concreto leve são inseridos ou definem algumas das paredes de fechamento dos vários ambientes. Outros detalhes são também realizados em concreto aparente, como floreiras e buzínos.

A solução arquitetônica nasce de um esquema dom-ino simples, mas que substitui a laje plana pela nervurada, embora mantendo a homogeneidade dos planos; e apesar do peso da presença massiva do concreto aparente, os vários elementos de fechamento também têm papel muito importante na definição arquitetônica do conjunto; de maneira que, neste caso, a arquitetura não resulta somente da estrutura, a qual apenas suporta um esquema genérico que ajuda a organizar, mas não define nem limita necessariamente os resultados plásticos.¹¹

No Núcleo de Educação Infantil do Jardim Calux, de Paulo Mendes da Rocha, o terreno com alguma declividade é ocupado por uma grande cobertura de cerca de 32 x 64 m sob a qual se organizam dois níveis: um patamar de chegada na cota 0.00, interligado por escada/anfiteatro e rampa a um patamar inferior na cota -3.2 m; sobre a porção posterior deste nível inferior e interligado por uma pequena escada em caracol situa-se um patamar na cota mais ou menos 0.8 m, também acessível desde o patamar de ingresso na cota 0.00 por uma estreita rampa, posicionada junto a uma das laterais e limite da cobertura. A área coberta abriga, na cota 0.8 m, ambientes não fechados, definidos por paramentos de concreto, destinados a aulas, museu e sanitários, com uma longa mesa-banco de concreto para trabalhos manuais; os ambientes se voltam para a fachada posterior cuja abertura iluminante é protegida por painéis-*brise* móveis pivotantes. O acesso à cota -3.2 m, no setor com pé-direito duplo, se dá por rampa e escada amplas, que definem não apenas uma simples circulação como permitem sua apropriação de maneira lúdica; em continuação, o espaço de menor pé-direito, abrigado sob a laje do piso superior, acomoda usos administrativos, de apoio, cantina, refeitório e pátio coberto.

Todas as áreas são de livre acesso e circulação. A iluminação natural difusa é obtida zenitalmente por faixas translúcidas de fechamento entre as nervuras da cobertura, e pelas duas fachadas iluminantes nos lados menores de chegada e de acesso ao pátio posterior, enquanto as fachadas laterais extensas são protegidas por vigas de concreto, que apóiam a cobertura dispondo-se à maneira de uma platibanda descendente, com um pé-direito de altura; apoiadas em cada lado em duas colunas de seção circular, sendo que a primeira mal aflora do piso no patamar da cota 0.00 e a segunda se revela mais claramente, também colaborando para sustentar o balanço do pavimento superior; além dessas vigas a cobertura é apoiada por uma linha central de três pilares, cujo desenho conforma uma porção superior em capitel piramidal invertido apoiado sobre uma porção inferior em pirâmide truncada, cuja altura aumenta ou diminui conforme a posição e a cota do piso onde se situa. A definição da estrutura é inseparável da definição dos ambientes, configurando uma solução arquitetônica única e indissolúvel.

Embora ousada por seus grandes vãos e balanços a estrutura se organiza de maneira simples, disposta segundo uma ordem geométrica - mais do que modular ou aritmética. As grandes vigas das laterais maiores sugerem uma estrutura em “caixa” com paramentos cerrados à maneira Citrohan, com uma linha extra de pilares centrais. Uma análise cuidadosa permite interpretá-la também de outra maneira: pode-se

considerar que a cobertura está apoiada em sete pilares, sendo um central e os outros seis equidistantes deste, configurando um círculo de 22 m de raio, onde dois pilares mais o pilar central definem o eixo longitudinal central e outros quatro pilares situam-se em ângulos de 45° desde o pilar central e o eixo longitudinal. A linha das duas vigas é traçada paralela e simetricamente ao eixo longitudinal central. Os limites da cobertura são definidos pelo retângulo de proporção L:2L sendo L2 a dimensão do raio do círculo definido pelos pilares.

Os três eixos longitudinais da estrutura organizam-se, dois externos por vigas de aproximadamente 64 m de comprimento e altura de cerca de 4.8 m apoiados sobre dois pilares resultando em dois balanços e vão central de mais ou menos 17 / 29 / 17 m; e o eixo central constituído por colunas que apóiam a estrutura nervurada da cobertura, conformada por vigas de altura de cerca de 1 m, resultando em dois balanços e dois intercolúnios com dimensões de 9 / 22 / 22 / 9 m. Um oitavo pilar é posicionado no meio do segundo intercolúnio do eixo central apenas no pavimento inferior, complementando o apoio da laje do pavimento situado na cota 0.8 m.

A organização formal e arquitetônica da obra resulta não apenas de uma sofisticada elaboração geométrica, mas principalmente de uma reconceituação programática, ao propor uma radical revisão do espaço escolar como lugar de formação humana sem limitações espaciais excessivas e sem perda do contacto artístico com a natureza, mesmo na situação restrita da condição urbana.

PARADIGMA PAULISTA

O edifício da **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, projeto de 1961 de João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi** é uma obra exemplar de caráter especial pelo seu porte e complexidade, combinando diversos temas arquitetônicos dialeticamente sintetizados. Diferentemente da solução em estrutura porticada dos ginásios de Itanhaém e Guarulhos, ou da resolução em dois volumes em base/corpo elevado, como na escola XII de Outubro, o edifício da FAU-USP é resolvido por uma malha regular de pilares com a subtração de alguns de maneira a criar de um pátio central coberto - exemplo mais cabal dos autores para essa solução, que já vinha sendo ensaiada de maneira mais simples em outros projetos para escolas de menor porte daquele mesmo momento, e que voltará a comparecer em projetos posteriores não executados de 1968 como o Centro Educacional de Jahu e a Escola Técnica de Santos, esta em co-autoria com Fabio Penteado e Paulo Mendes da Rocha; ambos, versões quadradas, enquanto a FAU-USP se organiza com base em um retângulo de proporção áurea (aproximadamente 10:6).

O projeto da FAU-USP foi realizado em 1961/2 ao mesmo tempo em que a faculdade debatia sua reestruturação curricular, e durante sua execução, realizada entre 1965-1968, a escola passava por um segundo momento de mudança na sua estrutura pedagógica. Mesmo assim, uma comparação entre o programa de ocupação da Vila Penteado (casarão *art-nouveau* onde a FAU-USP se instalou ao se independentizar da Escola Politécnica em 1949) e o programa proposto nos estudos iniciais para o novo edifício não revela uma mudança nem mesmo parcial, mas uma continuidade e agrandamento do programa existente, com previsão de aumento dos espaços destinados aos departamentos, salas de aulas, ateliês, biblioteca, etc., com expectativa de grande aumento exponencial do número de alunos, de 20-30 por ano até o começo da década de 1960, para mais ou menos 80 alunos para cada um dos cinco anos do curso (o anteprojeto de 1961 prevê um total de 433 pranchetas nos ateliês). A maior mudança no programa seria, acompanhando a tendência daquele momento, a proposta de criação do departamento de urbanismo, repercutindo velhas aspirações da escola (em seguimento da influência que o curso de arquitetura teve, desde seu momento politécnico, na pessoa de Anhaia Mello¹²), o crescimento do Centro de Estudos e Pesquisas de Urbanismo, setor que já dispunha de boas instalações na sede da Vila Penteado. Contudo, não é exatamente esse o arranjo que se efetiva, e tanto o CPEU como o departamento de Urbanismo desaparecem na versão final de arranjo dos

espaços, embora persistam até nos desenhos de revisão de 1966.

De fato, quando comparado às suas instalações anteriores, não parece ser na mudança nos rumos pedagógicos (exceto pela expansão quantitativa) que se configura o cerne da inovação arquitetônica do novo edifício da FAU-USP. O que se altera profundamente não é o programa funcional, mas justamente a adição exponencial de espaços não funcionais que o projeto do novo edifício provê, e em especial os vazios volumétricos.

O novo edifício da FAU engloba quatro pavimentos distribuídos em oito meios-níveis, sob uma cobertura de perímetro 110 x 66 m. Tomando essa dimensão como parâmetro verifica-se que as áreas de piso somam 60% da área aproveitável total, sendo outros 40% os vazios do pátio central coberto, os vazios periféricos entre os perímetros dos pisos e o limite de projeção da cobertura e a não ocupação plena da projeção total no nível do subsolo; mesmo no pavimento superior, onde se dá a máxima ocupação da projeção, ainda resta um vazio central com 18% da área, percebido, entretanto, volumetricamente, como ainda maior, devido ao arranjo em ateliês com pé-direito de 5.55 m, mas subdivididos apenas por paredes baixas.

Apesar dos vários meios-níveis dos pisos quase nunca chegarem até o limite da projeção da cobertura, e mesmo estando os apoios das fachadas muito espaçados (22 m), as profundas sombras resultantes reiteram a aparência externa paradoxalmente compacta e unitária, reforçada pelas longas e altas empenas configurando a metade superior das elevações. Se externamente parece maciço, internamente o edifício revela um grande centro oco, no qual o jogo magnífico dos volumes sob a luz intensa da iluminação zenital e o deslocamento aparentemente aleatório na posição das várias lajes faz perceber os pavimentos como volumes semi-independentes, em balanços variados sobre o vazio do pátio central coberto. Com altura total máxima de 21.1 m, desde o subsolo do auditório até a face inferior da cobertura, esse amplo vazio enfatiza a integração e unidade de todos os ambientes internos, num resultado quase panóptico e certamente *pan-auditivo*.

Tudo isso não é consequência apenas do programa de necessidades, nem somente das propostas pedagógicas, mas certamente da opção em resolvê-las numa composição sintética e subtrativa, que subordina o atendimento das questões funcionais a uma ordem geométrico-estrutural apriorística soberana; que, para resultar viável, depende da disponibilidade em excesso de espaços volumétricos de não-utilidade imediata.

O projeto do edifício da FAU-USP não pode ser reduzido a um esquema simples, muito menos reflete mecanicamente os precedentes notáveis de que se alimenta. Como obra madura de um arquiteto que, como Artigas, sempre procurou acompanhar *pari-passu* os desenvolvimentos arquitetônicos de seu tempo, reflexiona e recompõe várias e distintas influências e diferentes paradigmas compositivos numa resolução seguramente original. Da *promenade architecturale* corbusiana extrai seu gosto pelas diagonais das rampas articulando fluxos em espirais espaciais – tema que comparecia desde suas primeiras casas “alinhas” com a arquitetura carioca a partir de meados dos anos 1940. Amplia escalarmente o esquema Dom•ino, atendendo não apenas à independência entre estrutura pontual colunar e paramentos como ampliando a idéia de fachada independente (externa e interna, para o pátio) pelo aumento e diminuição dos balanços estruturais, de maneira a parcialmente dissolver a superposição exata dos planos. Os pavimentos crescem em dimensão de baixo para cima, tendendo a se aproximar dos limites periféricos definidos pela dimensão maior da cobertura à medida que o edifício ganha altura, num esquema em pirâmide invertida ou taça; a fachada em empena contínua elevada apoiada em pilares muito espaçados e a cobertura única sobreposta ao conjunto introduzem uma forte dose de homogeneidade na percepção externa que se contrapõe a essa variedade interna, opção que aprende mais com as lições miesianas do que normalmente se reconhece. O projeto pode ser quase entendido como um edifício dentro de outro: a “caixa” miesiana, talvez uma variante do Convention Hall pelo teto homogêneo e pelas colunas exteriores em dupla pirâmide superposta, é disposta sobre um outro edifício, que pode vagamente recordar o Convento de La Tourette

pelo pátio central e pela planta que se inicia integral no pavimento mais alto e vai se dissolvendo à medida que chega ao térreo.

O terreno disponível insere-se no *campus* da USP no bairro do Butantã, ou CUASO – Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira; situa-se num trecho de mais ou menos 1100 m paralelo à avenida Professor Luciano Gualberto configurando um platô relativamente estreito e longo, com cerca de 130 m de largura média, trabalhado de maneira a apresentar um patamar mais alto e um talude voltado para a avenida; nessa longa faixa previa-se a inicialmente locação de quatro ou cinco faculdades além da FAU, dispostas em unidades isoladas, cada uma ocupando um trecho de aproximadamente 200 m, sendo o setor destinado à FAU aquele junto à porção mais estreita dessa faixa, contando com acesso por uma rua posterior paralela à avenida, em cota mais alta.

O caderno de croquis do projeto da FAU-USP¹³ não chega a esclarecer cabalmente o processo de criação do edifício, mas indica algumas opções de partido e de pormenores. E mesmo alguns caminhos, depois abandonados, mostram certas similaridades com a solução finalmente proposta. Desde os primeiros croquis há recorrência a um tema muitíssimo freqüente na obra de Artigas: o das rampas conectando ambientes dispostos em meios níveis, configurando dois corpos separados ou justapostos, mas que nas últimas obras dos anos 1950 já vinham sendo abrigados sob uma cobertura única, com alguns dos níveis enterrados ou semi-afiorados. Os estudos desse caderno insistem não na solução que foi finalmente adotada, compacta e em volume único, mas exploram as possibilidades de um esquema em dois volumes semi-independentes: um elevado compacto e quadrado e outro uma base retangular estendida e quase subterrânea. Essa solução acomodaria a dimensão maior do conjunto em posição paralela à avenida, permitindo deixar amplos recuos para as duas vias paralelas de acesso (croqui 5). A extensão e o formato dessa base semi-enterrada variam a cada desenho. O volume quadrado, mostrado em perspectivas internas e externas, é conformado por um vazio central coberto onde se acomodam as rampas, iluminado zenitalmente, rodeado pelos ambientes “nobres” da escola, ou seja, os ateliês (croqui 6), dispostos nos pavimentos superiores sem janelas enquanto o térreo permaneceria livre, dando continuidade ao teto do volume-embasamento (croqui 8). Há vários estudos para os apoios dessa “caixa” quadrada e baixa: nos quatro cantos externos, possivelmente com outros apoios internos (croqui 8); em quatro apoios internos nos cantos do pátio interno com a estrutura superior em balanço (croqui 9); em seis apoios/cinco intercolúnios com os pilares extremos quase coincidentes com os cantos (croqui 8 verso); em quatro apoios triangulares distribuídos em cada face do quadrado encontrando-se nos cantos com um reforço diagonal, resultando em planta num *pied-de-poule* e em elevação numa variante das colunas do ginásio de Itanhaém (croquis 10 e 10 verso).

Alguns croquis ensaiam uma solução estreita e extensa, com oito ou nove intercolúnios compondo um volume pavilhonar em dois blocos separados por um vazio central (e não propriamente um pátio), e sem deslocamento dos pisos em meios níveis (croqui 13), mas a aposição logo abaixo de um breve desenho recordando a solução em meios níveis mais rampa no vazio central comparece como um recordatório, cuja presença parece difícil de ignorar. A solução pavilhonar é ensaiada em outro croqui (14 verso), mas a solução quadrada e com meios níveis volta a impor-se (croquis 15 em diante), nunca com mais do que dois níveis elevados acima do térreo. Há um estudo prevendo a extensão das lajes de alguns dos pavimentos para além do perímetro da cobertura quadrada (croqui 16), numa composição complexa que também faz contraponto com um vazio-pátio quadrado aliviando as áreas em subsolo, com estudos e variantes nos croquis seguintes até o da folha 19. O croqui 20 volta a tentar a solução mais compacta, com lajes de diferentes dimensões mas abrigadas sob o volume quadrado. Nesse mesmo desenho, no canto inferior esquerdo, aparece pela primeira vez o esquema que definirá as proporções e arranjos que comparecem na solução final: um retângulo acomodando os cinco ateliês de um lado, as salas de aula do outro, vazio com rampas no meio, correspondendo ao andar superior imediatamente sob a cobertura. No verso há nova tentativa da solução quadrada; e o croqui 21 ensaia em elevação a solução final adotada: uma faixa elevada cega apoiada em cinco co-

lunas de um lado e duas de outro, recuadas dos cantos, com desenho triangular.

Do estudo preliminar só constam em arquivo¹⁴ as plantas. O esquema geométrico da solução estrutural já está presente, e dali em diante será apenas refinado: uma malha modular de pilares posicionados a cada 10 x 10 m, inserida num perímetro de 100 x 60 m com um vazio central de proporção 60 x 20 m (incluindo o espaço das rampas), com pavimentos de tamanhos variados, desde uma menor ocupação no subsolo, aumentando à medida que ascendem os andares, até a ocupação máxima no pavimento antes da cobertura. A sustentação da cobertura dá-se apenas pelas paredes-cortina que se apóiam nos pilares das fachadas (espaçados de 20 m) e nos dois eixos longitudinais de pilares, separados por 20 m, situados junto ao vazio central. Este primeiro estudo, assim como ocorrerá nos seguintes, quase até a compleição da obra, irão ensaiar diversas possibilidades de arranjo e distribuição das atividades abrigadas nos pavimentos inferiores ao dos ateliês/aulas. Neste estudo as rampas/escadas estão em posição espelhada em relação à solução final: supondo o acesso pela via paralela à avenida, as rampas estão posicionadas no vazio central à direita do acesso – solução talvez remanescente da idéia do anexo subterrâneo que se estenderia naquela direção, tornando um aceso nesse ponto equidistante dos limites longitudinais. Nas fachadas o espaçamento das colunas é maior com o último módulo em balanço: cinco colunas nas fachadas maiores e três colunas nas fachadas menores, situadas sobre a linha dos eixos.

No anteprojeto, esse esquema se mantém semelhante, com o posicionamento definitivo da rampa no lado esquerdo de quem acessa o edifício, com variação na disposição do programa e conseqüentemente no formato dos vários pisos, que são recortados conforme as necessidades programáticas. A principal mudança estrutural é que a malha modular sofre a subtração do eixo central de pilares, resultando em um ritmo transversal de espaçamento dos pilares em 10/10/20/10/10 m; as fachadas menores têm subtraído também o apoio central antes proposto ficando com apenas duas colunas, colocadas em posição intermediária entre os módulos, resultando num espaçamento de 15/30/15 m. No anteprojeto, as colunas já têm dimensão e formato definitivos, variando segundo o eixo longitudinal em que se posicionam e caso devam ou não sustentar a cobertura: as colunas externas apresentam desenho especial em dupla pirâmide truncada; os eixos intermediários têm colunas circulares de diâmetro de aproximadamente 0.8 m; e os eixos junto ao vazio central possuem colunas com diâmetro de cerca de 1.2 m e secção em “gravata borboleta” (círculo subtraído de dois trapézios, vazios onde podem ser posicionadas as tubulações de utilidades e de recolhimento de águas pluviais, sendo depois fechadas de maneira a recuperar a inteireza do círculo). No corte verifica-se a definição da dimensão de piso a piso com mais ou menos 3.5 m; consta um pavimento subterrâneo sob o pátio central para auditório, um pavimento semi-enterrado com iluminação natural para usos de apoio, térreo e mais cinco meios-níveis sobre lajes nervuradas em caixão perdido, e cobertura plana em laje nervurada em dois sentidos, ou grelha, permitindo iluminação zenital plena. A altura total do edifício desde o plano térreo seria de 13.5 m e desde o piso mais inferior, de 17 m.

No projeto executivo de 1961, a principal alteração é a mudança na dimensão do módulo estrutural para 11 x 11 m, com dimensão total do edifício sendo ampliada para 110 x 66 m, e a altura de piso a piso passando a 3.8 m em face do aumento da altura das lajes, mantendo o pé-direito livre de 3 m (exceto no último pavimento, onde o pé-direito é de 3.65 m, resultando num pé-direito de 5.55 m no penúltimo nível dos ateliês), sendo a altura total externa do edifício de 15.5 m (módulo estrutural 11 m x 2) e a altura máxima interna desde o piso do subsolo até a face inferior da cobertura de 16.95 (até a cobertura, 18.5 m). As lajes dos diversos pavimentos nunca terminam exatamente na linha dos eixos estruturais, mas se prolongam em balanços que variam de dimensão, desde as muito discretas a até metade do vão modular. O desenho e a altura estrutural da cobertura se alteram bastante, passando de uma grelha homogênea em dois sentidos para uma solução mais complexa, mas cuja aparência, quando vista internamente, também denota homogeneidade. Além das paredes-cortina das fachadas servirem de viga e platibanda para a cobertura, há outras duas vigas longitudinais com 1.55 m de altura espaçadas a cada 20 m e apoiadas nas colunas

de apoio situadas nos eixos longitudinais ladeando o vazio central; e no sentido transversal, há vigas de mais ou menos 1.55 m de altura espaçadas a cada meio módulo, ou seja, a cada 5.5 m. A malha resultante de 20 x 5.5 m abriga em cada módulo 16 clarabóias em concreto, de forma piramidal truncada, dispostas em duas fileiras de oito, completando o enrijecimento da cobertura. As clarabóias são cobertas, no anteprojeto, por elementos translúcidos de fibra de vidro de desenho piramidal com abertura superior de ventilação.

Exceto pela mudança no desenho do domo translúcido, que assume um formato em curva suave, essa solução é a que foi finalmente construída, executada em concreto protendido deixado aparente, com formas de tábuas de pinho dispostas horizontalmente, e lajes em caixão perdido. Mesmo assim, constam em arquivo também várias plantas de revisão de aspectos estruturais pontuais e de modificações no arranjo do programa, realizados em 1966 e 1967, após o começo das obras. A mais relevante modificação talvez tenha sido uma sutil alteração nas empenas superiores de fechamento, conforme explicado abaixo.

Embora baseado numa malha regular genérica, o projeto define a ocupação privilegiando a disposição em duas faixas longitudinais paralelas afastadas, interligadas por rampas e por lajes planas, organizando pavimentos em meios-níveis. A opção por “fachadas livres” envidraçadas ocorre apenas no andar térreo e primeiro pavimento, cujos pisos estão recuados em relação à projeção da cobertura; o último pavimento identifica fechamento e estrutura, ao definir-se com empenas de concreto, que também podem ser compreendidas como vigas altas que efetivamente colaboram na estruturação do intercolúnio dobrado das fachadas. Externamente essas empenas são lisas, mas internamente as fachadas mais extensas receberam reforço na espessura, à maneira de meias-colunas nichadas, configurando um sutil ressalto triangular que ocorre na posição dos eixos da modulação, ou seja, a cada 11 m. Essas paredes-vigas têm altura de 7.9 m nos três lados correspondentes ao penúltimo meio-nível destinado aos ateliês, e altura de 5.9 m no quarto lado, ambas acompanhando a linha inferior da laje dos pisos dos últimos pavimentos. Seus apoios têm desenho característico, de secção variável, que poderia ser descrito como a superposição gradativa da empena superior pouco espessa, como se esta se prolongasse em triângulo apontando para baixo até cerca de 2.5 m do solo; adicionada e superposta a uma coluna de planta quadrada, disposta em 45°, que nasce do solo e sobe em formato piramidal, com uma junta horizontal a 2.5 m de altura (a maneira de marcação de uma “base”), seguindo para o alto até terminar em ponta a 7.9 m do solo - momento que coincide com o começo da empena superior (nos três lados onde ela é mais alta).

A complexa descrição da estrutura do edifício, apesar dela nascer de um esquema modular simples, revela-se inseparável da descrição dos espaços habitáveis, nem tanto porque ambos coincidam, mas porque o perímetro das lajes se acomoda aos usos recortando-se conforme as necessidades programáticas vão se adequando a cada pavimento, fazendo-o sempre de maneira a obter vazios verticais variáveis, numa subversão deliberada da ordem simples visando obter uma grande complexidade espacial, mesmo que ao custo da relativa perda da flexibilidade inerente ao esquema original dom-ino que a preside.

Feita uma tentativa de descrição e compreensão de sua arquitetura, conviria considerar alguns outros aspectos.

À semelhança do que ocorre com outros edifícios da Arquitetura Paulista Brutalista, a maioria das análises que têm sido realizadas sobre o edifício da FAU, até o momento, têm estado subordinadas sempre à busca de uma conformidade ideal entre as propostas arquitetônicas e as utopias sociais e políticas que alimentaram a Escola Paulista Brutalista. Mas, essa não é em absoluto a única possibilidade de sua compreensão; nem sequer, é a mais correta, ou a mais autorizada.

Muitas vicissitudes gravaram a leitura e compreensão isenta desse edifício, e a menor delas não foi a ausência do seu criador no momento de ocupá-lo – situação traumática que deixou para sempre a dúvida de “como teria sido seu uso” em caso contrário. Que a arquitetura do edifício não garantiu de *per si* nem a consistência, nem a inovação vislumbrada pela proposta pedagógica do seu autor,¹⁵ e muito menos a gradação pedagógica necessária à viabilização de qualquer forma de ensino, é fato incontestado por

toda a primeira geração de alunos que ocuparam seu espaço, prejudicando qualquer associação simplista entre pedagogia e forma arquitetônica. A ocupação do espaço pelo dobro de alunos previstos (mesmo considerando as expectativas de ampliação no número de discentes sugeridas pelo projeto), e o esfacelamento hierárquico do corpo docente pela subtração ditatorial de seus mais importantes membros e pelas dificuldades políticas dos anos 1960/70, impedindo o diálogo e o entendimento – ou mesmo, as naturais discordâncias - de maneira franca e aberta, tornou ainda mais duvidosa a possibilidade de uso sistemático do espaço dos ateliês abertos e coletivos. E, ao contrário do símile muitas vezes invocado do espaço fabril - onde cada operário sabe exatamente o que deve fazer - a escola é espaço de aprendizagem e, portanto, de dúvida e de incerteza, cuja superação o vazio constante, tanto dos espaços como da organização pedagógica docente, poderia até não ter comprometido tudo excessivamente, isso se ainda houvesse alguma inércia consuetudinária prévia - que já havia sido arditosamente anulada; mas o vazio, do espaço e da pedagogia, tampouco viabiliza de *per si* o aprendizado, pois que nada provém do nada.

Associar inapelavelmente o edifício da FAU-USP ao uso imaginado e suposto que ele abrigaria, agregado indissolúvelmente ao peso simbólico transgressivo que lhe foi atribuído por uma época histórica precisa – o início dos anos 1960, a consagração de Brasília, a abertura de possibilidades sociais utópicas que pareciam ao alcance imediato das mãos - pode, paradoxalmente, obstar, ou pelo menos limitar sua apreciação como obra de arquitetura incomparável, sua concepção complexa e seu valor paradigmático para a Arquitetura Paulista Brutalista e para a arquitetura brasileira do século XX. Seu valor como espaço onde se desejava concretar uma certa proposta pedagógica não deixará de existir, mas sempre pesará o fato de que a proposta desastrou-se em face dos acontecimentos, nunca chegando a ser implantada consistentemente, prejudicando a apreciação de ambos, espaço e proposta.

Passados 35 anos da inauguração do edifício da FAU-USP tais propostas pedagógicas podem ou não ser recuperadas - embora, se vigessem desde então, certamente o andar dos tempos já teria tornado necessário revê-las. Assim como a Arquitetura Paulista Brutalista esteve até há pouco tempo refém do discurso monocórdio e politizante da escola paulista, o edifício da FAU-USP segue refém de uma proposta pedagógica que sequer foi pensada para a massa de alunos que anualmente acede ao curso desde que o prédio foi inaugurado, e muito menos podia prever, nem pode satisfazer plenamente, as transformações que o século 21 já realizou e realizará. E esse não é problema ou defeito do edifício: quase nenhuma obra arquitetônica de alta qualidade, em qualquer momento da história, mantém intacto seu uso original após meio século; e mesmo que aparentemente siga atendendo às mesmas atividades, tudo já mudou. Os edifícios podem durar muito além dos desejos de uso de seus criadores: autores, clientes e momento histórico passam mais rápido que a arquitetura.

O edifício da FAU-USP é uma lição de arquitetura a ser aproveitada, com muito mais frequência, intensidade e profundidade do que tem sido. E para isso talvez seja necessário tomá-lo em si mesmo, compreendê-lo primeiramente enquanto arquitetura.

FLEXIBILIDADE E REPETITIVIDADE

O papel quadriculado é um campo infinito de possibilidades, mas ao contrário da tela em branco já está nele presente a ordem do mundo, *axis mundi*. A fascinação cartesiana pela exatidão científica e a possibilidade dela se estender à dimensão filosófica foram romanticamente exaltadas pelo positivismo, com profundos ecos na afirmação da arquitetura moderna do século XX, que também extrai da “nova ordem técnico-industrial” os argumentos para seu *pathos*.¹⁶ Após as lições de J.N.L. Durand, a geometria do quadrado inserido no círculo com centro no umbigo humano, medida leonardiana de todas as coisas, é substituída por uma geometria nascida do espaçamento regular de eixos “cartesianos” em malha isomorfa sustentando planos infinitos, permitindo obter ordem e rigor sem que houvesse centro, onde a assimetria não

é desordem, mas ordem complexa, possibilitando maior liberdade de ação e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, puro atendimento das necessidades factuais.

A organização geométrica em malha modularizada garante concomitantemente ordem e variedade abrindo a possibilidade da ocorrência do “novo” em bases ainda “positivas”. Segundo Peter Collins, não é completamente verdadeiro que a arquitetura neoclássica não trouxesse elementos de novidade, mas de fato sua contribuição é principalmente no sentido da “busca de uma totalidade em esquemas formando uma composição singular, unificada e imediatamente inteligível”.¹⁷ A “novidade” enquanto valor desejável, que passa a ser acessível pelo questionamento de toda tradição, impulsionou a busca de “irregularidade, intricidade e variedade de cenários”,¹⁸ desdobrando-se especificamente como parte da estratégia compositiva conhecida como “pitoresca”. Como bem aponta Collins, embora possa parecer difícil aceitá-lo, de fato os valores pitorescos têm imensa importância na configuração dos ideais da arquitetura moderna, na medida que estão na raiz da idéia de “planta livre”, na qual o atendimento das necessidades internas (uso, materiais) e das circunstâncias externas (insolação, topografia, visuais) passam a soberanamente determinar a lógica do desenho arquitetônico; que faz com que coincidam “utilidade” e estratégia “pitoresca”, que preza a irregularidade justamente por ela resultar mais “funcional”, ao permitir acomodar diferentes tamanhos e formas de ambientes, adições, crescimentos inesperados, fenestrações variadas, etc.

Mas a irregularidade que nasce simplesmente do arbítrio tampouco satisfaz ao espírito cartesiano-positivista da modernidade ortodoxa. A utilidade não quer prescrever a ordem, mas dominá-la; e o termo dessa matriz, na modernidade, é a modularidade das malhas planas.

Lucio Costa percebe na arquitetura brasileira da escola carioca uma feliz resolução de dórico e jônico, clássico e pitoresco, cada qual tendo seu lugar e presença apropriados conforme o caráter da obra, seu destino e circunstâncias, num jogo de equilíbrio ponderado que, à maneira da idéia de identidade nacional dos anos 1930, quer integrar harmonicamente o peculiar ao universal. Na Arquitetura Paulista Brutalista essa “resolução interna de conflitos” não é mais possível: o caráter funcional é abandonado em favor do caráter genérico; nela não se harmonizam, mas se acotovelam, forças díspares, contrárias, contraditórias; não parece haver denominador comum por meio de esquemas compositivos, somente através da tecnologia dos materiais empregados; não há uma essência simples inevitavelmente permeante que dê a regra, mas permita a variedade; nem mesmo há uma unidade conceitual, apenas ênfases comuns que garantem uma variedade de caminhos potencialmente divergentes, abrigados provisoriamente sob imagens “aparentemente” coletivas, mais sugestivas que unificadoras. Mesmo assim, a Arquitetura Paulista Brutalista existe; ademais, dá foros de pertencimento legítimo em seu seio a obras que, a rigor, não compartilham quase nada de “essencial” em comum, exceto a afeição pelo uso dos materiais aparentes, pela didatização forçada de suas estruturas e pela vontade de fazer cantar os pontos de apoio. Nisso, não é diferente do brutalismo em geral, que tampouco pode ser entendido como um movimento unificado e coerente no âmbito internacional, ou no âmbito de suas “conexões” nacionais. *Eppur, si muove*. Com um core eticamente poderoso, mas esteticamente fraco, superficial e aparente, muitas de suas arquiteturas serão revisionistas: não querem romper nem abrir alternativas, querem pertencer: mas para isso empenham-se em corrigir rumos, no ponto exato em que, em cada caso, lhe parecem haver desvios.

Voltando às escolas. Se alguns autores clamam contra o “projeto-padrão” escolar sugerindo substituí-lo por uma “liberdade” projetual pretensamente absoluta, outros há que alegam (como Candido Malta Campos Filho em texto sobre o tema da construção escolar, “Contra uma arquitetura paralítica”¹⁹) preferir contrapor ao desejo individualista do arquiteto o desejo soberano da “sociedade” - vaga entidade que apenas se reconhece porque clamaria pelo atendimento às suas necessidades quantitativas “prementes”; para tanto haveria que se privilegiar “uma arquitetura aberta a essas possibilidades de transformação social”. Em tom triunfalista, nesse discurso (que pouco difere essencialmente das afirmações da corrente oposta, unitária e monumentalista), Campos Filho propõe que a arquitetura escolar siga o caminho “mais incisivo de

nossa época: o da velocidade das transformações sociais, nos seus modos de vida, padrões culturais e padrões técnico-econômicos”; o que só seria possível, no entender daquele autor, sempre quando os edifícios permitam “1) que se façam as alterações em planta ditadas pelas modificações que o contínuo aperfeiçoamento pedagógico exige; 2) que se dê uma expansão de sua área construída sem destruir a eficiência funcional do edifício.”²⁰ Desloca-se a unidade para o limbo e em seu lugar se entroniza a flexibilidade, mesmo que, na prática, ela reste no domínio mais do simbólico do que do efetivo.

Para atender a essas prioridades a arquitetura em princípio deve manter-se “aberta”, evitando carecer de uma “imagem” unitária forte, enquanto a proposição tende a nascer não do todo, mas das partes: nas escolas, a resolução funcional se foca na unidade mínima, seja a sala de aula, seja um grupo suficiente de salas de aulas para criar uma unidade pedagógica mínima. Nesse caso, as soluções tendem a serem horizontais (pois a expansibilidade vertical é de atendimento mais complexo e seu maior custo dificilmente é aceitável *a priori*, apenas para garantir vagas possibilidades futuras); freqüentemente faz-se uso, exclusivo ou complementar, de luz natural zenital; as unidades são agregáveis por justaposição prevendo em si mesmas, ou não, os espaços de circulação. Podem ou não coincidir com propostas de “pré-fabricação” – entendendo-se que nos anos 1960 tal opção implicava quase exclusivamente o uso de componentes pesados feitos em usina; os quais, entretanto, na solidarização final tendiam a deixar menos evidente a composição das partes - o que, embora não sendo necessidade intrínseca, entretanto contrariava o desejo didático de que a construção não apenas fosse, como parecesse, modulável, flexível e expansível.

Dependendo de um programa consistente e continuado que garantisse uma efetiva possibilidade de repetição de aplicação da solução proposta (fator de quase impossível obtenção nas condições locais de fluabilidade econômico-política), a idéia de flexibilidade e expansibilidade raramente é alcançada na prática, e quando chega a ser realizada permanece freqüentemente no estágio de “protótipo” - considerando-se o período e recorte geográfico aqui em estudo, com raríssimas e notáveis exceções. Outras obras há que, embora não se proponham claramente a servir de protótipo, entretanto querem também ser demonstrações explícitas de um método “exemplar” de abordagem que privilegie não a unidade, mas a variedade.

A **Escola Técnica de Eletrônica da Congregação Salesiana, em Campinas, 1967, de Joaquim e Liliana Guedes**, desenvolve a afinidade dos autores com traços da influência organicista já verificada anteriormente na obra do Fórum de Itapira; aqui, abandonam-se as tentativas de curvas literais pela curva virtual resultante do deslocamento discreto, gradativo e sucessivo dos planos, que apenas sugerem eventualidade, embora ocorram sempre dentro de uma malha regular fina que arditosamente apaga ao máximo seus rastros. O módulo adotado evoca a idéia de repetição quase fabril simbolizada pelo perfil dentado das coberturas das salas de aulas, que ocorrem em tamanhos e comprimentos variados, mas sempre com cerca de 4 m de largura em cada *shed* (agrupando dois ou três *sheds* por sala de aula) de maneira que todos os planos inclinados das coberturas resultem paralelos. O ar fabril é reforçado pelo uso do tijolo aparente nos fechamentos e de telhas de barro nas coberturas, fazendo contraponto com o concreto aparente das estruturas portantes e *brises* de proteção, comparecendo mais enfaticamente na configuração dos espaços “especiais” do programa, destinados a ginásio coberto, auditório e biblioteca. Embora não seja de fato um protótipo, com previsão mediata de expansão/repetição, sua proposta abre implicitamente essa possibilidade - talhada, de certa maneira, sobre uma falsa simplicidade: não sendo óbvia, entretanto a unidade dos resultados está presente e preside soberana; e embora possa conviver lado a lado com outras propostas díspares sem perda de sua integridade não há garantia plena de que uma factual expansão imediata do edifício não viesse a romper a unidade sutil dos resultados.

Dos projetos bem sucedidos e de alta qualidade que se inserem no tema da flexibilidade, possibilidade de repetição e de modulação na construção escolar dentro da Arquitetura Paulista Brutalista dos anos 1961-1973, realmente exemplares tanto em termos de proposta arquitetônica quanto em termos de renovação da proposta pedagógica, destaca-se o **Colégio Miguel de Cervantes, em São Paulo, 1973, de**

Rino Levi Associados (Roberto Cerqueira Cesar, Luiz Roberto de Carvalho Franco, Paulo Júlio Valentino Bruna), e a **EEPG Prof. Nicolau Novaes Barros, em Santo André, 1973, de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Giancarlo Gasperini**; o primeiro, um colégio particular e o segundo um dos exemplares do PEEMN- Programa de Expansão do Ensino Médio Nacional que chegou a construir mais de 300 escolas em quatro estados brasileiros.

Ambos compartilham algumas características comuns no modo de organização projetual: a solução é horizontal e em um pavimento; os ambientes de aula são limitados em três lados, sendo o quarto lado ausente e/ou móvel permitindo a conexão franca com uma área central ampla comum, possibilitando maiores variações no arranjo interno das salas e sua integração em vários ambientes; a iluminação lateral é complementada pela iluminação por lucernários elevados; cada conjunto de ambientes de aula tem sua própria unidade sanitária, ou ela é compartilhada por não mais que dois conjuntos adjacentes; a organização tendendo ao cruciforme, com pequeno pátio coberto central, implica aberturas das salas de aula para todos os pontos cardeais (necessariamente em prejuízo da melhor orientação de algumas delas); as unidades complexas são relativamente autônomas, conectadas entre si e com o restante do conjunto por passarelas cobertas de estrutura autônoma diferenciada; a solução adapta-se a um terreno em declive desde que com patamares discretos, possibilitando pequenos deslocamentos verticais entre as unidades.

Em ambos os casos não há a proposição de um módulo-sala único universal, mas sim de um esquema básico agregando mais de um ambiente de forma relativamente complexa organizados em cruz (Colégio) ou na repetição de quadrados justapostos e/ou deslocados de meio módulo (PEEMN), sempre acompanhados de seções verticais complexas, atentas à resolução de questões arquitetônicas que, ausentes das soluções em esquema linear-pavilhonar (mais freqüente em escolas), são de extrema relevância na viabilização de esquemas modulares centralizados passíveis de repetição, quais seja: racionalização do caminho das águas pluviais (evitando águas-furtadas/rincões); o problema da multiplicação dos apoios, face ao deslocamento na posição de módulos justapostos (resolvidos em ambos os casos pelo emprego de muros portantes); o encontro entre a unidade funcional/aulas e o sistema geral de circulações/passarelas, com atenção para a diferenciação de suas alturas, individualização de seus apoios, e eventualmente opção por materiais construtivos distintos. Os equipamentos especiais também são tratados de maneira diferenciada, principalmente quando há necessidade de vãos maiores (áreas esportivas, auditórios), podendo ou não ser aproveitado o esquema das salas de aula para usos semelhantes (biblioteca, ateliês).

No Colégio Miguel de Cervantes os autores optam por uma paleta mais ampla de materiais: alvenaria de tijolos deixados aparentes, estrutura metálica de sustentação da cobertura, proposta para ser realizada em material plastificado, em contraste com o concreto aparente das lajes e pilares das áreas de circulação/pátios cobertos. Nas escolas-padrão do PEEMN a estrutura de concreto dos módulos e dos corredores é bastante evidente, mas também não é usada com exclusividade, havendo emprego de alvenaria de tijolos aparentes, telhas metálicas e estruturas metálicas nas áreas com necessidade de maiores vãos estruturais.

Diferentemente dos “projetos-padrão” estas propostas não prescindem do exercício da inteligência dos arquitetos para sua viabilização e implantação adequadas, pois não se trata de soluções “prontas” mas de esquemas conceituais complexos, evidentemente com limitações (talvez a mais difícil de lidar, em áreas urbanas congestionadas, seja a da necessária horizontalidade), mas com uma efetiva e ampla margem de flexibilidade projetual. Ambos dão um exemplo de qualidade que infelizmente foi raramente apreendido pelos programas de construção escolar que se seguiram, mesmo quando, de alguma maneira, pretendiam dar seguimento ao raciocínio do “atendimento ao premente clamor social”.

7.4.2. CLUBES: EXERCÍCIOS VIRTUOSOS E ESTRUTURAIS ESPECIAIS

Nessa categoria destacaram-se sete obras exemplares de um universo total de 72, englobando vários programas assemelhados, incluindo sedes sociais, edifícios para vestiários, piscinas, balneários, sedes náuticas, clubes de campo e colônias de férias com ou sem áreas de hospedagem, além de alguns equipamentos de maior porte voltados para o esporte, como estádios e conjuntos esportivos. Nos anos 1960 em São Paulo houve um grande crescimento no setor de novas associações esportivas, muitas delas sendo estabelecidas em áreas periféricas privilegiadas por recursos naturais de interesse, como represas e matas preservadas, cujo acesso tornou-se mais fácil graças à expansão da indústria automobilística e abertura de avenidas e estradas municipais e estaduais; além disso, os clubes mais tradicionais, situados em áreas com maior densificação urbana, providenciam novos edifícios para o número crescente de sócios. Essa expansão durou até meados dos anos 1970, quando vários clubes entraram em progressiva decadência, pondo em risco a preservação de alguns desses notáveis edifícios.

Nesse tema uma considerável quantidade de obras foi concebida a partir de concursos públicos ou privados. Essa circunstância permite comparar soluções distintas, porém baseadas em alguns parâmetros comuns, sendo assim possível verificar em que momento as várias respostas indicam divergência ou convergência formal e estilística; de maneira que a análise do resultado de concursos também pode colaborar na precisão na datação geral do panorama de tendências de um determinado momento.

Uma grande parte dos projetos para sedes de clubes nos anos 1960, no marco da Arquitetura Paulista Brutalista, opta por soluções organizadas a partir de pórticos com grandes dimensões, espaçados regularmente em ritmo longitudinal mais amiudado, em geral de cerca de 1/3 do vão maior. Essa solução pode ser considerada uma variação da solução porticada de cunho miesiano, e na sua transposição para o concreto armado e pretendido ela tende a optar não somente pelo perfil em “trave” mas freqüentemente pelo perfil em *U*, ambas as soluções comparecendo nas obras desse período. Com essa organização formal-estrutural os edifícios tendem a serem resolvidos em volumes horizontais, relativamente estreitos e muito alongados, sob os quais várias atividades são abrigadas em seqüência, seja com a inclusão de compartimentos térreos ou elevados em estrutura independente, seja incorporando lajes intermediárias no desenho dos pórticos. Muitas vezes recorre-se à previsão de pavimentos semi-enterrados abrigando algumas partes do programa, num amplo embasamento sobre cujo plano horizontal se apóiam e se destacam os pórticos.

Três obras de 1961 projetadas por João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi - a Garagem de Barcos do Clube Santapaula; os Vestiários e Sede Provisória do São Paulo Futebol Clube; e a Sede do Anhembi Tênis Clube, todos em São Paulo – não apenas representam um momento de ápice extremamente importante na trajetória desses arquitetos, como seus resultados formais e procedimentos criativos chegarão a exercer significativa influência na consolidação da Arquitetura Paulista Brutalista, assumindo o papel de importantes marcos referenciais, de onde se podem absorver lições seja quanto ao partido, seja nas questões de estrutura, seja nas soluções de detalhamento. Por sua riqueza e complexidade não se configuram propriamente em “modelos”, ou “protótipos”, já que não se prestam facilmente a terem sua solução copiada literalmente ou criativamente repetida, mas ganham *status* de “idéias-força” sugestivas, abrindo possibilidades criativas que a seguir são exploradas em outros caminhos - muitas vezes dissímiles, mesmo que derivando dessa mesma fonte. Nesse sentido é que se pode aceitar e compreender a atribuição do papel de “*chef de file*”, mencionado por Yves Bruand com referência a Vilanova Artigas.²¹ Nas suas obras de 1960/61 Artigas sem dúvida explora o veio central de um novo filão criativo que, graças à sua idade mais avançada e experiência profissional, vai realizar-se em oportunidades factuais que exemplificam e edificam o meio arquitetônico paulista daquele momento.

Com a implantação nos anos 1920/30 da segunda represa de São Paulo (Billings) a represa do Gurarapiranga, criada em 1905, passa a integrar o sistema Serra/Cubatão de geração de energia, sendo tam-

bém aproveitada para o sistema público de abastecimento de água. A região situada entre as duas represas, na zona sul da cidade, passa a atrair a atenção de investidores privados tornando-se objeto de vários empreendimentos para moradia para lazer²². Num dos lotes amplos coroando uma avenida de acesso e com frente para a represa do Guarapiranga iniciou-se a construção de um grande hotel²³ que nunca chegou a ser realizado, mas teve o desenho de sua projeção, e provavelmente a estrutura de seus primeiros pavimentos, parcialmente aproveitados para a instalação da sede do Clube Santapaula. No início dos anos 1960 os arquitetos João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi projetam uma ampla reforma nas instalações do clube, reorganizando os espaços internos do edifício existente, adicionando-lhes o conjunto de piscinas e uma passagem subterrânea sob a Avenida Robert Kennedy para dar acesso à área que o clube passou a dispor junto às margens da represa. Artigas e Cascaldi realizam também alguns estudos para a ocupação desse outro terreno, propondo o que denominam em seus desenhos como “setor náutico” do clube.²⁴

Algumas perspectivas iniciais mostram uma cobertura cujo desenho conformaria uma seqüência de oito abóbadas de berço apoiadas em pilares se prolongando até o chão nas duas extremidades, de maneira a conformar dois apoios laterais; e incluem também um deque-pier que avança, desde o pavilhão proposto, até bem dentro da represa, servindo de pontão para o acesso por barcos. Embora alguns desenhos mostrem um barco descansando em local próximo a essa cobertura parece destinar-se apenas ao lazer dos sócios do clube, como apoio e sombreamento para o desfrute da “praia”. Outros desenhos mostram uma variante mais simples de cobertura, em pilares e vigas retos cobertos com telhas de desenho em “canalete”, talvez de fibrocimento ou senão em concreto protendido – ambas as soluções então já tecnicamente disponíveis. É de notar-se que a idéia de realizar uma construção para abrigar veleiros não está presente nos primeiros desenhos do setor náutico. A solução finalmente construída será, entretanto, bem distinta, tanto no programa como na construção, não remetendo nem a realizações anteriores de Vilanova Artigas (como a rodoviária de Londrina, precedente imediato da solução em várias abóbadas contínuas), nem ao emprego de elementos pré-moldados dispostos de maneira a vencer grandes vãos, por certo um tema caro aos arquitetos do início dos anos 1960; mas irá sinalizar uma nova etapa no panorama artístico da obra do arquiteto.

O projeto final para a Garagem de Barcos do Clube Santapaula é sem dúvida a obra mais singular da trajetória de Vilanova Artigas, um resultado único onde um alto grau de experimentação estrutural e formal é aplicado a um edifício relativamente pequeno, de programa muito simples e com poucas limitações de terreno - uma combinação que vai lhe oferecer a possibilidade de lidar com muito poucas restrições e ampla margem para o arbítrio, que ele aproveita plenamente numa proposição extremamente criativa e única. Convém realizar uma descrição mais pormenorizada.

A Garagem de Barcos é definida por uma cobertura retangular, com oito apoios dispostos simetricamente nas duas laterais extensas, amparados diretamente nos blocos de fundação sobre muros de arrimo revestidos de pedra; sob a cobertura situa-se um pavimento em cota superior, dando continuidade ao nível mais alto do terreno (praticamente o mesmo da Avenida Robert Kennedy), havendo ainda um pavimento inferior ocupando 2/3 da área de projeção da cobertura, cuja cota de nível corresponde à das margens do lago. A declividade natural do terreno é aproveitada e transformada de maneira a criar um embasamento semi-enterrado envolto pelas paredes-arrimo. A cobertura em laje tripartida, a diferença dos níveis e sua situação em disposição superposta, parcialmente superposta, ou aproveitando o pé-direito duplo total, organiza espaços de variada altura visualmente conectados, que são percebidos à medida que avança o observador.

A sede do clube, situada em quarteirão do loteamento Interlagos, liga-se ao lote às margens da represa do Guarapiranga, por uma passagem subterrânea sob a Avenida em trecho térreo onde há apenas um pavimento na cota superior, situando um espaço de encontro e estar, aonde algumas paredes, que não chegam a atingir a altura da laje e parcialmente avançam fora de sua projeção, definem áreas para sani-

tários e apoio para um bar. Após esse primeiro tramo, abrigado sob o balanço e o primeiro vão curto da cobertura, segue-se o grande vão cobrindo uma área com pé-direito duplo cujo piso situa-se na cota inferior; o tramo central da laje de cobertura que lhe corresponde é posicionado um pouco abaixo da laje do trecho anterior (aproximadamente ao nível do bordo inferior das grandes vigas) de maneira que o pé-direito total resulta ligeiramente rebaixado; a separação vertical entre esse trecho de laje e o trecho anterior cria um vão que permite um rasgo de ventilação e iluminação superior orientado para o sul que beneficia o bar; simetricamente, a mesma situação de defasagem das coberturas se repete entre o tramo central e o tramo sul da laje, agora com orientação norte. O piso do pavimento de acesso do setor de bar prossegue apenas sob a porção mais ocidental da cobertura que fazia a avenida, numa estreita e longa faixa definida, no lado de dentro, pelo muro de arrimo que delimita as áreas úteis do pavimento inferior; o qual, por estar ligeiramente deslocado do perímetro da cobertura, dá lugar a essa passarela coberta de interligação. Situado sob a ponta oposta meridional da cobertura, o terceiro momento do edifício tem seu piso na mesma cota da primeira área, mas aqui se trata de uma laje nervurada, já que nesse trecho o edifício tem dois pavimentos, definindo um platô que se estende parcialmente além da cobertura, tanto em direção ao sul como na face que visualiza a represa - lado em que é limitado pelo muro de pedra que define o perímetro do espaço central situado sob o grande vão.

Embora nos estudos iniciais o muro do pavimento inferior fosse efetivamente apenas um arrimo em toda a sua extensão, na solução final esse muro de pedra se prolonga em desenho que definir um outro compartimento quase totalmente fechado, ao nível do piso inferior disposto sob a laje da área situada na extremidade sul cobertura. Ali também algumas paredes, cuja altura também não atinge a laje, definem um compartimento, destinado originalmente a depósito de velas; um rasgo quadrado na laje do piso conecta visualmente ambos os níveis provendo ventilação para a área fechada inferior, na qual se situam os depósitos para motores, iluminado/ventilado por duas pequenas aberturas quadradas no muro de pedra, cujo desenho enfatiza sua espessura e aspecto maciço. A conexão entre esses pisos se dá por uma escada discretamente posicionada entre o muro de arrimo e os depósitos. Da área do bar também é possível descer ao nível inferior da “praia” por uma escada em concreto protendido de desenho bastante singular: um primeiro patamar trapezoidal munido de guarda-corpo serve de balcão e mirante do lago, seguido de um tramo de degraus sem nenhuma proteção lateral que descem, seguindo um sentido sul-norte, até chegar a um segundo patamar, situado em cota ligeiramente superior ao nível do terreno – como um último degrau alargado, ou “convite”. Este está disposto, por assim dizer, “no ar” – uma vez que todo conjunto dessa escada está suspenso, não se apoiando no chão, mas pendurando-se na porção superior muro de arrimo – um *tour-de-force* estrutural que, entretanto, não faz excessivo alarde visual de sua proeza.

O edifício configura uma cobertura praticamente sem vedos, alongada, de proporção mais ou menos 1:5, definida por duas vigas principais longitudinais em concreto protendido, com cerca de 70 m de comprimento, definindo dois balanços externos de aproximadamente 10 m, dois vãos de uns 10 m e um vão central de mais ou menos 30 m, com altura variável entre 0.65, na ponta do balanço e 2.25 m no meio do vão, espaçadas cerca de 14 m e conectadas por vigas nervuradas dispostas transversalmente e espaçadas de aproximadamente 1 m, reforçadas por outras duas vigas longitudinais; as vigas transversais são posicionadas em conformando três trechos com alturas diferenciadas, possibilitando que a laje de cobertura que elas sustentam seja organizada em três tramos distintos, apenas parcialmente superpostos. As vigas principais repousam cada uma delas sobre quatro apoios, aproximadamente triangulares, e que nascem sem solução de continuidade do próprio desenho das vigas; articulando-se com apoios inferiores definidos pelos muros de arrimo de pedra/concreto ciclópico e/ou sobre plintos de concreto apoiados diretamente sobre o chão; as juntas são definidas por aparelhos maciços de aço, com desenhos distintos em cada apoio. A solução técnica é absolutamente isostática, de maneira que a cobertura apenas apóia-se, com total independência estrutural, no “chão qualificado” conformado pelos muros e por apoios que poderiam ser interpretados

como fundações afloradas.

A iluminação natural é garantida não somente pela ausência de fechamentos (restritos apenas à área de depósito de motores) e pelos dois rasgos zenitais conformados pela variação no posicionamento dos três trechos de laje de cobertura, sendo ainda potencializada pela presença de cinco canhões de luz/clarabóias, protegidos por fechamentos em fibra de vidro e situados, dois sobre a área do bar, dois sobre o rasgo de iluminação entre o depósito de velas e o depósito de motores, e um quinto sobre o depósito de velas.

O setor central de pé-direito mais alto se destinaria à guarda de pequenos barcos, já aliviados de seus motores e velas. Nos estudos iniciais comparece ali um volume fechado para depósito, que finalmente foi abrigado na área inferior fechada, delimitada pelo muro de pedra. Desse setor central e em continuidade ao piso, uma rampa de concreto construída sobre o chão desce suavemente até dentro da represa, de maneira a facilitar o acesso e retirada dos barcos da água e sua acomodação sob o vão central da garagem.²⁵

Outra instalação esportiva realizada por Artigas e Cascaldi em 1961 foi a Sede do Clube de Tênis Anhembi, situada na zona oeste da cidade – na época de sua construção, ainda com grandes vazios e com o entorno ocupado apenas por residências. Este projeto segue algumas pautas já exploradas pelos autores nos Ginásios de Itanhaém e Guarulhos, mas agora em um porte e complexidade estrutural e formal muito mais amplo. O desenho do pórtico torna-se extremamente elaborado e ganha tridimensionalidade nos apoios triangulares através de inflexões, estreitamentos, alargamentos e vazios estrategicamente posicionados de maneira a enfatizar questões estruturais de transição de esforços e tirando partido até mesmo de detalhes prosaicos, como o recolhimento de águas pluviais, ou aberturas para iluminação zenital, criando escusas que ativam e densificam a abordagem conceitual de maneira a chegar a uma resolução complexa, que, entretanto, parte de um esquema inicial bastante simples.

Como é habitual nessa e em outras obras de Vilanova Artigas, uma vez estabelecida a regra básica uma série de mecanismos são ativados para criar variantes, de maneira que o resultado nunca é óbvio, mas sempre surpreendente. No Clube Anhembi isso acontece em momentos especiais, como no trecho com rampas que parcialmente “esvazia” a cobertura; na inserção ou na ausência de pavimentos intermediários, ocupando todo o vão ou parte deste; nos avanços em balanço de alguns trechos; na variação dos níveis de piso, artifício aqui proposto mesmo sendo o terreno plano, e servindo para definir áreas de maior privacidade aproximar virtualmente o pavimento superior da área das piscinas. Os ambientes mais fechados do programa são dispostos de preferência no nível superior, de maneira a deixar o térreo o mais livre possível; o volume muito extenso, de proporção 20:3, mantém um forte grau de homogeneidade pela presença repetitiva dos pórticos transversais, embora os acidentes e variantes organizem vários momentos distintos, intercalando espaços mais ou menos abertos e/ou fechados, com pés-direitos e visuais variáveis.

O clube ocupa um terreno conformado por todo um quarteirão alongado, de cerca de 230 x 70 m, e sua sede é um edifício extenso com praticamente o comprimento total e metade da largura do terreno, posicionado junto ao um dos alinhamentos e deixando livre a outra metade, a área coberta conformada por 21 pórticos espaçados a cada 10 m e com dimensão transversal máxima de 30.5 m. Olhando da rua a fachada sudeste, voltada para o alinhamento, os primeiros quatro intercolúnios desde a extremidade esquerda são um espaço aberto com pé-direito duplo total abrigando uma quadra esportiva; os seguintes três intercolúnios são fechados abaixo por um salão de festas e acima pelos vestiários feminino e masculino; os seguintes três intercolúnios abrigam uma rampa posicionada longitudinalmente na faixa central do vão transversal dando acesso no lado noroeste ao piso do pavimento superior (salão de jogos) enquanto no lado sudeste a ausência da cobertura configura um pátio descoberto; o intercolúneo central é ocupado no pavimento superior em toda a largura, com cozinha no lado sudeste e sanitários no lado noroeste; o restante do lado noroeste é ocupado pela laje do pavimento superior (restaurante, jogos, diretoria), com um vazio central longitudinal, enquanto no lado sudeste os primeiros cinco intercolúnios seguintes são ocupados por um

bloco situado meio pavimento acima do térreo abrigando saunas e equipamentos assemelhados; dois tramos de rampa posicionados transversalmente dão acesso ao meio nível sudeste e ao pavimento superior noroeste. No quarto intercolúneo antes da extremidade direita está o acesso do clube, onde na primeira versão do projeto estava prevista uma marquise de proteção em balanço; no centro do vão, à direita do acesso, um volume em concreto de planta elipsóide abriga a secretaria do clube, dispondo de mezanino com acesso por escada caracol. A faixa do terreno junto ao alinhamento noroeste é ocupada à esquerda por quadras de tênis e à direita pela piscina, posicionada meio nível acima do terreno.

Os pórticos em concreto protendido aparente têm secção triangular, conformando vigas-calha no tramo superior, com vão de 20 m na face superior, e distância entre os apoios, no nível do piso inferior, de 17.5 m; as colunas de apoio têm secção triangular variável e além de apoiarem o tramo superior do pórtico se prolongam para dar apoio a duas grandes vigas-calha de secção triangular posicionadas, à maneira de platabandas, ao longo da porção superior das duas fachadas longitudinais; o encontro entre tramos superiores do pórtico, vigas-calha e apoios forma um conjunto de geometria tridimensional complexa, permitindo parcialmente observar o caminho das águas pluviais desde a cobertura até o chão. Os pórticos são travados entre si por nove vigas-calha de secção triangular, espaçadas de maneira a conformar vazios intermediários que recebem elementos translúcidos para a proteção, ventilação e iluminação natural zenital dos ambientes.

Apesar da longa extensão do edifício e da estrutura repetitiva dos pórticos definir um marco bastante homogêneo, a percepção plástica e visual do conjunto resulta variada em face das diferentes situações proporcionadas pela acomodação do programa, exigindo aberturas e fechamentos, laterais e zenitais, ocupação total ou parcial do pavimento superior, balanços além da projeção da cobertura.

Depois de ter realizado o Estádio de Futebol do SPFC – São Paulo Futebol Clube, Artigas & Cascaldi vão ser encarregados de outros projetos e obras para esse cliente. O edifício para os Vestiários e Sede Provisória do SPFC, também de 1961, é uma obra horizontal e extensa, onde os autores experimentam com alguns parâmetros semelhantes aos do Clube Anhembi (tendo as duas obras sido concebidas mais ou menos concomitantemente), mas com razões e decisões de implantação distintas: no clube Anhembi o edifício praticamente ocupa todo o comprimento do lote e quase que dele transborda, a metade vazia apenas complementando a metade cheia; enquanto no SPFC a área muito mais ampla e vazia, a visual importante para o volume do estádio e a possibilidade de novos equipamentos futuros, ainda não planejados, virem a serem implantados no entorno requer do projeto uma atitude de zoneamento espacial, que é conseguida com o recurso simples da decisão sobre a forma e posicionamento do novo edifício. A estratégia de implantação adotada implementa a opção por configurá-lo em um volume horizontal, baixo, de perímetro estreito e extenso, garantindo que sua livre visualização e presença se mantenham perenemente marcantes. Assim, não é tanto o programa relativamente exíguo que conforma o partido, mas a inteligência do lugar, e não apenas imediata, mas prevendo ou pelo menos, impedindo ações futuras conflitantes.

É interessante ressaltar esse detalhe em particular já que a arquitetura da Escola Paulista Brutalista muitas vezes é acusada de ser indiferente ao entorno. Embora suas obras sejam sempre contrastantes, não se pode dizer que sejam insensíveis ao lugar, sempre quando o assunto é examinado mais detidamente. Talvez essa conclusão, um tanto apressada, resulte do costume de publicar essas arquiteturas de forma também um tanto apressada²⁶ privilegiando o entendimento dos edifícios enquanto objetos, raramente indicando seja o perímetro do lote onde se inserem, muito menos sua situação urbana – dados indispensáveis para sua correta e precisa compreensão.

A ampla visibilidade garantida ao edifício, apesar de sua grande extensão (140 m), justifica a vontade de considerá-lo como uma unidade visualmente perfeita, ao contrário, por exemplo, do projeto do Clube Anhembi. Daí talvez a opção por um esquema simétrico, com as duas extremidades organizadas em vãos de maior dimensão e o centro em vãos menores mais repetitivos, em contraponto com alguns rasgos não simétricos praticados nas empenas das fachadas. O posicionamento dos pilares extremos em con-

tinuidade e alinhados com as empenas, e dos demais pilares recuados e afastando-se dessas empenas, que eles igualmente apóiam e sustentam, podem indicar a um primeiro olhar a idéia de uma longa barra apoiada apenas nas duas pontas finais, quase um desafio à lei da gravidade, que se revela como solução distinta, nem tão ousada mas muito mais complexa, ao se aproximar mais - e que entretanto ainda esconde do olhar menos atento suas verdades essenciais. Esses jogos de artifícios falam de mais de um conflito que de uma conciliação entre arte e técnica, e se é verdade que a Arquitetura Paulista Brutalista tem vezo engenheiral, estrutural, construtivo, de maneira alguma seus bons exemplos assumem essa herança de forma simplista, mas não podem deixar de ser considerados como arquitetura erudita da melhor qualidade.

Nesse terreno de amplas dimensões totais marcado pela presença do grande volume elipsoidal do estádio de futebol (também projeto de Vilanova Artigas), o edifício abrigando os vestiários e a sede provisória do clube foi disposto na porção mais ao sul do terreno e no lado mais próximo da Avenida Jules Rimet. A opção por um edifício longo e estreito (de comprimento semelhante ao do raio maior da elipse do estádio) e seu posicionamento estabelece o protocolo de ocupação de todo o terreno disponível: no eixo de visualização do estádio de futebol estão as piscinas, criando um vazio qualificado que faz contraponto com o volume próximo valorizando sua visualização; paralelo às piscinas, desenvolvendo-se no sentido norte-sul, e na porção mais a leste, está o edifício dos vestiários e sede provisória, e na porção mais a oeste, Artigas irá desenvolver em 1968 o projeto de um ginásio esportivo coberto, também com acesso pela Rua Dr. Erasmo Teixeira de Assunção, completando uma primeira faixa leste-oeste de ocupação situada imediatamente atrás do estádio, e deixando livre para outros usos futuros uma outra faixa ainda mais ao sul, relativamente do mesmo tamanho, próxima à Rua Floriano Peixoto Santos. O projeto de 1961 contempla apenas piscinas, no lado oeste do edifício para os vestiários e sede provisória, e as quadras esportivas, no lado leste, de acesso, mais estreito, prevendo também outras quadras no lado sul imediato.

O edifício baixo, horizontal, de proporção 10:1, tem estrutura de concreto armado com lajes nervuradas, nível pilotis basicamente aberto e superior basicamente fechado por empenas de concreto, sendo iluminado zenitalmente por domos, com algumas descontinuidades oportunas nas fachadas. Seu ritmo é organizado em três momentos, separados por dois vazios verticais de circulação, numa disposição longitudinal, a partir da extremidade norte, de 6/2/8/3/1 módulos (de aproximadamente 7 m), abrigando: compartimento fechado para os filtros das piscinas e área exame médico no térreo e vestiário masculino no superior; seguido do primeiro vazio com rampas e escadas; seguido de varanda aberta e restaurante em baixo, vestiário feminino e salão avarandado em cima; seguido do segundo vazio de rampas e escadas, por onde se dá o acesso de quem se aproxima desde a rua pela fachada leste; seguido de módulo final com varanda abaixo e sanitários acima. A organização estrutural coincide de forma não totalmente congruente com a organização dos usos e necessidades funcionais, definindo vãos e balanços com 1, 2 ou 3 módulos (7, 14 ou 21 m). A partir da extremidade norte tem-se um módulo de mais ou menos 7 m em balanço; um primeiro apoio, disposto em posição paralela à empena que fecha o pavimento superior e na sua linha externa de projeção, desenvolvendo-se em desenho triangular com base menor se ampliando e conformando uma espécie de dobra na empena superior; segue-se um intercolúnio de 21 m; depois dois intercolúnios de 7 m, configurando três eixos de apoio conformados por pilares ligeiramente recuados da linha de projeção do pavimento superior, dispostos perpendicularmente a esta, de mesmo perfil mas de secção mais reforçada que os pilares que se seguirão adiante. Segue-se um intercolúnio de 14 m configurando um vazio vertical coberto parcialmente ocupado por rampas/escadas que parcialmente se lançam fora da projeção do pavimento superior pelo lado oeste/piscinas; nesse mesmo trecho a empena superior tem menor altura - no lado leste, organizando um recorte de 7 m, no lado oeste, de 14 m de comprimento - indicando claramente a condição de setor mais vazado, também de acesso para o usuário das piscinas. Seguem-se oito intercolúnios de 7 m com pilares ligeiramente recuados da linha de projeção do pavimento superior e dispostos perpendicularmente a esta, de mesmo perfil, mas de secção um pouco menor que os pilares anteriores às rampas,

exceto os pilares do último eixo no lado sul desse trecho, que voltam a assumir a secção maior daqueles anteriores ao primeiro vazio, preparando-se para o vão maior que se seguirá. Nesse trecho, no pavimento superior, na fachada oeste/piscinas, a empena superior é contínua, no setor correspondente ao vestiário feminino, seguindo-se três vãos parcialmente abertos correspondentes a uma varanda ligeiramente recuada do salão superior, com as duas colunas do meio prolongando-se acima com desenho em triângulo, como um recorte na empena; no lado leste, nesse trecho da fachada, apenas no primeiro vazio do salão após o vestiário a empena tem menor altura conformando também uma varanda recuada. Segue-se um vazio de 21 m, com o balanço final de 7 m na extremidade sul, à semelhança da extremidade norte, embora aqui este corresponda ao vazio vertical de circulação parcialmente ocupado por rampas e escadas, que também organizam um patamar intermediário ou balcão além da linha de projeção da cobertura. O vão maior e balanço da extremidade sul é congruente com a menor sobrecarga resultante do espaço vazio pé-direito duplo parcialmente coberto (com pequeno pátio vazado). A aplicação da mesma solução na extremidade norte parece ser mais por razões de ordem compositiva (busca de simetria), já que devido aos usos ali abrigados é distinta e mais exigente a situação das cargas estruturais, como será explicitado a seguir.

Cortes transversais passando por diversos momentos do edifício indicam haver uma mesma estratégia estrutural que, entretanto, se resolve em configurações distintas, conforme a solicitação das cargas/usos e conforme a escolha por pilares recuados/transversais ou à vista/longitudinais. No setor central do edifício, correspondendo ao intercolúnio regular de 7 m, os pilares conformam um desenho transversal em Y (ou, como a pintura aplicada sobre a superfície tende a sugerir, um pilar inclinado com um capitel triangular), onde o braço superior mais interno do Y apóia a estrutura nervurada do piso do pavimento superior, e o outro braço mais externo sustenta a empena lateral na qual se ampara a cobertura, configurando um pórtico. Apesar de totalmente distinta, a solução relembra a empregada por Reidy no MAM-RJ, onde a coluna do pórtico se bifurca, desde o chão, para também apoiar o piso de um pavimento, enquanto outro piso está atirantado nas vigas superiores. Nos Vestiários do SPFC a solução porticada escolhe não destacar as nervuras em prol de uma aparência de “caixa suspensa” dada pela continuidade entre empenas e cobertura. Interessante notar que a estrutura da laje do piso do pavimento superior não chega até a empena do trecho central, enfatizando a separação entre o pórtico superior (fachadas e cobertura) e esse piso. Já no trecho correspondente ao grande vão de 21 m, a solução se altera conformando uma caixa completa (duas lajes e empenas solidarizadas), como uma grande viga vazada que vence o vão e ainda admite um balanço; nesse caso, convém que o apoio esteja posicionado longitudinalmente sob a linha das empenas, e prolongando-se à maneira de um capitel quase plano a fim de conformar um reforço da espessura das empenas; e assim sendo, os balanços finais ajudam no equilíbrio do conjunto.

Essas diferenciações estruturais ocorridas nos diversos trechos do edifício, entretanto não colidem com a solução de confirmada homogeneidade e sentido de unidade, que igualmente admite variações

ÉPOCA DOS CONCURSOS

episódicas e pontuais em vários detalhes.

No final da década de 1950 e começo da década de 1960 ocorreram vários concursos públicos que não apenas consagraram importantes arquitetos como revelaram novos talentos, muitos deles jovens promissores para os quais essa foi uma oportunidade importante de acesso a trabalhos de certo porte e responsabilidade. O tema dos equipamentos esportivos esteve entre os mais presentes nos concursos dessa época. Além do concurso do Clube Paulistano, anteriormente analisado, destaca-se aquele para o **Clube XV, de Santos, realizado no início de 1963**,²⁷ com júri composto por Ícaro de Castro Mello, Eduardo Corona e Roberto Aflalo, tendo obtido o primeiro lugar os arquitetos **Pedro Paulo de Mello Saraiva e Francisco Petracco**. Embora não totalmente completa, a publicação de todos os classificados e menções honrosas per-

mite comparar as soluções, verificando que o júri deu preferência àquela que, apesar do programa extenso, optou por um partido de maior horizontalidade, possível não apenas pelo aproveitamento total da cobertura para áreas de lazer como pela criação de um embasamento semi-enterrado ocupando a totalidade do lote, configurando assim um térreo elevado para uma praça privativa, que, entretanto, ainda desfruta do contacto quase imediato com a rua e a praia fronteiras.

Também nesta obra a solução adotada emprega pórticos de concreto armado aparente, neste caso totalmente isostáticos, mas ao invés de um edifício estreito e alongado propõe uma planta retangular de mais ou menos 35 x 55 m, onde a grande altura das vigas dispostas longitudinalmente, coerente com sua também grande extensão permite “escavar” a viga para nela acomodar um pavimento intermediário entre o piso do térreo elevado e o piso-deque da cobertura-terraço plana. A solução proposta nasce de um raciocínio estrutural simples, mas engenhoso, não apenas da estrutura, pois os resultados desejam também ser plástico-formais bem como é relevante a ênfase numa aguda comunicabilidade iconográfica (talvez por ser o projeto fruto de um concurso), opção que prepondera sobre a mera racionalidade e/ou economia dos materiais. Por isso, uma cuidadosa manipulação volumétrico-proporcional de seus elementos é acionada para garantir a ênfase na horizontalidade, com o auxílio do peso aparente das vigas, ressaltadas pela conformação de pérgulas nas duas extremidades, o que as deixa totalmente vazadas e como que soltas, destacando seu caráter escultórico.

Há diferenças e semelhanças desta obra com as soluções propostas por Vilanova Artigas nos clubes Anhembi e SPFC. Em Artigas a grande complexidade não é imediatamente evidente, simula simplicidade, e embora a plasticidade dos apoios pareça ser arbitrária, de fato deriva das condicionantes estruturais habilmente potencializadas, entretanto nem sempre evidentes. Mesmo se a idéia da obra pareça nascer de um esquema simples, a solução resulta sempre complexa e variada e somente será plenamente compreendida tridimensionalmente, em visão tanto transversal quanto longitudinal. No Clube XV a simplicidade é mais enfática e efetiva, mesmo caligráfica: a idéia da obra está toda no corte longitudinal (a estrutura optando pelo vão maior e não menor) e na opção radical da sua possibilidade de repetição; a imagem concisa da proposta assim resolvida ressalta sua bidimensionalidade reiterativa mais do que uma complexidade espacial – que se esconde em espaços *poché* pouco perceptíveis, ou é acomodada num embasamento que tende a visualmente desaparecer.

O projeto da sede do Clube Harmonia de Tênis teve um primeiro concurso em 1960, ganho por Fabio Penteado, Luis Forte Neto e José Maria Gandolfi. O terreno, encravado num miolo de quadra (único exemplar de miolos de quadra destinados exclusivamente a lazer previstos na proposição inicial do loteamento Jardim América, desenhado pelo urbanista Barry Parker para a City of São Paulo Improvements na década de 1920²⁸), ganhou uma saída ao ser agregado um dos lotes voltados para as ruas lindeiras, situado em cota mais baixa que a do centro do terreno, onde já estavam construídas as piscinas e quadras de tênis. Desse primeiro projeto o autor vai reaproveitar, no segundo e definitivo projeto para a **Sede do Clube Harmonia de Tênis elaborado em 1966, por (Fabio Penteado (em colaboração com Alfredo Paesani e Teru Tamaki)**, algumas das propostas: a idéia de implantar a sede social nessa nesga de terreno junto à rua, a opção por um edifício de planta quadrada, se elevando sobre o desnível entre a rua e as piscinas, mas inicialmente com vários pavimentos (subsolo, térreo salvando o desnível, primeiro pavimento, mezanino para jogos e parcial aproveitamento da cobertura). Praticamente o mesmo esquema de distribuição dos espaços e a forma do edifício são mantidos no projeto final, embora com menos pavimentos (subsolo, térreo e mezanino), mas a distância de meia década muda completamente a linguagem da solução arquitetônica. Em ambas as lajes de perímetro quadrado se apóiam sobre pilares recuados, mas a partir daí a solução de cada uma é completamente distinta. O primeiro projeto não prosseguiu além do estudo preliminar, não sendo possível uma análise mais detalhada de sua solução estrutural; mas as informações disponíveis indicam que as colunas, robustas e deixadas evidentes apenas no nível térreo-pilotis, não segui-

riam marcantes a partir do primeiro pavimento, quando a estrutura se tornaria mais discreta, sugerindo uma solução em pontuação colunar regular que se faz inconspícua. As quatro fachadas envidraçadas, eventualmente protegidas por *brises*, ressaltam a idéia de um volume elevado sobre pilotis, com linhas de lajes discretas ensanduichando um espaço interno de pé-direito duplo, funcionalmente mais destacado que o térreo em pilotis.

O projeto final pode ser descrito sinteticamente como sendo constituído por uma cobertura em estrutura nervurada em dois sentidos, apoiada em 12 pilares periféricos recuados do perímetro externo, configurando uma área de sombra relativamente baixa; a grande altura das nervuras em concreto (1.85 m) ressalta a percepção da faixa da cobertura, onde são dependurados alguns elementos leves e móveis para a proteção solar. Sob essa sombra se organizam os espaços de maneira a enfatizar a continuidade espacial desde a rua às piscinas, com dois tramos de escadas definindo três amplos patamares visualmente interligados, complementados por alguns usos no subsolo (auditório, apoio) e um mezanino para jogos sobre a área de acesso. Um volume central tronco-cônico ajuda a organizar alguns ambientes e a abrigar áreas de apoio, sem demasiada perda da continuidade espacial.

A sede social situa-se em um lote de 60 m de frente por 55 m de profundidade e dá acesso ao miolo de quadra onde o clube já tinha piscinas e quadras de tênis construídas, obedecendo aos recuos obrigatórios do loteamento de 10 m na frente e laterais. A cobertura quase quadrada que define a sede social é conformada por uma grelha estrutural com 21 por 22 módulos de 1.85 m de eixo (com vigas de 0.18 m de espessura), numa dimensão total de cerca de 39 m de frente por 41 m de profundidade, sustentada por 12 pilares cruciformes recuados do perímetro, organizando um balanço de 5.64 m nas fachadas frontal e posterior e de 1.94 m nas fachadas laterais. Nos eixos paralelos às fachadas frontal e posterior os pilares organizam um ritmo de 1/5/9/5/1 módulos, e nos eixos paralelos às fachadas laterais, um ritmo de 3/5/6/5/3 módulos. O desnível de 4 m desde o alinhamento até a área das piscinas é vencido por meio de três faixas ou patamares intermediários e sucessivos, coincidentes com o ritmo dos intercolúnios laterais, interligados por escadas, organizando um subsolo, térreo em vários níveis e um mezanino. Considerando-se a cota 0.00 do nível do alinhamento da rua, o pavimento térreo tem a primeira faixa na cota 1 m, com acesso e secretaria; a segunda faixa na cota 2.8 m, e a terceira na cota 3.6 m, englobando no centro e no lado direito áreas de estar e no lado esquerdo as de restaurante, parcialmente separadas por volume oco tronco-cônico que abriga a área de atendimento e balcão da cozinha. O pavimento em subsolo ocupa apenas a segunda faixa, situando na cota 0.5 m o acesso ao auditório e à boate, e em cota inferior correspondente à terceira faixa, as áreas de apoio da cozinha e sanitários. O mezanino ocupa apenas a primeira faixa, situando na cota 2.3 m as áreas de jogos. A face inferior da cobertura está na cota 6.4; a grande altura dos módulos (1.85 m) e a variada disposição das cotas dos patamares resultam em alturas diferentes de pés-direitos, garantindo grande variedade de percepções espaciais, apesar de se tratar de um espaço quase contínuo ou interligado.

A iluminação natural se dá pelas laterais e por domos zenitais, dispostos de maneira a criar focos de luz natural em determinados pontos. Elementos leves e móveis forrados com tecido servem de *brises* protegendo a maior altura resultante na fachada principal e dando intimidade aos usos do mezanino.

A solução da cobertura do Clube Harmonia remete às propostas em que Mies van der Rohe explora a grelha estrutural homogênea apoiada em pilares periféricos com secção em cruz, projetadas tanto em concreto armado (Edifício Bacardi em Santiago de Cuba, 1957) como em aço (Nova Galeria Nacional em Berlim, 1962-8);²⁹ mas no projeto do Clube Harmonia a releitura desse precedente notável incorpora várias diferenças importantes. Nos projetos de Mies após sua ida para os EUA as colunas situam-se preferentemente no perímetro das lajes, seja nas soluções porticadas, seja nas soluções em grelha estrutural (o último exemplo seguindo ainda mais literalmente as lições do esquema dom-ino sendo provavelmente o Museu para uma Pequena Cidade, de 1942). Ademais, em Mies a simetria é sempre dominante, axial nas soluções porticadas, biaxial nas soluções em grelha. Já Penteado adota a idéia miesiana da cobertura em grelha

homogênea, mas situa os pilares recuados do perímetro, e de maneira não idêntica para as fachadas principais ou laterais não atendendo assim plenamente à simetria biaxial sugerida pela cobertura quadrada.

Há outras diferenças mais significativas entre as estratégias miesianas e as adotadas no Clube Harmonia. Em Mies há sempre regularidade e homogeneidade dos planos, dispostos como sanduíche em camadas, os pisos dos pavimentos configurando vários *layers* idênticos e sucessivos, sendo o primeiro, inferior, ligeiramente erguido do solo. No Clube Harmonia – como também acontece no edifício da FAU-USP, de Vilanova Artigas – a cobertura superior é quase uma instância independente dos planos inferiores, que tanto recuam como transbordam seu perímetro, ou se organizam em meios-níveis (num corte transversal passando pelas fachadas rua/piscina), adotando e transformando as sugestões da topografia. A estratégia miesiana de adotar um embasamento dentro do qual se acomodam vários itens do programa, regularizando o plano térreo para valorizar a singularidade e especialidade da construção que é ali sobreposta, constitui solução também freqüentemente adotada na arquitetura do brutalismo paulista (como no exemplo acima descrito do Clube XV); mas, não comparece no projeto do Clube Harmonia, que opta por uma aceitação telúrica do lugar, que não dispensa sua transformação, dando relevo à sua variedade.

A inserção na paisagem, que é reelaborada para melhor compatibilizar-se com o volume proposto, é estratégia desenvolvida ainda mais claramente no **Balneário de Águas da Prata, 1971, de João Walter Toscano e Massayoshi Kamimura**, não só por solicitação do programa, voltado ao lazer e valorização dos recursos naturais do lugar, mas igualmente seguindo a tradição de fazer do balneário um edifício público, adequadamente monumental, mas convidativo ao usuário. A compatibilização de ambas solicitações resulta num edifício plenamente visível, cujo desenvolvimento em curva acompanha os patamares do terreno parcialmente minimizando o impacto da grande construção pela ênfase em sua horizontalidade, garantindo amplas visuais desde e para o balneário.

Toscano é autor que já conta, no momento da criação dessa obra, com mais de quinze anos de experiência profissional e com vários projetos de grande interesse e qualidade realizados nos anos 1950 sem que ele se filiasse à então nascente tendência brutalista, apesar de sua preferência pela combinação de volumes puros, numa erudita releitura da tradição arquitetônica daquele momento, nunca prescindindo da leveza e transparência como característica significativa dos espaços que propõe. A partir de meados dos anos 1960, Toscano vai empregar o concreto aparente em suas obras, sendo exemplo dessa parcial aceitação da linguagem brutalista os edifícios do *campus* universitário de Araraquara (1968) e sua própria casa (1967). Sua inquietação criativa e vontade experimental permanente garantem sua autonomia em relação à Escola Brutalista, mesmo quando aceita alguns de seus pressupostos formais; até porque o faz de maneira peculiar, desprovida do excesso de peso das empenas de concreto, material que ele emprega sempre de maneira restrita, quase somente nos planos horizontais e colunas. Apesar dessas diferenças, pode-se aceitar que nesse momento de fins dos anos 1960 a meados dos anos 1970 Toscano, à semelhança de outros criadores, sintoniza-se com a tendência então já em curso e bastante estabelecida e com ela colabora no sentido de apontar alternativas de síntese entre esta e outras tradições da arquitetura brasileira e contemporânea, numa hibridização de alto interesse, que se tornou exemplar – tanto por abrir novas possibilidades de estratégia projetual (depois bastante imitadas, nem sempre tão eruditamente) como por abrir novas possibilidades de combinação no uso de materiais e no cuidado com os acabamentos e detalhamento (num bom caminho, também nem sempre devidamente seguido).

Integra as obras exemplares deste tema o **Estádio Serra Dourada, 1973, de Paulo Mendes da Rocha**, já analisada anteriormente³⁰.

7.4.3. EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS: DO VIDRO AO CONCRETO APARENTE

O tema dos edifícios em altura já foi parcialmente abordado na análise das obras “transicionais” - assim denominadas nesta tese quando, embora não de maneira plena, algumas de suas características compartilham traços comuns com o brutalismo paulista; no caso específico, especialmente no que tange ao emprego do concreto armado aparente de maneira franca e determinante na concepção arquitetônica. No item 7.2.3 fez-se referência a alguns edifícios altos para escritórios e habitação, comparando-os igualmente com obras já decididamente brutalistas (tais como o Sindicato dos Trabalhadores na Energia Elétrica, 1963, de Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro).

Neste e no seguinte item serão analisadas algumas das obras “exemplares” da arquitetura do brutalismo paulista que se inserem no tema dos edifícios em altura, distinguindo-se os usos de escritórios dos de apartamentos residenciais, mais por razões práticas do desenvolvimento da tese do que por diferenças conceituais profundas entre ambos. De fato, o tratamento dado na Arquitetura Paulista Brutalista aos edifícios residenciais aproxima-os muito mais da solução típica de edifícios de escritórios – planta livre com circulação vertical central, vãos maximizados, organização estrutural definida de maneira a permitir ampla flexibilidade no arranjo dos ambientes internos, tratamento genérico das aberturas das fachadas evitando caracterização funcional dos ambientes internos – do que da idéia de “casa” enquanto objeto único. Essa busca de tipicidade e generalidade, comum nos edifícios de escritórios, terá ressonâncias não apenas nos projetos para edifícios residenciais, como corresponde a certas pesquisas efetuadas em vários projetos residenciais da Arquitetura Paulista Brutalista, que freqüentemente buscaram trabalhar a idéia de repetição por espelhamento e empilhamento, de variação a partir de uma planta-tipo genérica e generalizável, podendo ser entendidos como quase-protótipos de soluções apropriadas a desenvolvimentos verticais.

Nessa categoria foi destacado o exemplo de 10 obras, de um total de 42 cadastradas. É de notar-se que, com algumas exceções, boa parte dos exemplos de edifícios de escritórios que podem ser considerados como plenamente afiliados à Arquitetura Paulista Brutalista surgirão em datas relativamente tardias (posteriores a 1968, com maior ênfase a partir dos anos 1970); talvez, pelo mercado corrente para esse tipo de empreendimento tender a uma maior inércia e seguir dando preferência a volumes puros acristalados da tradição mais tipicamente anos 1950³¹, oferecendo certa resistência ao uso ostensivo e superficial (nas superfícies) do concreto armado aparente que tão fortemente sinaliza a tendência brutalista - características que chegarão eventualmente a ser assimiladas embora tardem mais a serem aceitas, sendo aplicadas primeiramente, e com maior freqüência (tanto no Brasil como no mundo) em edifícios de escritórios destinados à administração pública. De fato, há certa interface entre o tema edifícios de escritórios e o tema dos edifícios para fins institucionais, como será analisado mais adiante.

Os primeiros exemplos de edifícios em altura na Arquitetura Paulista Brutalista, ainda na primeira metade dos anos 1960 (solução que seguirá paradigmática, sendo recorrentemente retomada em várias obras das décadas seguintes e mesmo até recentemente), se destacam pela adoção de ousadas soluções estruturais em “árvore” (estrutura principal centralizada-tronco com lajes-galhos em balanço), liberando as fachadas de qualquer elemento estrutural vertical. Apostam nesse caminho não apenas o já comentado projeto “transicional” para a Sede do Jôquei Clube no centro de São Paulo (Carlos Barjas Millan, Jorge Wilhelm, Maurício Tuck Schneider, 1960), como o **Edifício para o Banco América do Sul na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio em São Paulo, 1965, de Ernst Robert de Carvalho Mange e Ariaki Kato**, ou ainda, numa variante mais complexa (com estruturas também nas bordas transitando para o apoio único central) no Edifício Asahi, 1973, de Paulo Casé (arquiteto carioca que se aproxima, desde meados dos anos 1960, da tendência brutalista internacional), solução complementada com um embasamento ocupando todo o pavimento térreo onde também predomina o concreto aparente. Mas exceto talvez no caso do Banco América do Sul, tais soluções tendem ao paradoxo, por estarem sempre demasiado constrangidas pela exigüidade de seus lotes de implantação; e assim como acontece no já citado Sindicato dos Eletricitários, a força da ousa-

dia estrutural parcialmente se perde por ser quase impossível apreciá-la em seu lugar.

O projeto do Banco América do Sul, assim como na Sede da CIESP-FIESP-SESI, na Avenida Paulista, 1968, de Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto de Carvalho Franco, e ainda o **Edifício Barros Loureiro, 1972, de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Giancarlo Gasperini**, se caracterizam também pelo emprego de poderosas vigas de transição, situadas entre o nível do pilotis e o corpo vertical, acionadas como recurso para diminuição, no pilotis e garagem, do número de apoios, que por isso proporcionalmente se agrandam tornando-se bastante maciços - embora em cada caso de maneira peculiar.

Essas e outras obras arroladas pela pesquisa realizada para esta tese, embora possam legitimamente ser consideradas como brutalistas (por compartilharem a maioria das características descritas como definidoras dessa tendência no ambiente paulista) parecem no entanto configurar tentativas de conciliação entre duas soluções paradigmáticas distintas, possivelmente díspares: de um lado, a busca de transparência total das caixas envidraçadas, simbolicamente ligadas aos edifícios de escritórios das grandes corporações; de outro lado, o desejo de empregar amplas superfícies rugosas e muito cerradas, características do brutalismo em todas as facetas dessa “conexão internacional”. Para resolver esse impasse, além da opção do contraponto – envidraçamento predominante nas fachadas, fechamento total nas circulações verticais posicionadas periféricamente (de preferência à solução clássica em core central); ou da opção pela progressiva desmaterialização na progressão vertical – embasamento, pilotis e vigas de transição em concreto aparente plasticamente reforçado, corpo do edifício proporcionalmente mais transparente –, outra estratégia empregada nessa reconciliação seria uma retomada do recurso aos *brises*, seja enquanto elementos apenas de proteção (como no Centro de Processamento de Dados do Banco do Brasil, São Paulo, 1970, de Maurício Roberto, ou no Centro de Desenvolvimento Profissional do SENAC, 1972, de Sérgio Pileggi e Euclides de Oliveira), ou como elementos também com função portante (como no **Edifício Torre do Espigão, 1972, de Jorge Wilhelm e José Magalhães Jr.**).

O CPD-BB, de autor carioca, aproxima-se do brutalismo paulista sem, entretanto, compartilhar sua afiliação pela ousadia estrutural, optando por uma solução em pontuação colunar regular, mesmo se organizando três plantas circulares que engenhosamente se interceptam; o trecho em fachada cega corresponde à circulação vertical, o círculo maior recebe a proteção de *brises* verticais e o círculo menor de *brises* horizontais – em ambos os casos empregados por razões basicamente plásticas, já que não chegam a efetivar uma segura proteção solar nos quadrantes para os quais se voltam. O CPD-Senac obtém uma aparência mais “brutalista” sobrepondo à fachada envidraçada o recurso, já então largamente presente em obras de menor porte, dos planos de concreto em balanço, dependurados, afastados da fachada, servindo de proteção e plano de reflexão para a luz natural (internamente os autores optam por uma planta em meios-níveis, solução também bastante explorada em obras de menor porte). No edifício Torre do Espigão as placas-pilares-*brises* “giram” de posição à medida que se distribuem pela periferia da planta circular, garantindo uma melhoria na eficiência na proteção solar embora o acristalamento siga sendo bastante amplo, e os *brises* sejam ali recursos para minimizar, mas não para evitar, a insolação direta.

Todos os edifícios citados têm qualidades de interesse e particularidades notáveis em si mesmas; mas parece mais difícil encontrar, nesse tema, soluções que possam assumir plenamente a qualidade de serem “exemplares” - no sentido de terem servido seja de base prototípica, seja de modelo, seja de fonte de inspiração parcial para as subseqüentes obras da Arquitetura Paulista Brutalista no tema.

A combinação entre propostas com data relativamente tardia e ausência de imagens fortes mais ou menos inequívocas nesse tema alimentou a vaga noção corrente de que a Arquitetura Paulista Brutalista somente teria realizado obras ou de pequeno porte, prioritariamente residencial, ou senão de uso institucional – assunção em si correta, mas não suficiente, já que o levantamento realizado arrolou a presença de 42 obras dessa categoria, embora acumulados preferentemente - mas não unicamente - no final do período em estudo (1953-1973); e certamente há muitas mais, aqui não incluídas por não chegarem a ter sido ainda

nem publicadas nem sistematicamente levantadas por outros estudos, havendo notícia de estarem em andamento alguns esforços nesse sentido. O tema dos edifícios de escritórios, por se encontrar já bastante bem estabelecido tipologicamente no início dos anos 1960, quando a arquitetura brutalista cresce exponencialmente, tanto em São Paulo como em outras partes do mundo, e por englobar obras destinadas a clientes corporativos, bastante inerciais nos seus juízos de gosto e pouco sensíveis à idéia de patrocinar experiências desviantes do padrão de segurança estabelecido pela construção corrente praticada nesse setor, de alguma maneira não chegou a prestar-se plenamente aos vãos expressivos e ao ânimo de variação e ousadia “brutalistas” (que mesmo assim ocorrem, especialmente na interface com usos institucionais). Alguns exemplos há - como será analisado a seguir - que chegaram a resultar em obras de alto interesse arquitetônico; mas que são, igualmente, não repetíveis, não sendo tão relevantes na consolidação da “escola”, embora representativas da melhor arquitetura paulista, brutalista ou não. E será justamente no tema dos edifícios de escritório que ocorrem as primeiras reações, no âmbito da arquitetura paulista, ao exagero e desmesura predominantes no segundo momento de expansão do brutalismo paulista.³²

PRECEDENTES NOTÁVEIS: O ÚLTIMO MARCELO BREUER

Antes de prosseguir, é relevante comentar e ressaltar a influência e importância da obra de Marcel Breuer na consolidação de paradigmas propriamente “brutalistas” no tema dos edifícios em altura a partir dos anos 1960³³; cabendo aqui apenas uma brevíssima análise de sua obra; cujo interesse não é estender-se sobre o tema propriamente dito, mas buscar detectar possíveis similaridades, sincronismos e eventuais influências entre a obra de Breuer e a Arquitetura Paulista Brutalista, naquilo em que ambas são mutuamente significativas.

Tendo imigrado para os Estados Unidos pouco antes da II Guerra, e após ter realizado várias casas e passar a ter acesso a obras de maior porte em seguida ao projeto da sede da Unesco em Paris (1953, com Bernard Zehrfuss e Pier Luigi Nervi), a partir de 1956 Marcel Breuer vai projetar uma grande quantidade de edifícios públicos, governamentais e institucionais onde explora a tecnologia do concreto armado aparente, e onde a forte expressividade plástica é combinada, a partir de 1960, com a pré-moldagem e pré-fabricação dos elementos estruturais. Essas experiências, visualmente agradáveis e facilmente emuláveis, se mostram oportunas e exemplares: não só coincidem com um incremento considerável da aplicação da tecnologia do concreto armado/protendido nos próprios Estados Unidos (país cuja construção moderna, até então, estava basicamente realizada em madeira e aço) como é contemporânea da exploração das possibilidades tecnológicas e plásticas do concreto em todo o mundo, seguindo o nascimento e disseminação da tendência brutalista. Assim, os anos 1960/70 foram inundados, em todas as partes do mundo, por obras que devem ao último momento da obra de Breuer se não uma filiação direta, ao menos a vantagem de dispor de um paradigma de excelência, que sinalizava um espírito de época que então percorria todos os recantos do mundo arquitetônico, e que embalaria quase que todo e qualquer arquiteto do planeta naquele momento: o brutalismo enquanto um outro, pouco reconhecido e estudado, estilo internacional. Marcel Breuer foi, na fase final de sua carreira, um arquiteto muito mais conhecido, estudado e admirado, internacionalmente, do que em geral se admite e (não) se reconhece³⁴, inclusive entre os arquitetos paulistas.³⁵

No tema dos edifícios em altura o veio brutalista mais caracteristicamente explorado por Marcel Breuer foi certamente o seu trabalho com as fachadas portantes em elementos pré-fabricados de concreto, apoiados sobre vigas de transição parcialmente conformadas pelos “capitéis” das colunas de concreto armado, com desenho em Y, W, V ou T e com fustes também facetados. Tudo estritamente funcional e estrutural – mas de desenho final altamente decorativo. E, ademais, respondendo de maneira muito apropriada à busca de uma solução genuinamente moderna que pudesse, concomitantemente, controlar de maneira efetiva o excessivo ingresso de luz e calor (como alternativa aos edifícios envelopados exclusivamente em vidro,

problemáticos do ponto de vista do conforto ambiental, como Breuer tivera a oportunidade de constatar nas vicissitudes que enfrentara com a obra da Unesco); propostas que revelam uma combinação indissolúvel entre estrutura, vedos e proteção solar através de uma solução integrada total.

As experiências de Breuer nesse caminho se iniciam no projeto não realizado do Charles Center³⁶ em Baltimore, 1960. Ali ele ainda combina colunas tronco-piramidais simples e esbeltas, que apóiam quase todo o edifício de 23 pavimentos, com duas colunas arbóreas especiais³⁷, posicionadas numa das extremidades da caixa retangular, recuadas da fachada e nascendo de um nível inferior do terreno em declive, o que possibilita a altura necessária para realizar a transição. A partir dessa data a solução em pilares escultóricos com capitéis combinados a elementos pré-fabricados portantes organizando as fachadas se transforma num tema virtuoso, que vai admitir um amplo número de variações, todas pertencendo já à década de 1960, como por exemplo o Centro de Investigações da IBM em La Gaude, França, 1960-1³⁸, o edifício da Diretoria Geral do “Department of Housing & Urban Development – HUD”, Washington, DC, 1963-8³⁹; o edifício de Tecnologia II no *campus* da New York University, 1964-9⁴⁰, a Companhia Armstrong Rubber em West Haven, Connecticut, 1965-9⁴¹ e muitos outros mais.

NOVAMENTE, OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIO DO BRUTALISMO PAULISTA

Em aparente sincronia com essas propostas de Breuer, no ano de 1968 são realizados em São Paulo, os provavelmente primeiros edifícios em altura seguindo esse caminho aberto por Breuer, como é o caso do **Edifício-Sede da Ericsson do Brasil, de Charles Bosworth**, e do **Edifício-Sede da CBPO, de R. N. Rocha Diniz e Sidonio Porto**. O primeiro, ao contar com menos andares e ter perímetro de 100 x 40 m, resulta numa solução de aparência horizontal, seguindo, entretanto, mais fielmente a receita de Breuer: os elementos pré-fabricados da fachada apóiam-se numa viga de transição que descarrega em colunas com desenho em T. No segundo, o edifício de 17 pavimentos tem estrutura convencional em concreto com pilares recuados do perímetro das lajes, sendo os fechamentos das fachadas realizados também por elementos pré-fabricados justapostos - solução que os arquitetos empregam novamente em edifício vizinho ligeiramente posterior situado na mesma quadra da Avenida Paulista. Embora esses dois exemplos demonstrem uma afiliação mais literal à obra de Breuer, outros há, inclusive na Arquitetura Paulista Brutalista, que possivelmente devem a ela algo de seus impulsos criadores básicos, sem, entretanto, resultarem em citação imediata de suas qualidades plásticas e formais. Como na tradição que vem dos trovadores medievais e segue viva nos repentistas, um mote é dado, o companheiro repica, desenvolve e devolve o tema, criticando, aperfeiçoando ou transformando-o. Talvez, no caso, a grande diferença é que a arquitetura brasileira, nesse momento, fecha-se em seu mundo próprio e não contribui muito vivamente para o debate ao ter a qualidade de seus aportes muito pouco divulgada, situação que nasce tanto de constrangimentos ideológicos como das limitações políticas daquele conturbado momento dos anos 1960/70.

Os esforços para concretizar uma mais ampla pré-fabricação dos elementos construtivos enquanto meta necessária para superar o caráter artesanal da construção civil em prol de uma maior precisão, rapidez e confiabilidade começam nos anos 1960 a deixar de estar presente apenas nos discursos e lições de arquitetura para tornar-se cada vez mais uma realidade. Embora a construção de Brasília não tivesse exatamente impulsionado esse setor, pois apesar da rapidez de sua realização não houve um esforço para que isso se desse a partir de uma organização de um setor produtivo “industrial” voltado para a construção civil⁴², que tampouco poderia ser “importado” sem maiores adaptações, o que era dificultado, inclusive, pela ausência de um pensamento e reflexão nacional sobre o tema, fato que vai ocorrer apenas a partir de fins dos anos 1960, e mais propriamente, na década de 1970.⁴³

Embora nos anos 1960 ocorram algumas, muito poucas, experiências efetivas de construção de obras empregando pré-fabricação extensiva, não só da estrutura como dos elementos de fechamento, ele-

mentos de infra-estrutura, etc., será apenas na década seguinte (e fora do escopo temporal desta tese) que passa a ocorrer um maior número de exemplos. Apesar de a maioria dos autores postular que o interesse principal de aplicação da industrialização da construção devesse ser na superação do sempre imenso déficit habitacional, entretanto ela será empregada mais freqüentemente em edifícios industriais: não apenas por proporcionar rapidez de execução, mas por ser nesse caso irrelevante uma certa crueza na resolução formal e de acabamentos. Mas sua aplicação em conjuntos habitacionais não se dava, paradoxalmente, por razões de ordem econômica: já que seu efetivo barateamento não chega nunca a acontecer, justificando assim plenamente seu emprego em obras de menor porte ou de menor investimento relativo.

A exceção notável e pontual, no ambiente paulista dos anos 1960,⁴⁴ foi o projeto e construção do alojamento para os estudantes na CUASO-USP, 1962, de Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Jr. e Sidney de Oliveira;⁴⁵ e o **Edifício de Escritórios da Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, 1968, de Paulo Bruna, Arnaldo Martino, Antonio Sergio Bergamim e José Guilherme Savoy de Castro**.

Projeto vencedor de concurso nacional, a Secretaria de Agricultura foi implantada em meio a uma ampla área verde situada no Parque do Estado. Interessante notar que a ata do júri valoriza nem tanto o emprego de um sistema pré-fabricado como a correção na implantação proposta, que cria uma interligação entre duas avenidas existentes cortando o parque, e situando as construções parcialmente sobre a mesma, transformando-a não numa avenida de passo, mas num sistema que parte dos fluxos da infra-estrutura urbana (acesso de automóveis, utilidades e dutos), de maneira a organizar o conjunto bastante extenso de edifícios em uma pequena cidade, talvez à maneira das “*New Towns*”, cuja centralidade se dá por uma praça central de pedestres, de passagem obrigatória para o acesso aos edifícios de maneira a estimular um ponto de encontro e troca informal que serve de referência, necessária em função da complexidade do conjunto conformado por uma articulação bastante variada de edifícios, mesmo quando todos são projetados e executados com elementos pré-fabricados que garantem uma grande homogeneidade formal nos resultados.

A idéia da cidade como uma malha de fluxos, parte terrestre, parte aérea, presente em Le Corbusier e retomada em tom de revisão crítica na obra de autores ligados ao Team X e ao brutalismo inglês, como o casal Alison & Peter Smithson – como a proposta das “*cluster cities*” (1957), e mais ainda o “*urban structuring*” presente na proposta para Berlin-Hauptstadt (1958) - parece ter sido revista na proposta para a Secretaria da Agricultura através dos seus amplos corredores de circulação entre os vários blocos, quase vias elevadas de circulação, cujo “calibre” ou amplitude é variável em função de acessibilidade e restrição dos setores que acedem. Cada bloco corresponde a um item determinado do programa e dele extrai sua necessidade de áreas úteis, de proximidade com outros blocos, etc., sendo tais questões funcionais cuidadosamente tratadas e atendidas, de maneira que o resultado parece gozar de uma saudável “funcionalidade” que parece não apenas alheia mas oposta a qualquer preocupação formal apriorística, podendo-se dizer que o edifício “resulta” mais do que “nasce”. Entretanto, notam-se alguns cuidados no arranjo que dificilmente são de origem aleatória: uma simetria não evidente e balanceada tomando como eixo a via de acesso e compensando eventuais diferenças no volume total das áreas de cada um dos lados da ocupação tornando disponíveis vãos-pátios mais generosos, que compensam virtualmente o desbalanço; uma sutil disposição “piramidal” do conjunto, com as bordas com edifícios preferentemente mais baixos e o centro, por sobre o cruzamento, ligeiramente mais elevado. Tais cuidados não são evidentes, mas tampouco são secundários, já que o uso de elementos pré-fabricados não exclui a necessidade de tratar de questões básicas de qualquer arquitetura, quais sejam a unidade e o equilíbrio volumétrico. A pré-fabricação dos elementos em canteiro incluiu não apenas as estruturas principais, mas um variado rol de elementos secundários, mas não menos importantes, necessários à proteção solar e ao acabamento dos edifícios. Em todos os sentidos esta obra assume um caráter prototípico e exemplar: não apenas pela precocidade com que desenvolve uma arquitetura a partir de elementos pré-fabricados, como por fazê-lo de forma adequadamente equilibrada, sem descuidar dos detalhes, e usando o concreto aparente não somente por suas qualidades por-

tantes, mas igualmente aproveitando suas possibilidades plásticas, sem desviar para o excesso formal ou estrutural que já vinha se anunciando como desenvolvimento seguinte da arquitetura brutalista, contra o qual esta obra parece fazer um mudo apelo à ordem.

Dois edifícios projetados por **Pedro Paulo de Melo Saraiva, Sérgio Fischer e Henrique Cambiaghi Filho, o Capitânea (1973) e o Acal (1974)**, ambos próximos e situados na região da avenida Brigadeiro Faria Lima, configuram um caminho próprio que Saraiva já vinha explorando, inicialmente em edifícios residenciais, desde fins dos anos 1950, e que vai buscar conciliar proposições coadunando as necessidades e aspirações do mercado e o desejo de inovação e pesquisa no que se refere às questões de cunho estrutural e construtivo que o autor deseja desenvolver, alimentadas por uma releitura atenta do panorama internacional daquele momento.⁴⁶

Esses projetos nascem da combinação de algumas idéias fecundantes, originalmente presentes na obra de Mies van der Rohe – em especial a solução em grelha horizontal apoiada em oito colunas periféricas recuadas dos cantos (organizando, portanto uma estrutura em grelha ou ainda o célebre tema do quadrado de nove quadrados), experimentadas de maneira a propor seu possível desenvolvimento vertical (nesse caso, cabendo ao quadrado central o papel de núcleo de circulação e ao mesmo tempo de elemento rígido vertical); resultando em “grelhas” verticais que conformam a fachada não apenas enquanto fechamento, mas igualmente como elementos portantes; as quais se apóiam em vigas de transição e estas, em apenas oito pilares (dois em cada fachada), assumindo viga e pilares um desenho em em cada uma das faces. Um precedente notável dessa solução são as primeiras obras propriamente “brutalistas” que o arquiteto norte-americano Gordon Bunschaft/SOM⁴⁷ vai desenvolver, a partir de 1960, cujo primeiro exemplo é o Edifício para a John Hancock Mutual Life Insurance em New Orleans.⁴⁸

A solução adotada no Capitânea em grelha estrutural de fachada é desenvolvida de maneira mais peculiar no edifício Acal. Neste, a malha mais densa (conformando quadrados com barras diagonais) é suportada em balanço pelo apoio dos oito pilares que prosseguem em toda altura do edifício, dispensando a viga de transição inferior, e separando a fachada-brise-estrutura das lajes de piso dos pavimentos, numa solução em dupla pele bastante engenhosa ao garantir a autonomia plena de cada um dos paramentos. Neste caso, a solução resulta ainda mais elegante por não haver, como no Capitânea, o embasamento ocupando a totalidade do lote para dar aproveitamento comercial do térreo. No Acal, a autonomia e isolamento do edifício, que arranca diretamente do solo, torna-o uma solução mais radical e exemplar.

Enquanto as propostas de Saraiva caminham no sentido de uma tipificação, da busca de soluções-padrão ideais que pudessem servir de parâmetro para uma repetição e repertoriação, ou de raciocínio formal/estrutural básico que permitisse o desenvolvimento de variações e repetições, uma outra obra da Arquitetura Paulista Brutalista no tema dos edifícios de escritórios destaca-se por sua peculiaridade – sendo, entretanto, igualmente exemplar enquanto método, combinando um entendimento mais tranquilo do binômio forma x estrutura com uma aguda compreensão das possibilidades arquitetônicas do sítio: trata-se do **Edifício Morumbi, 1973, de Jerônimo Bonilha Esteves e Israel Sancovski**.

Nesse exemplo os autores combinaram uma variedade ampla de temas criativos presentes em diferentes situações e aspectos da Arquitetura Paulista Brutalista, englobando desde a racionalidade construtiva à organicidade controlada, da possibilidade de repetição necessária à construção vertical à busca de variação em cada estrato, buscando uma maneira apropriada para combiná-los. Bonilha e Sancovski trabalharam com um dos mais importantes arquitetos paulistas dos anos 1940-60, Jacques Pilon, no projeto do Liceu Pasteur, obra de fortes reminiscências corbusianas; no Edifício Morumbi essas referências estão mais destiladas e recombinaadas com outros paradigmas.

O terreno compõe-se praticamente de dois lotes, um deles com forte desnível e vistas importantes para o vale do rio Pinheiros e um segundo lote adjacente aos fundos com acesso para uma outra rua paralela, praticamente não ocupado e servindo de acesso aos estacionamentos pela cota mais inferior, solução

mais econômica neste caso do que o acesso pela cota mais alta da rua principal. À maneira corbusiana, a planta do andar mais elevado define o perímetro completo do andar-tipo que vai sofrendo variações e parcialmente se desmaterializando à medida que os andares se aproximam do térreo; dali para baixo já nos níveis em subsolo – mas de fato apenas apoiados na encosta e com as fachadas posteriores bastante livres – situam-se as áreas de apoio e conforto dos usuários do edifício (compostas por um grupo formado por escritórios de arquitetos e engenheiros). O desafio de realizar boa arquitetura com baixo custo e alta qualidade foi enfrentado de maneira racional e apropriada, demonstrando exemplarmente que a arquitetura brutalista, embora estivesse ligada ao desenvolvimento especulativo de estruturas ousadas, não necessitava fazer desse mote o único caminho possível; e que tampouco a arquitetura brutalista tornava obrigatório o uso de um material único (concreto aparente moldado *in loco*), mas tolerava bem uma discreta variedade na paleta de materiais, podendo ser empregado, como ali foi, tanto painéis pré-fabricados como blocos de concreto (ou eventualmente, alvenarias de tijolos).

A configuração do andar-tipo resulta de uma planta básica quadrada parcialmente rotacionada e de ângulos um pouco mais abertos de maneira a se adaptar ao perímetro trapezoidal do lote; há um núcleo central, mas não para a circulação vertical (posicionada em elementos verticais externos, mais ortodoxamente fechados e formalmente expressivos) e sim de apoio, englobando banheiros, copa e dutos. A subtração, nos cantos, de parte da área útil para a criação de varandas não apenas colabora na maior proteção solar dos ambientes como garante, pelo jogo de sua inserção/supressão/variação dimensional a obtenção de uma variedade de situações nas fachadas que aumentam o interesse plástico do edifício a partir da exploração de suas necessidades funcionais. A estrutura em pontuação colunar com vãos discretos opta não pela ousadia, mas pela viabilidade econômica, sem deixar de apresentar interesse face à sua ótima qualidade de fatura e bom acabamento.

Se os exemplos das estruturas marcam o tema dos edifícios de escritórios no primeiro momento de nascimento da arquitetura brutalista paulista, de certa maneira esta obra confirma a constatação de que alguns dos melhores exemplos são tardios, situando-se mais próximos de sua fase de revisão e possível correção de rumos – que, como será visto adiante, é concomitante com uma fase de exacerbação. O caminho mais tranquilo, entretanto, não parece ter frutificado tão bem quanto o caminho do exagero: a lição de qualidade e oportunidade do Edifício Morumbi infelizmente não parece ter “feito escola” tanto quanto seria de desejar-se, mantendo-se como exemplo magnífico mas relativamente isolado.

7.4.4. EDIFÍCIOS D APARTAMENTOS: DA TIPICIDADE DA TORRE À INDIVIDUALIDADE DA CASA

Na publicação dos **edifícios Del Rey e Urussuí, em São Paulo, 1973, de Miguel Juliano e Silva**, o texto esclarece que “os edifícios da Alameda Campinas e Rua Urussuí, um de apartamentos, outro de escritórios, foram construídos com idêntica estrutura modular, executada com um único jogo de formas metálicas”.⁴⁹ Mesmo buscando uma possibilidade de repetição, apresentada como sendo de interesse econômico do construtor, fica preservada a flexibilidade das soluções: tanto que os edifícios Del Rey (de apartamentos) e Urussuí (de escritórios) não são idênticos, embora compartilhem a mesma dimensão de laje, o mesmo ritmo estrutural e o mesmo acabamento de fachada e solução de caixilharia. Mas diferem no posicionamento das circulações verticais (nos escritórios em porção central e externa, conformando um hall compartilhado com os dois elevadores; nos apartamentos, desdobrada em elevador social, separado do elevador de serviços/escada) e a disponibilização de áreas “molhadas”, devido à maior variedade de necessidades relacionadas ao uso residencial. Essas diferenças resultam episódicas, não sendo conseqüência das necessidades intrínsecas da solução arquitetônica programática, mas dos requisitos e costumes tradicionais da clientela residencial de alto padrão.

Essa obra sinaliza claramente um dos importantes paradigmas conceituais presentes naqueles

edifícios de escritórios e apartamentos passíveis de serem englobados no âmbito da Arquitetura Paulista Brutalista: o desejo de aliar tipicidade, generalidade e racionalidade construtiva e de garantir flexibilidade máxima no arranjo dos ambientes. Embora sejam características consideradas tradicionalmente como indispensáveis na resolução do programa de edifícios de escritórios, parece ser menos necessária ou menos comum em programas residenciais, apesar de ser tema longamente perseguido pela arquitetura moderna internacional, inclusive com exemplos pioneiros na realidade paulistana – basta citar precedentes notáveis como o do Edifício Prudência, 1944, de Rino Levi e Roberto Cerqueira César.

Outra característica notável desses edifícios de apartamentos advém da necessidade de adaptação dessas edificações às condições urbanas tipicamente paulistanas, onde os novos edifícios verticais passam a ocupar os mesmos lotes, de pouca frente e muita profundidade, anteriormente pertencentes a casas, demolidas para dar espaço a usos coletivos; resultando em edifícios estreitos e longos que são, por força da legislação local, sempre isolados (embora com recuos relativamente mínimos). Tal situação aproxima-os, pela semelhança no aproveitamento volumétrico e proporcional, àquela dos edifícios especiais (escolas, clubes, etc.) que a Arquitetura Paulista Brutalista vinha realizando nesse momento: estreitos, longos e organizados a partir de estruturas porticadas; mas neste caso, como se os mesmos tivessem sido repetidos por superposição, numa verticalização à maneira de sanduíche de várias camadas.

Embora essa solução não seja corrente apenas nos exemplos da Arquitetura Paulista Brutalista, nesta a maioria dos edifícios de apartamentos pode ser arrolada dentro desse tipo, estreito e alongado, com um ou dois apartamentos por andar; havendo também, embora menos freqüentemente, exemplos de planta-tipo tendendo ao quadrado, com quatro unidades por andar. Em qualquer caso é recorrente o uso do concreto aparente, seja conformando as empenas, seja apenas nas partes estruturais – mas nesse caso, estas são complementadas quase sempre por fechamentos em blocos de concreto deixados aparentes e ocasionalmente, por alvenarias de tijolos sem revestimento.

As poucas exceções a essa regra pertencem ao primeiro momento de surgimento e transição da Arquitetura Paulista Brutalista, mas sempre anterior a 1962 – como, por exemplo, no caso do edifício de apartamentos em Santos, 1961, de Pedro Paulo de Melo Saraiva e no **Edifício de Apartamentos na Rua Piauí, 1962, de Mauricio Tuck Schneider e Pedro Paulo de Melo Saraiva**. Estas e outras obras daquele preciso momento realizadas por Saraiva & Schneider poderiam ser consideradas “transicionais”, mas tiveram também um importante papel como exemplo magistral de grande força transformadora, assim recordado por vários de seus colegas contemporâneos, seja pelas suas características construtivas e estruturais seja pela inteligência da sua distribuição de planta.

O Edifício em Santos é caso singular pela sua grande dimensão, recordando em vários pontos a solução construtiva dada por Melo Saraiva ao edifício de escritórios 5ª Avenida, na Avenida Paulista (analisado no item 7.2.3.); neste caso, a planta das unidades é correta, mas ainda bastante convencional, enquanto a estrutura extremamente delgada anuncia o desejo de ousadia e simplificação estrutural recorrente no brutalismo paulista. Já no edifício da Rua Piauí, realizado em lote reduzido típico (14,5 x 40 m), a solução construtiva se altera no sentido de uma maior exteriorização e destaque: os pilares passam a estar posicionados externamente, semi-embebidos nas lajes, acentuando o caráter porticado da estrutura; enquanto a planta vai explorar a idéia de corredor-galeria, matriz que irá se desdobrar em inúmeras variações dali em diante; já as fachadas demonstram a condição transicional não só pelo emprego de distintos acabamentos convencionais como pela variação nos tipos de caixilho conforme o ambiente que vazam, solução que será a seguir abandonada pelo próprio Melo Saraiva, e confirmada pela maioria dos demais arquitetos, em prol do uso preferencial de um tipo único de caixilho indiferente ao uso interno a que corresponde.

O **Edifício Guaimbê, 1962, de Paulo Mendes da Rocha e João De Gennaro**⁵⁰ inaugura o tema dos edifícios de apartamentos em clave totalmente brutalista, e não apenas devido ao uso extensivo do concreto aparente em suas empenas e estruturas: contribui também para sua inserção na tendência a

ênfase dos autores em indicar que sua proposta original era a de realizá-lo de maneira tecnologicamente avançada para a época, em “duas cortinas laterais portantes, [executadas] com formas metálicas deslizantes [reaproveitáveis] e concretagem contínua até o último andar, com travamentos intermediários em três pontos”.⁴¹ Embora tal solução não tenha sido adotada, por razões não esclarecidas nesse texto (mas, possivelmente devidas em parte a razões econômicas, em parte à comum inércia nos procedimentos construtivos da construção comercial), essa proposta sinaliza fortemente o desejo de experimentação, inovação e alargamento dos horizontes arquitetônicos, com ênfase nas questões engenheiras – estruturais e construtivas – que caracterizam o brutalismo em geral e muito enfaticamente, o brutalismo paulista em particular.

A planta-tipo do Edifício Guaimbê retoma o tema já presente no edifício da Rua Piauí ampliando o significado da “galeria corredor”, de maneira a torná-la espaço de uso múltiplo que passa a abrigar áreas de estar e jantar, virtualmente eliminando o corredor de distribuição e garantindo maior fluidez entre os ambientes (solução que será explorada até seus limites nos projetos residenciais de Mendes da Rocha, realizados posteriormente ao projeto do Guaimbê, como na casa do arquiteto, de 1964). Note-se o emprego eventual do recurso à manipulação de pequenas diferenças de nível no piso, possíveis graças a um engenhoso aproveitamento das dimensões e alturas das vigas e conseqüente posicionamento das lajes - resultando, em determinado momento, num “vazio” horizontal que colabora, fazendo às vezes de duto, com a ventilação de ambientes dispostos na porção mais central da planta: tema virtuoso que Mendes da Rocha seguirá explorando em várias propostas posteriores ao longo das décadas seguintes. Pode-se também aventar certa aproximação com a solução exemplar da casa Tugendhat de Mies van der Rohe, aqui em variante bastante constrangida pela pouca largura do edifício, mas que não é estranha a outras propostas residenciais do autor, como a casa Monteiro de Barros, 1958.⁴²

O uso de elementos de proteção nas fachadas executados em concreto aparente, presente no edifício Guaimbê e bastante explorado na arquitetura residencial do brutalismo paulista, será retomado e desenvolvido em vários outros projetos de apartamentos de diferentes autores. Talvez o caso mais exemplar do uso desse recurso seja o do **Edifício Giselle, 1968, de Telésforo Cristofani**.

O lote de formato trapezoidal e proporção quase quadrada com dimensão média de aproximadamente 28 m de lado permite uma solução de planta-tipo retangular de proporção L/L2 conformada, por sua vez, pelos retângulos alongados de cada apartamento, dispostos em dois perímetros praticamente independentes, conectados apenas pelo núcleo central composto por escada, elevadores e áreas comuns de acesso (definindo de fato uma planta em H) enquanto cada apartamento tem planta bastante semelhante àquelas habitualmente presentes nos sobrados residenciais paulistanos – em lotes de pouca frente e bastante profundidade, com sala frontal, quartos dispostos em seqüência na lateral e cozinha/serviços na fachada de “fundos”. Embora a planta não seja inovadora, é meticulosamente resolvida de maneira a praticamente evitar conflitos de circulação, destacando-se pelo emprego de vários volumes projetados, em balanço, obtendo-se uma ampliação virtual das áreas de cada ambiente (com armários, boxes de chuveiros, abas de proteção solar).

Esses elementos advêm de soluções que dão continuidade a outras propostas anteriores que Cristofani vinha desenvolvendo desde meados dos anos 1950, em edifícios residenciais realizados para construtoras comerciais, muitas dos quais tornaram-se soluções “correntes” seguidamente adotadas por vários outros autores por se revelarem propostas de grande adequação às condições locais, inclusive do ponto de vista das constricções legais (como nos Edifícios Tuscania, na Alameda Fernão Cardim, 1954, David Bisordi, na Rua Amaral Gurgel, 1956, José Saad, na Praça Portugal, 1959). A partir do edifício Baviera, na Avenida 9 de Julho, 1963 (praticamente vizinho ao Giselle), Cristofani passa a buscar uma maior simplificação formal e realinhamento de linguagem com a arquitetura brutalista que nesse momento toma força, chegando a produzir algumas de suas obras notáveis, além do Giselle, como o Restaurante Vertical Fasano, 1964.⁴³ No

Giselle, ele combina essa simplificação formal com a retomada de seus elementos sobressalentes, em combinação de rara felicidade.

No Giselle o uso extensivo do concreto armado nas empenas é potencializado enquanto “parede estrutural”, compreensão estrutural construtiva que é reforçada pela opção da transição, por viga alta na altura dos pilotis, das empenas para o apoio em um número reduzido de pilares - dois por empena lateral, no total oito (considerando-se cada apartamento como um “edifício” isolado, conectado estruturalmente pela caixa dos elevadores). A transição estrutural, entretanto, não é exageradamente posta em evidência, ao contrário: os detalhes para acomodá-la são elaborados de maneira a aligeirar sua presença, com indiscutível elegância dos resultados.

Outro exemplo que igualmente emprega a solução de fechamento apenas em empenas de concreto é o **Edifício Quatiara, 1972, de Ruy Ohtake**: aqui é adotada sem reservas a opção por uma maior simplificação formal, talvez para dar maior distensão e presença às fachadas, cujas janelas em fita sugerem o aproveitamento interior por espaços contínuos, quando se trata de fato de apartamentos de pequenas dimensões – solução essa não estranha, mas correntemente empregada, nos conjuntos de sobrados tradicionais paulistanos de maneira a dar-lhes presença de “palacete”.

A partir de 1967 com a instalação do Sistema Financeiro da Habitação e do Banco Nacional de Habitação há um aumento significativo na construção, não apenas de conjuntos habitacionais como de edifícios de apartamentos para a classe média, ambos beneficiando-se dos recursos disponibilizados por essa estrutura, ao mesmo tempo em que as cidades brasileiras se equipavam com seus “Planos Diretores” e respectivas legislações de zoneamento que davam suporte e ampliavam as oportunidades de construção da habitação coletiva verticalizada. Várias construtoras se organizam (ou se reorganizam) nesse exato momento de maneira a se orientarem especificamente para o aproveitamento dessas oportunidades financeiras, algumas delas adotando em sua proposta comercial certas partes dos discursos, debates e proposições defendidos desde há algum tempo pelo coletivo dos arquitetos através de suas instituições profissionais, seminários e congressos – buscando, por exemplo, trabalhar com a idéia de sistematização, racionalização, repetição e industrialização (mesmo que incipiente) da construção.

Um caso de interesse na Arquitetura Paulista Brutalista no que se refere aos edifícios de apartamentos é aquele ligado às obras da construtora Forma & Espaço,⁴⁴ organizada a partir de 1967 para aproveitar os incentivos presentes no novo Sistema Financeiro da Habitação. A Forma & Espaço foi responsável por edifícios que batiza como “modulares”, sendo sua primeira experiência os **edifícios “Gemini” I e II** (ambos os nomes igualmente sugestivos da idéia de similaridade e repetição), **de 1968, de Eduardo de Almeida**. O terreno de esquina, equivalente a dois lotes residenciais tradicionais, permitiu um aproveitamento em dois edifícios em planta “quadrada”, com quatro apartamentos por andar; tanto este, quanto os edifícios Modulares (que recebem seriação pelo alfabeto grego) – como, por exemplo, o **Modular Beta, 1970, de Abrahão Sanovicz** - partem da idéia de organização de uma estrutura modulada de vãos pequenos, permitindo lajes nervuradas de dimensões reduzidas e discretos balanços. Nos edifícios “Modular”, busca-se atender às condições correntes de reaproveitamento do lote típico paulistano, resultando um edifício estreito e alongado (cerca de 8x38 m), com apartamentos atendendo aos padrões máximos de custos e áreas permitidos pelo SFH/BNH, que foi muitas outras vezes repetido em diversos lotes de diferentes bairros paulistanos, do alfa ao ômega.

A solução dada por Eduardo de Almeida combina estrutura em concreto com fechamentos em alvenaria de tijolos aparentes, lembrando a solução proposta por Marcelo Fragelli no Edifício Rossi Leste, 1962, mas aqui sem revestimento nas alvenarias, embora com o mesmo desejo de organizar os elementos plásticos do edifício a partir de seus elementos estruturais. Já o Modular Beta opta por uma solução mais homogênea, com vigas de concreto aparente invertidas definindo entre si vãos de iluminação horizontais seqüenciais ao longo das fachadas maiores, para os quais se adota um único tipo de caixilho independente-

mente do destino do ambiente; enquanto os Geminis, organizados com vigas de altura mínima que definem uma malha espacial a ser preenchida pelos fechamentos, optam pelo emprego de vãos iluminantes verticais do piso ao teto, igualmente preenchidos por caixilhos modulados de modelo único.

Os dois primeiros Geminis e o primeiro Modular, sendo protótipos, receberam um cuidado maior na sua fatura e acabamento, conformando soluções de alta qualidade, apesar da simplicidade e economia de sua fatura; esse padrão, entretanto, não foi mantido integralmente quando da realização dos edifícios seguintes de mesma “linha” (Gemini ou Modular), ambos sendo progressivamente “simplificados” para redução de custos, mas com considerável perda da qualidade final - embora mantendo os requisitos inerentes à racionalidade de suas plantas.

Sendo os mesmos autores, e muitas vezes os mesmos construtores, que se dedicam à habitação coletiva em São Paulo, nesse período – seja em edifícios de apartamento, seja em conjuntos habitacionais; sendo também, que a maior parte desses arquitetos realizava em suas obras residenciais individuais exercícios experimentais, com vistas a seu aproveitamento em programas de uso coletivo; segue-se que todos esses temas estão de fato indissolúvelmente ligados, intercomunicados e interdependentes. Ressalte-se, portanto, que é apenas o esforço didático de apresentação de cada tema separadamente, por questões práticas da elaboração desta tese, que os distingue. Assim, alguns dos temas arquitetônicos aqui analisados serão necessariamente retomados, de outras maneiras, quando se tratar da análise de arquiteturas destinadas a usos habitacionais individuais (casas) e coletivos (conjuntos habitacionais).

Nessa categoria, de um total de 26 obras cadastradas, foram destacadas como exemplares oito.

7.4.5. EDIFÍCIOS INSTITUCIONAIS: ACERCA DA MONUMENTALIDADE

A partir dos anos 1970 a arquitetura do concreto aparente de afiliação brutalista torna-se a tendência predominante em São Paulo, mas já não apenas passando seus aportes formais e construtivos a comparecerem, de forma cada vez mais presente, em arquiteturas de algumas outras regiões do país; e nesse processo expansivo certamente ocorreram variações e ramificações diversas, inclusive no ambiente paulista. Mas até a primeira metade dos anos 1970 ainda se constata a manutenção de uma forte unidade plástica, cujo traço comum é, sem dúvida, o uso do concreto aparente em obras propostas com algum grau de ousadia estrutural, com ênfase no caráter público e com certo gosto pela monumentalidade. Nessa década ocorre também um crescimento importante no setor de edifícios para usos institucionais, muitos dos quais admitiam ou mesmo incentivavam essa monumentalidade, apreciando, ou pelo menos permitindo, algum desvio para o exagero: “no princípio dos anos 1970 [...] o governo militar, estatizante economicamente, foi um grande cliente para os arquitetos.”⁴⁵

Mas já desde os anos 1960 a Arquitetura Paulista Brutalista vinha buscando ampliar sua clientela, de início predominantemente particular e residencial, buscando criar oportunidades para atender profissionalmente outros programas de caráter mais público, dando preferência a dois temas principais: de um lado, a habitação coletiva; de outro, os usos institucionais (englobando escolas públicas, fóruns, hospitais, paços cívicos, edifícios para a administração pública em geral). Com essa expansão da clientela, o gosto pelas ousadias arquitetônicas realizadas por meio de explorações formais e estruturais - que no início da década de 1960 havia se concentrado em projetos destinados a clubes privados⁴⁶ - passa a ocorrer também no atendimento a outros programas, eventualmente derivando em maiores veleidades formais, algumas delas beirando a exacerbação, que o entusiasmo, mais do que as necessidades precípuas, dava ocasião.

De meados dos anos 1950 até meados da década de 1960 - primeiro momento de consolidação e expansão da Arquitetura Paulista Brutalista -, esse vezo pela grandiosidade estava ainda relativamente sob controle, vindo a encontrar um campo mais plenamente expansivo e favorável nos anos do “milagre brasileiro”, na virada para a década seguinte, quando a “fase megalomaniaca da arquitetura nacional,

quando se construía para um novo Brasil”,⁴⁷ estava em seu auge.

No período dos anos 1961-1973 foram cadastrados 36 projetos (incluindo as várias entradas em concursos) de obras destinadas a usos institucionais (exceto escolas, tratadas à parte por seu elevado número e maior importância ponderada nesse conjunto), incluindo temas tão variados como cemitérios, centros cívicos, fóruns e tribunais, quartéis e edifícios para a administração pública. Desses, cinco obras foram destacadas como “exemplares”; mas neste caso, por se tratarem de usos distintos, o conjunto faz menos uma categoria que um agrupamento relativamente dispar devendo ser examinado de maneira mais ou menos individual.

Alguns dos fóruns foram examinados no item 7.3. que tratou das obras iniciais da arquitetura do brutalismo paulista, pois foi programa bastante solicitado na época do “Plano de Ação” do Governo Carvalho Pinto, em 1959-1961. A estes se pode acrescentar como obra exemplar o **Fórum de Avaré, de 1962, de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro**. O corte é significativo, revelando claramente o partido; a planta bastante simples recorda algo das propostas escolares dos autores daquele mesmo momento, organizando-se em três faixas - um vazio central e duas bandas externas, onde se localizam salas para cartórios, juizes e promotores, deslocadas entre si de meio nível, fazendo contraponto, neste caso, o tribunal/auditório localizado em posição central, e com acesso ao nível da praça - pilotis (enquanto os demais ambientes estão situados no nível superior), tornando o edifício totalmente permeável ao uso público, ao mesmo tempo em que preserva a intimidade de suas atividades. O uso de lajes nervuradas em caixão perdido permite obter superfícies lisas de concreto que acentuam o sentido de continuidade plástica inerente ao uso do material único; o deslocamento dos planos de cobertura com introdução de diagonais e curvas organiza os espaços especiais (auditório/tribunal) e a iluminação zenital natural indireta.

Edifícios para usos institucionais, tendo como cliente alguma agência governamental, deveriam, em princípio, ser contratados por meio de concursos públicos – ou, ao menos, é o que postulam frequentemente os órgãos profissionais dos arquitetos; de fato várias dessas obras realizadas na década de 1960 resultaram de concursos, chegando aquele momento inclusive a ser denominado, por alguns comentaristas, como uma “época dos concursos”,⁴⁸ pela razoável frequência com que sucediam, eram bem acolhidos e resultavam em obras construídas. Evidentemente o exemplo do concurso de Brasília em 1957 foi paradigmático para ajudar a fomentar a idéia do concurso como um modo de seleção democrático que, em princípio, permitia o acesso a trabalhos de certa importância a todos os arquitetos (inclusive jovens profissionais), sendo também um modo de seleção excelente ao privilegiar, de modo geral, a qualidade da melhor proposta.

Há que se considerar, entretanto que, se os concursos daquele momento puderam muitas vezes ser bem sucedidos, parte desse sucesso deriva do fato de todos os envolvidos (clientes, arquitetos participantes e arquitetos do júri) compartilharem expectativas arquitetônicas de relativa homogeneidade formal e conceitual – o que fica demonstrado ao se constatar que boa parte das entradas aos concursos de então fossem relativamente semelhantes formal e conceitualmente (ao menos, sem dúvida, para um olhar que as vê retrospectivamente). Tal situação, longe ser regra, é na verdade bastante excepcional, e ocorre apenas em alguns momentos históricos muito determinados, sendo um indicador bastante preciso da consolidação e/ou auge de influência de uma determinada tendência ou estilo, e de sua qualificação naquele dado momento como “hegemônica” ou em vias de assim tornar-se. Já em outros momentos, de predominante dispersão estilística e divergência formal, os concursos tendem a resultar em polêmicas e debates inconclusos, em insatisfação geral de todos os envolvidos - e muito mais raramente, em obras. Poder-se-ia citar um sem número de casos que comprovam essa hipótese da dissensão em concursos indicar um momento de debate e diversidade de tendências - seja no concurso para a Sede da Liga das Nações nos anos 1920 ou no concurso para a Biblioteca Pública do Rio de Janeiro em 1985.⁴⁹

Corroborar esse raciocínio o fato de os concursos dessa “época”, significativamente, configurarem demonstração cabal da consolidação e progressiva hegemonia da tendência brutalista - já que por volta de

1964-5 praticamente todos os projetos premiados ou mencionados em concursos, ao menos os realizados no âmbito paulista,⁵⁰ já apresentam todas as características apontadas neste trabalho como indicativas de uma possível filiação ao brutalismo paulista.

É o caso, por exemplo, do concurso para os **Quartéis-Generais do II Exército, em São Paulo, de 1965**, vencido por uma equipe composta pelos arquitetos **Paulo de Mello Bastos, Léo Bonfim Jr. e Oscar Arizza**.⁵¹ Trata-se de um bloco único relativamente estreito e extenso de proporção 1:4,5 conformado por dois pavilhões estendidos, elevados, apenas parcialmente ocupados no térreo/pilotis, e separados por um vazio central coberto, com trechos pergolados. A solução de partido volumétrico é semelhante, mas mais compacta que aquela do Instituto Central de Ciências da Universidade de Brasília (ICC-UnB), 1960, de Oscar Niemeyer, primeira obra em concreto aparente de Niemeyer (conforme já comentado no item 6.2) - mas nos Quartéis os dois pavilhões justapostos do ICC como que se fundem em um só. Já a solução estrutural difere bastante entre ambas, e como de hábito caminha, no ambiente paulista, no sentido de uma proposição de maior ousadia. Aqui não se trata, como no ICC, de peças pré-fabricadas unidas isostaticamente, mas de uma combinação entre colunas e tirantes, de maneira a permitir um número mínimo de apoios no pavimento térreo – apenas dois por seção transversal, dispostos em dois eixos longitudinais, um para cada “pavilhão”, localizados em posição central; com as lajes do primeiro pavimento e da cobertura em balanço, conformando um T (e a justaposição dos dois T conformando um), sendo a viga da cobertura com maior altura de maneira a suportar, por tirantes, extremidades externas das lajes do primeiro pavimento.

A implantação compacta optou por se aproximar do volume circular do Ginásio do Ibirapuera e se afastar do volume cúbico da Assembléia Legislativa, preservando as visuais para o Parque do Ibirapuera e para o Monumento às Bandeiras (as quais, sendo o terreno plano e arborizado, de fato não chegam a ter demasiado destaque). A solução proposta, funcional e simples, com apenas um pavimento elevado e térreo parcialmente em trincheira, bastante vedada ao exterior pelos fechamentos praticados no pavimento superior por meio de placas de vedação em concreto, que deixam apenas esporádicas seteiras de visualização, tendia ao anódino; para contrabalançar essa austeridade foi proposto um “muro-monumento” curvo, celebrando o acesso e a área de demonstrações militares, em desenho que ressoa algo da monumentalidade e plasticidade dos monumentos brasilienses niemeyerianos.

É também de **1965** o concurso restrito⁵² para o **Paço Municipal de Santo André, vencido por Rino Levi**, tendo sido essa a última obra projetada pelo arquiteto antes de seu súbito falecimento naquele mesmo ano⁵³. Um dos pioneiros da arquitetura moderna em São Paulo, Levi se formou arquiteto em Roma em 1926, e voltando à sua São Paulo natal envia carta publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* intitulada “Arquitetura e estética das cidades”,⁵⁴ um dos primeiros depoimentos brasileiros registrados no tema da arquitetura moderna. Desenvolve a partir de então uma prolífica carreira que se confunde - como esclarece Nestor Goulart dos Reis Filho - com “o próprio surgimento da Arquitetura Moderna [em São Paulo]. Rino sempre se manteve na primeira linha da arquitetura brasileira: foi figura de destaque naqueles anos [décadas de 1920/30], como nas etapas posteriores, de 1940 a 1960. Ainda nos últimos anos de sua vida participou, com brilho, do período que se abriu com o concurso para o plano de Brasília”.⁵⁵ Sobre esse momento “de Brasília”, Reis Filho comenta: “não deixa de ser surpreendente observar que [...] Rino Levi e seu grupo, com uma longa tradição de trabalho que remontava ao início do movimento modernista, conseguiram [mesmo então] se manter na primeira linha de renovação da arquitetura mundial. Seu esquema [para o projeto de Brasília, 3º lugar naquele concurso] sob certos aspectos iria mais longe do que os jovens europeus [referindo-se às propostas de Park Hill e Golden Lane, dos arquitetos britânicos de meados dos anos 1950], igualando em ousadia os mais radicais renovadores japoneses do grupo de Kenzo Tange.”⁵⁶

Sendo bastante reconhecido pelo seu viés profissional e pragmático, nem por isso Rino Levi deixa de estar sempre atualizado com os debates internacionais de cada momento, com eles colaborando através de suas propostas, pesquisas e aportes pessoais. Não é de estranhar, portanto, que a partir do início da década

da de 1960 suas obras venham também a progressivamente se alinhar com a tendência brutalista nascente, o que é sinalizado de início pelo do emprego cada vez mais freqüente do concreto armado deixado aparente, o que é feito, entretanto, sem perder a elegância, a contenção e a composição correta e balanceada que sempre caracterizaram sua obra: trata-se de uma aproximação que, de fato, contribui sem se subordinar.

Será somente após o desaparecimento de Levi que seus sócios irão propor obras que demonstram estar mais claramente alinhadas com algumas das explorações formais e construtivas da tendência brutalista, como a Faculdade de Medicina do ABC, de 1967, cujos elementos construtivos tendem mais ao pesado que à habitual elegância rinoleviana, chegando eventualmente em alguns exemplos a parafrasear a contribuição de outros autores da Arquitetura Paulista Brutalista, seja pendendo para a ousadia estrutural (como no Edifício da FIESP-SESI, concurso de 1969), seja no vezo pelo uso de pilares em desenho elaborado, talvez à maneira de algumas obras de Vilanova Artigas (como no caso do Clube Araraquarense, também de 1969).

Essas transformações que tomam um rumo distinto após 1965, entretanto se iniciam ainda em vida de Rino Levi, como também constata Reis Filho: “as obras posteriores a Brasília marcam uma nova orientação nos trabalhos de Rino Levi e sua equipe: são elaboradas com uma linguagem que se aproxima, sob diversos aspectos, do que se poderia considerar uma tendência brutalista: concreto aparente, materiais utilizados em geral de modo agressivo e abandono de uma tendência a explorar os efeitos plásticos através de revestimentos, que havia marcado claramente a arquitetura brasileira durante a década de 50. Dessa fase destacam-se dois grandes edifícios para escritórios em São Paulo – o edifício R.Monteiro, no centro [de São Paulo, 1959] e o do Banco Itaú América na Avenida Paulista [1960] - um Hangar [1965], a Usina de Leite [1963, ambos em São José dos Campos], o Centro Social da Cidade Universitária [da USP, 1962], a casa de campo do próprio arquiteto [1964] e, finalmente, o Centro Cívico de Santo André”.⁵⁷

Embora dosando generosamente o emprego do concreto aparente, a obra do Centro Cívico de Santo André Levi segue as pautas compositivas e a preocupação com a caracterização dos edifícios em conformidade com sua destinação (legislativo, executivo, cultural, em contraponto com o edifício existente do Fórum) claramente afiliadas à tradição racionalista por ele perfilhada desde sempre, com inegáveis raízes na tradição acadêmica. Como esclarece Renato Anelli, “a combinação da abordagem do projeto como um problema a ser equacionado e resolvido, com a forma de uma composição elementar, resultava num método de trabalho presente tanto nas obras de cunho historicista como naquelas que aderiram ao racionalismo [...] Tais procedimentos sobrevivem na obra de Levi, que cria elementos de composição e os dispõe de acordo com determinada intenção do projeto”.⁵⁸ Embora Anelli esteja se referido, nesse trecho de sua análise, aos projetos do início da carreira de Levi, essas considerações podem ser legitimamente aplicadas à sua última obra.

No terreno de cerca de 110.000 m² são organizados três patamares vencendo o desnível de 10 m, acomodando o conjunto de edifícios de maneira a proporcionar acessos independentes a cada um em cotas variadas e ao mesmo tempo garantir o compartilhamento de uma praça central de caráter cívico. Cada edifício é então resolvido funcionalmente conforme suas necessidades programáticas, mas dentro de uma linguagem conjunta, assumindo sutis variações no porte, posicionamento e resolução plástica individual, “caracterizando os edifícios de acordo com o destino de cada um”, como afirma o memorial da obra quando da publicação do concurso.⁵⁹ A estrutura, não sendo propriamente convencional para a época, na medida em que organiza vãos de certo porte, entretanto não assume papel de excessivo destaque, exceto pelo uso de paredes-cortina curvas que envelopam o teatro e conformam a cobertura em coroa radial que marca o espaço de assembléia no edifício legislativo, justificando-se programaticamente em ambos os casos.

Com o desaparecimento de Levi não é possível supor como se desenvolveria sua arquitetura na segunda metade dos anos 1960, quando triunfa e predomina a tendência brutalista em traços cada vez mais exacerbados; mas certamente constata-se ter havido uma mudança no tom e afinação nas obras do seu

escritório, que a ele sobrevive, sinalizando uma significativa alteração em seus rumos e opções estéticos, nas obras já sob responsabilidade exclusiva de seus sócios, Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto Carvalho Franco, no que tange à implantação/volumetria - que passam desde uma ênfase na noção de composição a uma ênfase na idéia de modulação e agregação (mas próxima das idéias “sistêmicas” daquele momento).

Essa derivação, notável por dar-se no seio de um mesmo escritório, não é rara, mas, ao contrário, característica e mesmo típica desse momento. Em parte ela pode ter resultado, inclusive, de questões geracionais. A primeira geração moderna brasileira, formada nos ensinamentos da academia de belas artes ou sob sua influência direta, está nos anos 1960 envelhecendo, se aposentando ou desaparecendo (entre eles, vários dos mestres da escola carioca e importantes arquitetos do modernismo paulista); no após II Guerra, apesar de algumas persistências conservadoras que nunca mais voltarão a ser absolutas, o aprendizado arquitetônico recebido pelas novas gerações cada vez mais se distancia do ensinamento e prática desses procedimentos tradicionais, tendendo para um funcionalismo “de dentro para fora” que, embora busque resolver adequadamente cada edifício, parece perder parte da capacidade de integrar vários edifícios entre si, com o entorno e com a cidade. Se a arquitetura moderna era até então uma exceção que se inseria na cidade tradicional sem rompê-la, almeja-se agora construir a cidade moderna seja com a prévia intervenção da *tabula rasa*, ou quando esta não é possível, por meio da justaposição, não coordenada, de sucessivos objetos distintos e contrastantes, como que pensados apenas para seus lotes e não para a cidade – a dificuldade em dialogar com o vizinho atingindo até mesmo os vários edifícios constantes em uma mesma proposta de um mesmo arquiteto para um mesmo lote.⁶⁰

Que essa mudança no procedimento projetual esteja acontecendo com maior força a partir dos anos 1960, e ocorrendo no seio da tendência brutalista, pode ser apenas uma superposição de fatos e não necessariamente uma relação causal – já que essa desconexão com relação ao entorno e obsolescência, ou queda em desuso, das noções básicas de composição aplicáveis ao projeto de conjuntos de edifícios parece ocorrer também nas arquiteturas de outras tendências daquele momento, e desde então.

Além da conseqüente fragmentação urbana, um dos seus reflexos menores parece ser a dificuldade, encontrada de maneira demasiado freqüentemente ao longo da pesquisa desta tese, em se conseguir informações sobre a implantação dos edifícios, até mesmo no que se refere aos seus próprios lotes, e mais ainda em relação a seus entornos, sendo este um dado raramente facilitado nas publicações habituais de arquitetura, como se se tratasse de informação irrelevante - que certamente nunca é, menos ainda para compreender (e de fato, para criar) qualquer arquitetura. Coincidência ou não, a excessiva celebração do objeto em detrimento da cidade, que em absoluto estava presente na obra dos primeiros mestres da modernidade, e em boa parte das arquiteturas modernas (brutalistas ou não) até pelo menos meados dos anos 1965, triunfa cada vez mais no exato momento em que desaparecem esses mestres. Mas isso não se dá de maneira súbita, e a Arquitetura Paulista Brutalista, nas nem tão freqüentes ocasiões em que lida com conjuntos de edifícios de certo porte, não destinados a uso habitacional (caso em que a possibilidade de repetição seriada parece ser a norma apriorística⁶¹) segue mantendo mais ou menos a compostura.

No projeto para o **Parque Anhembi, 1967, de Miguel Juliano e Silva e Jorge Wilhelm**, a escala do empreendimento - implantado em uma área de 440.000 m² junto ao rio Tietê -, e a escala de cada edifício – o Pavilhão de Exposições com 76.000 m², o conjunto Pavilhão de Convenções e Hotel com 66.000 m², somados à necessidade de dispor de 6.000 vagas de estacionamento - resultam não propriamente em um todo, mas em dois extensos objetos fracamente coordenados, onde a superposição do único elemento vertical (o hotel) sobre o embasamento do Pavilhão de Convenções ajudar a evitar sua ainda maior dispersão. Embora seu arranjo espacial atenda a alguns critérios de ordem e proporção, as dimensões gerais são de tal monta que essa “conexão” existe quase apenas numa visão de sobrevôo, cada elemento pendendo mais para a autonomia do que para a integração. O mesmo ocorre do ponto de vista arquitetônico/construtivo: cada um dos três edifícios/objetos (exposições, convenções, hotel) resolve-se a partir de suas lógicas

internas, optando por materiais, ritmos e resultados plásticos bastante distintos.

O setor convenções e hotel parece mais nitidamente filiar-se ao brutalismo, e não apenas no que se refere ao uso do concreto aparente, assumindo também certa filiação ao precedente notável das propostas niemeyerianas desenvolvidas em Brasília (em parte talvez pela semelhança de escala). Comparece assim a “placa” habitável, retangular, semi-enterrada, tendo tanto o térreo como a cobertura acessível por rampas, organizada em estrutura definida por ritmo regular de colunas interrompido por um vazio circular centralizado, delimitado por colunas de maior porte e interligadas por uma viga circular protendida de maneira a servir de apoio à cobertura elevada sobre o vazio do auditório cuja forma circular e “plissada” permite vencer um amplo vão de 65 m de diâmetro com panos de concreto de espessura bastante reduzida (até 10 cm), cujas dobras se reúnem num anel superior de concreto trabalhando a compressão. As arquibancadas e a sala de controle apoiadas em uma estrutura independente ajudam a organizar o espaço interno do auditório (para 3.500 lugares).

O edifício do hotel permaneceu “em esqueleto” por várias décadas tendo sido completado apenas em 2003.⁶² Trata-se de uma barra de pouca espessura (12 m mais espessura dos pilares) abrigando apartamentos nos lados norte/sul e corredor central, com os apoios situados nas duas extremidades vencendo o vão transversal, modulados a cada 1,2 m; a extensa fachada com cerca de 160 m de comprimento e mais ou menos 40 m de altura é marcada pelo ritmo vertical desses pilaretes que sustentam os 13 pavimentos-tipo; por meio de uma viga mais alta, situada sob a laje do primeiro pavimento elevado, as cargas fazem transição para um conjunto de 11 colunas em T em cada fachada longitudinal, espaçadas de 13,2 m, com balanço de aproximadamente 6,6 m na duas extremidades, de altura (mínima) de cerca de 7,2 m e travessão superior com mais ou menos 8,4 m. A solução estrutural relembra algumas propostas de Marcel Breuer para edifícios administrativos/de escritórios, já comentadas anteriormente,⁶³ mas a esbelteza do volume, pouco afim aos aportes de Breuer, relembra mais propriamente o Hotel Nacional de Brasília, de Oscar Niemeyer.

O Pavilhão de Exposições, realizado em treliça espacial em estrutura metálica, bastante ousada e tecnologicamente avançada para a época, parece escapar da classificação “brutalista”, exceto talvez por esse desejo de superação estrutural; mas sua análise mais detida não deixa de ter certo interesse para o tema da tese. Seu precedente notável é sem dúvida o estudo realizado por Mies van der Rohe para o Convention Hall, Chicago, 1953-4, não construído, proposta que possivelmente referencia, embora de maneiras diferentes, outras obras brutalistas paulistas - inclusive o edifício da FAU-USP, conforme anteriormente analisado (item 7.4.1.). As dimensões gerais são compatíveis (Chicago, um quadrado de aproximadamente 250 m de lado, São Paulo, um quadrado de cerca de 275 m de lado), mas a malha espacial que conforma a cobertura é bem mais econômica no Anhembi, já que a proposta miesiana insistia em apoiá-la apenas na periferia, enquanto em São Paulo a solução é modulada, cada módulo com seu apoio central, com 25 módulos justapostos conformando o quadrado total. A solução paulista é quadrada por escolha, pois a rigor “não tem limites”, podendo ser ampliada a qualquer tempo (como de fato o foi posteriormente), enquanto a solução miesiana necessita ser homogênea e simétrica para viabilizar adequadamente os imensos vãos propostos e assim não pode evitar conformar um objeto íntegro e acabado, quase que conseqüentemente, quadrado. A solução modular paulista resulta ser mais exeqüível que a solução miesiana; mas embora conforme um recinto, sua não finitude torna problemático o fechamento lateral de seu perímetro - tema que a solução de Mies consegue resolver não apenas com a sua habitual elegância mas também com total coerência com o conjunto da proposta.⁶⁴ No Anhembi os fechamentos das fachadas (relativamente indiferentes ao conforto ambiental interno) dão-se ou por grandes panos em balanço pendurados nas extremidades (solução então freqüente para fechamentos em concreto, e em ambos os casos, contrária à lógica econômica da estrutura), enquanto a fachada oeste, voltada para o restante do conjunto, e que certamente necessitaria de maior proteção solar, recebe um fechamento independente por meio de elementos pré-moldados em concreto armado, definindo dois mezaninos que abrigam serviços de apoio.

Se no conjunto do Parque de Exposições e Convenções do Anhembi o grande porte da obra se justifica programaticamente, o inverso acontece no edifício do **Tribunal de Contas do Município de São Paulo, 1971, de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Giancarlo Gasperini**. No fim da década de 1960 e já entrados os anos 1970 a monumentalidade e a busca de “soluções peculiares” torna-se um objetivo importante a ser alcançado no projeto de edifícios para fins institucionais, em consonância com espírito ufanista e grandiloqüente daquele momento, contraponto entusiástico da situação de ausência de liberdades civis que o país então vivia, tensão que se manifesta indiretamente na arquitetura, em especial naquela destinada a usos institucionais.⁶⁵

Entretanto, deixando-se momentaneamente de lado a questão do relativo excesso na opção pela monumentalidade dessa obra, pode-se tentar compreendê-la sob um ângulo mais simpático, ou seja, como parte de uma busca recorrente em uma série de obras desses autores, configurando uma pesquisa arquitetônica que fazia sentido não apenas para eles, mas para boa parte dos arquitetos em atividade naquele momento – no Brasil como em todo o mundo, independentemente de filiação política ou situação geográfica. O escritório Croce, Aflalo & Gasperini havia proposto pouco tempo antes, no concurso para o Edifício sede SESI-CIESP na Avenida Paulista, 1968⁶⁶, uma idéia bastante semelhante à que será desenvolvida, de maneira mais “exemplar” (ou de maneira mais geometricamente regular) no Tribunal de Contas; qual seja, a possibilidade de definir os elementos verticais de circulação e serviços como únicos elementos portantes, quais “colunas ocas” que suportariam todo o edifício sem a necessidade de outros apoios. No projeto do edifício em altura para o SESI-CIESP esses apoios organizam um jogo formal complexo, reduzindo-se em quantidade à medida que o edifício sobe, empregando-se ou não o recurso aos balanços, resultando em “blocos” dispostos com certa “flexibilidade”, ou certa variedade formalmente buscada, embora funcionalmente justificada: no memorial os autores explicam que “o edifício passa a ser justificado por uma macroestrutura portante e uma série de volumes inseridos arbitrariamente de forma a definir os espaços de acordo com o seu uso e seu mútuo relacionamento”.

Essa estratégia tem como precedente notável quase contemporâneo as explorações de Louis Kahn realizadas a partir dos edifícios dos Laboratórios Richards, Filadélfia, 1957-61 – menos pela idéia estrutural e mais como resultado visual, já que nos Laboratórios a estrutura de cada módulo quadrado está disposta em grelha configurando oito apoios periféricos, dois em cada fachada, enquanto as torres de serviço são resolvidas em estrutura independente; mesmo no Instituto Salk em La Jolla, 1959-65, Kahn não chega a propor uma estrutura apenas apoiada nas torres verticais. Assim, embora possa ser considerada um precedente, a Arquitetura Paulista Brutalista faz da obra de Kahn uma leitura deliberadamente equivocada, no sentido de buscar radicalizar a resolução estrutural ali presente em latência, e embora a aparência se assemelhe o resultado é totalmente outro.

Embora Croce, Aflalo & Gasperini já viessem explorando a idéia da coluna oca portante para edifícios em altura pelo menos desde o projeto do Edifício Peugeot, em Buenos Aires, 1961 (ver análise no item 7.2.3), essa leitura radical não chega a ser privilégio exclusivo dos paulistas, já que outras obras da década de 1960 caminhavam no mesmo sentido, como por exemplo o Yamanashi Press & Radio Center, Kofu, 1961-7 e o Shizuoka Press & Broadcasting Center, Tóquio, 1965-70, ambos do arquiteto japonês Kenzo Tange, edifícios que aliás dão seqüência a outras explorações dos demais membros do movimento metabolista japonês. A relativa proximidade das datas, porém, não parece sugerir uma influência, mas muito mais uma sincronia entre todas essas explorações, situação que define o que Banham, muito oportunamente, chamou de “conexão brutalista”; aliás, o termo brutalista, em algumas de suas acepções,⁶⁷ é correntemente aplicado justamente para indicar essa exacerbação dos elementos estruturais portantes.

No edifício do Tribunal de Contas, sendo de planta quadrada, apenas três pavimentos e programa relativamente restrito, a ousadia estrutural inerente à idéia da coluna portante oca perde parte de seu valor como solução economicamente viável – argumento ainda possível de esgrimir, mesmo que com certo ânimo

de largueza, no caso de um projeto de edifícios com muitas plantas e grande altura. Tampouco é possível uma maior exploração formal de variação volumétrica, como na proposta dos autores para o SESI-CIESP, até porque a forma quadrada e simétrica sugere no máximo variações “piramidais”, com as plantas dos pavimentos diminuindo à medida que o edifício ganha altura, ou como foi o caso no Tribunal de Contas, “em taça”, com as plantas dos pavimentos aumentando à medida que o edifício ganha altura. Note-se que o formato em taça está, naquele mesmo momento, sendo explorado como possibilidade estrutural e formal por vários arquitetos em variadas obras em variados lugares: desde o projeto do Centro Musical da Barra, 1968, de Oscar Niemeyer, ou na Biblioteca Pública de Buenos Aires, 1962, de Clorindo Testa (associado a Francisco Bullrich e Alicia Cazzaniga).

Os pavimentos são sustentados por quatro pilares-colunas ocios, quadrados, com 6 m de lado, dos quais nascem, no último pavimento quatro grandes vigas organizando um vão central de cerca de 33 m e dois balanços de mais ou menos 16,5 m, seguindo o clássico formato de grelha, neste caso com as colunas migrando para o interior do esquema. As colunas sobem ainda bastante acima da última viga, o que as torna plenamente visíveis e ressalta a simetria vertical ao fazer contraponto com o vazio do “pilotis” inferior, tão alto quanto o balanço das vigas (aproximadamente 16 m). No pavimento do auditório a planta tem 54 m de lado, e a altura da viga portante decresce proporcionalmente ao menor balanço. Abaixo deste, situa-se o pavimento da biblioteca, com a laje contida entre os quatro pilares; acima deste, situam-se as assessorias, em laje em balanço disposta apenas no anel externo às colunas, garantindo o pé-direito total do auditório, que é iluminado zenitalmente. Dois vazios situados entre as colunas, paralelos às fachadas leste/oeste, completam a possibilidade de ventilação e iluminação natural dos ambientes, que também são protegidos da insolação pela sucessiva retrocessão dos planos da fachada e, no último pavimento, por painéis de concreto “pendurados” na extremidade da viga de bordo que organiza o perímetro conectando as quatro grandes vigas portantes.

A extrema autonomia desse magnífico objeto arquitetônico é reforçada pelo seu forçado isolamento do entorno, configurado por uma área de várzea num sítio pouco “nobre” – ou apenas em sítio comum, mas cuja mediocridade é ressaltada por abrigar uma obra de tal imponência. A solução geométrica em mandala, perfeitamente bem proporcionada não fosse pelo fato de parecer estar em escala dobrada, não deixa de ser atrativa para o olhar arquitetônico, na medida em que, como afirma a crítica de arquitetura Catherine Ingraham, a arquitetura parece ser a arte da indiferença com relação ao usuário: a “arquitetura – por meio do programa, detalhes, símbolos – tenta direcionar os esvaziamento e o preenchimento do espaço, mas é geralmente indiferente a quem ou o que especificamente ocupa esse espaço.”⁶⁸

7.4.6. EDIFÍCIOS CULTURAIS E MUSEUS: CULTURA COMO REPRESENTAÇÃO

Do universo de obras pesquisadas 27 foram classificadas como edifícios culturais, incluindo-se bibliotecas, centros culturais, museus, teatros e o concurso do pavilhão brasileiro para a exposição internacional no Japão - sendo também freqüente o recurso aos concursos como forma de acesso a esse tipo de encargo. Consideraram-se como exemplares do período 1961-1973 cinco obras. Uma delas é praticamente pioneira, inicial, da Arquitetura Paulista Brutalista: o MASP - Museu de Arte de São Paulo, 1961, de Lina Bo Bardi (primeiro projeto de 1958, obra iniciada em 1965 e inaugurada em 1968); outra, uma exceção notável: um projeto não construído, situado ligeiramente além do escopo temporal desta tese (mas por bons motivos aqui incluída) é o MAC-USP, 1974, de Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha. Os outros três exemplos são dos anos 1967 a 1969, não por coincidência aqueles com maior incidência absoluta de obras pesquisadas dentro do período estudado.

Como já foi esclarecido anteriormente,⁷⁹ optou-se nesta tese por considerar o caso do **MASP-Trianon, de Lina Bo Bardi**, como sendo, de fato, o de dois projetos distintos para uma mesma obra: um deles inicial, de 1958, e um outro, que foi finalmente construído, provavelmente de **1961** - mas que ainda estava sendo detalhado após 1965, já durante sua obra.⁸⁰ Para o olhar superficialmente desavisado, ambos parecem ser o mesmo projeto mas, como será analisado a seguir, as diferenças são suficientemente significativas para permitir entender a obra como tendo recebido sucessivamente duas soluções distintas⁸¹.

Para compreender adequadamente a obra do MASP-Trianon é necessário recordar algo na história dessa instituição fundada pelo legendário jornalista Assis Chateaubriand, mas que desde seu surgimento esteve sempre indissolúvelmente ligada à vida e obra do casal Bardi.

O MASP⁸² nasce em 1946 por iniciativa do jornalista Assis Chateaubriand, que contrata o *mar-chand* e crítico de arte Pietro Maria Bardi para seu curador e a arquiteta Lina Bo Bardi para propor seu espaço físico – ambos italianos recém-chegados ao Brasil. O museu vai inicialmente ocupar dois pavimentos de um edifício de escritórios destinado aos Diários Associados, e então em fase final de construção, projetado por Jacques Pilon e Franz Heep, situado na Rua 7 de Abril, no centro de São Paulo. Após um uso inicial improvisado, a adaptação é projetada, implementada e finalmente inaugurada em 1950 conforme proposta de Lina, que não apenas organizava sua arquitetura de interiores, mas igualmente repensava, junto com Pietro Bardi, a própria maneira de ser de um museu.

Lina criou painéis com venezianas de madeira imediatamente atrás das janelas das fachadas de maneira a proteger as áreas de exposição da luz natural excessiva e do olhar indiscreto, transformando o espaço numa espécie de “caixa fechada”. Para obter uma atmosfera adequada, a iluminação artificial era controlada por um forro, que providenciava uma luz difusa evitando focos diretos e sombras marcadas, qualificando homogeneamente os vários ambientes de exposição. O padrão quadriculado regular do teto tinha sua contrapartida no tabuleiro de xadrez dos pisos de madeira; ambas as superfícies posicionavam o nível do olho do observador a meia altura, numa disposição simétrica que criava um horizonte infinito, amplificando o espaço.⁸³ O arranjo de Lina para os espaços de exposição era contemporâneo aos modos da então recente tradição moderna italiana de arquitetura de museus, do período pré e pós-II Guerra, os quais davam grande importância ao desenho elegante de diferentes *displays*, onde os objetos expostos eram suspensos ou apoiados. A natureza dos objetos mostrados dava um toque singular ao arranjo: poderiam incluir um Tiziano ao lado de uma máquina de escrever Olivetti, de uma raiz natural, de uma obra de arte clássica, de vestidos de Dior, da arquitetura de Richard Neutra, do *design* brasileiro em jóias e pedras preciosas, etc. Tudo era tratado como se tivesse a mesma importância e valor, como a dizer que um museu não precisa ser um local elitista e entediante, mas sim um espaço vivo, em continuidade com o cotidiano de todos.

Em 1951 Lina Bo Bardi faz um estudo preliminar para um pequeno Museu em São Vicente, cidade litorânea do Estado de São Paulo, para ser instalado sobre a areia da praia. Explorando algumas idéias espaciais e estruturais presentes em Mies van der Rohe, ela propunha uma série de cinco pórticos sustentando um bloco retangular suspenso de um pavimento, aberto apenas para a fachada marítima sul. Com cerca de 90 metros de comprimento e 20 de largura, esse bloco apresentava uma solução estrutural bastante avançada para a época, mas não um amplo espaço de museu. Metade da área interna abrigaria um auditório e áreas administrativas, ao redor do oco de um pátio interno; um outro pátio de luz, junto à fachada envidraçada, intercalava-se entre a vista do mar a única sala de exposições, que teria apenas cerca de 450 m². A solução estrutural proposta já havia sido bastante explorada por outros arquitetos naquela época, embora houvesse então poucas obras efetivamente construídas que a aplicassem. Affonso Eduardo Reidy, em seu projeto para o MAM do Rio de Janeiro (1953), na praia do Flamengo, também propunha uma estrutura com pórticos, os quais desenvolvem uma variante de inventivo desenho, ao mesmo tempo apoiando os pisos e atirantando os tetos e mezaninos do volume suspenso do museu.⁸⁴

Também nesse ano de 1951 a área do Trianon – espaço público situado na Avenida Paulista, em

frente ao parque de mesmo nome, sobre o túnel da avenida 9 de Julho e com vista para o centro da cidade, no qual havia existido um salão de festas semi-enterrado, recentemente demolido – havia sido ocupada pelo Pavilhão de Exposições da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo, organizada pelo MAM - Museu de Arte Moderna, instituição fundada em 1947 pelo mecenas Ciccillo Matarazzo. MASP e MAM-SP mantinham naquele momento uma rivalidade de inimigos cordiais, e talvez por isso ambos passam a reivindicar a prestigiosa área do Trianon, que pertencia à municipalidade, para nela construírem suas novas sedes definitivas. O MAM-SP encomenda a Affonso Eduardo Reidy o projeto de um Museu de Artes Visuais (1952), nesse mesmo terreno. Reidy propõe um edifício triangular aproveitando quase integralmente o perímetro do lote, com pilotis de dupla altura no nível da avenida Paulista de modo a garantir as amplas vistas para o centro da cidade; aproveitando a forte declividade do lote propunha também um subsolo semi-afiorado na parte posterior abrigando um grande teatro, oficinas de restauração e depósitos; enquanto a parte elevada, com quatro andares, seria destinada a galeria de exposições, biblioteca, um pequeno auditório e um restaurante.

Depois de algumas intrigas políticas locais, a área do Trianon foi afinal cedida não ao MAM, mas sim ao MASP - Museu de Arte de São Paulo, para que ali estabelecesse sua sede definitiva, dando à instituição a presença urbana inquestionável e a importância merecida ao seu cada vez mais precioso acervo. Contudo, a concepção da nova sede teve que lidar com um óbice⁸⁵, uma exigência que acabou tendo um papel muito importante na definição do projeto e no futuro uso de suas instalações - e ainda hoje configura um problema de difícil solução para a gestão do museu.

Embora o projeto do MASP fosse um só, apenas a parte superior do lote (ou seja, sua parte aérea) foi cedida, de direito ao museu; exigia-se que o projeto mantivesse o térreo totalmente livre e com as visuais abertas; e que a prefeitura municipal continuasse de posse da parte semi-enterrada situada abaixo do nível da avenida Paulista.⁸⁶ Essa divisão paradoxal criava uma situação ambígua. A esplanada livre deveria garantir a vista a quem transitasse na Avenida Paulista, e assim Lina privilegiou a adoção do grande vão livre, muito elevado, que caracteriza fortemente a arquitetura do museu. Mas isto também contribuiu para uma situação singular de acesso: o museu (a parte superior) não tinha áreas fechadas de recepção no nível térreo, mas apenas a sombra do edifício. Os visitantes penetrariam no museu por meio de um discreto elevador envidraçado, ou por um lance de escadas posicionado de maneira a interferir o mínimo possível com o térreo livre, chegando assim, quase sem preâmbulos, ao seu espaço interior. A parte inferior enterrada semi-afiorada do edifício, abrigando outros espaços de exposição e auditórios, seguia pertencendo à municipalidade - que geriria esse espaço mantendo seu acesso público e livre, feito através de outra escadaria independente; apenas o elevador envidraçado unia todos os níveis. Criava-se, portanto, uma circulação independente dual; e quando as partes foram unificadas em um só museu permaneceu não havendo uma solução para um acesso único de visitantes, necessidade premente em qualquer museu contemporâneo.

Os primeiros croquis de Lina Bo Bardi para o MASP na área do Trianon (1958) mostram uma variante do museu de São Vicente, mas já com três mudanças fundamentais. Primeiro, o pórtico é posicionado de maneira longitudinal, e não transversal, permitindo liberar a esplanada aberta até mesmo das colunas de sustentação. Segundo, a caixa retangular suspensa era completamente fechada, iluminada somente de maneira indireta e zenital. Terceiro, sob o nível do andar superior de exposições no volume elevado era criada uma espécie de "piso técnico", iluminado por uma "*fenêtre en longueur*", um rasgo longitudinal. O setor subterrâneo aproveitando a declividade do lote e avançando além da projeção do bloco superior, abrigava um teatro e os "salões de baile" exigidos pela municipalidade; enquanto a esplanada ao nível da avenida Paulista comportava também uma espécie de marquise pregueada a ser executada em ferro-cimento, à maneira do engenheiro italiano Pier Luigi Nervi, com quem Lina mantinha relações pessoais e profissionais.

As diferenças entre as propostas estruturais para os museus de São Vicente e o MASP/Trianon não são de somenos importância. Ao mudar a posição dos pórticos, de transversais para longitudinais, Lina criou não uma nova solução, mas um muito difícil desafio estrutural, cuja estabilidade e exequibilidade permane-

ciam ainda irresolutas neste primeiro projeto. Caso as fachadas longitudinais cerradas fossem executadas como gigantescas vigas ligadas aos suportes verticais, elas sem dúvida poderiam não só vencer o amplo vão como garantir a possibilidade de as aberturas zenitais propostas, além de facilmente suportarem os pisos, apoiados em vigas transversais que uniriam, tracionando, ambas as fachadas. Essa idéia, porém, não era cabível com a posição dos dois pórticos de sustentação recuados das fachadas, conforme definiam os desenhos da arquiteta, e que de alguma maneira deveriam sustentar, sozinhas, o conjunto. O piso técnico situado abaixo do piso principal de exposições vence o mesmo amplo vão, mas nos desenhos propostos as vigas de sustentação deste teriam apenas um terço da altura das vigas do pórtico superior, o que seria impossível. O corte longitudinal dessa proposta mostra que, para piorar a dificuldade em encontrar uma solução estrutural viável, havia um amplo rasgo na superfície do piso principal para a rampa de acesso ao piso técnico.

Tratando-se apenas de um primeiro esboço, evidentemente eram necessários refinamentos e reelaborações posteriores para precisá-lo, e em face dessas contradições, até mesmo seriam, como foram, necessárias importantes mudanças para conciliar as idéias visualizadas por Lina a uma solução portante e construtiva viável, ainda não presente neste primeiro projeto. Os primeiros estudos para o MASP-Trianon datam de 1958, mas até o final de 1960 os desenhos de punho da autora seguem insistindo nessa solução construtivamente quimérica.

Entretanto, em 1961, já comparecem em arquivo⁸⁷ desenhos técnicos onde já consta o segundo e definitivo projeto de arquitetura, concordante com as plantas estruturais de execução também datadas do mesmo ano. Essa nova solução, ao viabilizar construtivamente a idéia, de fato a altera radicalmente; ou melhor, embora siga sendo bastante fiel à aparência do Museu, conforme constava nos desenhos originais da arquiteta, há mudanças profundas que exigiram alterações radicais na resolução arquitetônica da obra, como será explicado abaixo. É possível supor, como hipótese bastante plausível, que essa solução final (ou segundo projeto) para o MASP-Trianon deva sua transformação à profunda colaboração entre os desejos e idéias iniciais de Lina e a maestria estrutural propositiva do engenheiro calculista José Carlos de Figueiredo Ferraz, profissional da mais alta qualidade, responsável por muitas das soluções estruturais originais e ousadas da arquitetura paulista dessas décadas. Possivelmente sob sua influência, ou sugestão, Lina aceitou modificar a solução estrutural originalmente pensada (e de fato, ainda não consistente) para aquela hoje construída e amplamente conhecida. Mas, nesse processo, sem que nada aparentemente mudasse, tudo se alterou.

Do ponto de vista construtivo, os dois "pórticos" que caracterizam a imagem do edifício passaram a não conformar uma estrutura contínua, mas serem compostos por partes distintas de um sistema complexo de vigas isotáticas. Nas quatro grandes colunas ocas apoiam-se as vigas superiores vencendo o vão total e, por meio de misulas, as vigas intermediárias, também vencendo o vão total – as quais, após fechado o museu não são mais perceptíveis externamente. Mas são estas vigas intermediárias as mais solicitadas estruturalmente, servindo não apenas de apoio para a laje do piso superior (por intermédio de vigas transversais), como sustentam a laje do piso inferior através de tirantes nelas engastados. As vigas superiores suportam também vigas transversais que estruturam a laje da cobertura, cujo desenho pregueado reforça a estabilidade do conjunto, mas não permite aberturas zenitais. Mas a característica realmente importante dessa solução é que a estrutura portante é toda praticamente resolvida na horizontal (pelo sistema vigas/lajes), resultando em fachadas totalmente vazadas, não estruturais. Estas precisam, evidentemente, ser fechadas para ser possível o uso do edifício; mas, caso não se deseje carregar ainda mais a estrutura portante, já bastante solicitada pelos grandes vãos propostos, esse fechamento deve ser feito preferivelmente com algum material leve, de relativamente pouco peso.

Essa é, possivelmente, a razão mais importante, de cunho tectônico, a explicar a adoção da "transparência" característica das fachadas do volume elevado do MASP Trianon – e que é contrária àquela prevista no primeiro projeto. A aceitação dessa nova solução não parece ter sido fácil: Lina segue insistindo

em fechar opacamente o museu mesmo quando a obra já estava bem adiantada (desenhos datados de 1965/6 ainda exploram a idéia de fechamentos com pesadas placas pré-moldadas de concreto, às vezes suportando vegetação, o que de maneira alguma as deixaria mais leves). A intenção inicial do projeto não parece ter sido de que o museu configurasse um espaço totalmente aberto e vazado; e mesmo optando pelo vidro, este é usado no MASP – como, aliás, se tornaria opção cada vez mais corriqueira, nas duas décadas seguintes – prioritariamente como um material de fechamento, leve, econômico, de fácil manutenção, mas não especificamente como um dispositivo para garantir transparência, nem em absoluto um substituto da janela tradicional (até porque não pode ser aberto nem proporciona ventilação natural). Tampouco a luz natural direta queria ser francamente admitida nas áreas de exposição, sendo bloqueada pelas persianas, permanentemente abaixadas e posicionadas de maneira a vedar a insolação direta – solução adotada também por Mies van der Rohe em seus grandes panos envidraçados, sempre especificados com a exigência de dispor-se logo atrás dos mesmos cortinas de seda branca. Por fim, vale lembrar que as salas fechadas da coleção principal deveriam ser acessíveis à visita apenas do final da tarde em diante - como afirmava a própria Lina.⁸⁸

Esclarecidas essas questões de compreensão íntima do projeto, vale ressaltar outras questões polêmicas sobre o MASP.

O segundo e definitivo projeto para o MASP sempre foi, como não podia deixar de ser, uma obra de extrema visibilidade na cidade. Mas, como já anteriormente comentado, é singular que uma obra de tal porte e significado tenha sido solenemente esnobada pelas publicações de arquitetura da época; ainda mais peculiar que seu eventual registro⁸⁹ se dê sempre sob a ótica do desafio estrutural (ênfatizando mais a contribuição de Figueiredo Ferraz do que a de Lina); e que apesar dessa ousadia estrutural estar perfeitamente afinada com a arquitetura do brutalismo paulista, sua inserção na tendência não tenha sido aventada ou comentada, senão de maneira muito oblíqua.⁹⁰

Talvez o motivo da não inserção se deva à confusão, que ainda hoje segue estabelecida, entre a Arquitetura Paulista Brutalista e a Escola Paulista Brutalista – domínios que parcialmente se superpõem, mas que em absoluto são idênticos. Embora essa questão vá ser analisada adiante,⁹¹ certamente o caso MASP é bastante sugestivo para introduzi-la. Percebe-se aqui a existência de algumas correntes subterrâneas permeando, nem tanto a arquitetura, mas sim a atividade profissional arquitetônica na época, com foco nos debates acadêmicos e institucionais; debates velados e abstrusos que não aceitam a pertinência de Lina Bo Bardi na “escola paulista”, mas tampouco podiam admitir, sem incoerência, ser dela uma contribuição de tal importância para a “arquitetura paulista” (o qualificativo “brutalista”, implícito em ambos os casos, estando também proscrito, embora por outras razões).

Mas uma pesquisa bem estabelecida, que analise os fatos e não as versões dos mesmos, deve dar conta daquilo que hoje pode parecer evidente, embora não o fosse no seu momento: a confusão entre ambos os domínios (da arquitetura e da escola, brutalistas) como se fossem apenas um e idêntico, falha em perceber adequadamente a gritante realidade dos fatos concretos, que indicam que a tendência brutalista, longe de estar restrita a um grupo fechado de criadores/professores, extrapola seu domínio para trás, para frente, e para os lados.

Os vários concursos de arquitetura ocorridos principalmente na primeira metade dos anos 1960 foram um fértil laboratório de testes para idéias que, mesmo se o resultado não fosse implantado (como ocorre com frequência talvez demasiada) ou o autor não tivesse sido premiado naquele certamente, o “banco de propostas” assim conformado terminava sendo aproveitado em outras obras, sempre que se oferecesse oportunidade para tanto. Mas, se não havia ocasião, criava-se. A idéia do profissional arquiteto como um prestador de serviços, cuja atividade deveria ser a de atender com eficiência, presteza, economia e certo grau de inventividade determinadas demandas, que necessariamente precedem e justificam a sua acolhida e regulam seu que-fazer, é gradualmente substituída e inflacionada por alguns criadores, situados especial-

mente nesse momento tardio da primeira modernidade, no sentido de uma hipervalorização do papel do arquiteto. Para que isso pudesse ocorrer contam no jogo tanto as idiosincrasias pessoais deste ou daquele arquiteto, como a possibilidade de haver um ambiente propício facilitado pela conjuntura política, social e econômica. Sonhar sempre é possível, mas ter os sonhos ouvidos, divulgados, publicados e eventualmente, aceitos e realizados não é apenas uma questão de sorte, mas também, de patronagem. Confluem para essa situação tanto o mito renascentista do protetor das artes como o mito romântico do criador sublime e desmedido: que, se é ouvido, será o arquiteto do rei; se não é ouvido, será o gênio incompreendido.

A Escola Paulista Brutalista, mais do que sua arquitetura, incentivou e valorizou a noção da “função social do arquiteto”: expressão de complexo deslinde, mas que inclui não apenas o exercício da atividade profissional conscienciosa e séria, mas uma noção mais sutil e “superior”: a do arquiteto como conselheiro sábio que segue adiante, em posição vanguardista, ao lado dos líderes da marcha. Mas não no sentido econômico vulgar (assessorando o empreendedor privado com interesses comerciais) e sim num sentido cultural amplo (assessorando os governos executivos públicos e desinteressados).

Como seria de se esperar (sendo a natureza humana o que ela ainda é, e sendo os governos passageiros e primando pela descontinuidade) boa parte das propostas arquitetônicas da Arquitetura Paulista Brutalista que, seguindo essa tendência, buscaram extrapolar, agrandar, amplificar a sua abrangência e enfoque “num sentido cultural maior”, tendo o arquiteto liderado o processo, e sido bem sucedido em rebocar e convencer o cliente a dar-lhe todo o suporte necessário, ficaram no papel; quando muito, se as obras se iniciaram, foram interrompidas no meio; na melhor das hipóteses, foram mal executadas e/ou incompletamente realizadas. Belos sonhos transformados em nem tão belas ruínas.

Não cabe aqui avaliar a atitude desses criadores, embora não seja possível evitar-se uma simpatia subjetiva por esses esforços da vontade utópica, que não deixa de ser um dos motores da humanidade - e se ela não chega a alcançar seus objetivos é porque, em princípio, eles são intrinsecamente inalcançáveis. Ao contrário, cabe aqui apenas considerar essas obras, em si mesmas, com todo o respeito, sempre que pertencerem à Arquitetura Paulista Brutalista e especialmente quando podem ser consideradas exemplares. Certo, as vicissitudes que gravaram sua realização efetiva não são de somenos importância, mas não são tanto pouco o foco deste trabalho.

O Centro de Convivência Cultural de Campinas - CCCC⁹² (1967) de Fábio Penteadó, Alfredo Paesani, Teru Tamaki e consultoria de Aldo Calvo é projeto que sucede, em termos formais e criativos, duas outras propostas anteriores de Penteadó e equipes: o segundo lugar (quase empate) no concurso do Teatro de Ópera de Campinas (1966)⁹³ e o Concurso do Monumento à Fundação de Goiânia (1965)⁹⁴, podendo ser considerado quase como uma fusão de ambos. Do Monumento a Goiânia aproveitase quase tudo, exceto a escala, que se agranda; e do teatro, aproveita-se a experiência na realização de um projeto altamente complexo. A proposta de Goiânia, replicada no CCCC, era a de uma praça rodeada de volumes descontinuos conformando arquibancadas abertas, cada volume abrigando em suas entranhas diferentes usos: em Campinas, uma grande sala de espetáculos, o acesso ao conjunto, um bar e um espaço de apoio; um quinto elemento é conformado pela grande e alta torre inclinada de iluminação; todos dispostos ao redor de um vazio central de convívio, ligeiramente elevado em relação aos arredores e depois novamente afundado para criar a arena, garantindo assim uma certa intimidade para as atividades que ali se desenrolam sem a necessidade de se impor barreiras físicas taxativas.

O autor relata o nascimento da obra de maneira característica: a encomenda de um teatro num terreno de 6.000 m² “evoluiu para algo muito maior”, através da incorporação de uma praça pública vizinha, o que aumentou consideravelmente a área e permitiu a expansão do programa, não apenas dos edifícios propriamente ditos, mas justificando a tomada de uma praça, também das áreas públicas devolvidas ao uso coletivo. O resultado, em forte contraste com o entorno, deseja qualificá-lo não a nível local, mas enquanto equipamento de caráter metropolitano; não sendo de menor importância o fato dessa obra ter

conseguido carrear uma imagem de “identificação” e referência da proposta com a própria cidade.

Como já foi aventado anteriormente, numa perspectiva histórica, os concursos de arquitetura admitem ser aproveitados, muitas vezes, para uma compreensão “radiográfica” e transversal de um dado momento, ao possibilitarem comparar diferentes soluções propostas para um mesmo problema arquitetônico (sendo distintas respostas para um mesmo programa e lugar). Analisando os resultados de um concurso pode-se verificar se nessa amostragem há heterogeneidade ou homogeneidade nas respostas arquitetônicas; quais aspectos conceituais, tecnológicos, formais e funcionais estão sendo privilegiados pelos concorrentes e pelos júris (indicando parâmetros de percepção e avaliação que estariam dando apoio às decisões); e quando ocorrem momentos em que se constata a ocorrência de um panorama formal-estilístico relativamente homogêneo, compreender melhor suas características e até mesmo verificar se já se pode perceber, submersa nessa “homogeneidade” (que jamais é plena), a ativação de atitudes revisionistas – entendidas como aquelas que, sem discordar fundamentalmente da corrente principal, entretanto desejam corrigi-la, para isso inserindo novos parâmetros de decisão e busca de excelência.

Nesse sentido pode ser de valia a análise de um concurso ocorrido em 1968, embora destinado à construção de um edifício situado em Salvador (Concurso para a Biblioteca Central da Bahia) - portanto, em área geográfica externa ao recorte selecionado nesta tese; o qual, entretanto, revela ser de amplo interesse para o tema aqui tratado, de compreensão da Arquitetura Paulista Brutalista, e não só por esta também se fazer presente e galardoada em concurso nacional. Pode ser iluminador cotejar, o brutalismo paulista (que em 1968 já está bastante consolidado) com outras contribuições distintas advindas de arquitetos atuantes em outras regiões do país. Trata-se de momento que prepara o passo seguinte, muito significativo, quando os resultados do concurso do Pavilhão do Brasil em Osaka (1969) complementam essa percepção e aceitação, já em escala nacional, da então crescente influência da Arquitetura Paulista Brutalista. Mas a mais importante razão para a pertinência dessa análise neste âmbito é a de ter sido um paulista não o ganhador, mas o projeto que recebeu o segundo lugar – de autoria de Joaquim Guedes – fato duplamente significativo por ter sido esse resultado de grande repercussão no meio local, que com o tempo elevou esse projeto (apesar de não ter sido construído, como tampouco o foi o ganhador) a exemplo constantemente recordado como proposta ao mesmo tempo excelente e intrigante, no seio da arquitetura e da Escola Paulista Brutalista.

Nesse concurso¹⁷ o primeiro prêmio foi atribuído a uma equipe baiana; o segundo a uma equipe paulista; o terceiro a uma equipe paranaense (boa parte da qual formou-se em São Paulo no fim dos anos 1950 ou início dos anos 1960, bem podendo ser considerados como “paulistas migrados”); o quarto lugar por uma equipe de arquitetos gaúchos; e o quinto lugar por uma equipe de arquitetos de Brasília. O júri contava com arquitetos de Pernambuco e do ex-estado da Guanabara. Os selecionados apresentam certa variedade de opções volumétricas: seja privilegiando a horizontalidade - como é o caso do ganhador e do quarto prêmio; seja a verticalidade, nos demais prêmios. Mas todos parecem investir em uma monumentalidade discreta (como conviria ao caráter de uma biblioteca pública), obtida através de um certo “destaque” em relação ao lugar onde ela seria implantada – inclusive, no sentido da solução volumétrica buscar destacar-se do chão, seja elevando-se (solução torre, quinto lugar, solução taça, terceiro lugar), seja retificando o chão de maneira a transformá-lo em “sítio ideal” apto a receber um “projeto ideal”, caso do quarto lugar e do ganhador (este, ademais, sobre pilotis). Mas esse “destaque” não parece indicar apenas a busca de monumentalidade como um certo sentido de “generalidade”, de busca de uma “solução ideal”, genérica, universal e “típica” - e assim, de alguma maneira, independente do lugar específico onde se implantaria.

Essa idealização da solução é almejada como atitude quase evidente com pretensões a mais correta, o que parece estar assinado de forma bastante clara, por exemplo, no memorial do projeto vencedor - ao declararem que “o esquema ideal para o funcionamento perfeito de uma biblioteca seria em dois planos [...] o terreno disponível, entretanto, não tem as condições de área satisfatória para atender ao partido arquitetônico por nós considerado ideal.”⁹⁶ Haveria assim quase um “esquema perfeito” a que recor-

rer, e a relação desse esquema com o sítio é compreendida como negativa, ou perturbadora, ou diminuidora de sua efetividade. Essa ideia não é exclusiva do projeto ganhador, mas perpassa, de alguma maneira, quase todos os premiados; e justamente a exceção notável parece ser o projeto que recebeu o segundo lugar. O qual, embora faça uso indireto de esquemas arquitetônicos do “tipo” biblioteca - o faz da conjugando esquema e lugar enquanto mote fundamental do partido proposto.

Por se tratar de projetos desenvolvidos apenas até o nível de estudo preliminar, os dados existentes não parecem suficientes para afirmar se o projeto ganhador apresentaria afinal, ou não, uma aparência afinada com a tendência brutalista (a estrutura regular bastante discreta não validando essa hipótese, embora o contraponto com a opção por uma vedação quase total das fachadas externas parcialmente a admita); enquanto os demais projetos apresentam uma negavelmente aproximação com o brutalismo amplo senso, seja via uma releitura dos projetos de torres administrativas propostos por Marcel Breuer (como no quinto lugar), seja ao trabalharem uma modelagem volumétrica que assume uma vaga retomada da monumentalidade corbusiana presente em alguns edifícios de Chandigarh (no 4º lugar), ou mesmo, já mais afim com as pautas do brutalismo da vertente paulista, no partido em taça do terceiro lugar (trabalhando a mesma vertente formal, por exemplo, que o Tribunal de Contas, acima analisado), ou no uso de concreto aparente combinado a alvenarias também aparentes, conforme proposto para o projeto do segundo lugar. Embora esta última não seja a solução típica do brutalismo paulista em busca de grandes vãos somada com estruturas e fechamentos em concreto aparente, entretanto é também opção de ocorrência bastante frequente, igualmente caracterizando uma das preferências formais dessa arquitetura, embora muito mais presente em soluções de habitação individual e mais rara em edifícios públicos. Assim, a proposta do segundo lugar pode ser legitimamente inserida na Arquitetura Paulista Brutalista uma vez que, como defende-se nesta tese, ela também abrigava em seu seio algumas tendências “variantes”. Dentre as quais destacavam-se as obras que, além de compartilharem a maioria dos itens do “abecedário” dessa arquitetura brutalista, também buscavam incorporar, seja declaradamente ou não, certos ecos das propostas ditas “organicistas”. O tema já foi abordado anteriormente,⁹⁷ mas não se esgota em absoluto nas obras iniciais da Arquitetura Paulista Brutalista.

O segundo lugar do concurso da Biblioteca de Salvador (projeto de Joaquim Guedes, com a colaboração de Tokuji Ito, Pedro Taddei Neto e Sylvio Sawaya) diferencia-se dos demais não só por assumir uma atitude distinta em relação ao lugar, aceitando-o como parte indispensável na formulação da solução proposta (embora haurindo certa inspiração em alguns esquemas genéricos de cunho tipológico, entretanto não poderia estar colocada em qualquer outro sítio); como por suas volumetrias complexas, feitas de volumes fechados e pavilhões abertos, organizados segundo um esquema compositivo complexo onde predominam as curvas. Estas comparecem sem, entretanto, se afinarem de fato com a sinuosidade fácil da tradição brasileira de corte niemyeriano: ao contrário, seu desenho parece resultar da penosa junção de duros segmentos de reta, nascidos mais da busca de contrariedade (no sentido etimológico de oposição, dificuldade, contratempo, contestação) que da busca de harmonia.

O partido também contraria: nem se configura vertical, nem horizontal, nem é proposta ideal-plana, nem monumental-destacada, sendo *sui-generis*; contraria a busca de uma unidade formal – presente nas propostas dos demais concorrentes, e em boa parte da Arquitetura Paulista Brutalista -, em prol do atendimento imediato da funcionalidade de cada ambiente, preferindo distinguir radicalmente o setor de armazenagem de livros dos setores de leitura - não apenas isolando-os em trechos distintos de um mesmo edifício, como nos demais concorrentes, mas assinalando-lhes destinações volumétricas nitidamente separadas. Esse partido de cunho funcional se configura em uma composição em esquema de leque (no caso, como se cada vareta se destacasse e desaparecesse o pano contínuo que as uniria), remetendo negativamente ao precedente notável das bibliotecas do arquiteto finlandês Alvar Aalto - embora de fato não se assemelhe a nenhuma delas. Essa afiliação, tantas vezes aventada, merece ser aqui um pouco mais detida-

mente analisada para se verificar se é ou não consistente.

O tema das bibliotecas tem precedentes notáveis que remontam às explorações conceituais dos arquitetos iluministas do fim do século XVIII – como a Biblioteca Nacional em Paris proposta por Etienne-Louis Boullée – ou às buscas ecléticas do século XIX – como a biblioteca de Sainte-Geneviève, também em Paris, de Henri Labrousse (1843), ambas investindo na idéia do espaço interior único, de grande verticalidade e compreensão total, onde livros e leitores compartilham o mesmo ambiente. O precedente neoclássico de Boullée, não sendo o único modelo existente, entretanto serviu de parâmetro de excelência para a construção de muitas bibliotecas em projetos afiliados ao academicismo ou ao pré-modernismo, e até pelo menos pouco antes da II Grande Guerra - em exemplos notáveis como a Biblioteca de Estocolmo, de Gunnar Asplund (1918-27); mas o desejo de manter leitores e livros nos mesmos ambientes, como no exemplo neogótico de Sainte-Geneviève, permanece vivo e reaparece em um sem número de propostas modernas, e nas mais diferentes soluções formais, seja na Biblioteca da Universidade St. John, 1961, de Marcel Breuer, ou na Biblioteca de Exeter, em New Hampshire, de Louis Kahn, de 1967-72.

Não apenas por isso, mas certamente também por razões de eficiência climático-ambiental, Alvar Aalto vai optar pela separação radical entre livros e leitores a partir de seu primeiro projeto de biblioteca, em 1930-5, para o município de Viipuri; separação essa de cunho funcionalista que passa a ser adotada cada vez mais frequentemente em obras modernas, como é o caso da Biblioteca Municipal de São Paulo, projeto de Jacques Pilon, de 1935, que opta também por essa separação entre livros e leitores, dando certa monumentalidade ao setor de leitura, que ainda contém certa quantidade de livros, mas destinando uma torre funcional para a maioria do acervo; ambas as soluções, praticamente contemporâneas, adotando as pautas do racionalismo moderno daquela década mas de soluções arquitetônicas ainda permeadas pelas pautas da composição acadêmica. No pós-II Guerra pode-se citar a Biblioteca da UNAM, Cidade do México, 1953, de Juan O’Gorman, solução que permite certa monumentalidade em presença do conjunto de edifícios da universidade. A solução de separação do acervo é também preferida quando há razões funcionais recomendando esse isolamento, como é o caso da Biblioteca Beinecke de Livros Raros, em New Haven, de Gordon Bunschaft, de 1963. A partir da década de 1960, e sempre mantendo a separação livros/leitores, Alvar Aalto passa a adotar a configuração “em leque” em suas bibliotecas, o que ocorre a partir da Biblioteca Municipal de Seinäjoki, 1963-5, repetindo-se o tema na Biblioteca Otaniemi, de 1964-7 e na de Rovaniemi, 1965-8 – a forma-leque comparecendo, também, em projetos de Aalto destinados a outros usos.

No caso do projeto de Joaquim Guedes para o concurso da Biblioteca Pública de Salvador a reinterpretção de tais precedentes notáveis, em especial o esquema-leque (proposta de Aalto praticamente contemporânea a essa obra) com separação livro/leitor é realizada de maneira bastante criativa e plenamente ajustada a um lugar de clima quente e úmido: ao invés de adotar um volume compacto (econômico em termos de dispêndio de energia, adequado às bibliotecas quase polares de Aalto), na proposta de Guedes cada “dedo” do leque se separa do seguinte em esquema de pavilhão radial que permite a ventilação cruzada dos ambientes. Mas as bibliotecas aaltianas não são o único precedente que se poderia invocar no caso: o uso dos pilotis, o deslocamento dos planos e a introdução de curvas que se adoçam a linhas retas remetem também ao sempre presente Le Corbusier, e em especial a uma de suas obras então mais recentes, como o Carpenter Center, em Cambridge, 1961-4. Para amenizar a incidência solar nos diversos “dedos” – voltados praticamente para todos os quadrantes – são adotados panos de proteção conformados por elementos vazados seguindo a recente tradição modernista brasileira, presente tanto em obras cariocas como paulistas, como por exemplo no Instituto Sedes Sapientiae, 1940-2, de Rino Levi.

A necessária compreensão de uma proposta arquitetônica desde sua inserção no panorama de ofício – como aportando, também, inevitáveis releituras de certas tradições, redefinições sobre um certo lugar, escolhas e comparações entre materiais e tecnologias disponíveis, reelaborações sobre certas afinidades livremente eleitas – não minimiza e muito menos anula a qualidade da proposta em si mesma, ao contrário:

valoriza-a enquanto resposta apropriada a uma dada situação, confirmando a inelutável verdade de a arquitetura nunca surgir *ex-nihilo*, e buscando deslindar, para melhor compreendê-la, seus laços com o mundo. Mas sua qualidade só será superlativa quando todas essas relações necessárias sejam insuficientes, não bastem, e se haja processado aquele *quid* que, a falta de melhor precisão, pode ser nomeado como o brilho da criação.

É o caso do projeto de Guedes para a Biblioteca de Salvador, sem dúvida exemplar no panorama de finais da década de 1960: menos por confirmar, como também o faz, certas características aqui assumidas como pertinentes à Arquitetura Paulista Brutalista, e mais por confrontá-las, por meio de sua peculiaridade revisionista e intrigante. Tanto nesta como em suas outras obras o autor parece interessado em promover uma inquietação, potenciando um diálogo reflexivo que, tivesse sido mais profícuo, certamente teria ampliado os debates no seio da Arquitetura Paulista Brutalista em busca de sua maior qualificação; inquietação essa que poderia agitar favoravelmente as águas que, no final dos anos 1960 já começavam a correr o risco de estagnar, como consequência perversa do progressivo predomínio quase-hegemônico que o brutalismo paulista vai aos poucos assumindo, tanto no panorama local como no nacional, e na medida em que a tendência se consolida como estilo e em que a criação se conforma em escola. E, embora seja a manifestação brutalista paulista o tema desta tese, esta parte também da assunção de que arquitetura paulista não se limita nem antes, nem depois, à tendência brutalista, não cabendo em momento algum apresentá-la como “principal”, muito menos como “verdadeira” e sequer como “autenticamente paulista”, reforçando quaisquer processos exclusivos e/ou excludentes.

Tendo sido um fenômeno consistente e persistente da arquitetura brasileira de um determinado tempo e lugar seu estudo sistemático, até o presente ainda não realizado de maneira ampla, mostra-se necessário definir seus próprios limites, instrumento inevitável para melhor compreendê-los. Mas como se pretende partir de, e seguir-se mantendo uma visão pluralista do panorama em estudo, convém sempre ressaltar, a cada passo, que tal consistência e unidade, embora possa ser postulada, nunca é plenamente homogênea, porém sempre necessariamente mutante, instável e circunscrita, ademais de cercada de outras possibilidades ao seu redor e sitiada por outras inquietações desde seu interior. E, embora seja o final da década de 1960 possivelmente um momento áureo dessa Arquitetura Paulista Brutalista, com um considerável acúmulo de obras reconhecidamente exemplares de alta relevância, é sempre sábio ver em qualquer auge as sementes da dissolução, na afirmação incontestada de uma necessidade de reprimir os desvios, na consolidação excelente a possibilidade de perda de ânimo para a invenção.

Em 1969, ano seguinte ao concurso da Biblioteca de Salvador, realiza-se o concurso para o Pavilhão do Brasil na Expo’70, feira internacional de Osaka, Japão. Trata-se de evento extremamente significativo em muitos sentidos. Já com mais de uma década de experimentações e realizações fecundas e inovadoras a Arquitetura Paulista Brutalista alcança o final da década de 1960 bastante consolidada e, se não pode ser então, e talvez nunca, considerada como hegemônica (nem local nem nacionalmente), é de fato e já então praticamente predominante no meio local, em especial nos quadros culturais e acadêmicos.

Concomitantemente, o brutalismo amplo senso - como atitude e estilo - já se encontra bastante disseminado mundialmente, e se nunca chega a ser triunfante, é certamente muito importante no concerto de tendências presentes no panorama internacional daquele momento, igualmente já contando com inúmeras obras de qualidade, realizadas em vários países. Ao mesmo tempo, inicia-se a franca expansão da influência do brutalismo paulista no panorama nacional brasileiro, podendo-se detectar como signo desse espraiamento, em fins daquela década, ao menos alguns indicadores: tais como, por exemplo, as primeiras realizações do grupo de arquitetos curitibanos também brutalistas (talvez por serem na maioria paulistas migrados, mas já desenvolvendo algumas características próprias que os diferenciam do grupo paulista).

Ademais, o esgotamento da escola carioca (inclusive pelo desaparecimento físico de alguns de seus líderes, como os Roberto, Reidy e outros) alimenta, malgrado seu, um certo vácuo, manifesto na sen-

sação então comum (e posteriormente repetida persistentemente e *ad nauseam*) de haver a "arquitetura brasileira" se esgotado; e que irá sendo rapidamente preenchido, talvez à falta de melhor opção, pelas ressonâncias advindas desse duplo panorama de triunfo do brutalismo, a nível nacional (paulista) ou internacional.

A partir de fins da década de 1960, certamente vai colaborar fortemente para esse progressivo triunfo e extrapolação, a nível nacional, de certas pautas afinadas com o brutalismo paulista, o exemplo magistral que passa a ser fornecido então pelas obras de Oscar Niemeyer, que a partir de 1967-8 passa a dar uma importância mais focada e consistente a temas formais nascidos muito diretamente das possibilidades tecnológicas de exploração de estruturas bastante ousadas.⁹⁸ Note-se novamente que, embora tal preocupação com a ousadia estrutural já comparecesse em potência nas obras de Niemeyer ocorridas desde o projeto de Brasília (a partir de 1957) até aproximadamente 1967, sua arquitetura estava mais focada na exploração plástica-formal, que predominando subordinava a seu talento a estrutura - e não ao contrário, como geralmente o faz o brutalismo paulista.

Assim, pois, quando em finais da década de 1960 amalgamavam-se essas contribuições, distintas e não necessariamente consequentes, não obstante tendendo a uma aceitação ampla dos temas postos em pauta pelo brutalismo arquitetônico típico dos anos 1960 (paulista e/ou internacional), abrem-se outras possibilidades, de mais amplo espectro. Uma delas é a própria alteração na ideia de "identidade nacional" enquanto tema arquitetônico.

Que seria, naquele então, uma "arquitetura brasileira", passados trinta anos das primeiras realizações da escola carioca e quase dez anos depois da inauguração de Brasília? Não se trata de tema secundário, já que a questão da "identidade" é assunto perenemente candente, sempre subjacente à criação cultural, muito mais especialmente nos países ditos "periféricos" mas igualmente presente nos países ditos "centrais" e inegavelmente de grande relevância no âmbito da arquitetura moderna (e não apenas na arquitetura brasileira) já que a modernidade arquitetônica, embora se autodefinia por seu internacionalismo, segue a cada momento se debatendo com a necessidade de "identificação" nacional.

Nos anos 1960, no Brasil, ocorre possivelmente uma fase de esgotamento das pautas de "identidade nacional" direta ou indiretamente postas em ação pela contribuição dos intelectuais da geração dos anos 1930 (entre os quais se incluiria Lucio Costa); pautas essas que já haviam parcialmente se transformado durante a euforia do desenvolvimentismo democrático dos anos 1950, por sua vez muito tensionado pelos conflitos políticos de cunho maniqueísta postos em marcha pela guerra fria; esgotamento esse ainda mais premido pela situação política crítica que irá se manchar com o crescente autoritarismo que passa a dominar, nos anos 1960, os países latino-americanos.

Nesse panorama, há uma desditosa conjunção entre o esgotamento de pautas políticas e o esgotamento de pautas arquitetônicas, tanto da modernidade em geral como da modernidade brasileira fomentada pelo grupo carioca a partir do imediato pré-II Guerra – conflitos parcialmente relacionados, parcialmente autônomos, já que a arquitetura configura domínio próprio da cultura que não pode ser reduzido a uma determinante exclusivamente política. Assim, nos anos 1960, embora mude de coloração e foco, prossegue havendo uma preocupação com o tema sempre candente da "identidade" e sua manifestação na arquitetura brasileira – assunto que o momento de transição tornava, seguramente, problemático.

Nessa cúspide, o concurso do Pavilhão do Brasil na Expo'70 reveste-se de uma importância maior pelo fato de se estar selecionando não apenas um projeto de arquitetura, mas igualmente uma imagem "representativa" da arquitetura, necessariamente "brasileira", porque assim deveria ser expressamente compreendida, no confronto oportuno com as arquiteturas de outras nações, por ocasião de uma feira internacional.

A arquitetura brasileira havia sido reconhecida como "manifestação nacional da modernidade internacional" e recebido fortemente as atenções mundiais no período 1945-60 - com acolhida calorosa,

muitas vezes polêmica, mas sempre interessada. Mas à inauguração de Brasília sucede-se um anticlímax, e de tal maneira que praticamente desaparecem menções à arquitetura brasileira, em especial a que vinha se desenvolvendo nos anos 1960, no cenário de publicações e debates internacionais (1961 foi a data da edição da revista italiana *Zodiac* parcialmente dedicada ao Brasil, seguindo-se um grande vazio). A coincidência entre esse desinteresse crescente pela arquitetura brasileira⁹⁹ e a data do golpe militar brasileiro de 1964, seguido do fechamento ainda maior do regime ditatorial a partir de 1968, não é desprovida de conexão – mas, sendo necessária, não é explicação suficiente para compreender plenamente essa ausência, até porque ela não parece causá-la, apenas corroborá-la.

De qualquer maneira, a distância de alguns anos desde o nascimento de Brasília e o subsequente isolamento (parcialmente, um auto-isolamento) da arquitetura brasileira face ao cenário internacional já era então suficiente para ativar uma difusa percepção da necessidade de reafirmação da "arquitetura brasileira" enquanto fato cultural de relevância; de promovê-la como evento "representativo"; de valorizá-la enquanto manifestação "nacional" – até porque, entre outros motivos, tal relevância e representatividade pareciam estar em cheque, e sua importância efetiva, progressivamente se esvaindo. Por outro lado, em finais dos anos 1960, simplesmente a arquitetura brasileira, não era a mesma: o esgotamento das pautas da escola carioca, embora não estivesse claramente compreendido ou sequer percebido, de fato esgotara suas potencialidades; e a Arquitetura Paulista Brutalista não havia recebido então o reconhecimento de sua ascensão a nível nacional, e muito menos era reconhecida internacionalmente – e esse panorama permanece emperado até o presente.

Ademais, paira já naquele momento uma sensação de defasagem, que repousa também em razões de ordem tecnológica. É sintomático notar-se que, na ata do júri desse concurso, declara-se: "muitos concorrentes se deixaram levar pelos aspectos técnicos do pavilhão. [Mas] o Brasil não pretende mesmo concorrer com os países superdesenvolvidos [portanto] essa ênfase sobre o lado tecnológico foi afastada". Tal frase seria impensável até 1960, quando não haveria dúvidas de que o Brasil estivesse, em sua arquitetura, tão aparelhado tecnicamente quanto quaisquer outros países ou, ao menos, que sua eventual defasagem técnica não lhe tirava valor propositivo, o qual repousava essencialmente em sua inventividade – e esta, aparentemente, não é mais possível de ser invocada, já em fins dos anos 1960, como parâmetro absoluto¹⁰⁰. O desenvolvimento tecnológico norte-americano e russo (ambos explicitamente citados nesse memorial), em parte subsidiário da corrida espacial que vinha então se processando, de alguma maneira afetou também o campo da construção civil, mesmo que inicialmente de maneira indireta, beneficiando de passagem os países do Primeiro Mundo (Europa, Japão) e acentuando a defasagem tecnológica entre estes e os países subdesenvolvidos.

Com tudo isso, projetar um edifício para representar o Brasil, que teria também como missão não declarada a de buscar trazer novamente certa notoriedade arquitetônica ao país; que poria em questão, mesmo que implicitamente, uma definição do que poderia ser uma "arquitetura brasileira" apropriada àquele exato momento - era, sem dúvida, uma oportunidade rara. Tanto para o cliente, o governo brasileiro - então internacionalmente desmoralizado por sua manifesta trulência antidemocrática; como para alguns de suas facções internas seguramente menos abusivas - como os membros da diplomacia brasileira de carreira que tomam a iniciativa de propor a participação brasileira na feira internacional; quanto para os arquitetos – que vêem na realização do concurso um símbolo de reafirmação democrática a nível nacional, reagindo, enquanto categoria profissional, aos então recentes episódios de cerceamento das liberdades individuais sofridos por vários de seus membros ilustres. Mesmo assim, quando o Ministério das Relações Exteriores solicita do IAB a "indicação de nomes" para realizar o projeto do pavilhão do Brasil em Osaka,¹⁰¹ a entidade prefere não assumir o confronto que a indicação de notáveis (alguns deles já então politicamente perseguidos pela ditadura) seguramente causaria, dentro e fora do meio arquitetônico, mas superar o prazo bastante curto propondo a organização de um concurso. Sem contar que essa opção permitiria, de maneira

elegante, descartar a possibilidade conservadora da mera reafirmação dos mestres incontestes das anteriores gerações (opção talvez de preferência do cliente Itamaraty) em prol da possibilidade de participação e seleção da obra de arquitetos talentosos, mas então menos consagrados.

O júri premia um projeto realizado por arquitetos paulistas, mas toma o cuidado de enfatizar com veemência que “o projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira [...] seu maior sentido de profundidade é uma poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras”.

Embora não explicita claramente o que seria essa brasilidade “tradicional”, talvez por crê-la evidente, o júri indica que ela tem como base “a liberação do terreno, com um tratamento do chão elaborado sobre composição de espaço rico em formas e conteúdo”. Embora a arquitetura moderna manifeste sempre, caracteristicamente, o desejo de “liberação do solo” (indicado claramente nos cinco pontos de Le Corbusier), e o tratamento do chão enquanto composição espacial seja sem dúvida um dos pontos fortes da Arquitetura Paulista Brutalista, que não “pousa” delicadamente no lugar, mas talvez por força da topografia ondulada da geografia local, vê-se sempre solicitada a projetar e amoldar o chão; e embora essa não seja característica exclusiva dos paulistas – podendo já ser encontrada na definição urbanística de Brasília, por exemplo – não se pode dizer levemente que essa seria uma característica propriamente típica da arquitetura da escola carioca - ou, ao menos, não é ao traço que poderia ser escolhido para melhor representá-la. Ao que parece, a memória invocada pelo júri do que fosse, em seu juízo, “uma abordagem nitidamente brasileira”, parece não retroceder neste caso muito atrás de, no máximo, o ano de 1957 – sendo, portanto de veio brasileiro e paulista, mais do que carioca. Como se sabe, as “tradições” (“brasileiras”, neste caso) freqüentemente parecem nascer mais de uma perene reinvenção de novos valores, *ad abrupto* “tradicionalizados”, numa operação de criação/recriação de “identidades” que se legitima alegando estar a fazer uma retomada de valores “genuinamente” tradicionais – na suposição de existir de fato tal ente, e se não o há, toca inventá-lo a cada nova geração que assume o palco.

Entretanto, sejam quais forem os debates e interpretações sobre o tema da identidade, passíveis de serem ativados pelas parcas palavras da ata do júri, nada disso afeta o principal: que é a indiscutível qualidade referenciada e originalidade pertinente da proposta ganhadora. Trata-se de uma obra que exemplifica com galhardia um dos melhores momentos da Arquitetura Paulista Brutalista e que, ao ser escolhida para representar o Brasil, eleva essa arquitetura, metaforicamente, a foros de “representativamente” brasileira. Não por coincidência, a década de 1970, que ela de certa maneira inaugura, será arquitetonicamente uma década de expansão, e em seguida, de certa exacerbação das pautas brutalistas - já então presentes não apenas em São Paulo, mas com ampla disseminação por todo Brasil.

O projeto ganhador do concurso para o **Pavilhão do Brasil na Expo’70 em Osaka, Japão (1969), é de autoria de Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky e Ruy Ohtake** , com grande equipe de colaboradores arquitetos, estudantes e artistas plásticos. A parcela de terreno reservada ao Brasil constava de um lote de aproximadamente 50 x 82,5 m com duas frentes opostas definidas pelos lados menores, estando os dois lados maiores pegados aos lotes da então Checoslováquia e da Etiópia. A proposta da equipe vencedora definia uma cobertura, cujas dimensões seguem a proporção áurea do lote, tomando a dimensão menor deste como a dimensão maior da cobertura, resultando num perímetro de cerca de 32,5 x 50 m disposto transversalmente (ocupando toda a largura do lote) e restando duas faixas livres, cuja área total perfaria um quadrado de mais ou menos 50 x 50 m, mas que são seccionadas em uma faixa de 20 m e outra de 30 m. A cobertura plana (que será adiante melhor descrita) proporciona uma sombra, não ocupada por nenhuma construção, mas cujo chão se eleva em pequenas elevações artificiais de desenho irregular, os quais quase tocam a cobertura em três de seus quatro pontos de apoio, estes dispostos nas bordas da cobertura e em posições ligeiramente assimétricas. Em complementação são definidas também duas áreas em subsolo, independentes entre si e acessíveis por rampas próprias. Assim, acessando-se o lote pela rua principal (de maneira a se ter os lotes da Checoslováquia à esquerda, do Brasil ao centro, e da

Etiópia à direita), a primeira área em subsolo, destinada a eventos e apoio ao público, situa-se parcialmente sobre o bordo da projeção da cobertura superior, configurando um retângulo que se estende pelos 50 m da largura do lote e ocupa cerca de 12,5 m de profundidade, podendo ser acessada por uma rampa que se inicia no canto direito do lote e bem próxima ao alinhamento, desce para a área de eventos, dali podendo o visitante prosseguir por outra rampa, posicionada de maneira a sair já quase no centro do lote, sob a sombra da cobertura. A segunda área em subsolo, destinada aos escritórios do Itamaraty e, portanto, de acesso mais restrito, situa-se junto ao alinhamento oposto e pegada à divisa com a Checoslováquia, tem acesso por rampa mais estreita, cuja descida começa desde a parte interior do lote junto à divisa, e conforma um retângulo de 30 m de comprimento por 12,5 m de largura; sendo iluminada por um rasgo de acesso de luz, à maneira de um “poço inglês”, aflorando no piso térreo do lote, mas cujo desenho em corte inclinado não permite a franca visualização dos ambientes dispostos no pavimento inferior.

A disposição desses vários elementos, em si mesmo bastante simples – cobertura; apoios; rampas de acesso; rasgo de iluminação; conjunto de mastros para 16 bandeiras (disposto num quadrado de 4 x 4 mastros situado no acesso próximo ao anexo do Itamaraty e à divisa com a Etiópia); e o único pilar aparente (os demais estando como que “embutidos” no relevo), cujo desenho é formado pela intersecção de dois arcos – combina-se com o relevo artificialmente conformado (e homogeneamente recoberto de camada de asfalto, como se de rua se tratasse) para definir de maneira sutil, mas quase inelutável, os percursos do visitante. Assim, a porção mais ou menos central do lote, organizada ao redor do pilar em duplo arco, em volta do qual o terreno desce em pequena depressão com cota mínima de -1,5 m, não é imediatamente visível desde a rua principal devido aos “morrinhos” do relevo, tendo acesso prioritariamente por um percurso diagonal organizado pelas rampas de chegada e saída do anexo inferior de eventos (embora possa também ser alcançada, secundariamente, por um trecho estreito junto à divisa com a Checoslováquia). O relevo dos pequenos morros criava, com um mínimo de recursos, uma ambiência protegida cuja existência mal se pode suspeitar desde esse acesso; mas caso o visitante se aproximasse desde a outra rua paralela, situada mais próxima ao anexo do Itamaraty, embora pudesse visualizar mais francamente esse “Largo do Café” (como foi batizado pelos autores); entretanto o rasgo de iluminação posto no piso impede-o de chegar a ele imediatamente, para isso sendo preciso rodê-lo pela esquerda de quem se aproxima, passando pela estreita faixa entre este e as bandeiras, aproximando-se dos morros e novamente tomando a direita para sinuosamente alcançá-lo. O “Largo do Café”, devidamente central e protegido, conforma uma espécie de anfiteatro natural para o qual voltam-se os declives dos morrinhos, estando parte sob a sombra da cobertura, parte sob a luz. A volumetria dos morrinhos não permite seja percebida uma pequena elevação no pé-direito da área subterrânea no trecho destinado a eventos, mas que com isso cria, ao longo do percurso “em diagonal” do acesso ao Largo do Café, uma seqüência de compressão e descompressão vertical, e de alternância entre luz natural, para artificial, para a sombra, para a luz natural novamente.

A cobertura, principal elemento arquitetônico do conjunto, realizada em estrutura de concreto protendido, era conformada¹⁰² por um conjunto de duas vigas longitudinais de com altura variável 2 m mais ou menos, amarradas por vigas transversais de concreto armado com cerca de 2 m de altura, repetidas a cada 2 m, entre as quais são dispostos “domos” em forma de tronco de pirâmide vazada, fechados com vidro. O conjunto conforma uma “grelha”, percebida como homogênea desde abaixo, que se estende ocupando aproximadamente 40 m, na porção central da cobertura; sendo interrompida no último trecho de uns 5 m antes de ambas as divisas laterais, e complementada em cada uma de suas extremidades menores por uma “viga de bordo” transversal com desenho em forma de “seta com a ponta para baixo”. Os vãos entre as vigas de bordo e a grelha são também fechados por vidro. As vigas longitudinais têm sua linha inferior desenhada em linhas curvas e suaves descendo ligeiramente nas extremidades bem como no encontro dos dois apoios dispostos sob cada uma, cujas posições ligeiramente assimétricas sutilmente variam o desenho de cada elevação. As colunas de apoio não visíveis (protegidas pelas elevações dos morrinhos) têm desenho

cilíndrico, enquanto o único apoio visível parece fazer uma homenagem simbólica tanto aos arcos coloniais como às colunas dos palácios porticados de Brasília.

Dos projetos selecionados em concurso, além do ganhador, também segundo e o quarto lugares são projetos que podem ser consideradas como afiliados à Arquitetura Paulista Brutalista, ambos propondo também uma solução baseada numa grande cobertura em grelha de concreto – que, entretanto, ao contrário da proposta vencedora, é proposta como o único elemento definidor da arquitetura. Os demais projetos selecionados parecem ter priorizado as questões práticas da exequibilidade do pavilhão em prazo curto, em lugar distante e com duração provisória, preferindo soluções empregando estruturas metálicas e/ou tensesis - que o júri descarta por acreditar que a ênfase não deveria recair nas questões tecnológicas, mas “de identidade” ao considerar tal abordagem como pouco representativa da “tradição brasileira”. O júri parece considerar esta como centrada em questões formais-construtivas, indissolúvelmente associadas ao emprego do concreto armado aparente/protendido, em estruturas nervuradas em malha regular com poucos apoios e grandes vãos – características claramente indicadoras da afiliação à tendência brutalista paulista. Trata-se de uma escolha, a bem dizer, estilística – e as questões de estilo estão sempre presentes quando o assunto é a identidade nacional. Em suma, o júri parece aceitar que o projeto de um Pavilhão Brasileiro deveria atender prioritariamente à necessidade de exalar “brasilidade”; e que para tanto deve estar em conformidade com um determinado “modo de ser” arquitetônico que talvez possa ser aqui chamado, grosseiramente, de “estilo brutalista”, e muito especialmente, tal como ele se configura na sua vertente paulista.

Para completar a seleção de edifícios culturais exemplares optou-se por inserir um projeto que, apesar de estar ligeiramente além do limite superior temporal adotado, e mesmo quando essa obra não chegou a ser realizada, pareceu ser suficientemente significativo para ser aberta uma exceção e incluída sua breve análise. Trata-se do projeto para o **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP, 1975), projeto de Paulo Mendes da Rocha, Jorge Wilheim e Leo Tomchinsky.**

A Praça Maior do *campus* Butantã da USP foi objeto de vários projetos realizados por diferentes autores¹⁰³, nenhum deles implantado, nunca chegando a ser realizado seu conceito inicial: ser um *core*, um ponto de encontro da comunidade acadêmica, com praça maior, aula magna, museus, centro de convivência, etc. Nesse sentido é que também se insere a proposta do MAC-USP: como parte de um conjunto mais amplo de caráter comunitário-cultural que, além de abrigar esse museu, também daria as bases de apoio para que ali fossem trasladados os demais museus da USP,¹⁰⁴ todos compartilhando alguns serviços comuns.

O conjunto se implanta em um amplo terreno retangular com lado menor de mais ou menos 280 m faceando em paralelo a raia olímpica (por sua vez, paralela ao rio Pinheiros) com comprimento de cerca de 620 m estendendo-se entre duas das principais avenidas paralelas de acesso às várias unidades do *campus*. Propunha-se englobar também uma estreita faixa fronteira à raia e pegada ao terreno, onde seriam implantados os demais museus da universidade. A proposta de Mendes da Rocha e equipe nasce da implantação paisagística geral dessa “superquadra” não apenas posicionando os edifícios necessários (centro de vivência, centro de documentação, aula magna, MAC) como trabalhando o terreno, naturalmente muito plano, de maneira a criar taludes de proteção voltados para o lado noroeste (fronteiro à avenida da raia) sob os quais se abrigam pavimentos-semi-enterrados destinados às áreas de apoio dos vários museus (e não apenas do MAC), e evitando sua dispersão em vários pequenos volumes. Outros taludes artificialmente definidos, a disposição de algumas massas arbóreas nos limites nordeste e sudeste e a distribuição proposta para todos os edifícios combinam-se de maneira a proporcionar uma definição em praça “aberta”, mas de claros limites, situada na porção central do terreno voltada para o vizinho Conjunto Residencial da USP (CRUSP). A estratégia projetual de implantação proposta aprende das lições de Niemeyer no projeto da ONU em Nova York e dos espaços cívicos monumentais de Brasília, mas evita e mesmo bloqueia a ideia de conti-

nuação do eixo visual fracamente definido pela avenida de acesso da universidade e que o vizinho edifício da reitoria, de volumetria e disposição espacial academizante e arquitetura sem maior interesse, tenta sugerir dar continuidade – ao contrário, esse pseudo-eixo é bloqueado pela Aula Magna, tornando a congregação de alunos e professores, e não a reitoria, seu ápice.

A disposição elevada do bloco do MAC-USP propriamente dito garante que seu térreo permaneça praticamente livre, não impedindo o acesso aos jardins de escultura do museu, no nível inferior semi-enterrado para os quais se voltam as áreas de apoio. O desenho sinuoso dos espelhos d’água, dos caminhos e massas de vegetação¹⁰⁵ diferencia esse espaço aberto da vizinha praça maior, dando-lhe um caráter mais contemplativo e certa escala de relativa intimidade. A disposição das áreas para eventos e auditórios, restaurante, lojas, oficinas e laboratórios de restauro nesse térreo semi-enterrado, separados do acervo propriamente dito, alocado no bloco elevado, relembram a opção adotada por Lina Bo Bardi no Masp e a vocação “urbana” do conjunto: os terraços contendo as áreas gerais do programa se integram sem solução de continuidade com toda a superquadra, enquanto o “edifício” do MAC ganha certo valor hierarquicamente superior de destaque.

Esse volume elevado retoma alguns aspectos já presentes na proposta de Paulo Mendes da Rocha para o concurso do Museu Beaubourg em Paris (1971), projeto que foi galardoado com uma menção honrosa; e ambos certamente elaboram uma erudita reflexão criativa acerca da proposta para o Museu de Caracas, de Oscar Niemeyer (1954). O tema do edifício em pirâmide invertida é freqüente nessa época, mas neste caso a forma trapezoidal praticamente se dilui ao ser reforçada a horizontalidade dos resultados. A repetição de temas plástico-arquitetônicos é comum ao longo da obra de Mendes da Rocha: trata-se de um arquiteto que se compraz na reiteração, na exploração uma ideia em muitas e variadas maneiras; mas apenas um olhar desatento poderia erroneamente declarar que se trata de uma repetição do mesmo. Ao contrário: o procedimento relembra mais a atitude do virtuose demonstrando um alto domínio técnico de um tema com variações – talvez por isso é que, embora as formas empregadas em suas obras certamente devam muito às lições corbusianas, sua atitude projetual se aproxima e se assemelha muito mais às lições miesianas.

A análise atenta do projeto do MAC-USP revela que, enquanto as áreas inferiores de apoio primam pela discrição e correção na sua disposição e estrutura, definindo circulações públicas e restritas de maneira clara, organizada e independente, dispondo as áreas necessárias com muita elegância, de maneira a não se atender ao seu uso funcional como a dar continuidade aos espaços externos - o bloco elevado se caracteriza pelo seu destaque e pela solução estrutural bastante ousada, que, entretanto, atende plenamente o uso proposto.

Os acessos ao edifício elevado se faz gradualmente, com o auxílio de rampas, organizando duas alas – sudeste e noroeste –, defasadas de meios níveis, recortadas de tal maneira a nunca se superporem exatamente, permitindo vazios verticais que garantem pés direitos variados que podem servir para acomodar peças de arte contemporânea que tendem, muitas vezes, a ser de grandes dimensões. Essas duas alas são separadas por um vazio central praticamente de mesma dimensão parcialmente ocupado pelas circulações verticais (rampas, elevadores, passarelas); esse vazio garante ao visitante a qualquer momento uma fruição total do espaço, sendo iluminado zenitalmente de maneira franca, eventualmente possibilitando outras intervenções artísticas que a arquitetura sugere ou propicia. As alas para as exposições não têm iluminação natural zenital exatamente sobre si, o que não seria conveniente; mas os vários pavimentos são iluminados indiretamente não apenas pelo vazio central como por aberturas superiores periféricas junto às fachadas sudeste/noroeste, as quais, sendo inclinadas, funcionariam como planos de reflexão dessa luz que chegaria indiretamente às lajes das áreas de exposição.

A concepção estrutural baseia-se na disposição de seis vigas transversais elevadas, espaçadas a cada 15 m, com desenho trapezoidal de dimensão total inferior de mais ou menos 80 m e superior de cerca de 85 m e altura de aproximadamente 8 m apoiadas cada uma em dois pilares centrais com balanços em

ambas extremidades, num ritmo de mais ou menos 25/30/25 m para as duas vigas exteriores, e cerca de 27.5/25/27.5 m para as quatro vigas interiores. Essas vigas sustentam as lajes de cobertura e a laje dos últimos pisos conformando, no espaço do último pavimento superior, salas estanques cuja conexão horizontal se dá apenas pela zona neutra central das vigas, destinadas a pequenas exposições ou a áreas administrativas nobres. Nos andares inferiores, situados abaixo dessas vigas e por elas suportados, é possível ter continuidade horizontal nos pisos e certa amplitude e variedade vertical, já que o último pavimento superior não ocupa a totalidade do plano, mas organiza-se à maneira de mezanino em apenas cerca de 1/3 da área disponível; a defasagem de meios níveis na seqüência dos dois pavimentos inferiores incrementa ainda mais a variedade espacial proposta, que é ativada também na definição dos perímetros dos vários planos, nos detalhes de fechamentos, variações nas coberturas e alternância na disposição das circulações.

Embora os exemplos selecionados para este item pudessem também estar incluídos no item englobando edifícios institucionais, julgou-se conveniente estudá-los à parte porque, sendo para uso cultural, seu estudo e compreensão pode mais facilmente transcender certos fatores circunstanciais que gravam de certo peso os edifícios destinados a usos governamentais propriamente ditos – os quais, na época, estavam bem ou mal servindo ao poder militar que havia discricionariamente dominado o governo brasileiro. Embora essa questão da conexão arquitetura x política não deixe de ser importante, entretanto ela se mostra largamente irrelevante para o assunto desta tese, e convinha tratar a cultura com a dignidade que ela sempre merece, mesmo que o governo em curso, seja lá qual for, não esteja à altura de uma efetiva compreensão das dimensões culturais.

Reconhecer a qualidade da arquitetura realizada no Brasil nos anos 1960 – em especial aquela da Arquitetura Paulista Brutalista - implica, necessariamente, em mexer não apenas no vespeiro da "identidade nacional", como em ter suficiente sabedoria para saber distinguir e separar essa arquitetura das circunstâncias políticas negativas que abrumaram a todos os brasileiros naquele momento. Entre outros motivos que animam esta tese, inclui-se a afirmação da existência autônoma dessa tendência arquitetônica brasileira, que tanto dá continuidade quanto rompe com a tradição imediatamente anterior, parcial, mas significativamente; e essa autonomia deve ser garantida, também, em relação às circunstâncias estritas em que foram projetadas e construídas, que as explicam e justificam, mas não as definem enquanto arquitetura. Ademais, esta tese se coloca em postura contrária àquela adotada por alguns dos autores que se debruçaram sobre o estudo dessa arquitetura, qual seja, a de promover uma equivalência simplista entre arquitetura e política. Que, seguramente, estava presente na maioria dos debates intelectuais arquitetônicos brasileiros daquele momento (como será melhor analisado no capítulo seguinte); e segue, anacronicamente, vigendo desde então em muitos fóruns acadêmicos locais e nacionais. Mas a arquitetura, ela mesma, não é nem nunca foi mero subproduto do debate político, nem tem porque se atrelar necessariamente a ele, nem é melhor ou pior por conta exclusiva da posição política de seus autores.

Sem dúvida, essa armadilha da equalização redutora entre arquitetura e política foi armada, em grande parte, pelos próprios intelectuais paulistas de esquerda, próximos ou internos aos debates arquitetônicos alimentados e/ou tributários da Escola Paulista Brutalista, tendo se desenvolvido em uma crítica pretensamente ético-milenarista-ideológica que venceu profundamente a escola paulista e julgou-se obrigatória quando dela se pretende tratar. Mas esta tese considera tais posturas datadas, episódicas e irrelevantes, porque aqui a meta proposta não é ressuscitar ou dar continuidade à arquitetura e à Escola Paulista Brutalista – o que seria historicamente absurdo – mas atribuir-lhes correto valor, estudando apropriadamente essa arquitetura daquele momento, compreendendo seu papel no seio da arquitetura brasileira do século XX. E assim ajudando a compor, com a adição de um importante fragmento ainda quase totalmente ausente da nossa historiografia arquitetônica (ao menos, no que se refere a estudos sistemáticos abrangentes, embora já abundem abordagens pontuais), um panorama mais rico, múltiplo e complexo da arquitetura brasileira em senso amplo.

7.4.7. IGREJAS: VALORES SIMBÓLICOS, ABSTRAÇÃO E TRADIÇÃO

O levantamento e sistematização das obras da Arquitetura Paulista Brutalista do período de 1950 a 1970 apontou poucos edifícios sagrados - apenas 14 -, mas pode-se considerar a quase totalidade como obras significativas, talvez por representarem oportunidades especiais de exercício de um programa singular, não apenas de caráter público, mas também envolvendo a necessidade de lidar com valores simbólicos, sobre os quais pesam tradições milenares que devem de alguma maneira ser cotejadas, aceitas, rejeitadas ou transformadas pela obra contemporânea. O programa a ser atendido pela arquitetura de uma igreja vai além das necessidades de um simples auditório com serviços de apoio, pois deve também atender às necessidades da liturgia religiosa que denomina o templo; a qual pode ter-se fixado e entranhado, ao longo de séculos, em determinadas formas típicas, de maneira a tornar freqüentemente bastante difícil distinguir determinados ritos, dos espaços onde tradicionalmente são celebrados.

O tema oferece outra dificuldade adicional: a arquitetura dos espaços sagrados parece estar, de alguma maneira, ausente das preocupações seminais da modernidade, em grande parte por seu caráter eminentemente laico. Como afirma Perez Oyarzun *et alii*, "o tema da arquitetura sagrada não constitui uma das preocupações centrais da arquitetura moderna, entendida aqui em sentido restrito como o movimento que surge na Europa, com particular força e nitidez, depois da I Guerra Mundial".¹⁰⁶ Segundo esses autores, essa quase ausência repercutiria de duas maneiras: "quantitativamente, o número de casos destacados é baixo, comparado com o de outros períodos históricos. Qualitativamente, salvo exceções, as igrejas realizadas respondem a casos de aplicação de princípios da arquitetura moderna, mais do que de exploração dos mesmos. O que significa que enfrentar esses encargos não constituiu, para os arquitetos, uma oportunidade de explorar novas fronteiras para a arquitetura".¹⁰⁷

As razões dessa relativa ausência do tema religioso na arquitetura moderna são complexas, mas nascem de uma ampla mudança de mentalidade que marca o próprio advento da modernidade amplo senso; acirrando-se nas vanguardas do século XX, cuja ânsia por romper laços com o passado não poderia facilmente coadunar-se com a inevitável necessidade de respeitar, transformar e renovar a tradição que é inerente à projeção de espaços sagrados. As possibilidades de renovação litúrgica no seio da Igreja Católica (que, embora sejam cristalizadas oficialmente no II Concílio Vaticano nos anos 1960, já vinha sendo gradualmente preparada desde finais do século XIX) serviram de apoio para algumas reinvenções do espaço sagrado, e podem ser percebidas em autores já modernos, como o catalão Antoni Gaudí, em seu celebrado projeto para a Igreja da Sagrada Família (1883-1926). As inovações litúrgicas também são importantes no diálogo com a concepção arquitetônica no caso de projetos de igrejas destinadas às denominações protestantes, tanto as históricas como as nascidas de impulsos renovadores dos últimos dois séculos. Dentre os exemplos modernos de relevância nesse tema está, por exemplo, o Templo da Igreja Unitária projetado por Frank Lloyd Wright em Oak Park (1904-1906). Mas, embora seja obra de grande significação, ela possivelmente fala mais dos esforços de seu criador em prol da construção de uma nova linguagem do que necessariamente a favor de uma revisão do tema do edifício religioso propriamente dito. Frampton¹⁰⁸ analisa essa questão ao demonstrar como essa obra e o Edifício Larkin empregam praticamente as mesmas estratégias projetuais, demonstrando talvez mais a busca de um caráter genérico do que o desejo de uma caracterização programática ou de estabelecimento de novos paradigmas arquitetônicos especialmente adaptados ao tema do edifício religioso.

Um dos exemplos da arquitetura moderna no tema das igrejas, de grande repercussão, foi sem dúvida o da Igreja de Notre Dame em Raincy, Paris, de Auguste Perret (1922-23). A retomada de vários elementos da tradição religiosa reinterpretados à luz das novas técnicas construtivas se ancora, nessa obra, em uma releitura das matrizes góticas, sem, entretanto, filiar-se às aspirações decorativas do neogótico do século 19, mas pode ser também compreendida como uma retomada do classicismo greco-romano, por seu caráter de sala hipostila; essa erudita releitura atinge um resultado altamente original, não obstante contendo elementos reconhecíveis da tradição do espaço religioso greco-romano-cristão, com o qual parece

desejar dar continuidade: as altas e esbeltas colunas; a disposição basilical em três naves; a cobertura em abóbada de canhão suavizada; a referência à independência estrutural dos vedos potencializada pelo recurso aos vitrais – esse e outros são recursos que Perret utiliza com maestria e que dali em diante servirão de precedente notável muitas vezes referendado por inúmeros outros arquitetos em obras posteriores, dando exemplo de uma atitude moderna que, apesar de alterar tudo, parece não ter rompido com nada.

Outro exemplo muito importante da arquitetura moderna do século XX no tema das igrejas é sem dúvida o da Capela de Ronchamp, de Le Corbusier (1950-55). Assim como os demais exemplos aqui citados, todos também relevantes como referentes para algumas igrejas da Arquitetura Paulista Brutalista, esta parece apoiar-se com mais frequência e demonstrando maior afinidade em outro espaço sagrado projetado por Le Corbusier: o Convento de La Tourette (1953-60). Em outro texto considerou-se que “o desvio para o barroco e o isolamento campestre de Ronchamp parece não ter uma muito profunda influência no marco da Arquitetura Paulista Brutalista; enquanto parecem ter sido muito mais relevantes as obras da fase corbusiana brutalista que sugerem ou propiciam novas abordagens urbanas, enfatizam a exploração da idéia da estrutura deixada aparente como expressão de verdade construtiva, e abrem caminhos para uma compreensão da questão da habitação como tema coletivo” – como seria o caso, mais claramente, de La Tourette. Mas assim como os detalhes do teto-jardim de pedra da Unité d’Habitation de Marselha, também os detalhes de La Tourette (e igualmente os de Ronchamp) – mais do que a concepção geral dessas obras – parecem ter tido, estes sim, uma influência recorrente livremente retomada em vários projetos da Arquitetura Paulista Brutalista – de igrejas, mas não apenas.

Além dessas referências internacionais seria impossível deixar de abordar a importância da própria arquitetura moderna brasileira da escola carioca no tema da qualificação do espaço sagrado contemporâneo, em especial pela contribuição niemeyeriana. A Capela de Pampulha em Belo Horizonte (1940-3); a Capela do Palácio da Alvorada (1957-60), a Catedral (1959) e a Igreja de Fátima (1958) de Brasília são obras de excepcional qualidade e alto grau de inovação que podem ser caracterizadas, como o faz Pérez Oyuarzun et alii, pela ênfase que dão às questões da “liberdade [formal] e graça do envolvente”. Mas uma análise mais detida dessas obras de Oscar Niemeyer faz constatar haver menos uma aproximação, que uma profunda diferenciação entre as mesmas e as propostas presentes na Arquitetura Paulista Brutalista. Quase se poderia dizer que essas obras niemeyerianas e as igrejas paulistas do brutalismo, que serão adiante mais pormenorizadamente estudadas, empregariam estratégias projetuais opostas – se a arquitetura permitisse um entendimento simplista, que nunca é totalmente possível nem satisfatoriamente iluminador. Resumidamente, pode-se entender que Niemeyer emprega nessas obras uma combinação de superfícies vedadas e vãos abertos: as superfícies são definidas e dispostas como painéis ou lençóis, à maneira de trechos de tendas, sendo leves e curvas; os vazios maiores ou menores entre os painéis podem ser envidraçados (transparentes ou translúcidos, com o sem vitrais), ou senão azulejados (opacos mas, de alguma maneira, imateriais). A Catedral – onde os “painéis” são quase virtuais ressaltando as vértebras – pode ser percebida internamente como um espaço em gruta subterrânea coroada por majestosa cúpula: mas pode também ser lida como um caso peculiar da revisão perretiana do esqueleto portante enquanto definidor quase único da arquitetura; mesmo se aqui, surpreendentemente, a colunata é posta não na seqüência linear do espaço basilical, mas em formação circular. Opção, aliás, que também encontra precedentes na tradição clássica (como nos dá notícia, por exemplo, o peristilo do Templo de Vesta em Roma).

Um autor contemporâneo ao brutalismo internacional e de relevância no tema da arquitetura religiosa é Marcel Breuer, especialmente em sua última fase criativa, após o projeto da Unesco, mas principalmente na década de 1960 em diante. Trata-se, aliás, de autor reconhecido e admirado pelos arquitetos da época, e também no ambiente paulista, disso dando notícia a frequência com que seu trabalho é publicado em revistas de época.¹⁰⁹ Ademais, suas obras religiosas desse período empregam quase sempre estruturas em concreto armado aparente, com desenhos especiais nos pilares, sineiras e elementos verticais – temas que

estão abundantemente presentes na Arquitetura Paulista Brutalista, e não apenas religiosa. Mas, dada a contemporaneidade entre a obra de Breuer e a dos arquitetos paulistas da geração brutalista, e mesmo quando era possível haver conhecimento quase imediato de seu trabalho graças à sua então boa divulgação midiática, não se pode considerar seus trabalhos como precedentes, mas apenas em uma feliz sincronia, e talvez em diálogos fecundos – que são de dupla mão de direção com a arquitetura brasileira, pois parece evidente que certos dos elementos empregados por Breuer nasçam também de leituras interessadas de obras de Niemeyer, como por exemplo nas colunas em V que ele emprega na marquise do Convento da Anunciação (1954-62).¹¹⁰ Outra obra de Breuer, em que ele realiza várias experiências arquitetônicas é a Abadia e Universidade St. John (1953-61)¹¹¹, cuja torre sineira é sobre-desenhada para enfatizar seu caráter de elemento escultórico simbólico, fazendo contraponto com o caráter quase laico (de auditório genérico) da igreja. Essa evidente atitude laicizante, comum na modernidade, não incentiva a que as igrejas de Breuer possam ser tomadas como paradigmas da arquitetura religiosa em seus temas intrínsecos propriamente ditos – mas de alguma maneira, facilita sua reapropriação em inúmeros outros casos, sendo de fato sua arquitetura bastante “sugestiva”.

As igrejas paulistas do período 1950-70 inseridas no levantamento e que podem ser consideradas como afiliadas à tendência brutalista podem ser consideradas segundo dois momentos distintos. Os primeiros exemplos, ainda nos anos 1950, parecem preferir a opção de uma reavaliação do paradigma perretiano, tanto na já analisada Igreja de Vila Madalena, de Joaquim Guedes (mesmo que não diretamente), como (com mais clareza e pertinência) na Igreja da Rua Calubi, de Adolf Franz Heep (1953) e na Igreja em Itoupava Seca, de Hans Broos (1958). Embora esta última esteja situada em Santa Catarina, seu autor sempre teve escritório apenas em São Paulo desde que se estabeleceu no Brasil; e parece importante trazê-la aqui a estudo por se tratar de arquitetura que, a seguir, realizará obras bastante significativas, em sua maioria podendo ser afiliadas à Arquitetura Paulista Brutalista, e boa parte delas de alta qualidade, inclusive a melhor obra religiosa dessa amostragem, a São Bonifácio (adiante analisada); a qual parece ter, nesta obra catarinense anterior, a oportunidade de um ensaio consolidando sua plena inserção nos paradigmas brutalistas, não apenas no método (que já está presente), mas também nas aparências. Em Itoupava, a linguagem formal brutalista não parece estar ainda tão clara face à influência da releitura perretiana ter-se combinado com a opção circunstancial do uso de estruturas de madeira (material mais acessível e de menor custo naquela região na época); o que, de qualquer maneira, não altera o fato de que o projeto nasce basicamente da estrutura em pontuação colunar, definindo a basilica de três naves, com cobertura em tesouras relembrando os tetos tradicionais dos templos greco-romanos; estrutura essa que é deliberadamente definida e enfatizada como elemento principal de toda a concepção arquitetônica, numa atitude totalmente afim às aspirações ético-construtivas do brutalismo.

Como já foi apontado anteriormente, a arquitetura da Igreja da Vila Madalena flerta com a idéia de construção “vulgar”, no sentido de comum e no sentido de laica, tomando como padrão de fatura e concepção o galpão industrial – talvez de forma a extirpar, na organização dos espaços internos e das aparências externas, quaisquer alusões ao misticismo religioso, substituído pela ênfase no sentido de congregação comunitária – mesmo que em detrimento do atendimento pleno das necessidades litúrgicas cotidianas. Mas nos anos 1960 essa radicalização conceitual parece ter sido substituída pela necessidade de ampliar limites profissionais, matizando-se os excessos em prol de uma resposta mais acorde aos requerimentos de clientes e usuários. Assim, mesmo sem perder o radicalismo formal, também a Arquitetura Paulista Brutalista, ao consolidar-se abre a possibilidade de encontrar caminhos que sejam, nem tanto de rompimento, mas possivelmente de releitura e reinvenção de uma outra tradição contemporânea. Essa possibilidade se exemplifica claramente no caso dos edifícios religiosos dos anos 1960, que em sua maioria laboram com especial ênfase o reconhecimento, manipulação e invenção arquitetônicos a partir da base conformada pelos exemplos “brutalistas” corbusianos – mas não apenas estes; e que mesmo buscando ser inventivos, não deixam de

procurar atender às necessidades programáticas específicas do espaço religioso.

Um exemplo dessa possibilidade de conciliação entre radicalismo e tradição contemporânea é o da **Capela da Colônia Francesa anexa ao Liceu Pasteur, em São Paulo (publicada em 1965), de autoria de Jerônimo Bonilha Esteves e Israel Sancovski**. Ambos haviam colaborado com Jacques Pilon (falecido em 1962) em outros pavilhões escolares para o mesmo Liceu Pasteur, os quais também apresentavam uma linguagem afinada com as características da Arquitetura Paulista Brutalista, porém sem maior brilho. Já a pequena capela de pouco menos de 250 m² era encargo definido em data ligeiramente posterior, e que ambos chegam a realizar sozinhos. A posição secundária e o espaço limitado previsto para a capela não permitiam muita liberdade na escolha do partido de implantação, e assim sua caracterização e diferenciação se dão predominantemente pelos detalhes. Trata-se de um simples abrigo definido por uma cobertura em laje nervurada de concreto, plana, cujas vigas de bordo se apoiam sobre paredes de alvenaria bastante espessas, rebocadas, com pequena edícula de apoio anexada a um canto; as aberturas para ventilação e para iluminação são separadas, como já propunha Le Corbusier desde a Unité de Marselha; os variados domos e demais detalhes de aberturas iluminantes são realizados em concreto aparente, e especialmente desenhados de maneira a trazer iluminação natural causando “efeitos” de luz e sombra; os quais dão ao limitado espaço interno um forte caráter de recolhimento e austeridade (que recorda mais as necessidades de um convento que talvez as de uma capela escolar). Todos os detalhes se referenciam mais ou menos literalmente a paradigmas corbusianos, demonstrando uma vontade juvenil de pertencimento a uma tradição contemporânea ainda não completamente sazoadada pela reelaboração criativa que a necessária experiência dos anos ajudaria, posteriormente, a melhor ativar.

Diferentemente, o **Centro Paroquial São Bonifácio, em São Paulo (1964), de Hans Broos**, já é uma obra bastante madura, possivelmente um dos melhores exemplos da arquitetura paulista dos anos 1960 (brutalista ou não); e neste caso, mesmo sendo possível detectar certas matrizes corbusianas, estas de maneira nenhuma se apresentam de forma literal ou mimética. Se em Itoupava o arquiteto Broos revisita o precedente perretiano, nesta obra a paleta de referências é muito mais variada e complexa, e mesmo assim a obra não parece fundar-se imediatamente nos exemplos internacionais, porém estes já se apresentam claramente mediados pela revisão que, em seu conjunto, a tendência brutalista paulista vinha realizando sobre essas fontes.

No Centro Paroquial São Bonifácio exercita-se a idéia, cara ao brutalismo paulista, do edifício configurado por uma caixa livre elevada sobre muito poucos apoios – à semelhança, por exemplo, do projeto do MASP, de Lina Bo Bardi, então já em construção. Também como no Masp combinam-se aqui certas matrizes mesianias (na definição que transforma a planta livre em planta genérica, totalmente vacante e sem colunas internas, com apoios externados; no espaçamento ritmado das vigas de cobertura que definem não um teto não liso, mas um teto homogêneo; no radicalismo e pureza geométrica da solução) e corbusianas (no trabalho sofisticado dos detalhes e da luz interior; na expressão plástica dos grandes panos de concreto aparente; no emprego da solução em pontuação colunar, ou planta livre, ou “estrutura independente” no edifício-embasamento, cujas varandas quase contínuas fazem lembrar a solução “Cartago” das quatro composições). Mas a erudição demonstrada pela revisão de todos esses paradigmas não se limita a estar referenciada, mas demonstra sua maturidade ao transformá-los de maneira segura e tranqüila. O radicalismo, que não deixa de estar presente, não ocorre em detrimento da qualidade da fatura da obra e do atendimento correto e adequado de todos os aspectos do programa, bem como da melhor resolução de implantação no ambiente urbano.

O Centro Paroquial engloba dois programas distintos e complementares: de um lado o atendimento à comunidade e a moradia dos padres; de outro, a igreja propriamente dita - e a arquitetura escolhe separá-los nitidamente. Para isso aproveita a circunstância do terreno em forte declive, alocando um embasamento inferior nessa depressão do terreno abrigando o programa paroquial, e em cujo teto plano situa-se

a praça-adro, totalmente livre, e já no nível da rua (ou ligeiramente acima, com apenas três degraus demarcando sutilmente o espaço semipúblico); enquanto a igreja propriamente dita é situada em um bloco elevado, muito fechado e interiorizado, sustentado por quatro colunas periféricas, opção que garante ao térreo caracterizar-se como um respiro urbano, diferenciando-se da urbanização em pequenos lotes ocupados por sobradinhos das vizinhanças, potencializando também a vista para o não tão distante Parque do Ibirapuera. Ao criar esse adro, e ao recuar o volume elevado da igreja em quase 15 m (mesmo quando, no embasamento inferior, essa primeira faixa de recuo esteja quase totalmente ocupada até o alinhamento da via pública) o partido do projeto garantiu a permanente qualidade urbanística da obra, cuja presença passa a qualificar os arredores, sem, entretanto, romper a escala do entorno.

Um recuo de aproximadamente 3 m na lateral esquerda (de quem desde a rua olha o terreno) é ocupado por uma rampa de veículos que se prolonga, ao longo daquela divisa, até atingir a cota mais inferior do terreno, quase 10m abaixo da via pública, dando acesso também a um edifício independente, com três pavimentos, já existente anteriormente, localizado no recuo de fundos do extenso lote. Dessa cota inferior até a cota da rua, e nos primeiros cerca de 55 m do terreno desde o alinhamento, situa-se o edifício-embasamento, que também respeita um recuo de mais ou menos 8 m na outra divisa lateral, exceto na porção do recuo de frente anterior à projeção do bloco elevado - faixa que é aproveitada em toda a extensão livre para abrigar um auditório, de pé-direito duplo, no nível do segundo subsolo. Ambos os volumes – o inferior embasamento e o superior elevado – são acessíveis desde a praça-adro livre do térreo por meio de escadas, num discreto volume envidraçado fechado disposto sob a projeção do volume superior da igreja e junto ao recuo da rampa lateral. Situam-se ali duas escadas sobrepostas, sendo uma delas misto de rampa e escada, utilizável por quem vem da rua, adentra o volume sob uma pequena marquise de acesso, e sobe ao volume superior; outra escada, situada sob esta, tem acesso pela porção mediana da projeção da sombra superior e dali desce, vencendo os dois níveis inferiores e levando diretamente ao auditório do segundo subsolo; nesse volume envidraçado do térreo há ainda a seguir outra escada, compacta e de uso restrito, dando acesso a todos os três níveis inferiores; e também uma escada em caracol de acesso alternativo e mais restrito ao nível superior e ao mezanino do coro. Esse dispositivo funcional singelo – a caixa envidraçada de escadas - garante total flexibilidade de uso, independente ou conjunto, das várias partes do Centro Paroquial, caracterizando, protegendo e isolando, se necessário, os acessos, cujo fechamento envidraçado igualmente revela e separa.

Além da porção ocupada transversalmente, na faixa frontal de recuo, pelo volume do auditório, o volume do embasamento prolonga-se por um corpo longitudinal, disposto em paralelo aos recuos laterais, com largura de mais ou menos 13 m, o qual se define internamente por quatro faixas de uso ao longo de todo o comprimento de aproximadamente 40 m desse quase pavilhão; sendo uma faixa de 2.5 m na lateral esquerda, voltada para a rampa de acesso, contendo as escadas e, nos desvãos sobre as mesmas, áreas de apoio; a seguir há outra faixa interna de cerca de 2 m de circulação horizontal; segue-se uma faixa de aproximadamente 6 m para as atividades ali alocadas; e uma última faixa de 2.5 m de varandas, voltadas para a fachada norte (e prolongando-se pelas fachadas voltadas para oeste), comunicando e protegendo os ambientes. No primeiro subsolo situam-se as áreas de uso restrito aos padres, com dormitórios para residentes e visitantes, cozinha, estar, jantar e biblioteca. No segundo subsolo, em seqüência ao auditório, situam-se as atividades voltadas para a comunidade, espaços para eventos, ambulatório, copa de apoio, etc. Aproveitando a declividade do terreno há também um terceiro subsolo, ocupando apenas a última porção posterior, para garagem e apoio. A estrutura do setor “pavilhão” está apoiada em colunas circulares e organiza-se transversalmente em dois balanços de 2.5 m e vão interno de 8 m, repetidos a cada 5.5 m mais ou menos, configurando um esquema em “planta livre” onde as divisórias que configuram os ambientes podem ser removidas a qualquer momento, sendo algumas delas executadas como armários de madeira, garantindo total flexibilidade de uso e transformação desses ambientes.

O volume elevado que abriga a igreja propriamente dita consiste em uma caixa de aproximadamente 13 x 33 m com altura total de 7.20 m e pé-direito livre interno de mais ou menos 5,5 m, elevada a cerca de 4 m, apoiada sobre dois pares de colunas periféricas, situadas de maneira a conformar um ritmo longitudinal cujos balanços e vão central têm proporção 1:3:1. Essa caixa de concreto é organizada de maneira a que as duas fachadas longitudinais de concreto armado aparente trabalhem em sua altura total como vigas, mesmo tendo algumas perfurações discretas que servem de entrada de ar, situadas na altura da laje do piso elevado. Ocupando um pouco mais de 1/5 da área, e junto à fachada posterior sul, dispõe-se um mezanino para o coro, sob o qual se abrigam algumas dependências de apoio para sacristia e confessionário. Na porção oposta, junto à fachada frontal leste, e ligeiramente elevada em relação ao restante do piso, situa-se a área de celebração, com altar-mor, altar lateral, púlpito e pia batismal; na porção mediana situa-se a nave propriamente dita. A laje do piso é interrompida em toda a faixa ao longo da rampa-escada de acesso, apoiando-se numa viga longitudinal cuja sustentação é reforçada por tirantes ancorados nas vigas do teto. A iluminação natural é obtida sempre zenitalmente, exceto por umas poucas e dosadas aberturas situadas apenas na fachada menor posterior, que fracamente iluminam coro e sacristia, garantindo uma ambiência de recolhimento interior no trecho da nave e altar. Sobre a área do altar, os primeiros três espaços entre as vigas transversais superiores são fechados com um dispositivo de tipo shed que permitem maior entrada de luz nesse trecho; dali em diante, a luz natural tem acesso por meio de dois rasgos zenitais dispostos junto às fachadas longitudinais, desenhados de maneira a que a luz reflita sobre dois planos sucessivos antes de ingressar, proporcionando uma iluminação natural suavizada que permite certa obscuridade no trecho mais central, onde se situam os fiéis, coberto com laje mista disposta em altura intermediária das vigas superiores de cobertura; os tijolos furados são postos com a face para baixo por razões acústicas, e pelo mesmo motivo são praticados alguns “furos” cilíndricos na porção central dessa laje de cobertura, que servem de elementos de propagação e ressonância sonora. Os detalhes internos (altares, pia batismal, decoração) são parcos e cuidadosamente desenhados, realizados em concreto aparente ou chapa de aço, dispostos de maneira a reforçar o ambiente de recolhimento e celebração requerido; os bancos, móveis, também foram desenhados pelo autor, com estrutura em ferro tubular quadrada com assentos e encostos em madeira.

Essa “caixa” é sustentada por quatro pilares de seção retangular de aproximadamente 0,8 x 0,5 m, com uma ranhura na porção externa menor que serve para abrigar discretamente, e de maneira visitável, os canos de águas pluviais. Embora essas colunas necessariamente desçam até os níveis inferiores, elas sustentam somente o bloco elevado – já que o embasamento tem sua própria e independente estrutura de apoio. Os dois pilares anteriores sustentam também a “casa de sinos”, elevada sobre a cobertura da igreja, e de refinado desenho geométrico. Trata-se de um uma caixa retangular de concreto, com proporção 1:1,2, e a dimensão maior disposta na vertical, aberta em duas faces opostas maiores, dentro da qual se abrigam os sinos: essa caixa retangular situa-se em posição elevada, sendo sustentada por vigas de apoio que, nascendo de cada coluna lateral, bifurcam-se em V apoiando, no centro, a “caixa dos sinos”, pela sua porção média.

Embora sem usar recursos simbólicos que remetessem de maneira mecânica à tradição da arquitetura religiosa histórica, nesta igreja o arquiteto parece empregar, como ponte entre as formas antigas e as atuais, o recurso à abstração geométrica e o emprego de um complexo sistema de relações proporcionais passível de remeter-se à tradição clássica,¹¹² mas sem dela dar notícia evidente, exceto pela percepção sutil de harmonia que o conjunto parece transmitir.

Em 1964 publicou-se um concurso nacional de anteprojetos para a realização da Igreja Presbiteriana Nacional para a nova capital, Brasília.¹¹³ O júri resolveu conceder apenas um prêmio e distribuir o valor dos demais em partes proporcionais a apenas duas menções honrosas, embora tenham sido apresentados 23 projetos. Pode-se supor que tenha sido um certame de difícil julgamento, ao menos no entender do júri, que declara ter privilegiado uma abordagem bastante racional, criando um conjunto de

parâmetros de avaliação bastante pormenorizado, onde a funcionalidade (peso 4) recebia mais importância que a estética (peso 3), a qual predominaria sobre a economia (peso 2). Já os participantes parecem ter privilegiado outros parâmetros, mais construtivos e simbólicos que programáticos e funcionais - mas a pouca informação disponível sobre o assunto infelizmente não permite mais amplas análises.

Embora não tenha sido mencionado ou premiado, o projeto do arquiteto Fábio Penteadó é conhecido por estar publicado em seu livro, e vale ser revisto aqui por indicar uma atitude que, sendo recorrente na obra desse autor, também comparece em muitos outros arquitetos paulistas de tendência brutalista da época. Ao enfrentar esse projeto sua resposta é - como em outros temas e ocasiões - propor uma cobertura relativamente genérica, relativamente homogênea, na qual se introduzem algumas distorções e variações para peculiarizá-la e sob a qual se situa uma “praça abrigada”, sendo o chão escavado em alguns trechos de maneira a acomodar degraus-arquibancadas. Neste caso, a cobertura em grelha (conformada por dois conjuntos de vigas altas dispostas paralelamente e cruzadas perpendicularmente), de matriz obviamente miesiana, apóia-se em quatro pilares situados nos cantos, minimizando-se os balanços e aumentando-se os vãos intercolúnios, diferentemente da solução adotada por Mies no Edifício Bacardi (concreto) e na Neues Gallerie (aço), onde se busca um maior equilíbrio proporcional entre vãos e balanços. A diferença é importante, pois, enquanto Mies busca um acordo equilibrado entre estática/estética, Penteadó claramente extrapola a segunda em detrimento da melhor economia da primeira: a grelha é homogênea apenas por desejo formal, já que estaticamente não pode sê-lo, pois o posicionamento de seus apoios problematiza essa homogeneidade, na medida que implica em um esforço a mais que termina pensando na sua elegância e leveza final. A peculiarização da solução genérica é dada, na proposta de Penteadó, pelas beiradas da trama “esgarçadas” pela variação no comprimento dos (relativamente pequenos) balanços das vigas, resultando em certa irregularidade nas bordas; e alguns dos vazios da grelha são cobertos por vidros de diferentes cores, dispostos em composição assimétrica aleatória. A solução, sendo poética e de grande força sintética, tanto serve para uma igreja como para um espaço de encontro de qualquer tipo: de certa maneira são subtraídas da proposta as questões programáticas peculiares ao tema (igreja) em prol de uma solução que se deseja genérica, exemplar, modelar – e que assim foi, a seguir, entendida por outros autores e por diversos comentaristas.

Embora não proponha propriamente uma solução subterrânea, o projeto de Penteadó, ao dispor uma imensa e alta grelha horizontal muito próxima ao solo de certa maneira “achata” sua percepção, quase fazendo-a tocar o chão. Por outro lado, o projeto ganhador desse concurso para a **Igreja Presbiteriana Nacional (1964) de autoria de Ubirajara Mota Lima Ribeiro** (dublê de arquiteto e artista plástico), segue alguns passos a mais nessa mesma direção: a solução proposta previa que a cobertura tivesse as formas de execução apoiadas diretamente no chão, e após as vigas serem executadas, fosse escavada a terra sob elas para descobrir, ou inventar, o vazio interior da igreja, podendo este ser tão alto e/ou variado quanto se desejasse. Para que isso fosse possível, os apoios previstos seriam executados à maneira de fundações, com a profundidade necessária, permitindo a futura escavação. Parte dessa terra escavada seria disposta sobre a cobertura, organizando pequenos taludes laterais, de maneira que a primeira percepção da igreja se daria não por sua presença, mas por sua ausência, revelando-se como um jardim onde tubos aflorados dispostos de maneira aparentemente aleatória proporcionam de maneira não evidente aberturas de iluminação e ventilação, estando a igreja propriamente dita abrigada no pavimento inferior semi-enterrado.

A solução proposta configura um precedente notável que prenuncia uma atitude de partido que será bastante comum em muitas outras e posteriores obras da arquitetura paulista, tanto nos anos seguintes, como nas décadas seguintes, tornando-se um desafio muitas vezes buscado pelos arquitetos locais: como organizar uma intervenção mínima na paisagem, tendo como recurso básico a manipulação dos níveis do terreno, e explorando a possibilidade de empregar andares enterrados ou semi-enterrados como pavimentos principais. Embora o tema da grande cobertura plana sob a qual se abrigam variadas atividades pareça,

construtivamente, se assemelhar à proposta de Fábio Pentead, a solução aqui difere por não pretender-se celebrar a cobertura enquanto objeto de ousada construção - mesmo que o seja - pois essa qualidade é subtraída da percepção imediata do usuário na medida em que passa a configurar apenas um recurso oportuno para inventar-se de maneira criativa e relativamente econômica, um novo chão; assim, mesmo quando a solução proposta por Ubirajara Ribeiro seja também, do ponto de vista construtivo, extremamente instigante (como será descrito adiante), não é tanto a aparência da coisa que o discurso do projeto deseja destacar, mas o engenho de como ela é feita o que parece importar supremamente ao autor.

O desaparecimento do objeto, entretanto, deixa de atender a uma importante questão programática: a necessidade de marcar presença urbana. Atendendo a essa exigência quase natural no caso de uma atividade de cunho público, ademais neste caso monumental (uma igreja situada na cidade-capital que se aproxima, como programa, ao de uma catedral) o projeto previa também a disposição de um mastro vertical de concreto de grande altura (cerca de 50 m), denominado como "agulha símbolo", ainda mais conspícuo quando em face da horizontalidade da proposta. Feita a concessão, esse "detalhe" da obra praticamente não merece maiores explicações ou justificativas por parte do autor no texto do memorial publicado, apesar de sua posição ocupar o centro da composição de todos os ambientes internos.

O programa foi acomodado no pavimento único semi-enterrado, e tinha como ambientes principais dois grandes auditórios circulares, um para 1500 (diâmetro de cerca de 50 m) e outro para 500 pessoas (diâmetro de mais ou menos 25 m), dispostos com as áreas dos altares adjacentes entre si e tendo de permeio a ambos a base do mastro-agulha. O eixo que passa pelos acessos, altares e agulha conforma uma diagonal ao quadrado geral do pavimento e o posicionamento dos ambientes se dá de maneira a criar, nos dois ângulos da diagonal junto ao perímetro do terreno/pavimento térreo, áreas de foyer relativamente restritas que antecedem a cerimônia da entrada nos auditórios ou "igrejas" propriamente ditas. Essa disposição dos ambientes principais permite deixar mais livres os dois outros ângulos do quadrado, paralelos ao eixo diagonal principal das igrejas/auditórios; o canto oposto mais próximo dos acessos, portanto mais público, é praticamente deixado livre (com apenas um ponto isolado de apoio de sanitários/chapelaria em pequeno volume independente). Desse setor tem-se também acesso às áreas dos coros e altares, bem como às salas de apoio para o público (sala para mães e filhos pequenos). No canto diagonal oposto agrega as funções mais privativas da igreja, tais como salas para meditação e leitura bíblica, escritórios, serviços de apoio internos, destacando-se desse conjunto a sala do conselho, abrigada em espaço circular em formato "caracol" que ressalta e dignifica seu significado no conjunto.

O método construtivo proposto previa o emprego de elementos pré-moldados, protensão e montagem. O memorial descreve a proposta de execução, que seria iniciada ainda sobre o terreno natural, da seguinte maneira [adendos meus em colchetes]: "a construção foi prevista a seguir o seguinte roteiro: tubulões a céu aberto até 25 m [de profundidade]; espera para pilares a 6 m [de profundidade]; concretagem dos pilares dentro dos tubulões; duas vigas-dreno principais [situadas nos limites laterais do terreno] concretadas no nível do terreno sem cimbrês ou andaimes; 24 vigas-dreno secundárias pretendidas, concretadas sobre as principais [vencendo o vão transversal], ainda no nível do terreno, sem cimbrês ou andaimes; montagem da cobertura pré-moldada a 2 m do nível do solo [sobre as vigas mencionadas] com economia de percursos verticais; escavação nos níveis [inferiores] estipulados. Tem-se então um canteiro de serviço já coberto, livre de chuvas e sol, com os materiais descendo por gravidade. Colocação dos cilindros pré-moldados [de iluminação e ventilação que afloram na cobertura] que se apoiarão sobre lastro. Arrimo, aterro e acessos. Feitura e revestimento da agulha símbolo e colocação da cobertura dos cilindros [vidros incolores ou coloridos, telas metálicas]. Modelado das vedações. Acabamento." No acabamento interno previa-se forros e mobiliários de madeira, uso de revestimentos nobres (mármore, granito), uso de chapas acústicas, etc.

Note-se que a descrição do projeto concentra-se, como é freqüente e característico na Arquitetura Paulista Brutalista, na descrição da obra civil, dando a entender que isso bastaria para defini-la cabalmente.

Essa engenhosidade no arranjo estrutural talvez pareça excessivamente exuberante ao olhar apressado, mas revela-se, ao ser melhor compreendida, de uma clareza surpreendente, pois que totalmente ancorada em necessidades funcionais e estáticas – evidentemente, nascidas do desejo de atingir certa complexidade intensificando a experiência espacial do equipamento, celebrando sua presença urbana e, mais ainda, sua riqueza espacial interna, sem perda de seu atendimento funcional pleno. Mais do que apenas “fazer cantar o ponto de apoio”, como declara Artigas, nesta e em outras obras sua intenção é “uma cantiga diferente.”¹²⁷ Sendo original, entretanto presta indireta homenagem a muitos mestres: na fragmentação, rotação e duplicação das colunas da Alvorada niemeyeriana, à *promenade architecturale* corbusiana, ao volume único miesiano, ao vazio interno wrightiano e muitos outros referentes mais: uma erudição necessária recombina-se, sem qualquer pedantismo, de maneira *sui generis*, inovadora e criativa.

7.4.10. CONJUNTOS HABITACIONAIS: UTOPIAS TECNOLÓGICAS E URBANÍSTICAS

Tendo escolhido concentrar-se na arquitetura do brutalismo paulista, esta tese não pretende ter como escopo adentrar mais profunda ou detidamente sobre questões urbanísticas, exceto quando cabíveis a partir da análise das obras. Tampouco se poderia postular a existência de um “urbanismo brutalista”: embora possa ser destacado como uma tendência arquitetônica com características próprias e peculiares, o brutalismo não está descolado da arquitetura moderna em seu momento de expansão e auge, e muito menos, do urbanismo moderno de corte funcionalista então predominante como ideologia e prática; sendo mais provável, pelo que se pode observar na análise dessas obras, que o adotasse de maneira quase “natural”, ou seja, sem maior ânimo de mudança e ou questionamento. Ao contrário: segue e dá continuidade, como outras tendências arquitetônicas da época, a seus postulados, não havendo sequer laivos de algum estremecimento nas suas boas relações, pois o brutalismo paulista claramente compartilha, no ambiente cultural de sua época, no Brasil, do entusiasmo pelas possibilidades do urbanismo moderno, exemplificadas e celebradas pelo concurso e realização da nova capital, Brasília.¹²⁸ Nesse sentido, não havendo no campo do urbanismo o que o diferencie de outras tendências arquitetônicas locais (ou mesmo internacionais) desse momento, pouco interesse teria para o recorte desta tese estudar o assunto mais detidamente.

Entretanto, temas arquitetônicos há que sua plena compreensão deve necessariamente passar pelo trato de questões urbanísticas: é o caso dos conjuntos habitacionais, ou da habitação de interesse social. Tema também indissolúvelmente ligado a questões de ordem política, convindo, pois, abordá-las de alguma maneira. Aliás, discursos atrelando questões arquitetônicas, urbanísticas e políticas foram muito frequentes no ambiente acadêmico e profissional arquitetônico, muito especialmente no período de estudo abrangido por esta tese (anos 1950-70). Trata-se de uma mistura sempre complexa e intrincada, plena de nós embaraçados e cujo difícil deslinde foge, a rigor, do escopo desta tese, focada nas questões de ordem arquitetônica propriamente dita. Essa interpenetração mostra-se ainda mais presente no caso da habitação social e de suas imbricações com as políticas urbanas, sendo praticamente inevitável tecer algumas considerações, mesmo que breves, sobre essa associação.

Enquanto cidadãos reunidos em um órgão de classe, arquitetos e sua entidade (nos anos 1950/60 o Instituto de Arquitetos do Brasil [IAB] congregava com muita presença os interesses da categoria) procuraram sempre ter voz ativa, mesmo que freqüentemente isolada e discordante, nas decisões políticas de ordem ampla de alguma maneira afetas às suas atividades profissionais e às aspirações culturais - e isso é certamente mais presente no período em estudo nesta tese. Note-se que naquele momento essa atuação do IAB se concentrava menos no debate de questões propriamente arquitetônicas, edilícias e estéticas,¹²⁹ do que nas questões relacionadas a temas urbanísticos, de planejamento urbano e de políticas públicas, em

especial aquelas voltadas para a habitação social. Mas, mesmo havendo entre os arquitetos atuantes naquelas décadas um razoável acordo aparente no que tange às suas aspirações e reivindicações de ordem político-cultural, no tema do planejamento urbano e da habitação social, isso não necessariamente resultou em respostas assemelhadas nas arquiteturas praticadas pelos vários e distintos arquitetos ali congregados, sempre quando chamados individualmente a colaborar por meio de seus projetos. Essa dissociação relativa entre discurso político e estético é mais detidamente analisada por Carlos Nelson Ferreira dos Santos em vários textos,¹³⁰ onde se constata a distância e diferenças entre o que seriam as teorias praticadas e as práticas teóricas no urbanismo e na habitação daquelas décadas.

Por outro lado, o contrário também parece ser verdadeiro: aparentes defensores, ou simpatizantes, de diferentes posturas político-culturais e estéticas terminam, na prática, realizando projetos muito parecidos, tanto nas formas arquitetônicas como nas implantações urbanas. Para usar a terminologia cunhada por Françoise Choay,¹³¹ tanto culturalistas como racionalistas, ao fim e ao cabo, produziram na realidade brasileira, paulista em particular, obras bastante semelhantes; sendo também mais freqüente a hibridização (tanto discursiva como projetual) do que a estanqueidade de posturas.

Como esclarece Carlos Nelson, com sua verve crítica cortante e precisa: “até os anos 70 os domínios se mantinham mais ou menos estanques: para os agentes do capital, urbanizações à moda culturalista; para os estatais, à moda racionalista. Desde a década de 50 os empreendimentos imobiliários, esgotado o filão dos mais ricos, se dirigem para as periferias. A terra barata começa a ser retalhada em novos “jardins”, parentes já muito distantes dos originais ingleses. Versões mesquinhas que se oferecem aos pobres. O governo não vai fazer por menos. Construída Brasília, falácia democrática oferecida ao consumo da parcela mínima da população brasileira que podia assumir a “cidadania” proposta pelo Plano Piloto, dedica-se, nos anos 60, a oferecer os mesmos esquemas racionalistas para os de mais baixa renda. Financia, através do BNH [Banco Nacional de Habitação], os conjuntos habitacionais”.

Há que se notar que o Sistema Financeiro da Habitação (SFH) proposto e implantado pelo Ministério do Planejamento dos governos militares ditatoriais após 1964 e gerenciado pelo BNH, não inventa nem inova, mas dá continuidade e expande exponencialmente as práticas urbanísticas e projetuais já anteriormente vigentes e testadas, normatizando e potencialmente engessando o que já era prática corrente. Tampouco entra em conflito pleno ou propõe alternativas de ação substancialmente distintas daquelas já anteriormente referenciadas pelos arquitetos reunidos em sua entidade de categoria: as propostas do Seminário de Reforma Urbana promovido pelo IAB em 1963 são, na sua maioria, apropriadas e adotadas pelo sistema SFH/BNH, como reconhece o próprio IAB.⁵ Mas isso se dá, certamente, com reduções drásticas que configuram, é certo, mudanças - mas menos no conteúdo do que em algumas ênfases (que, entretanto, aos arquitetos, pareciam fundamentais): o sistema BNH/SFH rechaça o idealismo socializante que permeava o discurso (fundamentado em parte nas entranhadas crenças utopistas das vanguardas européias do começo do século XX, parcialmente levadas a cabo no pós-II guerra) em prol de um realismo tacanho que busca quase exclusivamente atender questões financeiras, de consumo e de mercado, mais palatáveis ao sistema autoritário que se implantava e mais conformes com a realidade político-econômica do país, subdesenvolvido, dependente e subordinado ao bloco ocidental capitalista. Contrariando as expectativas dos setores mais progressistas da sociedade de então, e de muitos dos arquitetos mais atuantes naquele momento - que depositavam suas esperanças em que as propostas de planejamento urbano e de habitação social, sendo tecnocráticas e esclarecidas, necessariamente implicariam em transformações sociais relevantes - as políticas habitacionais almejadas pelos progressistas são implantadas, mas seu conteúdo social é descartado, ou não realizado, ou quando muito segue presente à maneira de um simulacro, despido de seus conteúdos utópicos, derivando para um controle estatal de direita, e não de esquerda.

Apesar de tudo, e como acima dito, tais questões complexas e profundas, que certamente deveriam merecer, talvez em outro lugar, uma análise mais detida e conseqüente, não são o tema desta tese e

sim as arquiteturas que, nesse dado contexto, e nesse tema em especial - a habitação social - foi possível realizar e propor, e mais especificamente ainda, dentro das realizações que podem ser enfeixadas como pertencendo ao escopo da Arquitetura Paulista Brutalista. Reiterando que, embora esteja a arquitetura sempre necessariamente atrelada às condições político-econômicas factuais da sociedade que a promove, dela parcialmente se independentiza, não só no que tange ao escopo das decisões internas de projeto, arquitetônico e urbanístico (que não se subordinam nem imediata, nem muito menos plenamente, ao universo político, podendo ser, e sendo, relativamente independentes), como na sua durabilidade, que excede o momento em que foi criada e as razões contingentes que a levaram a nascer para seguir tendo e extrapolando outros significados, alguns deles, inclusive, inconcebíveis a princípio, mas mostrando-se claros e pertinentes numa análise crítica atualizada. Com isso, é possível perceber inclusive que, embora seja verdade que o domínio de atuação da habitação pública herde a persistência “racionalista” a que se refere Carlos Nelson, tampouco foram idênticas todas as propostas dali nascidas, variando os graus de hibridização que praticam com outras posturas, culturalistas ou não, e que esses aspectos são também de relevante interesse para uma análise mais pormenorizada dessas arquiteturas.

Nos anos 1960 são raros¹³³ os projetos de habitação social efetivamente implantados e que possam ser inseridos no rol de obras de características brutalistas. Para ampliar ligeiramente esse escopo, mas sem fugir demasiado a seu sentido intrínseco, considerou-se importante inserir na listagem desse tema também outros projetos de conjuntos habitacionais, mesmo quando não destinados à habitação social propriamente dita - como é o caso, por exemplo, do Conjunto Residencial para alunos e professores da USP (1962, Eduardo Kneese de Mello e Joel Ramalho Jr.); também, os projetos de caráter urbano que também previam inserção de habitação social - como é o caso do Parque da Grotta (1974, Paulo Mendes da Rocha); ou ainda, projetos destinados a outros usos, mas que entretanto podem ser entendidos como exercícios potenciais de experimentação passíveis de serem apropriados em projetos de habitação social - como o concurso promovido pelo Touring Club para um Motel na Praia [1966, Joaquim Guedes]. Mesmo assim arrebanharam-se apenas 12 exemplos, somente metade dos quais foram efetivamente construídos. Por serem poucos, de certa maneira todos poderiam ser considerados significativos, dada a relevância do tema; mas procurou-se aqui destacar como exemplares os mais emblemáticos, seja por terem maior porte, ou por terem sido propostos e/ou executados com o emprego de algum sistema envolvendo a pré-fabricação dos componentes.

Na apresentação do projeto “**Plano para uma cidade satélite**”, publicado¹³⁴ em 1965 - um conjunto habitacional para 50 mil habitantes em Cotia, de autoria de Antonio Sérgio Bergamim, Arnaldo A. Martino, Jeny Kauffmann, José Guilherme Savoy de Castro, Júlio T. Yamasaki, Luiz Kupfer, Matheus Gorovitz, Rodrigo Brotero Lefèvre, Sérgio Ferro e Waldemar Hermann -, o arquiteto e historiador Nestor Goulart dos Reis Filho faz um breve apanhado inicial sobre o tema da habitação a partir do fim da Segunda Guerra, evidentemente com a intenção de inscrever a proposta brasileira nesse “processo”. Começa assumindo o assunto da habitação e do planejamento urbano como interligados entre si e associados à industrialização e à reorganização do tecido urbano: “Nos anos posteriores à II Guerra Mundial as soluções propostas para os problemas de habitação e planejamento urbano procuraram ter em vista, por um lado, as possibilidades da industrialização e, por outro, o reexame da articulação plástica e funcional dos elementos arquitetônicos na formação dos tecidos urbanos”. Exemplifica citando os projetos de Candilis para Toulouse-le-Mirail e as propostas para Sheffield projetadas pelos arquitetos daquela municipalidade. Afirma que “essas preocupações têm estado presentes também na arquitetura brasileira”, senão pela manifestação em projetos, ao menos enquanto desejo geral ou em pequenos exercícios circunstanciados, que ocorrem “sem que tenha sido possível levá-las à sua verdadeira escala, a urbanística, a não ser em alguns casos excepcionais”, sendo provável que o único exemplo que se poderia citar nesse caso, naquele então, era o de Brasília. Afirma que “somente nessas oportunidades [é] que adquirem toda a sua significação as soluções plásticas e construtivas das obras de alguns arquitetos”.

Com isso, indiretamente Reis Filho está inaugurando um vezo, que dali em diante seria freqüente e dominante: o de considerar que a questão da habitação era basicamente, ou prioritariamente, ou preferentemente, uma questão urbanística. Interessante notar que tal ênfase faz com que não se discuta, nesse texto, a organização dos espaços habitáveis propriamente ditos – os quais, na publicação desse projeto, sequer são apresentados – mas apenas se analisa e se detalha, com certa minúcia, a metodologia do desenho urbano de implantação do empreendimento, cuja escala e abrangência poderia fazê-lo ser considerado como uma “cidade satélite”, validando a comparação com os exemplos estrangeiros citados.

Reis Filho reconhece que a situação brasileira difere da européia: “no Brasil, a intensa industrialização e urbanização que acompanharam e sucederam à II Guerra Mundial não trouxeram uma correspondente atualização oficial nos setores de habitação e organização urbana”, e que o então recém proposto Plano Nacional de Habitação “apresenta-se vinculado a esquemas obsoletos”. A obsolescência, no caso, dar-se-ia em face de o BNH/SFH propor metas exclusivamente financeiras e quantitativas, sem buscar implementar qualquer preocupação com a atualização tecnológica e/ou com a conformação morfológica das cidades.

Mas nem tudo estava perdido, graças ao “poder criador dos arquitetos brasileiros e sua capacidade profissional para resolver problemas habitacionais e urbanísticos”, mesmo quando esse talento tinha poucas ocasiões para manifestar-se, e quando era possível fazê-lo, devia ademais lidar com uma situação real local que em absoluto se inseria nos desejos de mudança social e de planejamento das cidades, e longe estava de ser semelhante aos casos europeus que mirava como exemplares; e assim, “uma parte de esforço dos autores dos projetos é então destinada a compensar ou mesmo contornar essas desvantagens e, ao mesmo tempo, acompanhar o aperfeiçoamento da arquitetura e do planejamento urbano no plano internacional”.

Ao realizar essa introdução ao projeto, Reis Filho quer ver ali não apenas a experiência isolada que era, mas um possível começo de mudança, que para a modernidade arquitetônica ao longo do século XX parecia inevitável que um dia adviesse, cuja força teleológica geraria um futuro que parecia prestes a um dia ser alcançado – do qual dava exemplo a experiência européia. O fato de que essa experiência estrangeira também era parca e feita de exemplos isolados e a idéia de que a realidade local poderia legitimamente não ser semelhante àquela e assim, não configurar uma distorção ou atraso, mas um caso próprio, e que finalmente, a utopia talvez não fosse inevitável futuro, mas aspiração e desejo que de *per sí* não tinham força suficiente para realizar-se eram possibilidades conceituais quase impossíveis de serem aventadas naquele momento, em que a modernidade não era percebida como um estilo, mas como uma causa.

Embora todo o discurso de apresentação do projeto explique e debata apenas as estratégias de implantação e somente faça referência indireta acerca das unidades habitacionais propriamente ditas (embora ressalte uma das suas mais importantes características, a busca da variedade) o projeto das mesmas é, entretanto, bastante interessante, e vale a pena reconhecê-lo adequadamente. A primeira constatação ao examiná-lo é que, embora os projetos das habitações se alimentem e tornem a se apropriar de um amplo repertório moderno, com ênfase na contribuição corbusiana e nas lições do mestre na *Unité* de Marselha, o fazem de maneira bastante realista e apropriada, demonstrando um pragmatismo referenciado em absoluto nascido de abstrações ideais. E embora a construção pudesse vir a ser industrializável – como era mesmo de praxe fosse proposto, naquele momento, até como garantia de seriedade projetual – não faz da celebração da construção o mote principal do projeto, nem se detém particularmente nessas questões (até porque se tratava de um estudo preliminar cuja execução dependeria de muitos outros fatores a serem levados, oportunamente, em consideração). A ênfase do projeto das unidades habitacionais parece recair muito mais na espacialidade interna e na criação de uma matriz básica que permitisse a coerência construtiva e formal que perpassasse várias opções distintas; sendo também uma proposta de cunho genérico, isto é, não necessariamente vinculada a este ou aquele terreno ou lugar, mas passível de ser entendida como soluções-tipo; e conformando um sistema genérico de implantação dos blocos que, igualmente, poderia se adaptar a variadas situações e terrenos.

Essa ênfase na diversidade de opções das unidades habitacionais, e na variedade de arranjos de seu agrupamento horizontal e vertical do projeto em Cotia, poderia ser também vista como configurando um caminho distinto, parcialmente alternativo, em relação a um outro projeto, ou outro caminho distinto, também emblemático, ademais efetivamente construído - mas que por ter sido entronizado na década seguinte, pelos epígonos da Escola Paulista Brutalista, passou a ser reconhecido desde então como a solução exemplar, mais ou menos ortodoxa, dessa escola: o **CECAP Cumbica - Zezinho Magalhães, em Guarulhos, 1967, de Vilanova Artigas, Fábio Pentado e Paulo Mendes da Rocha.**¹³⁵ Embora ambos possam ser considerados como propostas de cunho “racionalista”; embora suas soluções urbanísticas tenham mais traços em comum que divergências, do ponto de vista conceitual, entretanto ambos são distintos o bastante nas suas soluções arquitetônicas de arranjo e agrupamento para configurarem abordagens quase opostas (tomando-se em consideração, para tanto, o relativamente limitado contexto local de época). Ao contrário do Conjunto de Cotia, o CECAP Cumbica aposta na repetição de um só tipo de unidade e, embora adote também o bloco linear de agrupamento de unidades, prescinde de corredores e organiza o conjunto pelo espelhamento dos blocos conectados pelas circulações e a seguir pela repetição em paralelo dos blocos duplos, conformando um conjunto altamente homogêneo do ponto de vista urbanístico; assim, não adotando a variedade como um valor intrinsecamente necessário à qualidade do projeto, possivelmente por dar mais relevo às possíveis vantagens da adoção de uma solução de porte e qualidade medianos, eventualmente acreditando estar assim subscrevendo um caminho que tornaria mais viável a sua industrialização, pensada como dado intrínseco e quase inseparável do projeto das unidades.

Na “Cidade-Satélite” de Cotia, o terreno de contorno e topografia irregulares deveria abrigar sete núcleos residenciais, mais ou menos de mesmo tamanho, conformados cada qual por uma quantidade variada de blocos e por edifícios com número de pavimentos variável; variedade essa não exatamente resultante da topografia, mas justamente destacando-se da ondulação do terreno e lhe superpondo uma outra ondulação, definida pela própria variação nas alturas e extensões dos edifícios, graças ao recurso dos pilotis ser empregado de maneira a independentizar os blocos do terreno, o qual se pretendia fosse deixado praticamente “ao natural”. A circulação viária dá-se na periferia, onde se situam núcleos coletivos de estacionamento, e a circulação de pedestres dá-se prioritariamente no eixo médio norte-sul central, unindo os vários equipamentos de cada núcleo aos equipamentos propostos na praça central cívica. A proposta inclui a preservação da vegetação existente, em especial nos fundos de vale, propondo-se sua futura incrementação.

As unidades habitacionais parecem ter sido concebidas desde o modelo de maior tamanho (batizado como A0 e B0), tratando-se de fato de uma casa unifamiliar isolada, conformada por pavimentos em meios níveis, com um nível inferior em pilotis. Assemelham-se a experiências anteriores de Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, especialmente ao projeto de duas residências contrapostas para Marieta Vampré em São Paulo (1962). Extrapolam-se então as possibilidades de seu agrupamento linear considerando a conexão dos vários pilotis como um corredor prototípico, nascendo dali um exercício, bastante virtuoso, de variantes possíveis a menor, considerando igualmente o agrupamento vertical, e estudando-se todas as situações complexas que resultariam da justaposição de distintos tipos de apartamentos de variados tamanhos. Foram adotados dois módulos para a dimensão da unidade: 6.4 m (tipo A) e 4.8 m (tipo B), sempre com largura do bloco de 11.2 m, definida por um ritmo de 3.2/1.6/6.4 m, sendo as faixas externas para as unidades e a interna para o corredor central. As unidades se desenvolvem tendo acesso pelo corredor, situadas no mesmo nível e/ou em meios níveis acima e/ou abaixo do nível do corredor, ocupando um, dois e até três meios pavimentos, eventualmente utilizando a largura total do edifício (momento no qual não há o corredor central já que, conforme o esquema de agrupamento, este pode ocorrer apenas a cada três pavimentos). Para acomodar todas as possibilidades de agrupamento foram desenvolvidas nove variações de planta para o tipo A (variando de 30 a 170 m²) e sete para o tipo B (variando de 30 a 100 m²), com um a quatro dormitórios. As unidades são, portanto, agrupadas verticalmente e justapostas linearmente, através do recurso ao corredor

central (à maneira da *Unité* de Marselha) produzindo longas circulações, eventualmente interrompidas por trechos livres de uso comum, quando é possível, às vezes, passar a outros blocos dispostos perpendicularmente aos primeiros. Esse agrupamento linear conforma blocos com extensão variando de 48 m até 112 m (em alguns momentos excepcionais, quando ocorre a justaposição linear de vários blocos, o edifício resultante pode chegar a atingir uma dimensão de até 224 m), dispostos em uma malha genérica quadrada com 64 m de lado, correspondendo à locação dos corredores centrais dos blocos. Essa malha é disposta no terreno ou seguindo a direção norte-sul, ou rotacionada em um ângulo de até aproximadamente 15° para este ou oeste, sendo homogênea para cada um dos sete conjuntos.

Embora haja claramente uma malha urbanística conformada pela locação dos edifícios, tanto o uso extensivo de pilotis, como a insistência em manter a topografia “ao natural” quanto a destinação genérica do solo ao uso por pedestres de maneira deliberadamente não hierarquizada e não desenhada dificultaria a apreensão e compreensão do conjunto resultante enquanto um “tecido” urbano; assim, a diversidade de situações proposta, embora pudesse ser individualmente satisfatória, poderia criar no conjunto não apenas variedade como, talvez, certa confusão. Já que o projeto não foi levado a cabo seria difícil inferir qual poderia ter sido a atitude projetual em relação à escala do pedestre. Mas, a julgar pelo precedente disponível imediatamente anterior (Brasília – que parece ser um evidente paradigma, até pela denominação “cidade satélite”) – e pelos resultados obtidos posteriormente em outros conjuntos habitacionais, nem tão inteligentes ou variados como este, mas igualmente preocupados em “não mexer no terreno”, essa subestimação na importância do correto desenho dos espaços semipúblicos criados pelo uso genérico dos “pilotis”, agravada pela idéia “naturalista” de manter o terreno intocável tenderia a conformar espaços amorfos. Ademais, isso é de fato irrealista: um empreendimento desse porte e tipo, principalmente se executado de maneira não plenamente por pré-fabricação e montagem de elementos (e talvez, mesmo nesse caso) implicaria necessariamente em uma quase total transformação do desenho do solo que, em absoluto, tenderia a se manter intocado. A topografia movimentada do terreno só agrava esse risco inerente à proposta.

Evidentemente, essas críticas só são possíveis na distância que o tempo transcorrido desde sua proposição proporciona, pelo conhecimento de situações assemelhadas e pela observação de seus resultados concretos. Entretanto, o que parece ser mais relevante para a presente tese são três constatações importantes: a) que a organização funcional e espacial da unidade habitacional baseia-se na idéia da casa unifamiliar, conforme a concebem os autores, tendo de fato já sido experimentada por eles em obras concretas realizadas anterior ou contemporaneamente ao projeto do conjunto habitacional, soluções essas trazidas ao projeto e multiplicadas por agregação, justaposição e empilhamento, organizando preferentemente blocos lineares extensos e relativamente pouco altos; b) que a organização espacial territorial do conjunto pretende atingir um certo grau de autonomia deste em relação ao entorno (mesmo quando, como freqüentemente acontece, declara o contrário) já que o concebe como unidade complexa autônoma em termos viários, de equipamentos e serviços, sendo inclusive de praxe o emprego dos pilotis como garantia formal desse “destaque” entre moradia e território, reforçando a vontade de pensar a proposta como solução genérica, modelar, aplicável “em qualquer parte”; c) o recurso à pré-fabricação das partes está sempre presente nos discursos e intenções de projeto, não resultando de uma solicitação das circunstâncias, mas de um *parti-pris* ideológico aceito sem questionamento, e justificado na base da hipervaloração do discurso sobre o avanço tecnológico; e embora quase nunca chegue a realizar-se de fato (ao menos, no período em estudo) entretanto introduz uma variável de peso na concepção arquitetônica e urbanística, tanto da unidade quanto do conjunto.

Essas considerações não resultam apenas da análise do projeto de Cotia, mas sintetizam a postura de vários outros projetos, tanto do período em estudo, como da década seguinte (até pelo menos o início da década de 1980),¹³⁶ estando plenamente presentes no projeto que é talvez um dos mais emblemáticos da Arquitetura Paulista Brutalista: o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, em Cumbica,

localizado no município de Guarulhos, a cerca de 20 km a nordeste do centro de São Paulo (na direção do Rio de Janeiro), nas proximidades da então Base Aérea de Cumbica, atual Aeroporto Internacional de Guarulhos.

Trata-se de um projeto realizado para a CECAP - Caixa Estadual de Casas para o Povo, atual CDHU, autarquia do governo do Estado de São Paulo, com certa autonomia financeira, o que permite que seja usada como seu principal instrumento de ação para uma política habitacional pública, tendo atuação basicamente voltada para as cidades do interior do estado. O projeto foi iniciado em 1967; a implantação teve sua primeira fase iniciada em 1973 e as demais, concluídas nos cinco anos seguintes.

Relata o arquiteto Ruy Gama¹³⁷ que o objetivo da CECAP, à época do projeto de Cumbica, era construir e vender casas para os trabalhadores sindicalizados; a entidade existia desde os anos 1950 e arrecadava seus fundos através de impostos sobre a transação de imóveis, impostos de vendas e destinação orçamentária; por determinação estatal deveria construir casas de até 60 m² de área, qualificadas como “casas populares”. As suas primeiras experiências efetivas com a construção aconteceram apenas nos anos 1960 com a execução, no interior do estado, de conjuntos com cerca de 100 casas, “projetos simples de construção barata, mas de um nível que, para as cidades do interior, [estava] mais próximo da moradia normal de classe média.”¹³⁸ Os terrenos eram geralmente doados pelas municipalidades ou obtidos de particulares por intervenção das prefeituras, não sendo seu custo computado no valor final das unidades; por outro lado, esperava-se que a ação conjunta com as prefeituras locais significasse um certo compromisso para a extensão até o conjunto da necessária infra-estrutura urbana - o que nem sempre foi o caso, “e tivemos experiências bastante desanimadoras”. Segundo Gama esses conjuntos atendiam de fato a uma faixa de trabalhadores de 1.2 a 2.4 salários mínimos.

O conjunto CECAP-Cumbica foi a primeira experiência de grande porte da entidade. O local escolhido era Guarulhos, município vizinho a São Paulo, com forte perfil industrial, cortado pela Via Dutra (ligação São Paulo-Rio de Janeiro). Situado na área metropolitana de São Paulo, apresentava-se como um importante desafio, tanto pela proximidade com o maior pólo de trabalhadores sindicalizados como pela maior demanda habitacional da região. Para o projeto confluíram, portanto, muitas expectativas da entidade, que buscava capitalizar toda a experiência até então obtida em empreendimentos de menor porte para uma realização de maior significado social. Essa ampliação da escala de abordagem suscitou a contratação de profissionais externos ao serviço público com o objetivo de obter o que houvesse “de melhor em matéria de projeto e planejamento”.¹³⁹

Pode-se considerar, portanto a experiência do conjunto CECAP-Cumbica como uma realização de importância transcendente, não apenas pelo seu porte - quase 11.000 unidades habitacionais, num terreno de cerca de 130 ha -, como pelo caráter atribuído à proposta enquanto definidora de uma “filosofia geral que informa o projeto”,¹⁴⁰ ou seja, pela vocação prototípica que lhe foi atribuída desde o princípio de sua realização.¹⁴¹ Nesse sentido, esse projeto irá contribuir para o reforço de alguns paradigmas que já vinham se estabelecendo desde há algum tempo, como a multidisciplinaridade da equipe de projeto, o desejo de aproveitamento máximo das possibilidades tecnológicas da construção e finalmente, mas não menos importante, a valorização dos serviços e equipamentos urbanos; bem como exercitar a aplicação da idéia da possibilidade de repetição na unidade habitacional enquanto fator básico para se buscar atingir uma economia de escala – a qual, supunha-se, permitiria viabilizar a implantação dos equipamentos de apoio.

O projeto foi coordenado pelos arquitetos Fábio Penteado, João Batista Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, tendo como colaboradores os arquitetos Arnaldo Martino, Geraldo Vespasiano Puntoni, Maria Giselda C. Visconti, Renato Nunes e Ruy Gama. Relata Fábio Penteado: “procuramos reunir um grupo de trabalho no qual fossem incluídos a totalidade dos assuntos a serem tratados.”¹⁴² Essa abordagem não se restringia apenas ao apoio técnico de construção - assessorias de fundações, cálculo, hidráulica, elétrica, cálculo estrutural, orçamento e programação de obra - mas envolvia estudos sócio-econômicos e pesquisas

do sistema educacional e do sistema de abastecimento. Em contraponto com o apoio às decisões projetuais de cunho mais técnico estabeleceu-se um debate sobre as decisões projetuais de cunho urbanístico, resumido pela pergunta: “como deveria ser colocado este plano aberto para a cidade de Guarulhos que crescia em sua direção?”¹⁴³ Outra questão de relevo, apontada como estando presente nos debates da equipe, era a da “viabilidade do projeto em relação à sua qualidade como casa”.¹⁴⁴ Menos explícita, mas também presente, estava a questão de como estabelecer um meio-termo entre as expectativas de mudança e o peso da inércia, num certo esboço de revisão crítica, partindo de considerações de ordem sociológica, acerca do caráter “revolucionário” [ou seja, enquanto promotor de mudanças sociais] do projeto; ou, como afirmou depois Artigas, “eu francamente pretendo fugir das duas [as posições extremas progressismo/culturalismo] e achar uma forma dentro da qual a ideologia que nos leva a um certo tipo de cidade, que nos levou, por exemplo, a Brasília, possa ser por um processo histórico corrigida no tempo, sem reificar.”¹⁴⁵

Nos textos explicativos do conjunto CECAP-Cumbica é sempre enfatizado o tripé urbanismo, tecnologia, unidade habitacional como definidor das decisões de projeto. Os autores estabeleciam como diretrizes do projeto: “a reformulação do conceito da habitação pela valorização do equipamento urbano do projeto e das áreas comunitárias dedicadas ao lazer e à recreação; a reserva de 50% das áreas para verdes,¹⁴⁶ o aproveitamento máximo das possibilidades tecnológicas existentes de modo a permitir, de um lado, o barateamento dos custos de construção e, de outro, a elevação dos padrões construtivos”;¹⁴⁷ esperava-se também que esse último item permitisse gerar uma economia tal que fosse possível incorporar às unidades habitacionais alguns dos equipamentos “indispensáveis à vida moderna” como itens a serem entregues ao usuário junto com a unidade. Como panorama de fundo sobre o qual se desenham as soluções propostas, não explicitada, mas soberanamente presente, está a tradição urbanística moderna funcionalista que tem como antecedentes imediatos as propostas para o projeto de Brasília; embora a qualidade de professores dos arquitetos coordenadores indique certamente seu conhecimento e indireta inserção num debate internacional mais amplo que poderia incluir desde as *new towns* inglesas aos *grands ensembles* franceses.

A área de projeto é cortada pela Via Dutra que a separa em duas metades desiguais, ficando a maior porção ao norte (o setor ao sul não chegou finalmente a ser construído). O limite leste da área é o pequeno rio Baquirivu, fazendo divisa com uma nesga de área pertencente à então base aérea de Cumbica. Posteriormente à execução do conjunto, mas já prevista em seu projeto, foi executada ali a rodovia Hélio Smidt que liga a rodovia Ayrton Senna ao hoje Aeroporto Internacional de Guarulhos. Os limites oeste e norte são configurados pelas bordas da cidade de Guarulhos, num amálgama de loteamentos “vilas” característicos da periferia da Grande São Paulo, dos quais está agregado mas separado, a oeste, por uma ampla via, a Rua Guilherme Lino dos Santos. A área é cortada, paralelamente à Via Dutra, e afastada cerca de 400 m desta, por outra via municipal, a Avenida Monteiro Lobato, ao longo da qual estavam implantadas na época várias indústrias (Manesmann, ASEA Elétrica, Hatsuta, Pfizer, Toddy), configurando um endentado parcial na área de projeto, que de outro modo seria praticamente retangular, com sua base menor paralela à Via Dutra variando entre 500 e 1.000 m e seu comprimento total, no sentido perpendicular à Via Dutra, com aproximadamente 1.500 m, além da nesga de aproximadamente 250 x 700 m no lado sul da Via Dutra.

Embora não tenha acesso imediato à Via Dutra a implantação do conjunto toma-a como diretriz geométrica, estendendo-se numa malha que lhe é perpendicular, implantada de maneira bastante autônoma em relação ao seu entorno, preservando internamente ao conjunto a ortogonalidade definida e acomodando as irregularidades em faixas residuais dispostas nas bordas do terreno e nas bordas das avenidas que o margeiam/cruzam. Embora os autores declarem ter “a clara intenção de projeto de não se isolar, mas de se integrar ao contexto urbano em que se insere”, isso se dá apenas pelos “índices alcançados no projeto [que] definem o caráter da proposta”, ou em outros termos, pela previsão de porcentagens de áreas dedicadas a praças, área verde, escolas, centros comerciais, hospital que deveriam “ser usadas não só pela população do conjunto, mas também pelos habitantes da região”.¹⁴⁸ Apesar dessas intenções explicitadas a

implantação opta por um alto grau de diferenciação em relação ao entorno; talvez assumindo o que considerava ser uma postura não de adoção, mas de dotação de um contexto, acreditando que o projeto estaria propondo um novo paradigma para o crescimento periférico da cidade.

Há algumas poucas, mas significativas, modificações na implantação apresentada na maquete e nas plantas de publicação - esta última, mais similar à planta cadastral atual, o que indica ser a primeira provavelmente uma versão anterior, hipótese corroborada pelo seu maior grau de clareza conceitual; motivo pelo qual preferiu-se realizar sua análise mais extensa, seguindo-se a comparação com as modificações introduzidas pela proposta efetivamente realizada; concentrando-se a análise apenas no setor norte do terreno, já que a nesga sul, inclusive o trecho além da Via Dutra, apresenta-se como um “anexo”, jamais executado. Mas de fato o núcleo do projeto poderia ser considerado, de maneira ainda mais restrita, o quadrado de aproximadamente 1.000 m de lado que define as quatro “freguesias”,¹⁴⁹ que se situam nos quadrantes de uma área central cruciforme, que faz as vezes de “centro” do conjunto.

Para melhor situar a proposta urbanística do conjunto parece ser necessário introduzir aqui uma breve análise acerca dos projetos do concurso de Brasília, que parecem informar de maneira bastante clara as opções de partido urbanístico deste projeto. Embora passados dez anos do concurso (considerando a data de projeto do CECAP-Cumbica), esse marco conceitual não somente estava vigente como apenas se iniciava a implantação de maneira extensa dos conceitos de cidade moderna ali explicitados, tomados como base ordenadora de projetos que, por seu porte, ultrapassassem a dimensão individual da arquitetura.¹⁵⁰

Com a exceção do projeto ganhador, todas as propostas apresentadas para o concurso de Brasília não são especificamente projetos de uma capital nacional, mas sim modelos de cidade, “esquemas cujos princípios poderiam ser utilizados em situações variadas”.¹⁵¹ Consistem esses esquemas em, pela ordem: um sistema viário, *a priori*, de vias expressas (complementado por vias locais e privativas), onde não faltam trevos e passagens de nível para evitar cruzamentos; os vazios da grande malha de vias principais abrigando setores habitacionais, comerciais, culturais ou administrativos, sempre estanques e distintos (o que varia é a forma de ocupação arquitetônica, se por edifícios altos, altíssimos, baixos, dispersos, seqüenciais, etc.); muito espaço intersticial “sobrando”, ou melhor, compondo a escala desejada de muitos vazios e poucos concentrados cheios; o traço paisagístico “natural” mais marcante - no caso de Brasília o seu lago artificial - quase sempre é encarado como barreira delimitativa da trama urbana, mais empecilho que fonte de inspiração; o desenho urbano proposto resulta quase sempre em uma malha ortogonal, mais concentrada ou mais espalhada, com poucas exceções: a do núcleo auto-suficiente que se multiplica em seqüência (no projeto dos Irmãos Roberto) e a da cidade linear (no projeto de Guedes, Millan e Azevedo embora também, de outra maneira, no projeto vencedor de Lucio Costa).

A questão de como deveria funcionar uma cidade qualquer e não a questão de como deveria ser a capital de um país é o que respondem quase todos os participantes (com a exceção do ganhador), que não buscam atender a uma situação considerada de exceção (a centralidade, a monumentalidade e o caráter simbólico de uma capital) e sim responder às necessidades do homem universal: “é para esse ser universal e abstrato que é o indivíduo moderno que são propostas as novas estruturas urbanas”.¹⁵² Seguem assim, mesmo que parcialmente, a lição de Le Corbusier no *Plan Voisin*, cuja Paris não é tratada como uma capital nacional (é até mesmo a antítese da Paris centro do mundo), mas principalmente como um sítio oportuno para um exercício demonstrativo de como poderiam (e deveriam) ser as cidades; em que pese que o mestre, fugindo com certa ambigüidade de um simplismo absolutamente reducionista, concedesse manter, enfatizando seu sentido monumental, alguns marcos da velha Paris. Ao rechaçar, ou não considerar mais detidamente, o caráter “único” de Brasília, os projetos perdedores do seu concurso são finalmente ganhadores: por impregnarem, e de maneira exemplar, os conceitos urbanísticos aplicados em praticamente a totalidade das cidades brasileiras dali em diante, seja através de grandes projetos urbanos que marcarão principalmente as capitais e grandes cidades, seja através dos Planos Diretores que foram obrigatoriamente intro-

duzidos em quaisquer cidades de qualquer porte. Os quais, embora poucas vezes tenham sido postos integralmente em prática, serviram no entanto para mudar a mentalidade do poder público, em todos os níveis administrativos e políticos, acerca do que deveria ser dali em diante uma cidade - fato de maneira alguma secundário.

Também Vilanova Artigas havia participado do concurso de Brasília, tendo sido sua equipe classificada em quinto lugar, juntamente com as equipes de Henrique Mindlin & Giancarlo Palanti e a da Construtécnica. No projeto da equipe de Vilanova Artigas para o plano piloto de Brasília¹⁵³ a proposta é de uma ocupação habitacional extensiva de baixa densidade (cerca de 50 habitantes/ha); uma malha xadrez de vias criando módulos retangulares de 2 km x 1 km destinados a habitações individuais isoladas ou geminadas dispostas ao longo de vias locais em *cul-de-sac* mantendo-se uma área central linear verde nas “unidades de vizinhança”; o mesmo esquema, em vias principais com vias locais sem saída, era usado com outras dimensões para o setor comercial a leste, o setor governamental a nordeste, e outro setor residencial para edifícios de apartamento a norte. O júri elogia a boa apresentação e a boa solução para a economia rural da cidade, mas critica a baixa densidade, a excessiva uniformidade das zonas residenciais e a má circulação entre as residências e o centro cívico.¹⁵⁴

Mas é o projeto de outro dos classificados em quinto lugar, a equipe da empresa Construtécnica, também formada por profissionais paulistas,¹⁵⁵ que guarda certa semelhança formal com o projeto do CECAP-Cumbica, salvo a diferença de escala e a existência de duas vias norte-sul/leste-oeste cruzando a área central da proposta. Permitindo-se, porém, eliminar momentaneamente essa dessemelhança pode-se notar algumas pareências, do projeto da Construtécnica para Brasília em face do núcleo principal do projeto de Cumbica: ambos possuem uma área central cruciforme que abriga “verde” e equipamentos, rodeada de quatro áreas destinadas à habitação; uma rede parcialmente incompleta de vias margeia o conjunto; a estrutura proposta “pousa” no terreno, orientada pelos eixos cardeais, com pouca vinculação com a topografia e os acidentes naturais locais.

Não é esse, entretanto, o único projeto a valer-se de um sistema ortogonal de vias: a mesma opção é tomada no outro projeto classificado em quinto lugar, de autoria de Henrique Mindlin & Giancarlo Palanti.¹⁵⁶ Tanto estes quanto a equipe da Construtécnica apresentam em alguns desenhos de vistas a vôo de pássaro, numa escala de maior aproximação, certa variedade na disposição e volumetria dos edifícios propostos, principalmente os administrativos, mas também nos residenciais - ainda que sempre no padrão de barras relativamente extensas e baixas; enquanto no projeto de Vilanova Artigas e equipe não se indica explicitamente a disposição formal das habitações e dos edifícios administrativos, pois se concentra no planejamento geral. Mas pode-se deduzir que, ao menos no que tange à formalização das áreas residenciais, haveria duas hipóteses possíveis e opostas, mas que poderiam ser postas em prática concomitantemente: uma permitindo a iniciativa individual, ou ao menos não centralizada, da construção das moradias - à maneira, por exemplo, dos subúrbios norte-americanos - e a situação oposta (aquela que o júri provavelmente inferiu como sendo a que estava sendo proposta), a da massificação uniformizante das construções por iniciativa estatal. De qualquer maneira, a equipe parecia entender que não seria esse o problema, e sim as questões urbanísticas e de planejamento, exaustivamente detalhadas - enquanto a formalização arquitetônica primava pela ausência.

Não sendo o projeto de uma cidade nova, mas de uma área periférica de uma cidade existente, o conjunto habitacional CECAP-Cumbica coloca-se, entretanto, como questão urbana em escala macro, dado o porte do empreendimento; e os autores reforçam esse viés ao extrapolar para uma escala ainda mais abrangente a questão imediata, posta pelo cliente - a construção de moradias - transformando-a numa questão urbanística, inclusive de caráter potencialmente prototípico; numa atitude que era, até aquele momento, se não inaudita, ao menos pouco usual.

Voltando à descrição da área aqui designada como o “núcleo central” do projeto do conjunto

Cecap-Cumbica. Destacam-se como seus elementos básicos as freguesias, formadas cada uma por quatro grupos de edifícios, cujo perímetro resulta aproximadamente quadrado, e engloba oito blocos das unidades habitacionais; esses grupos são dispostos dois a leste e dois a oeste das duas barras centrais distintas que abrigam o comércio local; a disposição geral é tal que a forma resultante da freguesia inscreve-se igualmente numa área de perímetro quadrado, com aproximadamente 400 m de lado.¹⁵⁷ Quatro freguesias são agrupadas nos quadrantes de um espaço central cruciforme, resultando novamente num conjunto geral de formato quadrado, ligeiramente distorcido face à irregularidade das divisas do terreno e à existência no seu lado sudoeste (em relação ao centro dessas quatro freguesias) de uma área industrial já consolidada. No espaço central cruciforme são dispostos os equipamentos de uso de todo o conjunto, quais sejam o comércio central, os equipamentos esportivos principais - estádio com arquibancadas no extremo leste e piscina na ponta sul da cruz (sua posição centrípeta possivelmente atendendo a um desejo de maior acessibilidade viária), além da caixa d'água que serve a todo o conjunto habitacional; bem como a previsão de espaço para duas igrejas emparelhadas. Já os equipamentos destinados ao uso de cada freguesia, incluindo escola primária e pequena área esportiva, são dispostos lateralmente às mesmas, em posição de menor importância hierárquica, com um certo grau de acessibilidade viária para usuários fora do conjunto. A evidente simetria da disposição de todos esses elementos é matizada por pequenos deslocamentos que provocam alguma distorção na área central cruciforme, aproveitando-se para tanto a irregularidade das bordas do terreno.

As alterações introduzidas entre essa fase inicial de projeto e a implantação final devem-se, aparentemente, a uma maior precisão no levantamento topográfico do terreno e à disposição mais acurada das vias projetadas que o ladeavam/cruzavam - como a via paralela ao rio Baquirivu e a avenida Monteiro Lobato. Esta última perde seu desenho mais elegantemente sinuoso para tornar-se uma curva bastante abatida, relembrando uma transformação semelhante, mas oposta, ocorrida entre o plano piloto para Brasília de Lucio Costa e o plano piloto finalmente implantado, em ambos os casos para ganhar mais área para a ocupação habitacional. Em compensação uma das freguesias, a do quadrante sudoeste em relação à área cruciforme central, perde metade de seu tamanho, provavelmente pela definição mais precisa das divisas com a área industrial existente; as unidades faltantes são acomodadas parte no extremo norte da área, parte no extremo sul, o qual também ganha um certo aumento de unidades habitacionais através da ocupação de um trecho que estava indicado, na maquete, como área alagada (note-se que, ao sul, a área se limita com a várzea do rio Tietê). É no trecho de maior acessibilidade viária (o cruzamento entre a atual Hélio Smidt, a avenida Monteiro Lobato e a Via Dutra) que o projeto situa o equipamento de maior interesse coletivo extra-conjunto habitacional, a saber, o posto de saúde e hospital. No limite oeste, em local lindeiro à mancha urbana existente da cidade de Guarulhos e em posição vizinha à área industrial, prevê-se uma escola de nível técnico.

O conjunto jamais chegou a ser totalmente implantado. Toda a faixa lindeira à atual rodovia Hélio Smidt não foi ocupada por habitações e consta, em levantamentos cadastrais atuais da CDHU, como área para “comércio e prestação de serviços”, sendo que uma parte dela foi cedida para a construção de um hotel que serve de apoio ao Aeroporto Internacional de Guarulhos. Nota-se, portanto, uma mudança de rumos que é bastante costumeira quando se trata de empreendimentos da iniciativa privada: qual seja, a especulação imobiliária em função da elevação potencial do valor da terra face à implantação de melhoramentos nas proximidades. O fato de os terrenos serem de órgão estatal cuja função precípua é prover habitações de interesse social não afetou o funcionamento desse mecanismo especulativo de “engorda” de terrenos para aproveitamento futuro mais lucrativo.

Essa disposição de cada freguesia e seu agrupamento de maneira tão ordenada é possível ao adotar-se a utilização de uma barra-tipo única para as todas as unidades habitacionais, a qual repete-se 128 vezes para o conjunto de quatro freguesias, atingindo um total de 3840 unidades habitacionais (previstas para aproximadamente 21 mil habitantes) configurando uma unidade de medida urbana, ou um *cluster*,

com alto grau de coesão espacial, com limitada acessibilidade - praticamente restrita aos moradores do conjunto - e que se inscreve em um quadrado de aproximadamente 1 km de lado. Entre a avenida Monteiro Lobato e a Via Dutra o espaço existente permitiu a implantação de mais uma freguesia, e no lado sul da Via Dutra uma quase meia freguesia, completando o conjunto.

O tipo único de edifício-barras proposto para abrigar as unidades habitacionais é constituído por duas fitas paralelas com pilotis livre mais três pavimentos, unidas pelas escadas/passarelas de circulação vertical/horizontal, dispostas uma para cada doze unidades (quatro em cada pavimento); assim, o bloco linear pode ser descrito alternativamente como conformado por um pequeno bloco H que se repete justapondo-se cinco vezes. No projeto inicial as dimensões desse bloco resultam num comprimento total de aproximadamente 82 m para uma largura de cerca de 26 m; no projeto executado foram alteradas as dimensões das unidades, de maneira que a dimensão total do bloco passou a ter mais ou menos 72 m para uma largura de cerca de 26 m.

O espaçamento entre os blocos também parece obedecer a uma geometria precisa, ao menos no projeto inicial. As informações obtidas nos cadastros atuais da CDHU permitem verificar que no projeto finalmente implantado as distâncias entre as fachadas iluminantes externas equivalem ao dobro da distância definida entre as fachadas iluminantes voltadas para a faixa central do bloco. A distância entre dois blocos dispostos longitudinalmente é ainda maior, havendo ou não uma rua local de permeio.

A forma quadrada dos perímetros da freguesia é retomada no perímetro definidor dos limites de cada unidade habitacional.¹⁵⁸ A idéia de criar uma unidade habitacional-tipo de planta quadrada comparece anteriormente na obra dos arquitetos que coordenaram o projeto, muito especialmente na de Paulo Mendes da Rocha, como, por exemplo, nas residências gêmeas para Lina Cruz e Paulo Mendes, no bairro do Butantã, São Paulo (1964)¹⁵⁹ e a residência Mário Masetti no bairro do Pacaembu, São Paulo (1968, contemporânea ao projeto do Conjunto de Cumbica).¹⁶⁰ Em ambas o arquiteto explora a idéia de “casa-apartamento” organizada em um pavimento sobre pilotis com acesso por escada externa (o que permitiria em princípio seu “empilhamento” com certa independência de acessos). Há alguns pontos de contacto entre as casa do Butantã e do Pacaembu e a unidade habitacional do Conjunto de Cumbica, em que pese as mais generosas dimensões destas casas.¹⁶¹ Em ambas as aberturas iluminantes dispõem-se em duas fachadas paralelas opostas enquanto as outras duas fachadas são cegas¹⁶² - no conjunto habitacional pela necessidade de agregação,¹⁶³ nas casas por motivos mais complexos, entre os quais pode-se incluir a idéia que, apesar de serem destinadas às necessidades de uma família específica, essas casas desejam sinalizar uma possibilidade prototípica de conformação de casas em série, passíveis de serem repetidas - ênfase reforçada na casa do Butantã pelo fato de o projeto ter previsto e construído duas moradias semelhantes em terrenos vizinhos.

Em ambas as casas a distribuição dos ambientes define três faixas funcionais paralelas às fachadas iluminantes. Na casa do Butantã as áreas molhadas (banheiros e cozinha) situam-se na faixa central, que abriga também os dormitórios - solução que, aliada ao uso de paredes divisórias que não chegam até o teto, garante pouca privacidade a esses ambientes. Essa disposição mais simétrica - duas faixas desimpedidas de uso comum ao longo das duas fachadas iluminantes e uma terceira faixa compartimentada centralizada - terá seu ritmo alternado na residência Mário Masetti, onde os dormitórios dispõem-se ao longo de uma das fachadas (intercalados com as áreas dos sanitários de cada quarto) enquanto o ambiente comum ocupa a outra fachada; a faixa central é configurada neste caso pela presença de abundante luz zenital e de uma interrupção no piso de ladrilho hidráulico por uma longa grelha, que recolhe a água de lavagem dos pisos, dando a essa faixa um certo caráter de “rua interna”; a cozinha é posicionada, como na casa do Butantã, paralela e pegada a uma das empenas “cegas”.¹⁶⁴

A planta da unidade habitacional do conjunto de Cumbica pode ser analisada como uma variante dos temas elaborados nessas duas casas. Como no Pacaembu há uma faixa de dormitórios junto a uma das fachadas iluminantes e, na outra, uma faixa para a sala; as áreas molhadas encontram-se posicionadas numa

faixa central, como no Butantã, mas não se distribuem por toda ela, em face da exigüidade das dimensões, resultando numa relação entre sala e cozinha semelhante à estabelecida na casa do Pacaembu.

Nas duas casas destacadas as fachadas iluminantes são amplamente sombreadas por generosos beirais; na casa do Butantã a fachada noroeste é definida por uma parede com uma longa “dobra” que faz às vezes de mesa/balcão. No conjunto habitacional de Cumbica a idéia de criar uma área de sombra que protege a fachada é obtida por uma modificação dessa mesa/balcão transformada agora em armário, que é ao mesmo tempo um painel modular de fechamento, como aqueles ensaiados na casa do Pacaembu, permitindo recuar os vidros e criar um certo sombreamento. Essa solução será explorada em projetos posteriores de Paulo Mendes da Rocha através de inúmeras variantes, das quais uma das mais recentes é a solução de armário/caixilho/painel de fachada nos dormitórios na casa Gerassi, no bairro City Pinheiros, em São Paulo.¹⁶⁵

A perspectiva axonométrica que demonstra a montagem dos elementos pré-moldados dos blocos de habitação - solução adotada de maneira parcial e bastante modificada no projeto final - mostra apenas um tramo de escada e uma unidade habitacional, da qual foram retirados os elementos que, cobrindo-a, configurariam o piso do primeiro pavimento: a evidente semelhança com o desenho icônico do sistema Dom-ino não pode ter passado, para seus autores, despercebida, sendo mais provável que fosse intencional. Trata-se de recurso de desenho utilizado para clarificar a solução adotada; mas é interessante notar como a unidade habitacional de Cumbica transforma-se assim, iconograficamente, numa das casas unifamiliares de uma série que inclui, entre muitos outros, os exemplos do Butantã e do Pacaembu.¹⁶⁶

O desenho das unidades habitacionais e, por extensão, do bloco, é alterado significativamente no projeto final, principalmente pela diminuição da dimensão linear das fachadas de cada unidade e, portanto, das áreas totais. Embora a planta do projeto original indique uma aproximação conceitual com a idéia das três faixas de uso encontradas nas casas Butantã e Pacaembu, nas plantas do projeto final a disposição dos ambientes é indicada de maneira bastante mais convencional, mimetizando em tamanho reduzido o padrão habitual de compartimentação das diferentes funções domésticas, modificando radicalmente a idéia de flexibilidade de arranjos da primeira planta,¹⁶⁷ que sugeria e mesmo incentivava a possibilidade de serem experimentados diferentes possibilidades no lay-out interno, conceito que justifica e ao mesmo tempo é permitido pela proposta estrutural e construtiva.

O desenho axonométrico também indica como foi concebida a idéia da construção por pré-fabricação e montagem isostática dos elementos de concreto. Inicia-se com fundações pontuais para quatro pilares situados na periferia do quadrado da planta e recuados das fachadas, num ritmo de aproximadamente 1/4/1; duas vigas invertidas ligam os pilares formando um pórtico; vencendo o vão de aproximadamente 8 m, travando dois pórticos e formando o piso dispunham-se sete vigas duplo T complementadas por duas vigas de desenho especial fazendo os dois balanços; o esquema repetia-se a cada pé-direito até a cobertura, complementada por impermeabilização e placas de isolamento térmico. A separação entre as unidades consecutivas dar-se-ia por painéis faceando os pilares; o fechamento correspondente às fachadas iluminantes seria por painéis-armário e vidro, sendo dez módulos nas fachadas externas e oito nas internas ao bloco, neste caso complementados por um módulo armário de piso a teto que cria um marco e um pequeno recesso para a porta de acesso. Na execução da obra foram empregadas lajes nervuradas fundidas in loco cuja aparência final se assemelha formalmente à solução pré-fabricada; os módulos painéis ficaram reduzidos em planta ao número de cinco na fachada externa e quatro na interna, os quais finalmente foram executados de maneira monolítica.

Ainda aqui se encontram afinidades com as citadas casas do Butantã e Pacaembu. A solução em quatro pilares e lajes nervuradas finalmente adotada repete a das casas - se no Butantã o arquiteto havia posicionado os pilares de maneira a obter balanços em duas direções, enfatizando ainda mais o caráter de simetria bi-axial da planta quadrada, no Pacaembu os pilares já são posicionados na periferia do perímetro

da planta, solução adotada no conjunto habitacional até com maior propriedade, já que enfatiza a independência entre a estrutura e o arranjo interno da unidade. Mas principalmente, a unidade habitacional de Cumbica permitiria a realização dos ideais de pré-fabricação implícitos naquelas casas, uma vez que deveria ser repetida mais de 10 mil vezes.¹⁶⁸

O fato de que não foi possível a pré-fabricação é mais importante do que parece numa primeira avaliação, e creditá-lo apenas à incúria política e econômica é simplificar excessivamente os termos do problema. Em Le Corbusier, como em vários de seus contemporâneos da vanguarda do movimento moderno, a idéia da pré-fabricação como caminho óbvio, natural, inexorável e indiscutível para o futuro da construção civil origina-se menos de análises objetivas das possibilidades efetivas da indústria da construção e mais de uma analogia mecânica com a construção de navios, aviões e carros (mais recentemente, de eletrodomésticos). Há, entretanto, pelo menos uma diferença fundamental entre esses artefatos e as edificações, como ressaltava Peter Collins no capítulo “The mechanical analogy” do livro *Changing Ideals in Modern Architecture*: é que eles são feitos para se moverem, ou, no caso dos eletrodomésticos, serem movidos. A questão das dimensões avantajadas e do peso das unidades habitacionais, ou de seus elementos de montagem, dificulta ou impede sua mobilidade, definindo limites bastante precisos para a standardização na construção civil. A solução poderia ser, como sugere Le Corbusier, “abandonar a argila, a pedra, a argamassa” por outros materiais; mas em seu momento ele dispunha apenas do concreto e do aço para substituí-los, o que não chega a resolver a limitação de peso/tamanho. Algumas tentativas dos anos 1960 de utilizar materiais mais leves, como plásticos e alumínio, querem caminhar no sentido de trabalhar essa contradição; ou senão transfere-se a questão do peso para a questão da criação de máquinas de transporte e montagem das partes. Pode-se crer que se trata de uma questão que o avanço tecnológico eventualmente vem resolvendo; de qualquer maneira, seria o caso de questionar se o problema não é responder à pretendida inevitabilidade teleológica da pergunta implícita na pré-fabricação, mas verificar de novo as bases na qual essa pergunta se funda, as quais talvez determinem que sua resposta permaneça, mesmo que parcialmente, insolúvel.

Os blocos das unidades habitacionais do conjunto de Cumbica deixam livre o pavimento térreo em pilotis.¹⁶⁹ O por que dessa opção havia sido respondido por Le Corbusier em 1929: “Para que servem, pois, esses pilotis? Para sanear as moradias, permitindo o emprego de materiais isolantes que são muitas vezes frágeis ou putrescíveis e devem estar isolados do solo e protegidos contra golpes. Mas, sobretudo, estamos na situação de transformar de cima a baixo o sistema de circulação sobre o solo. E isso, tanto para os arranha-céus como para os escritórios, as ruas, as moradias mínimas. Já não nos encontramos mais na frente ou atrás da casa, mas sob a mesma, no lugar correspondente às penetrações verticais. (...) O “piloti” permite a “rua sobre pilotis” e com isso a classificação dos tipos de circulação em pedestres, automóveis, estacionamento. (...) Em conseqüência, toda a superfície da cidade estará disponível para a circulação e, além disso, será criado um novo solo útil.”¹⁷⁰ A leitura atenta desse ensaio de Le Corbusier mostra que ele aceitava a possibilidade do nível pilotis ser utilizado como estacionamento de veículos (como ele exemplifica na *Ville Savoye*); e esse foi de fato o destino destinado, na prática, ao pavimento pilotis do conjunto habitacional de Cumbica, inclusive porque finalmente ele foi ocupado por famílias cuja renda era suficiente para permitir a aquisição de automóvel, bem de consumo cada vez mais imprescindível numa metrópole tão falha de serviços coletivos de transporte. Entretanto, parece não ter sido essa a única finalidade dos pilotis nos blocos do conjunto habitacional de Cumbica no parecer de seus idealizadores, que o entendiam não como área funcional mas como “campo de possibilidades”, sendo apenas uma delas o estacionamento: “Para organizar as freguesias a solução sobre pilotis é uma decorrência natural do fato se [sic] utilizar as áreas ligadas aos planos de acesso para uma série de eventuais atividades muito difíceis de se prever. São áreas ligadas à recreação e que conduzem naturalmente às áreas de comércio local da freguesia, aos pontos de ônibus e principalmente às áreas de estacionamento”.¹⁷¹

Se a comparação entre o projeto inicial e o projeto final demonstra uma certa perda de coerência

e unidade formal, as modificações não chegam, entretanto, a prejudicar demasiadamente a qualidade da proposta, caso a análise se limite a examinar essa obra “segundo a ordem das razões” que ela estabelece para si mesma. Elaborada no marco então não questionado da cidade modernista sua equipe revela o desejo de produzir uma proposta que, pretendendo ser realista, não deixava de propor inovações, principalmente visando uma economia de escala, de maneira a tentar viabilizar não apenas o projeto de 10 mil moradias, mas obter concomitantemente, sem acréscimo de custo, todo equipamento urbano que lhes corresponderia ter - e talvez algum equipamento doméstico. Assim, a área central cruciforme abrigaria “um grande movimento da convivência de toda uma população de entorno, que se poderia admitir perto de 100.000 a 200.000 pessoas, muito mais do que os próprios 60.000 do conjunto [...] nestas grandes áreas centrais, onde se localiza o comércio principal, se formará uma convivência, dando assim aos moradores uma vida não isolada, evitando que este conjunto se torne uma cidade-dormitório, com profundas dificuldades de solução do problema de bem-estar deste grupo.”¹⁷²

A perversidade da situação de fato é que as eventuais economias de escala que se pretendia estimular pelo projeto, nem foram aplicadas, ou se o foram, não chegaram a ser razão suficiente, na lógica empresarial que também predomina nesse tipo de empreendimento, para que as obras complementares fossem realizadas - e assim os espaços coletivos da área central cruciforme restaram abandonados, revelando o quanto as boas intenções do projeto se mostravam como instrumento insuficiente para evitar-se o abastardamento da proposta; possibilidade desde o começo do projeto tida como presente e premente, e contra o qual se organiza boa parte da lógica da proposta.¹⁷³ Não foi a primeira nem a última das realizações habitacionais enquadradas nas características do BNH a enfrentar esse destino, mas seu porte e a importância local e nacional de seus autores lhe dão um relevo extra.

No período e recorte geográfico desta tese, aparentemente a única experiência razoavelmente bem sucedida de habitação coletiva empregando tecnologias de pré-fabricação, efetivamente realizada, ocorreu no projeto para o **Setor Residencial da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira (CUASO) da Universidade de São Paulo** (também conhecido como Conjunto Residencial da USP, ou CRUSP).

No início da década de 1960 foram realizados os projetos e a seguir implantados vários edifícios na CUASO, tendo o Fundo para a Construção da CUASO, coordenado pelo arquiteto Paulo Camargo de Almeida, “convocado um número grande de arquitetos para em conjunto estudarem o replanejamento da área”.¹⁷⁴ O projeto do setor residencial foi atribuído aos arquitetos **Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Jr. e Sidney de Oliveira**, e era previsto inicialmente para entre 2.000 a 2.500 alunos. Embora houvesse uma coordenação geral e um plano diretor abrangente, uma vez sendo assinado a cada arquiteto e/ou grupo de arquitetos um determinado projeto numa certa área, estes agiam mais ou menos livremente no que se refere à disposição urbanística interna à sua proposta, de maneira que embora cada edifício e/ou conjunto de edifícios tenha sua lógica própria há poucas conexões entre vizinhos, exceto pelo sistema viário, e mesmo assim muitas vezes de maneira contraditória. Repetia-se então na cidade universitária o modelo vigente na cidade em geral: o lote, por maior que fosse, era adotado como unidade de medida do urbano, e mesmo havendo planejamento, não há desenho urbano, que resulta da justaposição mais ou menos aleatória de soluções díspares autocentradas e descoordenadas.

O terreno para o CRUSP situava-se entre o jamais construído centro social no seu lado noroeste e faceando um grande vazio que dava para o acesso da universidade e, mais adiante, para o setor esportivo, no lado sudeste; podendo-se considerá-lo como virtualmente isolado, lembrando as fotos de sua implantação algo das imagens da construção de Brasília, até por se tratar de área bastante plana da várzea do Rio Pinheiros, canalizado já no começo do século XX, para o qual se volta o lado menor do terreno. A solução proposta define 12 blocos lineares sobre pilotis dispostos sucessivamente em duas alas de seis blocos, espaçados entre si por distância igual a seu comprimento e justapostos de maneira defasada com a outra ala, ali-

nhando-se seus topos de tal maneira que uma passarela coberta de interligação pudesse conectar a todos passando sob seu primeiro intercolúnio. Esse passeio coberto interliga o conjunto a pontos de parada de ônibus e a um restaurante situado, no projeto inicial, entre o quinto e o sexto edifício. Os blocos estão orientados com as fachadas longitudinais no sentido nordeste (apartamentos) e sudoeste (circulação), com seis pavimentos sobre os pilotis, dez apartamentos para três estudantes cada por andar, num total de 720 apartamentos para 2.160 pessoas, com circulação vertical por torre de escada situada próxima à passarela de acesso, com dois elevadores parando no térreo e no patamar intermediário das escadas, de maneira a dar acesso aos dois níveis acima e abaixo e reduzir o número de paradas (economia que, na época, parecia ser significativa); prevendo-se também uma outra escada de emergência próxima da outra extremidade do bloco.

O memorial publicado dá conta de que “os arquitetos estudaram, inicialmente, vários tipos de acomodações, para um, dois e três alunos por quarto. Depois de discutidos esses estudos pela comissão planejadora, os diretores do Fundo [de Construção da CUASO] optaram pela solução que agrupa os alunos em número de três”.¹⁷⁵ Não fica clara a razão dessa opção, exceto pelo fato de ela não estar em absoluto condicionada pela proposta arquitetônica. Até porque esta concebeu os edifícios empregando de maneira plena os conceitos de planta livre e de estrutura independente, de maneira a ser possível praticar diversos tipos de arranjos, prevendo-se também o uso de divisórias leves e/ou armários na separação entre as unidades. Essa homogeneização mais ou menos forçada, e arquitetonicamente desnecessária, entretanto estava posta como paradigma não apenas neste caso, mas era, e continua sendo, uma das regras vigentes mais persistentes e menos justificáveis que comumente se aplicam por desejo dos clientes institucionais (não aos usuários finais) ao tema da habitação social. Para tentar imaginar um motivo de sua origem, poder-se-ia talvez imaginar uma hipótese: a de que um conjunto talvez seja concebido como uma agrupação de unidades estanques e finitas, nascendo de uma solução padrão de “casinha” que é então repetida; mesmo quando não é o caso, é concebida como um “objeto”, a ser repetido, justaposto e empilhado. Talvez por analogia com os blocos de construção dos jogos infantis (como os famosos jogos Froebel, ou a versão nacional do “pequeno engenheiro”), imagem presente nos anos 1960 e retomada pelos metabolistas japoneses e pelo grupo inglês Archigram na idéia de “*plug-in*”: uma unidade que se pré-fabrica (quase que se extruda, como se de matéria plástica fosse) e se conecta numa estrutura base de suporte. Mas esses talvez sejam motivos demasiado inteligentes e a massificação das unidades deva-se, apenas, à falta de imaginação e à cristalização mental dos empreendedores.

No caso do CRUSP, o projeto era de fato mais inteligente. E mais flexível do que a idéia divertida, porém pouco factível, do objeto plugável: a unidade não é a habitação, mas o bloco, e dentro dela, a subdivisão pode ser livre, resultando em distintas unidades sem perda da unidade do conjunto. Não se trata de nenhuma novidade, mas simplesmente da correta e apropriada aplicação do esquema básico Dom-ino, cujas possibilidades se realizam neste exemplo de maneira plena - exceto pelo fato de o cliente ter preferido desnecessariamente tornar rígidas as possibilidades abertas; conforme assinalam os autores, “o sistema estrutural proposto foi de estruturas de concreto armado, independentes das paredes de vedação; internamente as paredes divisórias, leves, seriam de painéis e armários”.¹⁷⁶

A repetição da solução de um mesmo bloco linear por doze vezes justificaria, segundo seus autores, “que essa estrutura fosse pré-fabricada, tendo em vista o número infinito [sic] de repetições de peças iguais. Executadas essas peças em oficinas com mesas metálicas vibratórias não só seria alcançado sensível barateamento da obra (somente o madeiramento de formas e andaimes representa hoje aproximadamente 30% do custo do concreto armado), como esses elementos poderiam ter melhor acabamento e sua montagem ser mais rápida”. Mas todas essas declaradas e aparentes vantagens omitem os possíveis problemas que adviriam da pré-fabricação, ainda mais naquele momento histórico - como as dificuldades e os custos de transporte, o custo dos equipamentos de montagem, a ausência de tradição tecnológica obrigando previamente a difíceis e custosos testes e ensaios, o custo muito baixo da mão-de-obra não qualificada então

normalmente empregada na construção civil, fazendo com que pouco conviesse substituí-la por mão-de-obra especializada e equipamentos mais caros. Ademais, “tratava-se de construção que seria obrigatoriamente feita pelo sistema de concorrência pública”, de maneira que “o Fundo exigiu que os cálculos estruturais apresentados fossem do tipo convencional, [para concreto] fundido na obra, porque não se tinha notícia, então, de firmas que estivessem equipadas para a execução de trabalho desse tipo, e a concorrência ficaria na dependência de importação ou fabricação desses equipamentos”.

Mesmo assim, ganhou a concorrência uma empresa que já tinha alguma experiência de pré-fabricação ou, pelo menos, dispunha dos equipamentos de elevação e transporte. Mas “o governo do estado de São Paulo havia assumido o compromisso de aprontar seis prédios do setor de habitação para [ser usado como] alojamento dos atletas dos Jogos Pan-americanos. Em vista desse compromisso, e tratando-se a construção em pré-moldado de uma especialização nova com possibilidades de surgir imprevistos que dificultassem a conclusão das obras em tempo hábil, resolveu o Fundo para a CUASO dividir a concorrência em duas partes, contemplando os vencedores com seis prédios em pré-moldado e entregando ao segundo colocado a construção de seis prédios no processo tradicional”. Esse trecho do memorial é muito significativo por demonstrar até que ponto a idéia de pré-fabricação (ou pré-moldagem, como é algumas vezes nomeada) não resultava em absoluto das condições precípuas de desenvolvimento tecnológico ou de imposições sociais e econômicas da realidade vigente, mas do desejo dos autores, arquitetos, de torná-la possível de qualquer maneira, menos por capricho e muito mais por uma verdadeira e profunda crença em ser esse o caminho correto a se tomar - e uma vez que ele não se apresentava facilmente, havia que abrir a mata virgem a facão: “os arquitetos, os construtores e o ‘Fundo’, orgulhosos de abrirem esse novo campo de construção [...] esse pioneirismo no campo da industrialização da construção civil lança perspectivas promissoras à solução de graves problemas nacionais, como o da habitação popular, edifícios educacionais, hospitalares, públicos, etc.”.¹⁷⁷ Muito embora, naquele momento, o exemplo do CRUSP servisse também para revelar, mesmo que ingenuamente, um certo paradoxo: o de que a construção convencional resultava ser mais rápida e confiável.

De qualquer maneira, embora se tenha terminado primeiro os seis edifícios executados “convencionalmente”, isso só foi possível, embora não pela pré-fabricação da obra bruta, ao menos pela sistematização e adequada concepção dos detalhes, já que “não foram usados tijolos; feita a estrutura iniciou-se imediatamente a montagem das divisões, painéis e armários; a estrutura [era] muito leve e simples, [com] peso reduzido dos prédios [permitindo economia nas fundações e estrutura]; canalizações não embutidas, com facilidade na montagem e em futuras inspeções [com a passagem em dutos verticais e forros horizontais]; nenhum serviço de pintura, os materiais apresentavam-se em sua cor e textura naturais; pisos de massa plástica assentados diretamente no concreto [possivelmente com o piso total do pavimento sendo executado antes das divisórias]; peitoris coloridos de Formiplac assentados nos caixilhos de alumínio; paredes externas cegas, de chapa corrugada Eternit, simplesmente parafusadas”.¹⁷⁸ Essa exposição dos materiais *in natura*, característica do brutalismo, é sobre-enfatizada em seu valor didático na execução da obra civil: “[os autores] desejam apresentar, no próprio ambiente de ensino [a USP], detalhes dessa experiência, conservando a estrutura aparente, com suas junções e ligações à mostra”.¹⁷⁹

De qualquer maneira a obra do CRUSP teve de fato um alto grau de pioneirismo, já que apenas no final do século XX é que boa parte de seus pressupostos passaram a ser, ainda que parcialmente, aplicados em obras habitacionais correntes, e apenas por algumas grandes empresas, e talvez somente após a pressão causada pela grande elevação de custos relativos à mão-de-obra exigindo medidas de economia com foco na eliminação dos desperdícios, ainda hoje praticados em alto grau na construção civil, que segue sendo feita com demasiada freqüência de maneira artesanal e precária.

Mas as propostas para habitação social não se restringiam a soluções verticalizadas; sendo até então mais freqüente, ao contrário, a implantação de conjuntos de residências térreas ou no máximo asso-

bradadas, de dimensões restritas e baixo custo, batizadas como “casas populares”. Trata-se de certa maneira da reedição das “casas de aluguel” da tradição luso-brasileira, ou em casos mais extremos, da reedição, com nova roupagem e discurso, dos “cortiços, vilas e correr de casas”,¹⁸⁰ muito comuns em São Paulo desde fins do século XIX, construídas por agentes privados para a moradia operária precária e assumida, posteriormente, por agentes públicos; as quais freqüentemente contavam apenas com equipamentos sanitários coletivos, fato até meados do século XX ainda considerado quase normal por uma população de usuários recém-chegados de zonas rurais, onde a “casinha” ficava nos fundos (e considerando-se que apenas no século XX as mansões senhoriais passaram a ser servidas por esse tipo de equipamentos dentro das casas).

Nos anos 1960 a proposição de habitações coletivas conformadas por casas individuais pareceria certamente contraditória aos arquitetos embebidos que estavam nas ideologias das vanguardas modernas progressistas preconizando a racionalização e verticalização da habitação. Mesmo assim, eram chamados e atendiam à solicitação para realizarem projetos desse teor; mas muitas vezes, faziam questão de colocar dúvidas e reparos conceituais prévios, como o fazem os arquitetos **Francisco Petracco e Nelson Morse** no memorial publicado de seu **Projeto para casa popular experimental (1969)**¹⁸¹: “nos parece que existe por parte de entidades uma maior tendência a se criarem núcleos habitacionais constituídos por residências, pois estas apresentam um custo menor de construção. Não é o que se percebe em outros países, evidentemente, às vezes por terem uma densidade demográfica maior, mas sempre, e principalmente, por obterem [esses outros países] uma grande economia nos gastos de implantação dos melhoramentos urbanos, isto é, a infra-estrutura”. O diagnóstico é correto e preciso: embora a construção de casas pudesse ser mais econômica, o custo total, considerando-se a implantação urbanística e o provimento dos serviços infra-estruturais terminava sendo maior – detalhe que aos empreendedores privados não fazia moça, pois não era aparentemente problema deles. O mais perverso é que, quando o poder público e/ou autarquias de direito público assumem a tarefa de prover habitações sociais e optam pela casa individual, atuam com a mesma indiferença acerca dos custos infra-estruturais, ou seja, ignorando-os: não por ser pública deixa sua atuação de ser tão predatória quanto a dos agentes privados.

Petracco e Morsa, em sua proposta, buscam atender melhor a economia na questão infra-estrutural, tanto pela solução de implantação urbanística como igualmente pela solução proposta para as unidades habitacionais. É interessante notar que, embora em geral os conjuntos habitacionais com edifícios em altura fossem concebidos (como parece ter sido freqüentemente o caso) a partir das unidades habitacionais cuja configuração advém de experiências realizadas em casas mais senhoriais, projetadas pelos mesmos arquitetos, neste e no próximo exemplo de conjunto habitacional de casas propõe-se, ao contrário, uma solução totalmente inovadora, nascida não de uma adaptação, redução e multiplicação de um modelo proposto inicialmente para a classe média, mas desde suas próprias questões projetuais internas: “nos foi solicitado uma residência: nós procuramos fazer uma célula. Um componente de um conjunto, não um conjunto de casas. Dentro dessa idéia – e mais porque o órgão estatal é [responsável] não só [pelo] terreno e a terraplanagem, mas também pela infra-estrutura e a construção, conseguimos atenuar uma dessas falhas desse processo de [concepção] da habitação individual”.

A solução proposta baseia-se na idéia de organização das casas a partir de uma estrutura em espinha dorsal conformada por uma parede dupla extensa, cujo vazio interno serviria de passagem da canalização de hidráulica e elétrica, alimentando uma dupla fileira de células habitacionais a ela adoçadas, portanto de costas entre si. Cada unidade tem assim apenas uma fachada iluminante, com bancada de cozinha e banheiros junto ao muro de utilidades, cuja iluminação e ventilação são feitas por domos zenitais e por um pequeno pátio interno junto ao muro de utilidades. O agrupamento das unidades permitiria obter a mesma densidade com um maior afastamento entre as fitas habitacionais; e se as casas perdem a possibilidade de ter seu “quintal” privativo ganham em troca um espaço-praça coletivo frontal mais amplo.

O projeto foi concebido também de maneira a aproveitar recursos existentes correntes para resul-

tar, senão numa pré-fabricação, pelo menos num alto grau de sistematização e de barateamento da construção, na medida em que o projeto não se atém apenas ao desenho da geometria dos espaços habitacionais, mas detalha materiais e métodos da construção, seguindo a tradição paulistana da origem engenharial e politécnica de seus arquitetos, formados, mesmo quando já separados em suas próprias faculdades de arquitetura, para “projetar e construir”.¹⁸² A sistematização envolve também o desenho de portas, janelas, rodapés, calhas, etc., já que a proposta de certa maneira só se completa e se sustenta se o conjunto de todos os seus aspectos construtivos puder trabalhar harmonicamente. Propõe-se um módulo construtivo de 2.5 x 4.5 m, tendo cada casa quatro módulos ou 41.5 m² de área (descontando-se os 3.5 m² do pequeno pátio de ventilação da cozinha), com desenho único, mas com variantes, conforme o arranjo das divisórias internas, para dois ou três dormitórios. A solução dos espaços é absolutamente mínima e não permite facilmente acréscimos ou variações, e só poderia ser aumentada caso se ampliasse a fachada iluminante - o que, no limite, poderia levar a parcialmente anular o ganho de economia obtido com a racionalização da infra-estrutura de serviço. Seu grande mérito é, pois, sem dúvida, o de problematizar a questão da infra-estrutura como parte essencial da solução da habitação social.

Outra solução para habitação em construção térrea, mas empregando um sistema tecnológico de pré-fabricação de componentes, é a proposta por **Paulo Mendes da Rocha** para uma **“Unidade de habitação pré-fabricada” (1967)**.¹⁸³ Realizada na mesma ocasião do projeto do Cecip Cumbica, pode ser considerada uma variante deste no sentido de se tratar também de uma unidade conformada por uma planta com duas fachadas iluminantes opostas, paredes portantes separando e justapondo as unidades numa seqüência em fita, e por serem os compartimentos internos definidos apenas por painéis leves. A construção empregaria, além das paredes de divisa em alvenaria de blocos, painéis de fachada de concreto amarrados por pilaretes com perfil em U, e vigas/lajes de cobertura com perfil em T. Essa proposta, como afirma o autor “não se trata de um sistema novo de peças pré-fabricadas. As peças parede e cobertura, principais, são bastante usuais, em princípio, em pré-fabricados. Há apenas, do ponto de vista técnico, a hipótese de se fazer a montagem absolutamente a seco. Dependendo da precisão da fabricação, o encaixe, simplesmente, da peça cobertura, deve estabilizar o sistema”.

Apesar da novidade da proposta técnica – teoricamente possível, mas talvez impraticável face às tolerâncias dimensionais muito altas normalmente admitidas na construção civil -, ao autor não lhe parece que a ênfase devesse recair nem na questão tecnológico-construtiva, nem na questão infra-estrutural (embora esta seja também racionalizada, inclusive com o redesenho das peças sanitárias), mas na geometria dos espaços internos, ou como afirma Mendes da Rocha: “a planta, entretanto é a proposta fundamental, como espaço da casa”.¹⁸⁴ A singularidade da solução baseia-se no posicionamento excêntrico e isolado da cabine higiênica, reunindo em espaço mínimo pia, bacia sanitária e boxe, e configurando externamente dois nichos-armário. A solução comparece também como possibilidade, afinal não adotada plenamente, no projeto do CECAP-Cumbica.¹⁸⁵ Embora não haja propriamente um corredor de separação entre as atividades dia/noite, até pela exigüidade do espaço total interno disponível (cerca de 38 m²), as áreas de serviço, o acesso ao sanitário e a porta de um dos dormitórios ficam agrupados numa estreita faixa junto à fachada posterior. As dimensões de cada detalhe são realmente um exercício de “*existenzsminimum*”, com cada detalhe pensado de maneira a resultar multifuncional. O resultado, embora seja de uma compactação máxima, resulta elegante, já que não renuncia à proporção e harmonia nem mesmo na condição limite da moradia.

7.4.11. RESIDÊNCIAS: A MORADIA COMO LABORATÓRIO EXPERIMENTAL

Uma porcentagem significativa das obras levantadas para a tese e afinadas com a Arquitetura Paulista Brutalista são residências unifamiliares: do universo total de quase 600 exemplos inseridos no banco

de dados, 214 (ou seja, pouco mais de um terço) se enquadram nessa categoria. Certamente, e como desde há algum tempo já se sabe, as casas figuram entre as mais importantes realizações dessa tendência arquitetônica, e por isso mesmo têm recebido uma mais concentrada atenção em variados estudos, que vêm sendo realizados nas últimas duas décadas, desde pelo menos os levantamentos de Alberto Xavier, de 1983 (das 211 obras selecionadas em *Arquitetura Moderna Paulistana* no período 1927-1977, 62 são casas¹⁸⁶, configurando a categoria com maior número de exemplos) e de Marlene Acayaba, com seu seminal estudo sobre as *Residências em São Paulo*¹⁸⁷; ou mais recentemente, pela dissertação de mestrado (1994) de Maria Luiza Sanvitto, “Brutalismo Paulista: uma Análise Compositiva de Residências Paulistanas entre 1957 e 1972” onde já se buscou ultrapassar a necessária fase inicial de levantamento e catalogação em busca do estabelecimento de métodos para sua análise; neste caso (e como é também intenção desta tese) num sentido de aprofundar seu reconhecimento formal e arquitetônico; além de variados outros estudos recentes abordando o mesmo recorte.

Mas embora o tema residencial, pela quantidade de exemplos significativos, seja certamente de fundamental relevância em quaisquer estudos sobre a Arquitetura Paulista Brutalista, o reverso também é verdadeiro: dois terços do levantamento de obras, nesse período, não são casas; e, entretanto, a importância e destaque de outras categorias programático-funcionais no seio do brutalismo paulista não teve ainda a merecida atenção - ausência essa para cuja superação esta tese pretende também colaborar. Assim, talvez não fosse necessariamente incorreto limitar o recorte deste trabalho de maneira a não incluir as residências, face à maior atenção que estas já vêm recebendo em outros trabalhos, inclusive da autora¹⁸⁸, optando-se por concentrar-se na porção menos estudada e conhecida, das não-casas da Arquitetura Paulista Brutalista.

Como se escolheu incluí-las, colocava-se então a dúvida metodológica de como tratá-las. A definição de quais obras, dentre as residências, poderiam ser consideradas como “exemplares”, empregou a princípio os mesmos critérios utilizados para as demais categorias de uso, o que resultou – ante o maior número absoluto, e refletindo a relevância que os próprios autores davam ao projeto de casas - em uma seleção de 33 obras, quantidade muito maior do que a escolhida em cada uma das outras categorias.

Mas, embora o tema seja relevante, não deixa de ter suas limitações peculiares, e o simples fato de terem ocorrido mais oportunidades para os arquitetos realizarem projetos residenciais não foi tanto obra do desejo, mas da contingência – o que pode ser atestado pela frequência com que seus autores declaram que tais propostas não visavam apenas atender às demandas daquele encargo específico, mas insistirem em outorgar-lhes valor de experimento, ou de oportunidade de treinamento para futuras possíveis extrapolações a serem oportunamente aproveitadas à medida em que encargos mais prestigiosos, mais importantes ou de maior escala chegassem finalmente a se apresentar; ou senão, como compasso de espera enquanto as condições sócio-políticas não se alterassem a favor de uma amplificação do papel do arquiteto.¹⁸⁹ Dai ser freqüente o entendimento, no seio da Escola Paulista Brutalista, do projeto das casas um “laboratório experimental”.¹⁹⁰

Entretanto, nesta tese de cunho panorâmico, que pretende compreender mais acuradamente as características propriamente arquitetônicas da produção brutalista paulista em seu momento de afirmação e expansão inicial, distinguindo-a dos discursos que foram logo a seguir cristalizados pela Escola Paulista Brutalista, dar às casas um relevo maior do que o dado a outros temas, poderia ser estatisticamente correto, mas seria talvez conceitualmente impróprio. Finalmente, optou-se por realizar uma segunda filtragem na primeira seleção de obras “exemplares”, de maneira obter-se uma quantidade mais restrita de obras semelhante à quantidade daquelas analisadas em outras categorias; selecionando como “exemplares” (em segunda potência) apenas alguns projetos indiscutivelmente emblemáticos, num total de 13. Estas resultam serem exemplos bastante conhecidos – o que não obsta que sejam revisitadas, nem configura impedimento para sua escolha enquanto representantes autorizados de determinados aspectos da Arquitetura Paulista Brutalista.

Essa opção tranqüilamente coincide com a postura desta tese, cuja questão central não é propriamente a de realizar um trabalho que contemple a originalidade da invenção, ou da descoberta do não sabido, ou da busca do inaudito; e sim realizar uma tarefa talvez mais árdua, e certamente também original - porque jamais feita, com esse ânimo e abrangência - e para cuja consecução não se necessita ignorância prévia do assunto, mas ao contrário, carece-se, para que seja viável realizar a tarefa, de que já exista uma certa quantidade de estudos monográficos, setoriais e pontuais sobre o tema (inclusive, vários da própria autora), provendo *a priori* um certo grau de congestão que minimamente viabilize a montagem de uma visão panorâmica. A qual deve ser ampla, sem deixar de ser acurada, definindo as principais características arquitetônicas da Arquitetura Paulista Brutalista; afirmando sua relativa autonomia, ou ao menos não superposição congruente com a chamada Escola Paulista Brutalista; estabelecendo relações com outras tendências da arquitetura brasileira anteriores e contemporâneas ao seu surgimento e consolidação e suas relações ativas e passivas com o panorama arquitetônico internacional daquela época. O qual não é entendido apenas segundo os recortes habitualmente fornecidos pelos manuais historiográficos disponíveis, mas deseja revê-los criticamente - já que boa parte deles foi constituída a partir da negação dos valores e qualidades dessa arquitetura, desse momento, sem deveras compreendê-la com certa intimidade - possibilidade obstada pelo ataque que (talvez mercedamente em certos níveis) era alvo por seus imediatos pósteros. Já nossa postura é inversa, tanto na análise das obras, como na compreensão de sua inserção no seu panorama imediato: não parte das generalizações disponíveis, freqüentemente apressadas e antipáticas ao sujeito em exame, mas do reexame das obras, elas mesmas. E assim, tampouco podem faltar as casas, mesmo que seja apenas um punhado muito significativo delas.

A contribuição do arquiteto **Carlos Barjas Millan** já foi brevemente considerada em outro momento desta tese, inclusive com a análise de duas de suas obras, ambas casas, ambas inaugurais no seio do brutalismo paulista: a casa Roberto Millan (1961), e a casa Müller Carioba (1960).¹⁹¹ A primeira, exemplo pioneiro da solução "casa-apartamento sobre pilotis"; a segunda, primeira casa da Arquitetura Paulista Brutalista a empregar a solução de cobertura em abóbadas. A rigor, todas as obras seguintes da infelizmente curta carreira de Millan são, de uma maneira ou de outra, exemplares - e talvez qualquer escolha entre elas configure uma arbitrariedade e uma omissão dificilmente justificáveis, exceto pela amplitude a que este trabalho se propõe atingir. Mas não resta dúvida de que a **casa Antônio Delboux, em Perdizes, São Paulo (1962)**, merece um destaque ainda mais especial: nem tanto por ser distinta, mas por buscar ser comum.¹⁹²

Trata-se, a rigor, de um exercício virtuoso sobre um tema banal: embora seja uma casa isolada, suspenso sobre pilotis que compensam o desnível do forte declive do terreno, de maneira a manter o pavimento térreo de acesso na cota da rua (destacando-a do solo sem organizar um porão, solução pouco freqüente em casas compactas paulistanas) sua planta e corte relembram fortemente a solução habitual dada aos conjuntos populares de casas realizados em geral pela iniciativa privada, e desde pelo menos a década de 1930 - os muito disseminados e correntes "sobradinhos" paulistanos. Embora a solução aqui adote recuos laterais em ambos lados, em conformidade com a legislação típica dos lotes mais amplos dos "bairros-jardim", volta para eles fachadas laterais praticamente cegas (as janelas em uma das fachadas laterais poderiam facilmente ser substituídas por iluminação zenital acima e iluminação frontal abaixo), o que permitiria idealmente sua justaposição e repetição em fita, se necessário. Com um programa completo, mas restrito, a construção relativamente econômica e possibilidade de tornar-se facilmente repetível, não se pode concluir facilmente se a casa Delboux se conforma voluntariamente às restrições habituais a esse tipo de encargo ou se pretende transformá-lo, se adota uma planta convencional para celebrá-la ou se, por força de repensá-la minuciosamente, transforma-a de tal maneira a ponto de modificá-la totalmente, sem que aparentemente nada se altere. Esse é sem dúvida um dos principais atrativos dessa casa, e a razão porque uma tal obra pequena e discreta possa ter amanhado um tão alto grau de visibilidade no cenário da arquitetura paulista: sua mistura elegante de tradição e inovação, de atitude contextual que considera as pré-existências arquitetônicas, os

usos e costumes locais (mesmo se nascidos das circunstâncias) com uma atitude mesclando certo realismo contextual e boa dose de radicalismo inovador, o que faz com que ela imediatamente se distinga do entorno, requalificando-o e dando-lhe um novo significado, abrindo a possibilidade de transformá-lo muito mais efetivamente: menos por ser radical e mais por se mostrar técnica e economicamente viável.

As atitudes de projeto demonstradas por essa casa não deixam de filiar-se, de certa maneira, ao exemplo dado por Le Corbusier nas *Maison Jaoul* (1951-4) onde, na situação de poucos recursos e altos custos de construção do pós-guerra europeu, ele opta pelo emprego de materiais tradicionais banais, em resultado que a todos pareceu contraditório, nem tanto pela sua exeqüibilidade como pela contradição ideológica que indiretamente propunha, em contraponto com as próprias idéias corbusianas dos anos 1920 – fato anotado e questionado muito especialmente pelos então jovens arquitetos europeus empenhados em revalorizar os aportes mais radicais das vanguardas do pré-guerra. O que não impediu em absoluto que fossem as Jaoul fonte forte de inspiração plástico-formal para essa mesma geração de arquitetos, que passava a praticar dali em diante. E assim como James Stirling as visita e critica, também as retoma, à sua maneira, no projeto que realiza com James Gowan para as residências Ham Common, em Londres (1958), também Millan as retoma, e como Stirling, sem empregar abóbadas, mesmo quando já tinha feito uso das mesmas em outras obras; mas sim, mantendo a clara distinção entre a textura das vigas de concreto armado, deixadas aparentes e posicionadas nas fachadas, e dos panos de tijolos de fechamento, que Millan reboca externamente com chapisco grosso, à maneira do que faz Le Corbusier apenas internamente; adicionando, na solução paulista, elementos vazados que permitem a circulação do ar e garantem a privacidade da cozinha/lavanderia voltada para a fachada frontal; incorporando discretamente também outros elementos tardo-corbusianos, como as molduras de proteção das janelas, *shed* de iluminação zenital, gárgulas despejando as águas pluviais em poços cilíndricos, etc., com muita contenção e sem o ânimo de citação imediata evidente presente em algumas outras obras paulistanas daquele momento.¹⁹³

A perfeição geométrica da proposta, baseada nas proporções do quadrado e de seu retângulo áureo, comparece aqui, como em outras obras de Millan (e de outros arquitetos paulistas daquele momento) até porque ainda fazia parte do repertório compositivo dos arquitetos da primeira modernidade, sendo explicitamente celebrada por Le Corbusier em várias ocasiões. Nesta obra é claro e evidente o emprego de traçados reguladores coordenando dimensionalmente plantas, cortes e elevações. Sendo recurso comum a outros arquitetos da época, Millan emprega-o também com certa elegância contida, numa quase perfeita harmonização das partes no todo.

Em estudos anteriores da autora já foi realizada uma ampla análise da produção residencial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha,¹⁹⁴ cuja contribuição para a Arquitetura Paulista Brutalista no período em estudo é certamente fundamental. Várias de suas obras foram analisadas ao longo desta tese; quanto às casas, destacam-se aqui três exemplos, todos significativos e distintos. Pois, embora esse arquiteto trabalhe sempre sobre um repertório bastante preciso, com ajuda do qual se propõe a produzir infinitas variantes, um olhar mais atento e pormenorizado pode perceber diferentes possibilidades propositivas de organização espacial e formal conformando opções distintas, ricas e complexas, de forte caráter exemplar e vocação prototípica – ou ao menos, como tal vêm sendo entendidas suas propostas tanto na época como por novas e posteriores gerações de arquitetos, paulistas ou não, que freqüentemente têm-se debruçado sobre as possibilidades criativas abertas por suas arquiteturas residenciais.

Já tendo realizado algumas obras inaugurais do brutalismo paulista desde 1958, a partir de 1961 Mendes de Rocha passa a empregar também nas suas casas a linguagem do concreto armado aparente, que comparece na casa Bolívar Ferraz Navarro (1960, em co-autoria com João de Gennaro) ainda em combinação com muros e alvenarias portantes, mas que passa a ser usado com exclusividade, com efeito fundamental não apenas na aparência plástica ou na resolução estrutural como na definição volumétrica do projeto. Inicialmente são realizados alguns ensaios espacialmente complexos que precedem propostas mais com-

pactas e estratificadas, como no projeto de sua própria casa (1964, em co-autoria com João de Gennaro), possível momento ápice de objetificação da forma residencial enquanto possibilidade arquitetônica genérica, dali em diante exercitada em várias outras ocasiões, produzindo variantes segundo variados enfoques e maneiras. Tal opção, entretanto, nunca chega a ser exclusiva, pois que logo a seguir o arquiteto propõe outras possibilidades, sejam mais telúricas, sejam mais concentradas em limites cerrados muito precisos, que não almejam tanto a tipicidade como a compreensão inteligente do lugar. Um tanto posteriormente (após 1976, em momento não abrangido pelo recorte desta tese) Mendes da Rocha passa a trabalhar também com a possibilidade de ativar composições complexas conformadas por vários volumes combinados, em corpos superpostos e interconectados. De qualquer maneira, ao longo de sua carreira, ele toma a liberdade de optar por uma ou outra das possíveis possibilidades, podendo-se afirmar que na obra residencial de Mendes da Rocha não há propriamente “fases” sucessivas temporais, mas uma plena maturidade conceitual e construtiva desde o começo dos anos 1960; e tampouco há uma excessiva homogeneidade, pois facilmente se detectam, dentro do conjunto da sua obra, diferenças temáticas e de ênfase; as quais, embora não se apresentem de maneira estanque, sucessiva ou excludente, ocorrem seguramente com certa preferência temporal, embora possam ser eventualmente retomadas a qualquer tempo por circunstâncias de programa, cliente, terreno ou mesmo pelo arbítrio criador do arquiteto.

Na **casa Celso Silveira Mello, em Piracicaba (1962), de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro**¹⁹⁵ já ocorre uma franca exploração das possibilidades formais e construtivas do concreto armado deixado aparente, com o emprego de dispositivos como lajes nervuradas, rasgos de iluminação zenital, *brises*, “panos” de concreto; os elementos de circulação vertical, situados internamente e no centro da atenção e da geometria dos espaços, ganham importância formal, certa autonomia plástico-compositiva e independência estrutural, seguida da sobrevalorização de outros dispositivos circulatórios, como varandas e passarelas, com a extensão de patamares intermediários de escadas conformando ambientes; esse foco central da composição é também valorizado pela profusa iluminação natural zenital provida, neste caso, por um *shed* que percorre transversalmente toda a cobertura, resultando na paradoxal situação de os ambientes internos estarem mais banhados de luz natural do que aqueles voltados para as fachadas, mais protegidas da insolação direta.

Essa casa parece ser o exemplo mais acabado e perfeito dessa primeira “fase” anterior à casa do arquiteto, não só por sua geometria precisa, baseada integralmente no retângulo áureo, como pela clareza de sua solução, apontando temas que serão tornados típicos ao longo da trajetória posterior do autor: a solução em três faixas de uso marcadamente distintas; paredes de concreto estruturalmente portante definindo a dimensão maior do volume retangular (solução não empregada na casa do arquiteto, mas que volta a comparecer na casa Fernando Millan, 1970, adiante analisada como “exemplar”); regularidade do sistema estrutural em contraponto com a aparente aleatoriedade do posicionamento das aberturas zenitais (embora, neste caso, o grande rasgo zenital central praticado controle com mão firme essa liberalidade); e a já citada percepção espacial interna paradoxal obtida pelo maior iluminamento do centro do que nas bordas, ao modo de uma solução em pátio interno quintessenciado. Neste exemplo também estão presentes as variações minuciosas nas cotas de nível de cada ambiente e nos pés-direitos, em parte justificados pela adequação à topografia, em parte resultado do desejo, e não da mera necessidade. A beleza clássica dessa casa nas suas plantas e organização dos espaços internos é cuidadosamente balanceada pela assimetria das elevações, que tomam temas funcionais internos ou necessidades não repetitivas como base para uma variação formal muito elaborada¹⁹⁶. Os autores projetam até 1964 as casas Gaetano Miani, 1961, o primeiro projeto para a casa Francisco Malta Cardoso, 1964, as duas variantes de projeto da casa Edmundo de Freitas (não realizada) e as casas-apartamento gêmeas para Mendes da Rocha e Lina Cruz (1964) – que também compartilham a maioria das características acima descritas – e o trabalho compositivo das fachadas e cortes, que na Celso Silveira de Mello mostram-se muito mais variadas e elaboradas; enquanto na casa do arquiteto ocorre

um certo refluxo na importância compositiva das elevações enquanto “fachadas”. Neste primeiro momento pode-se dizer que está ainda presente com certa força a tradição de pitoresco balanceado, filtrada por Le Corbusier, de dar tratamento a cada face do edifício segundo seus parâmetros específicos de uso, insolação, importância no contexto urbano e intenção plástica. Já os cortes são complexos e instigantes, fundamentais para a compreensão do espaço proposto; enquanto nas casas seguintes ocorre uma estratificação vertical resultante da opção por planos mais homoganeamente superpostos.

Mas sem dúvida um tema por excelência que percorre e caracteriza boa parte da obra residencial de Mendes da Rocha – assim como a de outros arquitetos, dos quais se poderia também destacar a Carlos Millan - é a idéia-força da “casa-apartamento sobre pilotis”, proposta de forte caráter prototípico, mas de fácil adaptação circunstancial, podendo ser mesclada em cada caso a diferentes aproximações estruturais, volumétricas e compositivas.

Sua formulação mais “exemplar” dá-se em um núcleo de quatro residências realizadas precisamente em 1963-65, constituído pelas casas Bento Odilon Ferreira, em Goiânia (1963), o segundo e realizado projeto para a casa Francisco Malta Cardoso, em São Paulo (1964), destacando-se as **casas “gêmeas” destinadas à família do arquiteto e à de sua irmã, Lina Cruz Mendes da Rocha**. Todas variantes de uma mesma proposta, aqui denominada como “casa-apartamento”, onde o programa é acomodado em apenas um pavimento, disposto sobre nível em pilotis mantido aberto, vago e usado como área de lazer e estacionamento. Suas características poderiam ser descritas genericamente (para esses quatro exemplos) como: planta aproximadamente quadrada; escadas exteriores de acesso; duas empenas paralelas mais abertas, duas mais fechadas; distribuição da ocupação interna em três faixas paralelas às fachadas mais abertas, por onde também se dão os acessos, as quais são protegidas por largos beirais planos; enquanto as outras duas fachadas quase totalmente vedadas o são por paramentos, em parte apoiados na laje, em parte suspensos da laje de cobertura à maneira de platibanda ampliada e descendente; a estrutura se define por quatro pilares recuados do perímetro, vigas nervuradas e balanços de proporção 1/3/1 dispostas em sentido paralelo às fachadas mais fechadas, travadas por duas vigas perpendiculares, com balanços de proporção 1/1.5/1 em outro sentido, organizando a laje de piso e a laje de cobertura. A estrutura pode ser considerada, de certa maneira, uma variante do esquema Dom-ino, embora as fachadas mais vedadas favoreçam uma leitura não homogênea em lados abertos/fechados enfatizando certa semelhança com o esquema Citrohan. Comparece também nessas casas a idéia, almejada pela proposição inicial da obra, de executá-las com o emprego de pré-fabricação dos componentes; desejo sempre perseguido pelo arquiteto, mas só efetivamente realizado 25 anos depois, na casa Antonio Gerassi Neto (1989).

As duas casas situadas no bairro City Butantã que o arquiteto projeta para si mesmo e, no lote vizinho, para a família de sua irmã, este de meio de quadra e o outro de esquina, tendo defronte uma praça onde se situa uma casa bandeirista do século XVII, têm a singular característica de configurarem uma solução “gêmea”: ambas têm aparência quase idêntica, com pequenas distinções que as peculiarizam, seja aproveitando o formato desigual dos lotes, seja na previsão e disposição de uma ou de duas escadas de acesso, seja no arranjo dos ambientes internos, sutilmente distintos, com conseqüente variação das aberturas zenitais de iluminação pontual dos ambientes, em cada caso. Na casa do arquiteto o terreno tem formato aproximadamente retangular, deformado pela esquina em curva; o volume edificado foi disposto paralelamente às duas divisas ortogonais que conformam os limites do lote, opostos aos alinhamentos das vias públicas. São atendidos os recuos obrigatórios de frente e fundos de 6 m, embora o pergulado existente na fachada sudeste avance aproximadamente 1 m além desse limite. Foi atendido o recuo de 4 m de frente, obrigatório para a rua secundária. O recuo na divisa lateral é de apenas 1,5 m o qual, somado ao recuo da casa gêmea vizinha, totaliza os 3 m obrigatórios para recuos laterais. A área máxima de ocupação permitida (43%) é integralmente aproveitada. Pode-se, portanto, afirmar que a volumetria nasce basicamente das limitações urbanísticas impostas, embora este não seja o único parâmetro para a definição dos volumes edificados.

O programa residencial é distribuído no pavimento ocupado único segundo três faixas paralelas às fachadas “abertas”. As faixas opostas, situadas junto às duas fachadas “abertas”, são livres, contínuas, sem compartimentações, sendo ocupadas no lado sudeste por uma espécie de varanda ou estar íntimo contíguo aos dormitórios, e no lado noroeste pelas áreas de estar, jantar e escritório; a faixa intermediária (portanto sem iluminação direta para as fachadas, apenas com iluminação zenital) é ocupada pelos dormitórios e banheiros. Junto à fachada sudoeste, em prosseguimento à faixa central, situa-se a cozinha/lavanderia e entre esta e os dormitórios há um corredor que dá acesso, desde a entrada, para a sala de estar/jantar. Todas as paredes divisórias internas são de concreto com espessura mínima e totalmente independentes da estrutura portante, terminando sempre na altura da face inferior das vigas nervuradas; pode-se dizer portanto que, apesar da compartimentação, trata-se de um único ambiente.

Esse arranjo de planta cria uma situação peculiar na qual se tem apenas duas fachadas iluminantes opostas, as duas outras são praticamente “cegas” e os dormitórios voltam a ser “alcovas” - como era comum suceder no período colonial. Assim, muito embora se trate de fato de um volume isolado em todos os lados, repete-se de alguma maneira a situação tradicional do lote sem recuos laterais e com aberturas apenas na frente e fundos. É essa opção que permite que essas casas possam ser também entendidas como postulando a possibilidade de multiplicação por geminação lateral, sugestão que parece ser enfatizada pela presença da casa “gêmea” no lote vizinho. O arranjo de planta poderia também ser comparado com a situação corrente em edifícios de apartamento já que permitiria, em princípio, a superposição vertical de outras unidades habitacionais, bastando prolongar-se para cima a escada de acesso (agregando-se elevadores no caso de se chegar a maior altura). Entretanto, se a solução sugere indiretamente uma densificação, repetição e generalização, a finalização da obra, ao adequá-la ao seu uso efetivo como residência, promove a sutil subversão dessas empenas “cegas” (considerando como fachada, para esse efeito, e neste caso, também a cobertura¹⁹⁷) através de várias operações “traga-luz”, somente possíveis pela existência de fato dos recuos que são aparentemente negados.¹⁹⁸

O efeito geral resultante dos dispositivos de iluminação natural da casa é de uma penumbra constante devido ao limitado acesso de luz natural e o pequeno reforço dado pela iluminação artificial. Essa penumbra ou não-luz caracteriza principalmente os ambientes comuns da casa; entretanto, devido à existência de várias aberturas zenitais na área dos dormitórios, essa faixa central da casa parece, paradoxalmente, mais iluminada que as faixas junto às aberturas. Essa atmosfera de penumbra relembra a maneira como a luz é tratada em obras da arquitetura tradicional, quando o ingresso de luz era dificultado pelas limitadas possibilidades construtivas e tecnológicas. Na Casa Bandeirista, situada em frente, essa penumbra também está presente nos ambientes internos, onde pequenas janelas iluminam fracamente um amplo espaço de alto pé-direito, com ausência de detalhes e de cor, também produzindo uma atmosfera fresca, quase fria. Em algumas culturas tradicionais a ausência de recursos tecnológicos é qualificada através da busca estética dos valores da penumbra e da escuridão. É interessante notar tal semelhança na casa PMR, que não resulta, entretanto, nem do acaso, nem da insuficiência de meios construtivos.

Isolada no lote, de planta quadrada, absolutamente moderna como estrutura construtiva, a casa PMR não recorre ao paradigma da “casa de vidro”, da transparência absoluta, da luminosidade total, sem mistérios. Nem ao paradigma da “casa branca”, onde a luz difusa e refletida qualifica igualmente todos os ambientes. Ao contrário: todo um esforço de concepção arquitetônica é posto em ação para fechar essa “caixa” quase que o mais possível, evitando a luz direta e crua, e o uso dos materiais reforça intencionalmente a penumbra dos ambientes. Seu interior frio e escuro é reminiscência da ambiência tradicional, quase rural, e é também contraponto ao calor luminoso do clima tropical: a casa se apresenta, pela maneira como trata a luz, como um símile da caverna fresca, protegida, agradável, íntima. Para tanto propõe como fato genérico definidor da ambiência a “não-luz” - e emprega a luz natural judiciosamente, como se fosse um dos materiais da construção, utilizando-a de maneira cuidadosamente filtrada e matizada. Nesta casa, o

emprego da luz de certa maneira também subverte a noção de modularidade e de possibilidade de repetição da estrutura e da disposição geral do projeto, fazendo-a contrastar com a disposição irregular, assimétrica e quase aleatória do posicionamento das aberturas zenitais.

Está presente nessa obra, em potência, a idéia de “caixa fechada suspensa”: tema que parece ter sido de interesse na Arquitetura Paulista Brutalista, idéia matriz desenvolvida numa grande variedade de exemplos, com distintas abordagens. Variadas influências confluem na formação desse tipo. Pode-se considerar que ele tem como precedentes tanto sugestões corbusianas - a idéia de “caixa” como desenvolvimento do protótipo Citrohan, principalmente enquanto volumetria; como influências miesianas - considerando a “caixa de vidro” do mestre alemão principalmente em sua fase norte-americana, quando se trata de uma caixa-grade de aço, de aspecto compacto e auto-contido, livre e pousado na paisagem. Entretanto, essas referências ou afinidades sofrerão na Arquitetura Paulista Brutalista uma extrapolação de materiais e um deslocamento conceitual, adquirindo tonalidades e ênfases distintas e peculiares.

Outro precedente notável da idéia de caixa - principalmente quando ela se apresenta envolvida por peristilo - são os palácios de Brasília, de Oscar Niemeyer; que de certa maneira retoma o mote miesiano da caixa de vidro que exterioriza seus apoios e deles faz seu tema compositivo; mas aqui, a ênfase não recai na construção/tectonicidade tipicamente miesianas e sim na valorização de dualidades formais (fechado/aberto, luz/sombra) e principalmente na plasticidade dos apoios, transformados ao ponto do ornamento - já que, do ponto de vista meramente construtivo, as colunas exteriorizadas dos Palácios Alvorada, Planalto e Itamaraty, de Brasília, não pretendem ter maior importância estrutural na formulação dos apoios da caixa como um todo.¹⁹⁹

Mas será justamente a ênfase na questão da concepção estrutural, tomada como conceito primordial para a concepção arquitetônica, que distingue e caracteriza a Arquitetura Paulista Brutalista nessa apropriação da idéia da “caixa”, demonstrando, nesse sentido em particular, maior proximidade com as propostas propriamente miesianas. Não se quer com isso afirmar que os “peristilos” da arquitetura paulista sejam sempre e exclusivamente funcionais/estruturais, mas sim que se esforçam no sentido de sê-lo - e isso pode ser exemplarmente compreendido no edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas.

Alguma das casas do arquiteto Paulo Mendes da Rocha realizam demonstrações variadas e criativas desse princípio da “caixa”, quase sempre, mas não necessariamente, “elevada”. A **casa Mário Masetti (1968)**, pode ser compreendida como uma variante das propostas da casa do arquiteto, com variação nas dimensões e inversão das posições das faixas, já tendo sido abordada em análise anterior.²⁰⁰ Mas também desenvolve um tema potencialmente presente nas casas-apartamento “prototípicas”, ao transformar as “paredes vedadas” (ou quase) em “paredes portantes”, pois neste caso elas trabalham como uma grande viga, da altura do pé-direito total, que admite perfurações discretas (de maneira que o acesso se dá pela lateral murária), apoiada em pilares agora deslocados para a periferia, permitindo amplos vãos e balanços em proporção 1:1:1, associada a um perímetro retangular de proporção 2:1 sem colunas intermediárias, o que acentua a ousadia da solução construtiva. É notável, no caso, a solução de revestimento e/ou proteção das fachadas proporcionada pelos painéis pré-moldados de concreto justapostos externamente às paredes-vigas portantes, reforçando a idéia de muro, mas eludindo em parte, ao menos visualmente, o peso inerente àquela solução estrutural.

A idéia dos muros portantes é desenvolvida de maneira peculiar na **casa Fernando Millan (1970)**, apoiados diretamente no solo ou uns sobre os outros, praticamente sem o emprego de colunas. Trata-se de uma solução que não se pretende genérica, mas de circunstância, talvez uma resposta à necessidade de atuar em um terreno de forte aclive, a preferência por velar a casa ao olhar externo somada a uma abordagem formal e espacial radical e poética. Na casa Celso Silveira Mello busca-se uma acomodação minuciosa da residência ao sítio, oposta a uma solução mais substantiva de aposição de um objeto-casa relativamente autônomo sobre o sítio plano, como ocorre na casa do arquiteto. Na casa Millan, paradoxalmente, a

radicalidade da conformação artificial de um lugar aplainado convive com sua aparente intocabilidade, pois que a casa repõe a porção de terra escavada, resultando numa solução sem fachada, sem elevações exteriores exceto a de acesso, esta mesmo recusando-se a ser muito mais do que a continuação vertical do chão onde se apóia ou de onde se destaca. A casa apresenta-se absolutamente introvertida, com o jogo da luz natural obtida por pátios cobertos e descobertos revelando um controle e domínio total sobre a ambientação e iluminação dos ambientes obtendo uma relação complexa com a situação “natural” do sítio.

Contemporânea ao projeto do Pavilhão de Osaka (1969/70), esta casa, apesar do resultado distinto, mesmo de certa maneira oposto àquele (contrapondo total abertura e total fechamento) demonstra certa similaridade quanto à estratégia, já testada anteriormente, mas que se tornará cada vez mais presente na obra de Mendes da Rocha, de priorização da leitura criativa do lugar como base da concepção arquitetônica; de maneira a configurar uma proposta que, sugerindo um grau aparentemente mínimo de interferência, é de fato resultado de uma decisão inicial elaboradamente radical, cuja complexidade não se faz imediatamente evidente.

No texto que publica em 1969 junto com o projeto de duas casas,²⁰¹ o arquiteto **João Baptista Vilanova Artigas** justifica de maneira erudita a possibilidade de fazer do projeto de residências um momento de experimentação que ampliasse seu significado imediato e banal em prol de transformá-lo em uma oportunidade de exploração de caminhos pioneiros, até mesmo do ponto de vista social e político: “Encontro com a casa na cidade para construir com ela a casa da nova sociedade, que desponta como consequência inevitável do conhecimento mais profundo que vamos tendo, do mundo e das relações com os homens.”²⁰² A linguagem cifrada e elíptica, reprimida pela situação política repressiva daquele momento, entretanto é clara nas entrelinhas para quem ativar as corretas chaves para sua decifração: através da metáfora heideggeriana (e indiretamente albertiana) da identificação entre o ser da casa e da cidade, e vice-versa, busca-se superar o caráter possivelmente mesquinho (hoje dir-se-ia, politicamente incorreto) da construção residencial unifamiliar burguesa; podendo isso acontecer pela experimentação em pelo menos dois campos, distintos e complementares: “a experimentação específica das artes e também a que é privativa da ciência e da tecnologia, aplicadas à arte de construir”.²⁰³ Ademais da leitura genérica e política, o texto permite uma leitura referenciada: trata-se, afinal, da apresentação de duas casas em São Paulo, uma delas a **casa Manoel Mendes André (1966)**, claramente um caso de experimentação tecnológica, e outra a **casa Elza Berquó (1967)**, exemplar caso de experimentação artística²⁰⁴.

A casa Mendes André, entretanto, não deve ser aqui abordada sem a prévia remissão a dois outros exemplos anteriores, que alimentam e informam não apenas o tema da experimentação tecnológica no projeto de casas um importante debate interno da Escola Paulista Brutalista; que tem sido examinado mais frequentemente desde um recorte político, enfatizando a oposição de posturas entre Artigas e os então jovens arquitetos do grupo que veio a ser conhecido como “Arquitetura Nova”, englobando Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império.²⁰⁵ Mas, embora houvesse intensos debates e conflitos sobre quais caminhos tomar, mais ou menos radicais, no âmbito das atitudes de militância política, também praticada por esses e outros arquitetos paulistas naquele momento, não parece haver em absoluto - se bem examinadas as suas respectivas obras - uma clara oposição entre as propostas arquitetônicas que todos e cada um deles vinha desenvolvendo; as quais parecem diferenciar-se muito mais pelos discursos que lhe são apostos do que pelas características formais, construtivas e tecnológicas que seus projetos buscavam ativar, as quais de fato os aproximam quase como variações sobre um certo tema harmonicamente comum. Se momentaneamente for possível deixar-se de lado as muitas camadas de discursos que, ao longo de décadas, se sobrepujaram, acobertaram e abafaram a apreciação pura e simples dessas obras (sem falar em deixar de lado, por inoportunos ao presente estudo, os conflitos psicológicos alimentados pela difícil situação pessoal e política de cada um dos personagens naqueles anos de chumbo), examinando-as em si mesmas, e ademais, na ordem cronológica correta das datas, pode-se muito facilmente verificar haver muito mais continuidade que oposição, e

praticamente nenhuma ruptura, entre as arquiteturas de todos esses criadores, seja antes seja depois do momento fatídico de transição política de 1964-68 (correspondente à instalação e ao endurecimento da ditadura militar). Seguindo-se, ademais, que de maneira alguma parece ser possível postular, como o faz Bruand, a qualidade de “discípulos” de Artigas para a trinca Ferro, Lefèvre, Império, já que não se verifica propriamente subordinação, até pela ocorrência de um “detalhe” fundamental: de que as obras destes, explorando certos temas tecnológicos, precedem as daquele. Apesar de que, com sua muito mais vasta experiência prévia, Artigas soube magistralmente responder, embora posteriormente, porém corrigindo - na atitude do mestre que responde ponderadamente ao estímulo provocador das atitudes muito criativas, mas talvez um tanto desgarradas e tendendo ao absurdo, com que seus ex-alunos talentosos o desafiam.

Pela ordem cronológica, pode-se examinar primeiro a **casa Boris Fausto (1961), de Sérgio Ferro**²⁰⁶ possivelmente a primeira tentativa concretamente realizada de emprego de peças pré-fabricadas industriais de porte no projeto de uma residência paulista. Trata-se, com quase toda certeza, da primeira obra projetada e construída pelo arquiteto, demonstrando não apenas talento, mas igualmente, inexperiência: daí ela poder ser considerada “experimental”, em amplo senso, pois seria impossível de realizar-se caso o autor já tivesse algum conhecimento prévio e se desse plena conta da realidade factual da prática construtiva, no estado em que ela se apresentava no começo dos anos 1960.²⁰⁷ Outra indicação de seu grau de ingenuidade é a observação, anotada por Alberto Xavier,²⁰⁸ de que a proposta, como foi realizada, criava uma contradição em termos, já que a ousadia estrutural pretendida e alardeada resulta anulada, do ponto de vista formal, pela solução arquitetônica adotada.²⁰⁹

Trata-se de uma casa em terreno irregular de esquina no loteamento City Butantã, ocupando uma área inferior ao permitido já que opta por simultaneamente atender aos amplos recuos obrigatórios e conformar um perímetro quadrado circunscrito, o que restringe ainda mais a área aproveitável. A proposta nasce de um esquema simples que aproveita como ponto de partida o clássico tema palladiano do quadrado subdividido em nove quadrados [ou esquema jogo-da-velha], neste caso com os pilares de sustentação posicionados nos cantos do quadrado menor interno; sobre os quais se dispõem as vigas principais de grande altura e amplos balanços [em proporção 1:1:1], somadas a vigas de bordo perimetrais, nas quais se destacam grandes gárgulas de esgotamento das águas pluviais. Para essa estrutura-mestra aproveitaram-se “produtos industrializados”, ou seja, vigas pré-fabricadas e placas compostas de fechamento empregando mercadorias disponíveis no mercado, mas obviamente usadas de maneira distinta não prevista, com exigências de precisão dimensional, qualidade de fatura, acabamento e *performance* superiores às então disponíveis, obrigando a realizar, *in loco*, adaptações não desejadas, nem previstas inicialmente.

Sob a cobertura apoiada nessas vigas são arrançados os ambientes por meio de painéis autoportantes, conformando aproximadamente dois ângulos “cheios” e dois ângulos “vazios” diagonalmente opostos, estes configurando terraços cobertos que dão continuidade e trazem para dentro da casa, por assim dizer, os amplos jardins. Não sendo estruturais, as paredes divisórias autoportantes podem ser dispostas de maneira mais ou menos livre, mas preferem seguir um esquema de grelha modular cujo ritmo é sincrônico com o ritmo geral da estrutura, num desenho que pode ser decomposto em uma sucessão de quadrados de diversos tamanho parcialmente superpostos, talvez à maneira pictórica construtivista; eventualmente esses ambientes ultrapassam, mas não muito, a área coberta principal, mas quase sempre praticamente se alinham com seus limites.

Esse minucioso domínio do desenho da planta soma-se a um certo desejo de aleatoriedade estritamente “funcional” das elevações, que por assim dizer não são desenhadas, mas resultam da combinatória de diferentes tipos de elementos de fechamento que são agregados conforme necessário. O resultado plástico dessa deliberada ausência de controle formal das fachadas somada à grande altura das vigas e à altura mínima dos pés-direitos, reforça a horizontalidade marcante do conjunto, tornando a volumetria densa e um tanto pesada. O não controle formal faz par com o não controle construtivo, e em várias ocasiões o autor

se queixa dos problemas que resultaram dessa construção, a seu ver “um desastre, porque a indústria não estava pronta para isso. Usei os elementos industriais para fazer a estrutura da casa, mas usei de maneira diferente da tradicional e deu o maior bode. Não funcionou, arrebentou”.²¹⁰

Uma vez que o avanço experimental tecnológico não resultava simplesmente da invocação e imediata utilização dos recursos materiais e industriais disponíveis, que mal suportavam seu uso corrente - que dizer de uma aplicação subversiva - ficava de certa maneira obstada a possibilidade de efetivar a produção da casa a partir da mera montagem de componentes (caminho ensejado possivelmente por sua similitude processual com a produção industrial de bens de consumo, de carros a eletrodomésticos). A outra opção possível para ativar o desejo de avanço tecnológico parecia ser aquela que Artigas, posteriormente, definiria como sendo a “da ciência e tecnologia aplicadas à arte de construir”. No espírito dessa época, marcada por muitas buscas e pretensões, incluindo desde as possibilidades abertas pelos recentes desenvolvimentos no campo das estruturas de concreto armado e protendido, até uma busca artística de autenticidade (cuja iminente ou talvez já inevitável perda devia-se justamente à industrialização e massificação da produção), parecia ser um caminho mais viável a experimentação manifestar-se, prioritariamente, pelo emprego de estruturas ditas “experimentais”, ou melhor dizendo, com certo grau inovador na sua concepção, mais do que na sua fatura, possivelmente com a ativação de um certo grau de ousadia, mesmo de exagero, no dimensionamento de amplos vãos e balanços.

O tema do grande vão não chegava a ser novo, pois quase inaugura o que se entende por modernidade em arquitetura, amplo senso, estando presente desde as grandes obras do século XIX para os mais variados programas, como gares ferroviárias e galpões industriais, cujas coberturas eram em geral executadas com estruturas metálicas; enquanto as estruturas de concreto armado, aperfeiçoadas a partir de finais daquele século e início do XX, estavam presentes com certa freqüência nas obras de engenharia civil para pontes e estruturas semelhantes, onde os grandes vãos são funcionalmente indispensáveis. O que, sim, parecia ser novo era a aplicação desse tipo de formulação, apropriado a grandes estruturas, em programas residenciais - que em princípio não parecem carecê-los funcionalmente em absoluto.

Também Artigas sabe resumir com muita clareza, no citado texto, as preocupações que não são apenas suas, mas da época, a esse respeito. Seu texto de apresentação daquelas duas casas se inicia de maneira dialética, justamente afirmando o que quer negar, problematizando o que parece ser de senso comum; e o faz universalizando o tema da habitação para equipará-lo ao tema da cidade, de maneira a alavancar as extrapolações estruturais e formais que deseja praticar, pelo bem do avanço da ciência da construção. Assim inicia: “O repertório de formas que os arquitetos empregam na organização do espaço das habitações é diferente do que empregam para outros programas. Fácil de afirmar, isto. Nem faltam justificativas, todas elas repetidas com freqüência, gastas pelo uso. Entretanto, trata-se de questão que merece maior exame”.²¹¹ Mas não é apenas o texto que faz tal exame, apenas dá conta de que esse exame já vinha sendo feito por meio diversas obras residenciais anteriormente concebidas e executadas (às quais ele agrega as suas, a título de edificação).

Um exemplo anterior notável é o que proporciona uma das obras menos conhecidas do arquiteto **Rodrigo Lefèvre, a residência Cleômenes Dias Batista, em São Paulo (1964)**, a qual é projetada depois de um momento inicial onde realiza variações sobre o tema da casa comum, talvez sincronizando-se com as citadas buscas de Millan (casas Marieta Severo, 1962 e Albertina Pederneiras, 1964) e um pouco antes de dedicar-se ao tema das casas conformadas por abóbadas parabolóides (sendo a primeira que ele projeta a casa Juarez Brandão, 1968). A casa Cleômenes Batista é, possivelmente, a primeira obra residencial da Arquitetura Paulista Brutalista a levar a um grau de evidente exagero a idéia da ousadia estrutural.

Num lote de padrão médio, o volume edificado da casa assobradada está praticamente definido pelos recuos obrigatórios. A planta abriga as áreas sociais no térreo em espaços contínuos organizados por diferentes patamares e alturas de pés-direitos, com a cozinha disposta em um compartimento mais estanque

junto a uma das laterais, acima da qual estão os banheiros do pavimento superior, onde se situam também os dormitórios, dispostos junto às duas fachadas menores de frente e fundos, ficando a parte central da planta para a circulação vertical localizada em um ambiente com pé-direito duplo. Lefèvre vai usar essa mesma organização espacial, ou variantes dela, nas futuras casas abobadadas, e ela por sua vez pode ser considerada como uma variante da disposição dos ambientes da casa Roberto Millan, de Carlos Millan. As dependências de empregada, em esquema que Lefèvre empregará sempre em todas as suas casas, inclusive as abobadadas, concentra-se na parte frontal, em anexo independente parcialmente abrigado sobre o volume principal.

Mas o que distingue e caracteriza a solução é menos a correta organização e fluxo dos ambientes, muito duros acima e bastante fluidos abaixo, do que a solução estrutural proposta para abrigá-la. O pavimento superior está contido no espaço definido por duas vigas-treliça de concreto armado posicionadas nas fachadas longitudinais com a altura do pé-direito total desse pavimento, conformadas por cinco tramos retangulares de dimensões ligeiramente diferentes, de maneira a acomodar-se exatamente ao dimensionamento dos ambientes [numa proporção, da frente para os fundos, de [2:1.5:4:2:2.5], apoiadas em quatro colunas conformando longitudinalmente um ritmo de balanços do vão central de [3.5:4:5.5], sendo as vigas interligadas e travadas por vigas transversais, sem apoios intermediários. O desenho reticulado das vigas treliçadas é reforçado por dobras e engrossamentos nos pontos de maior aglomeração da armadura de aço, ou seja, na ancoragem dos tirantes diagonais dispostos nos vãos exteriores da treliça. Note-se que esses tirantes parecem ser necessários menos pelos requerimentos estáticos do concreto armado do que por persistências do *modus operandi* típico do cálculo de estruturas de madeira ou aço; ou tendo menos a ver com as necessidades estáticas que com a de demonstração pedagógica do funcionamento estático. Em data e ocasião bem posterior Sérgio Ferro declara, citando de memória o que alega ser uma recordação de uma frase de Artigas: “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”.²¹² Se bem que, se forem cuidadosamente analisadas as obras de uns e outros, não parece ser nas propostas de Artigas onde isso ocorre, e sim nas de Ferro; assim, sem duvidar de sua memória, talvez fosse mais seguro adotar a declaração expressa, para quem as sabe ouvir, das arquiteturas, mais do que dos seus arquitetos.²¹³

É interessante notar também que a opção de tornar congruentes vãos estruturais e eixos de paredes, como ocorre no pavimento superior desta casa (inclusive, alterando o ritmo da estrutura, que deixa de ser homogêneo, para adequá-la ao dimensionamento dos ambientes) configura um raciocínio inverso ao da “planta livre”; o qual talvez tenha sido ativado pela condição paradoxal de ser essa estrutura, na verdade, relativamente mais frágil ou menos flexível do que se configurasse uma pontuação colunar simples e repetitiva, com vãos adequados ao uso residencial (como, diga-se de passagem, o faz Millan na casa para seu irmão Roberto), já que a opção por carregá-la sobre poucos apoios define uma situação mais limítrofe, que admite com menos folga a livre disposição de pesadas paredes de alvenaria sobre as lajes. Collin Rowe descreve como uma transição desse tipo também passa a ocorrer na obra de Mies van der Rohe a partir do projeto da Biblioteca para o IIT (1944), quando “aparentemente pela primeira vez, [a coluna] está amarrada ao sistema de vigas, e essas vigas marcam posições definidas dos paramentos e a maior parte desses paramentos já saltaram para essas posições”.²¹⁴ Como esclarece Rowe, “o conceito dessa nova coluna era igualmente mais estrutural e mais clássico que aquele da revolucionária e plástica coluna dos anos '20 [...] A expressão estrutural e espacial agora prometiam tornar-se mais integradas do que antes; mas o espaço, apesar de toda a sua abertura, prometia tornar-se mais rígido”.²¹⁵

Feitas as análises das obras referenciais que precedem o exemplo dado por Vilanova Artigas na casa Manoel Mendes André – que por sua vez exemplifica sua busca de uma “experimentação privativa da

ciência e da tecnologia aplicadas à arte de construir”, resta analisá-la mais detidamente.

O terreno irregular de proporção tendendo ao quadrado tem dimensão frontal bastante ampla, que é praticamente toda ocupada exceto por muito pequenos recuos laterais, apenas com os afastamentos de frente e fundos de lei. O volume resultante, retangular, exibe sua fachada longitudinal para a rua, notando-se imediatamente sua peculiaridade estrutural: trata-se, aqui também, de uma grande viga-treliça de um pé-direito de altura, conformada por quatro tramos, com tirantes diagonais de reforço, apoiada sobre quatro pilares (dois sob cada viga, frontal e posterior), com vigas transversais sem apoios intermediários suportando as lajes de cobertura e do piso do pavimento superior. No pavimento térreo livre a porção central abriga o vazio de estacionamento, para o qual confluem dois tramos de um espesso muro de alvenaria de pedra situados no alinhamento, garantindo a privacidade do lote; na área mais à esquerda após o muro, acomodam-se o pátio e compartimentos de serviço; à direita, está o *hall* de acesso da casa, com pequeno ambiente para escritório, seguido imediatamente de uma rampa, que se desenvolve perpendicularmente ao corpo da casa estendendo-se até a divisa de fundos, onde há um patamar e a continuação em um segundo tramo retornando e dando acesso ao segundo pavimento, onde está quase a totalidade do programa familiar, “de modo que a casa funciona como se fosse uma casa térrea; toda a vida num só andar”,²¹⁶ declara o memorial publicado da obra. Trata-se, portanto, também de um exercício sobre o tema da casa-apartamento sobre pilotis.

Embora a distribuição dos ambientes, no pavimento superior, ocupe praticamente toda a área definida pela estrutura portante, o faz com algumas sutilezas importantes que garantem sua leitura como independente da mesma, mesmo quando as duas fachadas menores se alinham com o perímetro, sendo praticamente vedadas (até por exigência legal face a seu pequeno recuo dos vizinhos). Nas elevações longitudinais, as fachadas propriamente ditas estão por trás, recuadas da estrutura, sendo contínuas e independentes da mesma, conformadas na face da rua por uma linha seguida de janelas tipo “Ideal” (espécie de janela com mecanismo de guilhotina funcionando por contrapesos, com folha veneziana à frente e folha de vidro atrás), iluminando e ventilando tanto dormitórios quanto salas, numa variante da solução “*fenêtre en longueur*” corbusiana; na face posterior se intercalam janelas de pé-direito total e janelas altas para as áreas molhadas.

Apesar dos muros de pedra frontais, e inclusive por contraste com eles mesmos, a estrutura superior da casa mostra-se como surpreendentemente leve, com os banzos horizontais da viga-treliça no limite visual de delgadeza que se poderia admitir para torná-la, além de estaticamente adequada (o que seria óbvio) também esteticamente leve, sendo os tirantes verticais da viga de espessura variável conforme a necessidade estática, e os dos tirantes diagonais também bastante esbeltos, dispostos de maneira a serem percebidos quase como traços, sendo realizados por cabos de aço apenas protegidos por concreto, mas deixando-se notar nas extremidades. Nada em absoluto faz crer na idéia de uma mentira ético-estática, ao contrário: se de fato parece haver uma evidente intenção didática nessa exposição estrutural frontal, ela se dá econômica e elegantemente.

Quase da mesma data é a casa Elza Berquó (1967), publicada juntamente com a anterior, talvez para exemplificar a outra abordagem possível indicada por Artigas: a da experimentação artística. Sobre esse assunto convém cotejar outras declarações de Artigas para tentar melhor compreendê-las.

No livro-catálogo de sua obra, editado em 1997, a casa Berquó é acompanhada de um excerto de uma entrevista ou depoimento verbal de Artigas, sem constar referência à data em que foi realizada, mas certamente sendo finais dos anos 1970 ou início dos anos 1980.²¹⁷ Nela refere-se a essa casa como: “é meu projeto de residência meio ‘pop’, meio irônico [...], mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica Arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento”. Em texto escrito por Artigas mais ou menos da época da concepção dessa casa, publi-

cado em 1965, denominado “A falsa crise”,²¹⁸ ele trata da crise do chamado funcionalismo, desencadeada pelas polêmicas obras corbusianas do pós-guerra e repicada pelo anti-dogmatismo niemeyeriano; estendendo-se em considerações bastante amplas, que de modo algum podem ser compreendidas como uma simples resposta ao contexto político da época, pois evidentemente almejam uma muito mais ampla análise crítica da criação arquitetônica moderna das décadas posteriores à II Guerra, questionando a validade da excessiva predominância das questões técnicas sobre as artísticas. E declara, com certa ênfase: “A arquitetura reivindica para si uma liberdade sem limites no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite a sua lógica interna enquanto arte”.²¹⁹ O autor não está em absoluto renunciando nem à atuação política nem à atividade arquitetônica, que lhes são caros, mas sabe distingui-los e compreender sua relativa autonomia. E não avaliza uma relação simplista entre ambos, pois segue declarando: “Como arma de transformação do mundo, a arquitetura tem os seus métodos próprios, que não se confundem com os da ciência ou os da própria tecnologia”.²²⁰ Ou tampouco, com os da política.

Assim, seria a casa Berquó uma declaração política ou uma declaração artística? Em qual dos Artigas crer, no dos anos 1980 ou no dos anos 1960? Mas talvez não sejam dois, e sim a mesma pessoa falando para diferentes públicos, em diferentes momentos, confrontando diferentes situações. Em meados dos anos 1960 já estava bastante consolidada a Arquitetura Paulista Brutalista, com várias obras prontas ou sendo executadas, em que pese o momento político difícil, que evidentemente atrapalhava a vida, mas não necessariamente a arte: e assim, mesmo em meio aos embates políticos, discute-se arquitetura.²²¹ Nos anos 1980, essa arquitetura já tinha esgotado seus filões principais, já se tinha disseminado e já se encontrava, como tendência, parcialmente esgotada, podendo ser vista retrospectivamente como memória passada; mas, seguia viva, e ainda não estava em absoluto combatida, a Escola Paulista Brutalista. O processo de escolarização, ou escolástica, consiste em, uma vez tendo sido aceita *a priori* uma determinada verdade que é dada ou revelada, passar a esclarecê-la, divulgá-la, definir seus limites e estipular ortodoxias, defendendo-a das heresias e infidelidades. E talvez seja o ambiente da Escola – e não da arquitetura – Paulista Brutalista que vem a promover e cristalizar essa ânsia por uma conexão, mais ou menos simplista, entre arquitetura e política, propondo discursos onde esta (a política) explica aquela (a arquitetura), sem se preocupar demasiadamente em distingui-las, pois que escolhe identificá-las. Ao contrário, a atitude do mestre no auge de seu momento criativo nos anos 1960 só pode ser outra, quando seu público ainda não é apenas o dos discípulos da escola que está nascendo, mas seus pares, que de modo algum são obrigatoriamente seus correligionários, aos quais busca ativar com a linguagem por todos compartilhada: a da arquitetura enquanto atividade artística, certamente aliada à técnica, certamente influenciada por questões políticas e econômicas, mas acima e além de tudo isso, guardando sua autonomia e seu domínio criativo próprio.

Essas considerações parecem apoiar a hipótese de que a casa Elza Berquó deva ser lida e compreendida, em si mesma, menos como uma declaração de desesperança política, do que como uma inteligente declaração de autonomia artística; cujo ânimo libertário está imune às injunções autoritárias da época, tanto as da ditadura militar, quanto as da ditadura da moda [da arquitetura do concreto], posicionando-se muito precocemente em reação contrária ao enrijimento, repetição e escolarização da vitalidade das propostas da Arquitetura Paulista Brutalista, na medida em que questiona algumas de suas características principais, às quais ele se recusa a afiliar-se de maneira simplista. O avanço técnico não deixa de ser importante, mas não pode ser entendido - ao menos, é o que afirma Artigas – como única e exclusiva possibilidade de experimentação criativa para o arquiteto e as arquiteturas. Nem a técnica (ou o avanço tecnológico) nem a política (ou seu retrocesso) têm domínio pleno sobre a arte de construir, pois que a arquitetura é inerentemente livre para buscar quaisquer caminhos, que só se limitam pelo respeito à sua lógica interna, mas jamais se subordinam necessariamente a quaisquer outras lógicas externas.

Assim como acontece nas obras de Lina Bo Bardi, sempre aficionada pela questão da arte e do fazer popular, Artigas flerta, na casa Berquó, com a possibilidade artística do feio. Não se trata da celebração

do desconforme ou do informe, mas de uma revalorização da carga criativa do popular *naïve*, das estampas de chitão nos pisos aos pseudo-lambrequins dos beirais, ou ainda, como fica mais evidente na fachada posterior da casa, na simplicidade popular do pilar comum à mostra, das janelas pequenas, nos tijolinhos dos fechamentos, na barra inferior de cor mais clara, de um certo jeitão meio descuidado e quase desconexo de pedaços agregados ao modo de uma casa popular feita aos poucos e sem muita “arte”. Como diz Artigas, a casa Berquó teria “uma organização meio desorganizada, que não era a casa elitista. Era igualzinha a uma desordem com a qual é possível construir a casa popular”.²²²

Mas não se trata de uma casa popular sem autoria, e não nasce ingenuamente, mas engenhosamente como arquitetura erudita que não pode deixar de ser. O exame das proporções das plantas mostra claramente o controle formal exercido por meio de traçados reguladores (quadrado de lado L, retângulo com lado L2, retângulos áureos, todos imbricados de maneira complexa). O ritmo estrutural navega entre o simples e o sofisticado: os eixos dos apoios se distribuem em um ritmo longitudinal de 5.5/5/5.5 m (mais balanços de 2.5 m) e transversal de 4/4/4 m, configurando colunas de secção quadrada discreta, exceto pelas quatro colunas centrais executadas com troncos de madeira natural; sendo no total apenas oito colunas, e não nove, pois na fachada frontal em vez de dois pilares centrais posicionados nos cruzamentos dos eixos se opta por um único pilar mediano, de maneira a poder prover uma fachada meio aberta, meio vedada, que contradiz o ritmo ternário configurado pelo pátio interno. Trata-se de variante da possibilidade Dom-ino de pontuação colunar na qual as paredes externas coincidem com os eixos dos pilares, mas não os escondem, já que se indica claramente a distinção entre elementos portantes e de vedação; e o deslocamento de um pilar é igualmente operação legitimamente realizada por Le Corbusier, por exemplo, na Villa Savoye (para acomodar a curva de giro dos automóveis no térreo). O balcão frontal em balanço está apoiado apenas de um lado (pilar embebido em um muro) ficando livre no outro, não por exagero estrutural, mas por requisito formal, já que esse lançar-se do balcão justamente sobre o momento mais alto da casa, no ponto onde o terreno cai e ela ganha dois pavimentos (no inferior, a garagem no embasamento) pode-se imputar às sempre presentes reminiscências wrightianas que despontam com frequência mesmo na obra madura de Artigas. Tampouco é estranho à tradição arquitetônica erudita o emprego de colunas com desenho e/ou materiais especiais ao redor de um pátio-claustro. Não faltam outras sofisticações projetuais, desde a concepção aos detalhes, para demonstrar que a referência ao popular existe, mas ocorre mesclada a uma seguramente alta dose de perícia técnica e artística.

Embora algumas das obras aqui selecionadas como exemplares sejam sem dúvida excepcionais – por sua qualidade, por sua oportunidade, por sua especificidade – entretanto os projetos residenciais da Arquitetura Paulista Brutalista contêm quase sempre uma forte tendência a se conformarem como se estivessem em busca de tipicidade. Essa vontade de formulação (ecoando as idéias de industrialização, normatização, padronização e possibilidade de repetição que caracterizam o ideário utópico da modernidade arquitetônica do século XX) está de alguma maneira presente nas casas que elaboram revisões sobre a construção corrente paulistana - como é o caso da Casa Delboux, de Millan. Mas é ainda mais característica nas propostas de cunho mais esquemático, cujo desejo é menos revisar do que reinventar a moradia paulistana e, por extensão, a moradia em termos substantivos. Pode ser esse o caso da solução típica da casa-apartamento sobre pilotis, ou da casa experimento tecnológico com vistas à pré-fabricação. Uma outra possibilidade dessa explícita vontade modelar comparece no esquema conhecido como da “casa-praça” – conforme denominação do arquiteto Ruy Ohtake: um tipo que poderia ser talvez melhor nomeado como casa-abrigo, pois que seu traço esquemático é justamente o de configurar uma cobertura simples, “um teto” que não é o da casinha ingênua de duas águas, mas o plano horizontal ideal, quase como um trecho de solo que se elevasse ou uma lâmina que flutuasse produzindo sombra; um abrigo contínuo e indiferenciado que pudesse ser adaptado, complementado e ajustado, a cada ocasião oportuna, aos usos e atividades que se fizesse necessário agregar.

Nas suas propostas de “casa-praça”, Ohtake emprega não por acaso a linguagem e os materiais caracteristicamente brutalistas – tanto pelo espírito de época em que se insere como por sua proposta carcer, em seu esquematismo, de uma paleta de poucos materiais induzindo uma secura de resultados plásticos; mas, tampouco se subordina de fato a este ou aquele material, e sim a um conceito generalizante – ou, como declara Ohtake, “podemos dizer que é o projeto que define os materiais e não os materiais que definem o projeto. [...] A rigor, qualquer material que não desfigure o caráter do projeto pode ser utilizado”.²²³ Embora, afinal de contas, essas casas-praça-abrigo só possam ser feitas de materiais duros e neutros, pois que apenas esses manterão o caráter de impessoalidade e generalidade que indicaria, mesmo que só metaforicamente, a vontade de universalização que emblematicamente desejam anunciar como palavra de ordem: “a habitação, mesmo que seja uma só, mas pensada genericamente [...] Assim como um produto industrial não é encomendado, a habitação, embora encomendada, deve ser pensada como se não o fosse”.²²⁴ Em outros termos, embora não seja efetivamente um produto industrial, não deve ser feita ao gosto do freguês, mas sim este se adaptar ao que é oferecido seja pelo “mercado” seja pelos técnicos especializados que decidiram o que é melhor para ele. Novamente trata-se de uma metáfora, já que na prática essa idéia, no seio do brutalismo paulista, foi aplicada em casas individuais feitas sob medida para o gosto e as necessidades de cada cliente; o qual, por sua vez, deve compartilhar por livre escolha as pretensões formais, materiais e plásticas do arquiteto.

O esquema formal que **Ruy Ohtake** chama de “casa-praça” é exercitado num tema que admite inúmeras variações a partir da **casa Hama, em São Paulo (1967)**, talvez seu caso mais estritamente típico.²²⁵ Embora por suas características seja mais abrigo do que praça – sendo coberta e privativa, e não aberta e pública, como soem ser as praças – a idéia de conectá-la, ao menos no nome, a uma imagem urbana faz parte da estratégia de enxergá-la não como a encomenda pontual que é, mas como experimento de trecho de cidade, que deseja ser: “O projeto, limitado no lote urbano, dentro de um loteamento anacrônico, pertence a essa generalização, por enquanto transferida num projeto unifamiliar. É, então, a idéia de uma pequena praça”.²²⁶ Mas seu desenho nasce e deriva das características do lote típico paulistano, de pouca frente e muito fundo, e de suas limitações legais, como os recuos obrigatórios de todas as divisas, tanto frontal e posterior como laterais, o que tende a tornar a casa um objeto isolado - exigência que a proposta tenta subverter. E embora a proposta se queira factotum de coisa pública, há que se resguardar, de alguma maneira, a intimidade da família. Tudo isso agregado resulta em uma solução que pode ser considerada como uma variante das casas-pátio, seja retomando e alterando o precedente notável da casa tradicional romano-ibérica, seja incorporando certos temas da casa pátio na revisitação miesiana: se a laje plana de concreto com bordos em pérgula define a cobertura/sombra, ela não pode definir-se sem o contraponto com os muros altos onde se apóia, que rigidamente delimitam o lote, avançando inclusive até o alinhamento da rua; por um lado, eclipsando a percepção dos recuos que a isolariam como objeto, por outro lado, conformando de maneira taxativa suas bordas, distinguindo-a e isolando-a dos vizinhos.

O esquema da casa-praça-abrigo conforma-se, portanto, pelos muros limítrofes altos; onde em certo trecho se apóia uma laje plana configurando a cobertura-abrigo, cujas bordas se esgarçam para deixar penetrar a luz (embora atendam, também, à exigência do recuo obrigatório); dispensando-se colunas intermediárias de apoio (ao menos enquanto a casa permanecer térrea). Separam-se assim pátios abertos das áreas de sombra, sob a qual dispõem-se apenas alguns compartimentos absolutamente indispensáveis, reduzindo-se ao máximo suas dimensões: dormitórios-gaveta, banheiros compactos; integrando-se a cozinha aos espaços comuns; eventualmente provendo meias-paredes que parcialmente envelopam alguns ambientes, se possível com paredes curvas para dar movimento e certa leveza ao ato de separar (com referência explícita à solução da sala de jantar da casa Tugendhat de Mies). Caixilhos de vidro temperado sem montantes e/ou portas pivotantes de madeira conformam uma linha mista quebrada que define uma área “interna” da casa, mas sem perda de certa diafaneidade e impermanência essencial dos limites.

Na casa Hama esse esquema comparece de maneira didática e relativamente clara. Em outras casas, Ohtake exercita variantes: o aproveitamento do terreno irregular na casa Tomie Ohtake (1968) enseja um pátio privativo mais amplo; um terreno mais exíguo com maior programa a reduz quase a uma casa comum na residência Julio Menoncello; um programa bem mais amplo faz introduzir um embasamento inferior e um pavimento isolado superior ao térreo na casa Carlos Siqueira Neto (1969), ou só um embasamento frontal, na casa José Antonio Filipelli (1971); na casa Paulo Bittencourt Filho (1972) a cobertura se eleva para abrigar também um grande mezanino/pavimento superior.²²⁷

Se na casa Hama e seguintes não há propriamente fachada, mas apenas uma sombra frontal sob a relativamente delgada viga de borda da laje de cobertura conformando um pátio coberto de acesso ou abrigo para autos, na casa Filipelli a viga cresce em altura tornando-se fachada-parede suspensa sobre o embasamento de acesso, na qual se sobressai uma seteira-visor quebrando sua mudez; e o tema do ornamento, ali implícito, é desenvolvido na casa Bittencourt Filho, onde além do rasgo-seteira pratica-se um recorte em arco em parte desse muro fachada suspensa marcando o acesso de pedestres. Já adentram os anos 1970, quando as idéias-força iniciais já foram testadas, e em vez de dá-las por esgotadas prefere-se o caminho do maneirismo; que, embora de certa maneira contrário ao desejo inicial de tipicidade, por outro lado traz à tona uma questão que a produção industrial já estava enfrentando: a da personalização (pelo usuário) e da grife ou marca (pelo arquiteto/autor); em outros termos, tentativas de respostas à sempre perene questão do acessório, do inútil e do belo enquanto gosto.

Seria possível selecionar, do período em estudo, e analisar uma grande quantidade de casas que desenvolveram possibilidades arquitetônicas afins às características do brutalismo paulista, nos termos em que é definido nesta tese, cada uma tendo seu interesse particular e muitas podendo ser consideradas de alta qualidade. Entretanto, num trabalho de cunho panorâmico cujo foco não é exclusivamente o tema residencial, o reconhecimento de algumas obras residenciais exemplares (que chegam a quase uma centena no cômputo total do trabalho) pode ser suficiente para compreender melhor, no que tange ao tema, essas características - não apenas comprovando-as, mas igualmente problematizando-as. Para isso a seleção de obras deve contemplar algumas estratégias. Vale serem incluídos, prioritariamente, os casos típicos, que conformam modos e padrões reconhecíveis, cujo exemplo sintetiza ou ajuda a multiplicar determinados *modus operandi*. E vale também serem incluídos os casos limítrofes, que justamente ajudam a definir com mais clareza as bordas do conjunto, aquilo que lhe dá coesão em contraponto àquilo que já não mais lhe pertence. Evidentemente, não se trata em absoluto de atingir uma definição exata e inquestionável dessa delimitação – que nem é possível, nem se pretende como meta nesta tese; mas, apenas, dar uma maior precisão desses limites. O que se almeja não é, entretanto, excluir, consolidar suportar possíveis ortodoxias, mas incluir, pondo-as em questão; e, ao por à prova os limites, talvez, flexibilizá-los.²²⁸

Uma das mais fortes características do brutalismo em geral e do brutalismo paulista em particular, nos anos 1950-70, é sem dúvida a priorização da definição da estrutura portante na explicação arquitetônica da obra, de preferência pensada e executada em concreto armado, se possível protendido, optando por deixá-la aparente, e mais ainda, por dar-lhe certo destaque, eventualmente certo exagero. Quase sempre ela vem combinada com a opção, que permeia quase toda arquitetura moderna, pela planaridade das lajes, apoiadas em colunas delgadas e isoladas, recusando o papel portante dos muros; embora a preferência, no brutalismo não recaia tanto na solução Dom-ino clássica (de vãos relativamente discretos, repetitivos, homogêneos, com colunas afastadas para dentro dos bordos das lajes) mas por variações de tendência talvez miesiana, onde se passa a restringir o número de pilares, deslocando-os para os bordos das lajes, privilegiando a estrutura em uma das direções de maneira a conformar pórticos, aumentando conseqüentemente o porte, massa e peso da estrutura de vigas e pilares, cuja maior robustez permite maiores vãos e desenhos variados das colunas, seja modificando a secção ao longo do fuste, ou por facetamentos, dobras e inflexões.

Sendo essa a solução mais comum e preferentemente adotada, entretanto ela não conforma regra

exclusiva, nem invalida *a priori* que outras soluções sejam acionadas: seja retornando a um ritmo colunar mais repetitivo e tranqüilo; seja conformando grelhas bidirecionais, horizontais e/ou verticais; seja trabalhando com muros portantes. Estes, especialmente, tanto podem resultar do agrandamento das vigas - que em alguns casos chegam a ter a altura de um pé-direito, podendo assim vencer vãos de maior porte - como podem configurar fitas contínuas delimitadoras de recintos e dando apoio a lajes, como no caso das casas-praça; como podem inclinar-se e encurvar-se configurando cascas, abóbadas ou pregueados, regulares ou irregulares, onde já não está mais clara a distinção entre estrutura portante e fechamentos, entre parede lateral e cobertura superior. Todas essas soluções podem comparecer em estado puro ou combinadas entre si numa determinada obra; e todas podem ser empregadas, se o desejarem, para conformar a arquitetura prioritariamente pela definição de sua estrutura portante - tanto no resultado plástico objetual e exterior, como na definição do espaço arquitetônico habitável interior.

Embora sempre com menos freqüência, o emprego de muros e cascas, regulares ou irregulares, de concreto armado não é exclusivo da arquitetura brutalista, mas ocorre em vários momentos e lugares da arquitetura moderna ao longo do século XX: dos hangares de Eugène Freyssinet em Orly, Paris (1921) à Igreja da Pampulha de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte (1944); nos variados experimentos expressionistas, desde a casa do arquiteto, de Wassili Luckhardt (1920)²²⁹ ao segundo Goetheanum em Dornach, Suíça, de Rudolf Steiner (1924-8);²³⁰ não sendo estranho a algumas formulações de arquitetos finlandeses da década de 1960, como no Centro de Conferências em Otaniemi, de Reima Pietila (1966), ou nas obras de Hans Scharoun desse mesmo momento, como a Filarmônica de Berlim (1956-63). São geralmente exceções, mas nem por serem casos atípicos deixam de ser entendidas como evidentemente pertencentes à modernidade arquitetônica. Trata-se mais de um problema da historiografia arquitetônica saber encaixá-las adequadamente nos esquemas mais ou menos rígidos que vai adotando, do que um problema de validade conceitual do projeto arquitetônico para os autores que as adotam, seja oportunamente, por necessidade programático-funcional, seja costumeiramente, por preferência plástico-formal; enquanto ideologicamente, podem ser signo de atitude inconformista ou apenas, signo de busca experimental, artística e/ou tecnológica.

Também essas variantes ocorrem no brutalismo, e inclusive no brutalismo paulista - e seria de se esperar que, valorizando soberanamente o experimentalismo estrutural, isso se desse. Como já foi dito, o problema não é que ocorram, mas como a crítica e a historiografia escolherão lidar com elas, considerá-las ou não, encaixá-las ou ignorá-las.

Para os discursos e preceitos orais vigentes na época auge do brutalismo, tais buscas poderiam ser toleradas com certa facilidade enquanto fossem geometricamente regulares e/ou fossem empregadas como recurso acionado para vencer grandes vãos - como ocorre, por exemplo, no auditório de convenções do Parque Anhembi, de Miguel Juliano e Jorge Wilhelm.²³¹ Mas, parecia ao ideário da época menos admissível quando aplicadas de maneira mais livre, sem aparente rigor geométrico, nem possibilidade de conformação de solução tendendo à tipicidade; e ademais, em programas residenciais.²³² Nas residências ocorre uma inversão conceitual interessante: não se admite a pouca importância social global dessas arquiteturas (que, sendo casas isoladas, para clientes específicos, podiam, a rigor, ser "de qualquer jeito", com plena licença poética de criação). Ao contrário, seja por efeito de má consciência, seja por verdadeiro ânimo de bem fazer, muitos arquitetos desejavam ver na oportunidade, então, freqüente, de encomendas de casas para as classes médias ou abastadas, um ensaio de projeto para habitações "populares" - estas, sim, o "verdadeiro" problema que a arquitetura moderna, desde sempre, se havia proposto resolver. Então, como se fosse para escolher dentre os males, o menor, havia que fazê-las prototípicas, ensaios iniciais de soluções passíveis de repetição, pois que não bastava que servissem à sua finalidade precípua, mas se almejava ampliar seu significado de maneira a lhe dar alguma relevância "social".²³³

Em poucas palavras, esse foi o quadro que balizou a apreciação e reconhecimento de algumas obras residenciais inusuais - como, por exemplo, as casas projetadas pelo arquiteto Eduardo Longo - mas

que chega a atingir, mesmo que indiretamente, alguns aspectos das propostas de certas obras residenciais de outros arquitetos, como por exemplo, embora menos taxativamente, de Joaquim Guedes. Ambos, com mais ou menos força, são questionados por seus pares, sobre seu pertencimento à Arquitetura Paulista Brutalista por demonstrarem em suas obras uma aparente fuga da busca de tipicidade e um certo gosto pela irregularidade formal e aparente falta de rigor geométrico (mesmo que essa apreciação não fosse necessariamente correta, como se verá adiante).

Nesta tese, por outro lado, trabalha-se com um marco referencial conceitual que busca claramente distinguir entre o que possa ter sido a Escola Paulista Brutalista (como será analisado mais detidamente no próximo capítulo), do que possa ter sido a Arquitetura Paulista Brutalista; admitindo que ambas não são exatamente congruentes, e que o conjunto das obras da última pode legitimamente ser bem mais amplo que o conjunto de obras admitidas na primeira. Assim, sob esse marco, não há a rigor nada que obste o uso de paredes e cascas portantes, formas não passíveis de repetição, pesquisas não preocupadas com a formação de soluções típicas, enquanto variantes possíveis dentro da tendência arquitetônica brutalista - sempre quando apresentem também outras de suas características, de maneira a não excluí-las totalmente; principalmente, como é o caso nas obras de Longo, quando enfatizem o emprego do concreto armado aparente, utilizado como material da estrutura portante, e que por si só praticamente define a solução arquitetônica; e ademais, estando presente um certo grau de experimentalismo, seja no sentido de busca artística e/ou no sentido de busca construtiva tecnológica.

Não foi assim que os contemporâneos de Longo entenderam seu trabalho: mesmo quando não lhe negavam nem talento, nem inventividade, lhes parecia algo inusitado, e que nada tinha a ver com a Arquitetura Paulista Brutalista, e mesmo com a arquitetura brasileira: "a obra de Eduardo Longo é totalmente desvinculada da produção arquitetônica brasileira e até mesmo de grupos que pudessem caracterizar uma arquitetura paulista".²³⁴ Como certas análises apressadas que em diversas ocasiões, têm sido feitas a respeito com a obra de Niemeyer, consideravam-no um "intuitivo [...] liberto de qualquer imposição teórica".²³⁵ Mais: consideravam que tal atitude, de inventividade aparentemente sem peias e sem limites, "pode conduzir a um caminho perigoso, por exigir um certo talento que, no decorrer do tempo, corre o risco de se exaurir, justamente por não estar vinculado a um comportamento de alguma forma racional".²³⁶

Vistas as coisas de outro ângulo no tempo, e segundo outra postura metodológica, que parte da análise das obras em si mesmas, despidas das camadas de opiniões e contra-opiniões que nelas se incrustaram, devida ou indebitamente, mas que, de qualquer maneira não são parte intrínseca das mesmas (e sim, meras opiniões datadas²³⁷), parece mais do que legítimo estudar a contribuição dada pelas primeiras casas de Eduardo Longo (projetadas entre 1964 e 1972) à Arquitetura Paulista Brutalista, entendendo que, mesmo sendo limítrofes e questionadoras, as mesmas exibem também, de outra maneira, suas características intrínsecas. Ademais, uma análise mais cuidadosa, e operando as referências adequadas, vai facilmente perceber que sim, de um lado há rigor e geometria na concepção arquitetônica dessas obras, e de outro lado, há inserção no debate artístico seu contemporâneo; e que ambas as coisas não invalidam intuição e criação, mas ao contrário, ajudam a referenciá-las e potencializá-las.²³⁸

A casa que **Eduardo Longo** elabora ainda estudante, na **Praia do Mar Casado, em Guarujá (1964)**,²³⁹ tem sua publicação acompanhada de um memorial por ele escrito, bastante claro e objetivo, que em absoluto se perde em considerações de ordem político social, como era freqüente na época,²⁴⁰ demonstrando uma maturidade projetual bastante desenvolvida. Longo em parte explícita, em parte deixa implícita, a maneira como o partido proposto pretende lidar, de maneira funcional sensível, com as questões programáticas e de sítio: lote de praia com vegetação esparsa mas de certo porte; vista para o mar próximo; excessiva luminosidade e calor, principalmente porque o uso se dará predominantemente nos meses de verão; facilidade de manutenção contrarrestando o eventual descuido que sofrerá nos meses de inverno; possibilidade de ventilação permanente, não só para amainar o calor do verão, como para evitar os proble-

mas que o fechamento da casa nos meses de inverno poderia causar; grande área construída face ao programa proposto, e o desejo de não causar demasiado impacto no lugar nem atrapalhar excessivamente a vista da paisagem natural, inclusive para quem passasse na rua.

A opção por uma estrutura de custo inicial relativamente caro, mas de manutenção posterior praticamente desnecessária, e que tampouco exige maiores gastos na complementação do restante da construção, viabilizou um custo final relativamente baixo para o padrão obtido.²⁴¹ Consiste basicamente apenas em paredes inclinadas de concreto, “único material que possibilitaria uma execução plástica da forma proposta”,²⁴² que conformam uma espécie de “tenda” multifacetada (embora o arquiteto a nomeie “cúpula”, termo de aplicação menos rigorosa no caso). Suas elevações podem ser volumetricamente decompostas em trapézios e triângulos, nunca verticais ou horizontais, definidos pela marcação *in loco* das alturas desejadas para cada ambiente, variando o pé-direito de 2.6 a 5.15 m, mesmo tendo apenas um pavimento. O concreto tem espessura genérica de 15 cm, dispensando vigas; e por não configurar em nenhum ponto lajes planas, dispensando também impermeabilizações e dispositivos para o recolhimento de águas pluviais, recebendo apenas a proteção de pintura branca a cal.

Exceto pelas grandes janelas de vidro da sala, voltadas para o leste, mas recuadas da linha externa e sombreadas por pestanas, os demais vãos de iluminação são de pequeno porte, resultando numa ambiência lumínica de penumbra, todas permitindo ventilação permanente, complementada por aberturas dispostas ao nível dos pisos, facilitando a exaustão do ar por convecção. O resultado garante uma condição de conforto interno bastante adequada, regulada para máxima qualidade nos meses de verão.

Algumas questões postas pela casa serão exploradas e desenvolvidas pelo arquiteto em suas obras posteriores, como o problema das instalações prediais. Não convindo embuti-las nas paredes, nem se optando aqui por deixá-las aparentes, a solução encontrada foi a de encaminhá-las pelos pisos, com subidas diretamente nos equipamentos e dispositivos necessários (pias, sanitários, pontos de luz e eletricidade), usando de certa inventividade na adaptação dos detalhes (como a descarga tradicional adaptada para ser acionada pelo pé).

A planta tem desenho livre e aparentemente sem rigor geométrico. Mas isso não é exatamente correto: embora não demonstre uma geometria racionalista quadrada ou por ângulos retos (mesmo quando os eixos dos pontos cardeais orientam o posicionamento dos três setores da casa, social para leste, dormitórios para o quadrante norte, serviços para sul), há certamente a busca por uma geometria de base orgânica, derivada do círculo, do hexágono e da espiral (geometrias freqüentes, por exemplo, nas obras de Wright); neste caso combinadas e tendendo ao trevo de três folhas – opção compositiva que ficará mais explícita na casa CAL em Guarujá (1968),²⁴³ onde a idéia inicial do multifacetamento quase cristalino vai tender a uma volumetria tronco-piramidal, inclusive permitindo, pelo agrandamento das alturas, a inserção de pavimentos superiores ou mezaninos.

Longo realiza várias casas baseadas nesses princípios, embora também percorra outras possibilidades construtivas e formais, sempre com geometria de planta irregular, mas nunca desprovida de rigor geométrico, explorando temas como a forma em leque (casa Manoel Pires da Costa, São Paulo, 1970),²⁴⁴ ou duplo leque em Y (casa Affonso Henkel, São Paulo, 1970, esta empregando cobertura de abóbadas à maneira Jaoul).²⁴⁵ As formas piramidais são também recorrentes em várias obras, como a citada casa CAL, as casas de praia EL (Guarujá, 1969),²⁴⁶ e MG (Guarujá, 1967);²⁴⁷ *idem*, a combinação de plantas e volumetrias complexas; e não faltam até mesmo tentativas de configuração de casas “racionalistas”, de aparência mais regular, com base em plantas retangulares e coberturas em uma ou duas águas, como nas casas RM ou Margarida (Guarujá, 1965), e EPL (Guarujá, 1965)²⁴⁸ - segundo consta, como tentativa de resposta às críticas que havia recebido sobre a irregularidade da primeira casa. Mas sua inventividade não se conforma a essa possibilidade restrita e se manifesta de muitas e variadas maneiras, sendo talvez uma das propostas mais interessantes justamente aquela desenvolvida para um lote urbano regular e de esquina, a casa OP, na rua

Manoel Guedes (São Paulo, 1971).²⁴⁹ A qual, ignorando totalmente as restrições urbanísticas tradicionais, justamente se implanta sobre todos os recuos, conformando um C que a ocupa inteiramente nas bordas e deixa um pátio central vazio; volumetricamente, conforma dois volumes verticais, ao modo de torres que se miram, uma em cada extremidade do lote, conectadas por uma passarela-coberta e complementadas por uma pérgula muito cerrada do abrigo de auto.

Essa fase criativa de **Eduardo Longo** tem como ponto de mutação a construção da **casa e escritório do arquiteto em lote com frente para as ruas Amauri e Peruibe, em São Paulo (1971)**.²⁵⁰ O duplo programa, familiar/de trabalho, é resolvido pela divisão do terreno de 10 x 20 m por uma diagonal, com acessos independentes para cada uso; a volumetria é também piramidal, como se uma fatia dela fosse duplicada, rotacionada, espelhada e agregada (não faltando um cano de ventilação no ponto central, como se rótula fosse de toda essa operação), a inclinação da cobertura permitindo a disposição de mezaninos à maneira Citrohan. Além de a concepção geral ser inusitada, na medida em que usa elementos comuns, mas os subverte (na melhor tradição moderna), todos os detalhes são repensados desde um raciocínio de base funcional, ou seja, reorganizados pelo que poderia ser seu melhor funcionamento e não pelos usos e costumes; de preferência através da incorporação de tecnologias não habitualmente empregadas na construção civil, mas correntes em outras áreas, como as advindas de detalhes usuais na indústria automobilística.

Logo após construída, essa casa será objeto de uma série de experimentos de “desconstrução”: deixando a vegetação penetrar, alterando as cores, executando pinturas murais, eliminando móveis e “supérfluos”, em intervenções se aproximando cada vez mais do *happening* catártico, seguidas de uma irônica “volta à ordem” caracterizada pelo uso intensivo e homogêneo, e obviamente irônico, de pintura de cor verde-oliva militar; seguindo-se uma fase de desconstrução “urbana”, com abertura do térreo para passagem pública entre as duas ruas lindeiras, ficando o escritório apenas nos mezaninos, demolição de alguns trechos e construção, acima da cobertura, do experimento da “casa-bola”,²⁵¹ indicando já novos rumos conceituais. Mas que ainda dão, de certa maneira, continuidade ao debate aberto pelas censuras que sua arquitetura sofrera: em resposta à criticada ausência, em sua primeira fase, da busca de tipicidade e de possibilidade de repetição, ou de desatenção em relação ao tema da habitação popular, a casa-bola responde propondo-se não como uma solução isolada, mas como protótipo de uma solução repetível de habitação social, nem tão paradoxal assim quanto possa parecer.

Mas, para a compreensão do que possa ou não pertencer à Arquitetura Paulista Brutalista, em especial nesse período inicial dos anos 1960 até começos da década seguinte, pode ser útil examinar também casos menos limítrofes do que as experiências de Longo. Obras comparativamente muito mais tranqüilas que, vistas desde uma realidade contemporânea pluralista, parecem não levantar dúvidas quanto ao pertencimento àquela tendência, mesmo se abrigando peculiaridades próprias. Percepção essa distinta da que predominava no momento em que foram criadas: recorde-se que o ambiente cultural da época era bastante mais maniqueísta, acirrado pelas disputas políticas da guerra fria e da ditadura militar de um lado, e acosado por crises conceituais que as conseqüências menos felizes da modernidade gestavam, augurando a véspera de uma muito mais ampla crise arquitetônica, de outro lado; crises que se avizinham e se avolumavam provocando, em contrapartida, reações intransigentes de defesa.

Crises que envolviam também disputas sobre a questão da “identidade nacional”, com reflexos na prática arquitetônica na medida em que esta pretendia manifestar-se enquanto um de seus importantes atributos representativos, identidade essa que naquele momento já estava passando por uma profunda transformação. A qual não era então jamais admitida, restando subterrânea e emudecida por não se desejar nem se permitir que fossem questionados os maiores, os predecessores (entre os quais, a escola carioca e as realizações de Brasília); por se preferir, ao revés, insistir a todo custo numa continuidade e conformidade sem sobressaltos, e exaltar, a qualquer custo, a “unidade da arquitetura brasileira”.²⁵² Enfim, nesse ambiente polarizado por disputas intestinas não explícitas nem ainda explicitáveis, qualquer desvio da norma

talvez não pudesse ser compreendido com a devida isenção. Mais paradoxalmente ainda, os possíveis desviantes tendiam, ao contrário, a reafirmar de alguma maneira sua suprema ortodoxia; talvez porque a ninguém agrada estar na berlinda ou na quinta coluna e, além disso, a melhor defesa parece ser, quase sempre, o ataque.

O uso do concreto armado aparente parece freqüentemente indicar, de per si, uma baliza apontando a possibilidade de estar uma determinada obra (após passar por um primeiro filtro de datação admissível) inserida na arquitetura brutalista – tanto que esta chega a ser vulgarmente denominada como “arquitetura do concretão”. Entretanto, não é tanto o material, mas a atitude como ele é empregado, que pode definir com mais clareza a afiliação ao brutalismo. Conforme já explicitado anteriormente, podem estar afinadas com o brutalismo “obras que se comprazem em trabalhar e exhibir francamente paramentos portantes e alvenaria de tijolos de barro ou de blocos de concreto, o que ocorre em geral alegando-se razões econômicas, mas denotando certa vontade de crueza formal e sinceridade ética”.²⁵³ A questão da paleta preferencial de materiais, embora seja muito importante, não é plenamente excludente, havendo, sem dúvida alguma, brutalismos não concretos. Como já foi argumentado na questão das geometrias, não são apenas aquelas estritamente cartesianas que podem ser admitidas, mas as geometrias de base orgânica não estão *a priori* excluídas dentre as possibilidades formais, sempre quando outras condições de configuração do “brutalismo” também estejam presentes.

Entre as obras notáveis da Arquitetura Paulista Brutalista desse período, aquelas realizadas por Joaquim Guedes parecem ser o caso que possibilita maior densidade de debates conceituais, desde seus primeiros aportes transicionais, no seu muito precoce aporte à configuração de um marco de obras iniciais (anteriores a 1960, inclusive), seja na velocidade com que rapidamente suas propostas introduzem novos temas e variados questionamentos que demonstram uma densa inquietação formal, material e filosófica, exemplificada polemicamente em sua fluida navegação entre afirmações peremptórias e suas imediatas destituições. O que se dá tanto no que tange ao comentário que lança sobre as suas próprias obras, como nas análises que pratica sobre temas mais amplos, que extrapolam o âmbito das obras em si mesmas e introduzem questionamentos à incipiente consolidação da Escola Paulista Brutalista.

Ao estudar a contribuição de arquitetos em obras, memoriais de obras e textos em geral, deve-se sempre examinar com muito cuidado as datações, inclusive levando em conta possíveis anacronismos entre umas e outras (por exemplo: quando o autor a comenta uma sua obra posteriormente, às vezes até décadas depois, deve-se levar em conta os possíveis efeitos desse lapso no tempo e não adotar o comentário como se congruente fosse com a obra, mas mais provavelmente, considerando-o como uma reavaliação posterior). No caso de Guedes, esse cuidado deve ser ainda maior, pois sua tendência à precocidade, tanto nas obras como nas suas declarações, tende a obnubilar a importância da ordem cronológica dos variados e sucessivos fatos que apresenta, até porque estão todos muito próximos entre si.

Essa ressalva vale ao notar-se que havia transcorrido apenas uma década entre o projeto da Casa Cunha Lima (1958) e a publicação de seis casas suas (1968), em que Guedes não apenas escreve o texto de abertura como também os comentários sobre cada uma das obras, comentários esses que a rigor não pertencem à data de projeto das mesmas, mas lhe são posteriores. Não muito, mas o suficiente. Em 1968 muito provavelmente já estão se cristalizando e tendendo a um endurecimento prematuro os variados preceitos que a Escola Paulista Brutalista vai a seguir entronizar e divulgar (escola que não nasce imediatamente junto com as primeiras manifestações da Arquitetura Paulista Brutalista, mas lhe é necessariamente posterior, como será explicitado em maior detalhe no próximo capítulo). Guedes reage ao surgimento dessa “construção ideológica” com muita perspicácia e rapidez e faz da publicação de suas casas (inclusive republicando a casa Cunha Lima, que ao ganhar um prêmio em 1965 como que recebe uma nova data, senão de nascimento, ao menos de batismo)²⁵⁴ um evidente libelo; do texto de abertura, um alerta; e do texto de apresentação de cada obra, a demonstração de um ponto. É preciso muito cuidado para não tomar esse mate-

rial como estritamente definitório e congruente com as obras em si mesmas, recordando sempre que a análise que as acompanha é, neste caso, também uma releitura, com um determinado propósito, visando atingir determinados alvos - e não definições *a priori*, inquestionáveis e intrínsecas. Releitura que fazia sentido pleno ao seu autor e contemporâneos, ou se revista desde o marco daquele momento histórico preciso; e que hoje tem sentido somente relativo. Numa pesquisa todas as informações devem, obviamente, ser levadas em conta, mas devem também ser sempre devidamente filtradas e desembaralhadas; e as obras, deve-se sempre revê-las de novo, e em si mesmas, de preferência na ordem correta das suas datas.²⁵⁵ Para completar a abrangência da década, vale incluir também outra casa, publicada em 1969, **a Residência Waldo Perseu Pereira no Jardim Guedala (1966)**.²⁵⁶ O memorial publicado, aliás, prima pela objetividade: trata apenas daquela obra e do projetar arquitetura. Demonstrando a versatilidade do autor, que sabe ser professor de teoria e de projeto, em cada caso, e conforme a ocasião.

Das casas publicadas em 1968, a primeira em ordem cronológica é a Residência 3/Costa Neto, de 1961. Trata-se de um novo exercício no tema da “casa sobre quatro colunas”, mas sem o recurso ao pilar-árvore e ao pilotis livre, dando certa continuidade, mas introduzindo variações sobre algumas das propostas presentes na casa Cunha Lima (1958). Repete-se, por exemplo, o acesso por pavimento intermediário à maneira de mezanino, do qual se sobe para os dormitórios e se desce para a área social, estando o volume total da casa igualmente ancorado na divisa de acesso frontal; mas se ganha na Costa Neto uma altura interna tripla ao se conectar parcialmente os três níveis da casa. Em compensação, perde-se em elegância, em comparação com sua predecessora, pois as estruturas se agrandam e se “brutalizam”, aparentemente por motivos unicamente estáticos, mas também para resolver a contradição que o próprio projeto cria, ao definir uma estrutura relativamente rígida que trabalha no limite, cuja lógica é então parcialmente subvertida, obrigando a reforços extras. O volume da casa, com dimensões planas de 8 x 21 m, apóia-se em quatro colunas dispostas duas em cada fachada longitudinal, sem apoios transversais intermediários, estabelecendo um ritmo longitudinal de 1:2:1 incluindo balanços e vão central. Mas além de praticar um vazio vertical, interrompendo as lajes que colaboram para o travamento do esqueleto estrutural, escolhe-se posicionar duas escadas – uma do mezanino ao solo, outra do mezanino para cima - no miolo central da planta, mas não no vazio vertical já criado, perfurando ainda mais as lajes; ou, como admite o autor: “as escadas, entretanto, contrariam e rompem a estrutura das lajes. Surge então uma série de vigas que limitam as lajes dos pisos nas cotas 00 e +2.70”;²⁵⁷ e não apenas isso, mas também as vigas externas se agrandam, por efeito dos relativamente grandes balanços e da ausência de travamentos, atingindo a altura dos parapeitos; e mesmo o desenho em aba curva na laje de cobertura na fachada longitudinal norte não chega a diminuir totalmente o impacto do peso formal resultante, também muito perceptível desde o vão interno triplo.

O projeto cronologicamente seguinte (Residência 4/Sérgio Ferreira Leite, 1962) volta a buscar certa leveza, e introduz pela primeira vez na obra de Guedes a solução em abóbadas;²⁵⁸ a diferença entre este e o projeto, empregando também abóbadas, mais conhecido do autor - a Residência 1/Dalton Toledo (Piracicaba, 1963) - é que o primeiro previu uma estrutura de tipo independente, com as abóbadas apoiando-se em vigas e estas em colunas distribuídas mais ou menos homoganeamente (com paredes não estruturais de fechamento em alvenaria rebocada e pintada, como na casa Cunha Lima), o que permite uma maior flexibilidade no arranjo dos ambientes; enquanto a casa Toledo emprega alvenarias portantes de tijolos deixados aparentes, sobre as quais repousam os arranques das abóbadas, resultando numa solução mais bloqueada, que apenas pode flexibilizar-se verticalmente por meio de pés-direitos duplos em alguns pontos; enquanto na casa Leite a solução em pontuação colunar permite, além do recurso da continuidade vertical, também maior fluidez no pavimento térreo (não aproveitada no pavimento superior íntimo por estar necessariamente compartimentado pelos dormitórios). A solução Toledo se aproxima mais daquela das casas Jaoul, embora ambas sejam devedoras daquele precedente notável.²⁵⁹

Feita a introdução necessária, cabe analisar o exemplo mais cabal e instigante realizado pelo

arquiteto na década de 1960,²⁶⁰ qual seja, a residência Waldo Perseu Pereira (São Paulo, 1966); o qual será também útil para o tema da compreensão e flexibilização dos limites de aceitação do que possa ser considerado como obra pertinente à Arquitetura Paulista Brutalista.

Nas análises do Fórum de Itapira (1959, capítulo 7.3.9.) e da Escola Técnica de Eletrônica da Congregação Salesiana, de Joaquim e Lílina Guedes (Campinas, 1967, capítulo 7.4.1.) já foi considerado de que maneira pode-se aceitar a presença de ecos do organicismo na Arquitetura Paulista Brutalista, e como estes comparecem em algumas obras de Joaquim Guedes. Também a Casa Perseu Pereira poderia trazer à tona essa questão; mas por já ter sido abordada, valeria cuidar de outros temas que igualmente ela suscita. Como por exemplo, a questão do rigor e controle geométrico e de sua possível repercussão na questão da liberdade formal e propositiva da arquitetura.

Guedes afirma, no memorial dessa obra publicado imediatamente após sua execução: “a habitação individual é quase sempre a única ocasião que têm os arquitetos jovens de se exercitarem, como profissionais, para as tarefas socialmente mais responsáveis que os esperam. Devemos aceitá-la como oportunidade de pesquisa de caráter construtivo estético”.²⁶¹ Essa afirmação não tem valor utópico, e refere-se apenas ao que declara. Pois Guedes já havia indicado, na publicação do ano anterior, o quanto discordava da extrapolação e ampliação de significados que, um tanto indebitamente, se desejava então atribuir às obras de arquitetura: “Não creio que valha à pena sonhar com residências para o dia em que não haja mais inscritas no solo as linhas demarcatórias da propriedade particular do solo urbano. Então, a residência individual será a solução? E a habitação coletiva, terá as características que desejamos? [...] Nossa realidade é hoje. Outros farão a realidade de amanhã, com maior obrigação e competência. Que sentido tem imaginar modelos para um futuro remoto?”.²⁶² Portanto, quando Guedes afirma que o projeto de casas é em geral uma experiência para vôos mais altos, não está se referindo a prospecções em prol de futuros utópicos, mas, mais provavelmente, de treinamento para o preparo de ofício: sendo atividade complexa, em arquitetura é prudente começar-se a treinar pelas coisas pequenas para arriscar-se depois, já com mais experiência, nas maiores. Embora também isso seja questionável (não necessariamente arquitetos que primam pela qualidade de suas obras residenciais convencem quando se dedicam a obras de maior escala), o que interessa aqui é que a questão experimental não é posta por Guedes como caminho da utopia, mas como caminho da profissionalização.

Nesse ânimo de treinamento, cada casa é vista como uma oportunidade distinta, e o conjunto de casas não necessariamente assume uma linha seqüencial que tenha, em si mesma algum propósito que lhe seja externo; pratica repetições e retomadas, porque o autor é sempre o mesmo, mas está livre para testar quaisquer outras possibilidades. Nesta casa, Guedes testa, prioritariamente, “a maior liberdade no desenho dos volumes, sem perda de rigor lógico quanto à sua organização e construção”. Em cada projeto, e alternadamente, o arquiteto vai testando materiais conforme melhor se coadunem com estruturas formais e investigações plásticas distintas; nesta casa, especificamente, ele declara (em perfeita clareza e coerência com o resultado factual da obra) desejar “estudar as relações entre o concreto, o vidro e o tijolo - este enquanto material de vedação - e, também, entre os volumes de concreto - enquanto estrutura - e o vidro [...] Aqui, o vidro existe enquanto matéria; não é apenas transparência; ele constrói volumes prismáticos transparentes-refletentes”.

O terreno irregular triangular em esquina tem forte declive, como também ocorre na casa J. Breyton (Residência 6, 1965), sendo tratado topograficamente da mesma maneira: ou seja, criando-se um patamar plano a meia altura. Essa intervenção na topografia natural permite que a casa se apresente como volume livre, e que seu movimento e inquietação formal sejam nascidos de sua própria lógica interna, que estabelece pontos de contacto com as diferentes cotas topográficas (nos acessos superior e inferior, etc.) mas não resulta delas, e sim apenas vale-se delas. Arquitetura como artifício, que em absoluto quer ser telúrica ou brotar do chão, como no mito organicista mais ortodoxo, mas implanta-se demonstrado um à vontade

de quem chega e domina a paisagem que vai ocupar. Sendo o lote da casa Perseu Pereira amplo, mas nem tanto como o da Breyton, para aproveitá-lo melhor opta-se por um profundo corte que define um arrimo alto e extenso junto ao alinhamento da rua em cota superior; a casa é implantada paralela e um pouco afastada desse arrimo, para o qual volta sua fachada sudeste - que naturalmente não receberia quase sol, e dessa maneira não fica mais prejudicada do que se não houvesse o arrimo à sua frente; ademais, desfruta de sua aparência rústica (em concreto ciclópico) e da melhor ventilação proporcionada pela diferença de pressão entre as duas fachadas, a sombreada e a iluminada. A fachada oposta com orientação noroeste, bastante insolada, volta-se para o restante do terreno e para a vista distante, e para ela são orientados a maioria dos ambientes; o volume tende a terminar em ponta no lado que se aproxima da esquina, tendência celebrada ao máximo pelo detalhe da janela e/ou balcão envidraçado que conformando como que uma vitrine vertical de planta triangular, agregada à extremidade da casa.

A organização das plantas enfatiza a relativa pouca profundidade do corpo principal da casa, cuja configuração se aproxima à de uma fita extensa (que poderia facilmente caber num lote urbano tradicional de pouca frente e muito fundo); no lado sudeste/arrimo, são justapostos e agregados volumes verticais abrangendo sanitários, conformando entre si e com o corpo principal da casa pátios de ventilação; para o lado noroeste/jardim, apenas extrapolam a faixa-fita do corpo principal, algumas áreas de estar, que claramente “transbordam”, o que é indicado pela irregularidade de seu perímetro; compensada pela sua relativa “imaterialidade”, ao estarem conformadas por paredes de vidro (apesar de marchetadas eventualmente por panos de concreto e elementos de sombreamento, necessários ao controle da insolação excessiva); seus limites são definidos segundo uma linha quebrada, irregular, em contraponto à fita rígida do corpo da casa propriamente dito. Mas essa irregularidade, embora seja caprichosa, não deixa de ser controlada por um dispositivo geométrico, ao ter suas dimensões, segundo declara Guedes, baseadas na série Fibonacci. Estal pode ser entendida também como uma variante, de cunho mais aritmético, das proporções geométricas baseadas na secção áurea.

A série Fibonacci²⁶³ é composta pelos números [1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ...], na qual cada número é a soma dos dois números anteriores. A secção áurea de um elemento de dimensão 1 é $[\pm 0,6180339887... \text{ ou } \pm 1,6180339887...]$. Se for calculada a proporção entre dois números sucessivos da série Fibonacci, dividindo-se um número pelo número anterior, tem-se: $[1/1=1, 2/1=2, 3/2=1.5, 5/3=1.666..., 8/5=1.6, 13/8=1.625, 21/13=1.61538...]$; portanto, a partir da quarta proporção chega-se sempre a um valor aproximado ao da secção áurea, que se repete dali em diante com variações diminutas, conectando a secção áurea com a série Fibonacci. A proporção indicada pelos números da série Fibonacci se for transposta para segmentos de reta agrupados sucessivamente, cada um perpendicularmente à extremidade seguinte do anterior, resulta no desenho de uma espiral, cujos retângulos construtivos sucessivos serão sempre retângulos áureos. Essas e outras possibilidades de exploração da série Fibonacci poderiam ser apenas uma curiosidade matemática, mas é algo mais: pode-se encontrar a série Fibonacci nas proporções presentes em diversos fenômenos naturais, das conchas tipo Nautilus, à ramificação dos galhos de árvores e arbustos, à disposição de pétalas de flores, às inflorescências florais (como nos girassóis e nas pinhas), etc. O mesmo se poderia dizer da secção áurea - que talvez tenha sido codificada, na antiguidade, desde a observação da natureza.

Se o recurso explícito à geometria da secção áurea de alguma maneira caiu em desuso (talvez menos seu uso, que a admissão de seu uso) na modernidade funcionalista, isso se deve também por sua íntima associação com o ensino acadêmico e por sua presença indispensável na definição proporcional das ordens clássicas; assim, embora a geometria em si mesma não pertença a ninguém nem seja assunto da moda, talvez parecesse estranho ao raciocínio racional mecanicista aproveitar-se de recurso tradicional e histórico, e que ademais aportava, de quebra, uma aura mística que a atitude laicizante da modernidade iluminista não podia facilmente tolerar. Menos conhecido do público local paulista, o emprego de proporções baseadas na série Fibonacci poderia servir de instrumento para quem não se afinasse com os discursos, nem

do misticismo áureo, nem do quase misticismo organicista, mas desejasse fazer uso de um controle proporcional geométrico que, ademais, pudesse simular desordem a partir da ordem, irregularidade a partir da regularidade, aleatoriedade do todo a partir do controle rígido das partes. Empregando-a como instrumento de controle formal era possível ter ao mesmo tempo rigor e flexibilidade, além de despertar um certo sabor maçônico que, de alguma maneira, também é peculiarmente afim ao desejo de profissionalismo que Guedes parece reputar como objetivo correto para a busca experimental em arquitetura.

Tanto Sérgio Ferro como Flávio Império (que serão depois colegas em empreendimentos comuns, em companhia também de Rodrigo Lefèvre) foram colaboradores de Guedes no começo dos anos 1960, ao mesmo tempo em que realizavam obras por sua própria conta; e enquanto Ferro projetava a casa Boris Fausto em São Paulo (1961, acima analisada), **Flávio Império** projetava a **casa Simon Fausto em Ubatuba (1961)**,²⁶⁴ realizada em abóbadas de tijolos, de fatura totalmente artesanal, com emprego muito limitado de concreto aparente. Não parece ser casual nem o fato de cada uma dessas casas explorarem proposições construtivo-tecnológicas diametralmente opostas entre si, nem que a experiência de ponta de Ferro tenha sido bem mais mal-sucedida, do ponto de vista de execução e manutenção, do que a de Império.

Seguindo a maneira habitual de manifestação da trinca Ferro, Lefèvre e Império (posteriormente conhecido como grupo “Arquitetura Nova”²⁶⁵) essas e outras obras são publicadas, em 1965, paralelamente a ácidas críticas aos descaminhos do contexto político, social e (no caso da casa em Ubatuba), dir-se-ia hoje, “ecológico” (ao lamentar a maneira predatória como os loteamentos litorâneos estavam sendo implantados). Mas Império admite com clareza a dissociação entre a mão que escreve e a que desenha, ao afirmar que uma coisa não tem praticamente conseqüência na outra, que a arquitetura não era operativa, nem mesmo indiretamente, nas aspirações de mudança social: “essas contradições não encontram, evidentemente, solução, no âmbito do edifício. Seria o mesmo que esperar de um médico a cura de um cadáver”²⁶⁶. A imagem talvez não seja das mais felizes, mas é significativa: ao médico cabe evitar que o paciente se cada-verize, mas apenas se o chamarem a agir a tempo e desde que saiba qual o remédio a usar, e disponha dele para aplicá-lo; contrariamente, ao arquiteto não estava então (nem segue necessariamente estando) afetas as tomadas de decisões que permitiriam, se bem acertadas, que a cidade e a paisagem fossem tratadas adequadamente e não viessem a sucumbir. Mas, mesmo que aos arquitetos fosse dada essa possibilidade, restaria comprovar se seria efetivo o tratamento que prescreveriam (não bastando confiar em seus discursos incentivando a cura), o que só seria possível se o seu saber e sua ação fossem suficientes para contrarrestar os males. Mas sendo a urbanização intensiva e a exploração capitalista do solo, invectivadas por Império e seus colegas, fenômenos demasiado complexos e relativamente recentes na história da humanidade, há ainda dúvidas de que já se tenha hoje, ou sequer então, se desenvolvido coletivamente um saber plenamente capacitado para lidar com esse quadro sintomático para que o mesmo não se tornasse patológico, ou ao menos, fosse possível reverter os males e obter a cura. Apontar e acusar os males do mundo sem a posse segura dos meios para curá-los é sem dúvida ato tão carregado de boas intenções quanto de impetuosidade juvenil; quanto, igualmente, de prepotência e ignorância das próprias limitações - condição que habitualmente caracteriza, de direito, a condição da juvenilidade humana.

Entretanto, a casa na Praia da Enseada em Ubatuba, projetada por Império (provavelmente sua primeira obra) é em si mesma um aporte arquitetônico de grande maturidade.

A planta em um pavimento configura uma disposição em fita, conformada por abóbadas sucessivas de pequeno vão, abrigando compartimentos privativos de um lado e de outro um setor social central, com pequenas aberturas iluminantes para a lateral com recuo menor, mas de face norte e abrindo-se para uma galeria de passagem que conecta todos os ambientes voltada para o lado sul, mas aberta para o jardim no restante do lote e para a direção de onde se poderia avistar o mar. Quando necessário – ou seja, na área social, que pede menor compartimentação – vigas de concreto fazem a transição dos apoios das abóbadas de tijolos, que normalmente descarregam direto nas alvenarias portantes; o concreto também é emprega-

do para configurar uma viga de bordo na cobertura, qual platibanda recortada pelos arcos das abóbadas, reforçando a aparência de rusticidade, outorgando certo peso formal e ajudando a conter a terra que cobre as abóbadas, serve de isolamento térmico e configura um teto-jardim na cobertura; reforçando externamente o caráter de gruta quase natural que o uso dos tijolos em abóbadas relembra internamente.

Não faltam sutilezas nos detalhes, como nos pilares de tijolos que conformam a galeria-corredor, de seção maior disposta transversalmente - exceto pelos dois últimos das pontas, que “giram” 90° (um deles substituindo, outro reforçando o pilar transversal) de maneira a ajudar a travar a seqüência de abóbadas justapostas, como sutis contrafortes. Ou ainda as gárgulas de concreto que, ou despejam livremente, ou recolhem as águas pluviais e de drenagem do jardim superior para outra calha longitudinal (disposta na frente e afastada das quatro primeiras abóbadas, para quem acessa a casa desde a rua) antes de despejá-las em outro ponto. Há outras minúcias oportunas indicando uma afeição tanto pelo correto dimensionamento e arranjo espacial da solução arquitetônica quanto pelo acompanhamento e detalhamento cuidadoso da obra.

Esse cuidado interativo com a obra, afetando a concepção arquitetônica, e vice-versa, está também presente nos projetos de Rodrigo Lefèvre, cujas propostas parecem ter experimentado uma importante mudança de enfoque a partir de 1968. Até então suas obras pareciam caminhar em duas direções: o estudo de variações sobre a casa comum paulistana, ou o estudo de variações sobre a exploração das possibilidades mais ousadas do emprego do concreto armado (como ocorre respectivamente, por exemplo, nas casas Marieta Vampré, 1962 e Cleômenes Dias Batista, 1964, anteriormente analisadas). A partir de 1968, com a casa Juarez Brandão Lopes (em co-autoria com Flávio Império) Lefèvre inicia uma série de projetos empregando abóbadas, onde encontra talvez um meio termo: não se trata de tecnologia industrializada, mas emprega preferentemente elementos realizados em usina; não se trata de uma estrutura ousada, mas tampouco é habitual; e afinal de contas, é também uma maneira de repensar a casa paulista tradicional, embora paradoxalmente.

As abóbadas desses projetos que Lefèvre realiza a partir de 1968 são conformadas por lajes mistas compostas pela intercalação de faixas em vigotas de concreto pré-moldadas e faixas em tijolos cerâmicos. Um anúncio da Volterrana (tradicional fabricante desse tipo de vigotas) publicado pela primeira vez em 1968 na revista *Acrópole* (órgão oficioso dos arquitetos paulistas) mostra, além de fotos de obras, desenhos e textos escritos à mão, talvez realizados por Lefèvre,²⁶⁷ indicando as qualidades do “sistema tradicional Volterrana favorecido pelas vigas curvas: facilidade de montagem, simples impermeabilização, economia de tempo na execução de coberturas, riqueza e variedade de soluções plásticas, mais economia que as estruturas metálicas, melhor isolamento térmico e dispensam conservação; aplicações em: indústrias, igrejas, ginásios esportivos, escolas, residências, abrigos para carros, etc.”; indicando, além disso, detalhes de execução das lajes e de vigas-calha de apoio que permitiriam a utilização de várias abóbadas dispostas sucessivamente.

A casa Brandão Lopes é coberta por duas abóbadas sucessivas, dispostas com o vão voltado para as laterais do lote, sendo as lajes do piso do pavimento superior apoiadas em colunas e os fechamentos executados em alvenarias de tijolos deixados aparentes, apenas emboço e pintura externos; a planta é uma variação daquela adotada na casa Cleômenes, com vão central de pé-direito duplo, quartos em ambas as extremidades conectados por passagens, sendo bastante livre e fluida no pavimento térreo, onde se agrega volume independente para dependências de empregadas, posicionado frontalmente.

Nas casas seguintes, Lefèvre vai desenvolver o uso das abóbadas empregando-as não apenas como solução de cobertura, mas como solução arquitetônica global, trocando a forma em arco-catenária bastante abatido pela forma em arco parabolóide, de maior flecha, cujo desenvolvimento vai conformar uma casca que chega ao solo quase verticalmente, permitindo um melhor aproveitamento espacial interno - que é potencializado pelo recurso de definir a cota de implantação do térreo aproximadamente 1 m abaixo do terreno lindeiro e facilitado pela disposição, ao longo das fachadas cegas da abóbada, de bancadas e armários

de apoio. A abóbada é posicionada com as aberturas voltadas para a frente e fundos do lote, tornando-se ao mesmo tempo muito visível e muito penetrável, usando-se como recurso para deixar seu interior menos devassado ao observador estranho o posicionamento de torres de alvenaria, de estrutura independente, próximas e externas às fachadas, destinadas a equipamentos sanitários e caixas d'água; evitando também o encaminhamento de tubulações junto à parte superior das abóbadas.

A primeira dessas abóbadas de **Rodrigo Lefèvre** é a casa Peri Campos (1970), mais baixa e com praticamente apenas um pavimento, exceto por um pequeno mezanino; seguem-se várias outras experiências com abóbadas, das quais a situação mais completa, compacta e típica é a da **casa Dino Zamattaro (1970)**,²⁶⁸ em que a maior altura do arco da abóbada permite a inserção de um “mezanino” extenso, necessariamente mais estreito face às limitações impostas pela curvatura da parede-cobertura em arco, e pelo fato de não se desejar cortar a apreciação da espacialidade global integral permitida pela solução adotada.

Embora o autor e seus companheiros vissem nas propostas que realizam no fim da década de 1960/início dos anos 1970 uma reviravolta em relação às suas propostas iniciais,²⁶⁹ há mais diferenças nos discursos do que propriamente nas obras; ou melhor, o aprendizado de ofício que as obras proporcionaram, corrigia e apontava melhores caminhos superando enganos e superestimções presentes em algumas das intenções iniciais. As propostas das primeiras obras resultam, ao que parece, menos de uma avaliação sistemática da realidade, ou de uma avaliação realista de como essa realidade poderia se transformar a curto ou médio prazo, e muito mais parecem ser fruto imaturo de uma visão extremamente idealizada sobre o papel da arquitetura como “motor de transformação social”, inflacionada pelo ufanismo que grassou no ambiente arquitetônico brasileiro no momento de criação, construção e inauguração de Brasília (1957-60), quando se formam esses arquitetos, ou quando se consolida a trajetória profissional de boa parte da nova geração de arquitetos paulistas que construirá, naquele momento, a tendência brutalista local.

Assim, as experiências com o emprego de materiais industrializados, ademais subvertidos e postos a trabalhar de maneira inaudita, parece fracassar (apesar de ter sido tentada apenas uma vez, na casa Boris Fausto). O experimentalismo estrutural tendendo ao exagero parece ser, de um lado caro, de outro, pouco flexível (como parece demonstrar a casa Cleômenes). Mas outras tentativas parecem mais bem sucedidas: a racionalização dimensional e o emprego de materiais industrializáveis, mas de pequeno porte, como blocos de concreto e/ou vigotas de concreto associadas a tijolos cerâmicos, parece mostrar-se muito bem sucedida, e o uso de formas mais inusitadas, como abóbadas, pode ser potencializado nem tanto em belas obras de cunho excessivamente artesanal como em obras de fatura semi-industrial (como nas casas-parábola); em qualquer caso, parecia conveniente insistir na separação funcional das equipes de obra, facilitada pelo uso de instalações aparentes, e a estética brutalista ajudava a corroborar essa opção. Ao fim e ao cabo, se a arquitetura paulista, ou se os arquitetos paulistas, partiram para outras experiências vitais, nas décadas seguintes, o fizeram não apenas pressionados pela repressão política (que certamente foi constrangedora), mas igualmente por uma mudança nos rumos arquitetônicos, tecnológicos e materiais, e por mudanças na urbanização e metropolização de São Paulo que estavam a se processar paralelamente, mas que só ficaram claras para todos pelo menos uma década depois.

Por exemplo, este será o último momento, em São Paulo, onde a residência unifamiliar isolada em um lote ainda conformaria o primeiro laboratório do jovem arquiteto recém-formado, por assim dizer, seu “campo de provas”. O adensamento e a verticalização da cidade, favorecidos pela lei de zoneamento de 1972, mudarão a face urbana da metrópole, praticamente extinguindo, nos anos seguintes, esse campo de atuação enquanto forma de iniciação profissional. Toda essa experimentação se finda, talvez menos por suas qualidades, defeitos, ousadias e incongruências, e mais porque a atividade profissional do arquiteto irá tomar outros rumos, que essa geração de criadores talvez não esperasse, mas que vista retrospectivamente parece que seria quase inevitável.

APB / OBRAS EXEMPLARES

1962	APTO	EDIFÍCIO DE APTOS	SÃO PAULO, SP	P.P.M.SARAIVA, M.TUCK SCHNEIDER
1962	APTO	EDIFÍCIO DE APTOS	SÃO PAULO, SP	MARCELLO ACCIOLY FRAGELLI
1962	APTO	EDIFÍCIO GUAIMBÊ	SÃO PAULO, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1968	APTO	EDIFÍCIOS GEMINI I E II	SÃO PAULO, SP	EDUARDO DE ALMEIDA
1968	APTO	EDIFÍCIO GISELLE	SÃO PAULO, SP	TELESFORO CRISTOFANI
1970	APTO	EDIFÍCIO MODULAR BETA	SÃO PAULO, SP	ABRAHÃO SANOVICZ
1972	APTO	EDIFÍCIO QUATIARA	SÃO PAULO, SP	RUY OHTAKE
1973	APTO	EDIFÍCIOS DEL REY E URUSSUI	SÃO PAULO, SP	MIGUEL JULIANO E SILVA
1962	CJ HAB	CUASO/SP, SETOR RESID.L	SÃO PAULO, SP	E. K.MELLO, J.RAMALHO JR., S.OLIVEIRA
1967	CJ HAB	UNID.HAB. PRÉ-FABR COHAB	N/C	PAULO MENDES DA ROCHA
1967	CJ HAB	CONJ HABIT DE CUMBICA	GUARULHOS, SP	F.PENTEADO, JBV.ARTIGAS, PMROCHA
1968	CJ HAB	CASA POP. EXPERIMENTAL	N/C	F.PETRACCO, N.MORSE
1961	CLUBE	SEDE ANHEMBI TENIS CLUBE	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1961	CLUBE	VESTIÁRIOS DO SPFC	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1961	CLUBE	GARAGEM BARCOS		
		CLUBE SANTAPAULA	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1963	CLUBE	SEDE DO CLUBE XV	SANTOS, SP	P.P.M. SARAIVA, F.PETRACCO
1964	CLUBE	SEDE SOC CLUBE HARMONIA	SÃO PAULO, SP	FABIO PENTEADO
1971	CLUBE	BALNEÁRIO	A.DA PRATA, SP	JOÃO WALTER TOSCANO
1973	CLUBE	ESTÁDIO SERRA DOURADA	GOIÂNIA, SP	PAULO MENDES DA ROCHA
1964	COM	REST. VERTICAL FASANO	SÃO PAULO, SP	TELESFORO CRISTOFANI
1967	COM	BANCO DA BAHIA	SANTOS, SP	JOAQUIM GUEDES
1973	COM	CENTRAL TELEF. COTESP	C.JORDÃO, SP	RUY OHTAKE
1961	CULT	MASP - 2	SÃO PAULO, SP	LINA BO BARDI
1967	CULT	CENTRO DE CONV.CULTURAL	CAMPINAS, SP	FABIO PENTEADO
1968	CULT	BIBLIOTECA [2º LUGAR]	SALVADOR, SP	JOAQUIM GUEDES
1969	CULT	PAVILHÃO BRASIL NA EXPO 70	OSAKA, JAPÃO	PMROCHA, J.CARON, J.KATINSKY, R.OHTAKE
1974	CULT	MAC-USP	SÃO PAULO, SP	PM ROCHA, J.WILHEIM, L.TOMCHINSKY
1961	ESCO	FAU-USP CUASO/SP	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1962	ESCO	GRUPO ESCOLAR VILA MARIA	S.J.CAMPOS, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1962	ESCO	COLEGIO XII DE OUTUBRO	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1966	ESCO	EEPG JD SP MM ALMEIDA	S.BERNARDO, SP	PAULO DE MELLO BASTOS
1967	ESCO	INST.MUN.COM ESC TÉCNICA	SANTOS, SP	DECIO TOZZI
1967	ESCO	ESC SALESIANA ELETRÔNICA	CAMPINAS, SP	JOAQUIM GUEDES
1972	ESCO	NÚCLEO ED.INF. DO JD.CALUX	SÃO PAULO, SP	PAULO MENDES DA ROCHA
1973	ESCO	EEPG PROF. NNOVAES BARROS	S.ANDRÉ, SP	P.CROCE, R.AFLALO, G.CASPERINI
1973	ESCO	COLÉGIO M DE CERVANTES	SÃO PAULO, SP	R.CERQUEIRA CÉSAR, L.R.C.FRANCO
1963	ESCR	SIND.TRAB.IND.E ELETRICA	SÃO PAULO, SP	ZENON LOTUFO, UBIRAJARA RIBEIRO
1965	ESCR	BANCO AMÉRICA DO SUL	SÃO PAULO, SP	E.R.DE CARVALHO MANGE, A.KATO
1968	ESCR	EDIFÍCIO SEDE DA CBPO	SÃO PAULO, SP	R.N. ROCHA DINIZ, S.PORTO
1968	ESCR	SECRET. AGRICULTURA	SÃO PAULO, SP	A.TALAAAT, A.N.DE BIASI, A.BERGAMIM, A.MARTINO, JGSCASTRO, J.BUENO, M.TAYATA, P.BRUNA
1970	ESCR	CPD BANCO DO BRASIL	SÃO PAULO, SP	MAURÍCIO ROBERTO
1972	ESCR	EDIFÍCIO TORRE DO ESPIGÃO	SÃO PAULO, SP	JORGE WILHEIM, J.MAGALHÃES JR.
1972	ESCR	EDIFÍCIO BARROS LOUREIRO	SÃO PAULO, SP	P.CROCE, R.AFLALO, G.CASPERINI
1973	ESCR	EDIFÍCIO MORUMBI	SÃO PAULO, SP	J.BONILHA ESTEVES, I.SANCOVSKI

1973	ESCR	EDIFÍCIO CAPITÃNEA	SÃO PAULO, SP	PPMSARAIVA, S.FICHER, H.CAMBIAGHI
1974	ESCR	EDIFÍCIO ACAL	SÃO PAULO, SP	P PPMSARAIVA, S.FICHER, H.CAMBIAGHI
1965	IGREJA	CENTRO PAROQUIALS.BONFIC	SÃO PAULO, SP	HANS BROOS
1963	IGREJA	CAPELA COLÔNIA FRANCESA	SÃO PAULO, SP	J.BONILHA ESTEVES, I.SANCOVSKI
1965	IGREJA	CATEDRAL PRESBITERIANA	BRASILIA, DF	FABIO PENTEADO
1962	INST	FÓRUM	AVARÉ, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1965	INST	QUARTÉIS GERAIS DE SP	SÃO PAULO, SP	PM BASTOS, L.BONFIM JR, O.ARINE
1965	INST	PAÇO E CENTRO CIVICO	S.ANDRE, SP	RINO LEVI ARQUITETOS
1967	INST	PARQUE ANHEMBI	SÃO PAULO, SP	J.WILHEM, MIGUEL JULIANO E SILVA
1971	INST	TRIB.CONTAS MUN.S.PAULO	SÃO PAULO, SP	P.CROCE, R.AFLALO, G.CASPERINI
1968	URB	EST. LIBERDADE DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1968	URB	EST. PTE PEQUENA DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1968	URB	EST. SANTANA DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1968	URB	EST. SÃO BENTO DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1973	URB	EST. RODOVIÁRIA	JAHU, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS

APB / OBRAS EXEMPLARES / CASAS / SELEÇÃO RESTRITA

1961	CASA	CASA SIMÃO FAUSTO	UBATUBA, SP	FLAVIO IMPERIO
1961	CASA	CASA BORIS FAUSTO	SÃO PAULO, SP	SERGIO FERRO PEREIRA
1962	CASA	CASA C SILVEIRA MELLO	PIRACICABA, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1962	CASA	CASA ANTONIO DELBOUX	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARIAS MILLAN
1964	CASA	CASA PRAIA MAR CASADO	GUARUJÁ, SP	EDUARDO LONGO
1964	CASA	CASAS P.M.R E L. C.SECCO	SÃO PAULO, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1966	CASA	CASA M MENDES ANDRE	SÃO PAULO, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1966	CASA	CASA W PERSEU PEREIRA	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1967	CASA	CASA ELZA BERQUÓ	SÃO PAULO, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1967	CASA	CASA CHIYO HAMA	SÃO PAULO, SP	RUY OHTAKE
1970	CASA	CASA FERNANDO MILLAN	SÃO PAULO, SP	PAULO MENDES DA ROCHA
1970	CASA	CASA DINO ZAMATARO	SÃO PAULO, SP	RODRIGO BROTERO LEFÉFRE
1971	CASA	CASA E ESCRIT ARQUITETO	SÃO PAULO, SP	EDUARDO LONGO

NOTAS / CAPÍTULO 7.4.

1 *Zodiac*, 1960, nº 6, p. 97.

2 Ver anexo.

3 Os critérios de dupla filtragem da categoria “casas” serão explicitados mais detalhadamente no item 7.4.11.

4 No memorial do projeto para uma escola em Presidente Prudente (1962), publicado em *Acrópole*, nº 340, jun. 1970, p. 34-36.

5 Memorial do projeto do Grupo Escolar do Guarujá de Mauricio Tuck Schneider, publicado na *Acrópole*, nº 318, jun. 1965, p. 28-30.

6 No memorial do Grupo Escolar em Campinas, publicado na revista *Acrópole*, nº 342, ago. 1967, p. 24.

7 Publicado em *Acrópole*, no 377, set. 1970, p. 10-13.

8 Esta linha de trabalho mais “funcionalista” tende a considerar a outra postura como “formalista”, dando a ambos os termos valor moralizante. Embora a acusação seja relativamente exata, é duvidoso que ambos sejam plenamente antitéticos: nenhuma arquitetura de qualidade deixa de atender às questões funcionais e tampouco prescinde da vontade de forma que, mesmo que não declaradamente, a regerá. Ambas indicam a aplicação de diferentes estratégias: uma tendendo ao pitoresco, outra ao clássico, uma à composição aditiva, outra à subtrativa. Dentro das quatro composições corbusianas, a composição complexa/funcionalista é, segundo o mestre, a mais fácil; e as outras três composições nascem da vontade de tornarem-se cada vez mais simples e compactas – o que o mestre alegava ser muito mais difícil, entretanto, é busca que “satisfaz ao espírito”. Nada há que indique que uma destas seja “mais moderna” do que a outra, mais correta do que a outra, exceto a preferência individual dos criadores.

9 Cf. Zein, 2000.

10 Abbagnano, 1973, p. 209.

11 Nesse sentido, esta obra se aproxima mais claramente dos paradigmas projetuais da escola carioca, ou talvez, igualmente, dos paradigmas projetuais corbusianos *in natura*. O treinamento de Paulo Bastos com Carlos Millan talvez explique essa referência, já que Millan também a emprega em suas obras.

12 A respeito do crescimento do interesse por temas urbanísticos entre os arquitetos naquele momento ver capítulo 5.4..

O assunto será também mais demoradamente abordado no capítulo 8.

13 Artigas, 1998.

14 A recuperação digital dos desenhos originais do edifício da FAU-USP facilitou acompanhar seu desenvolvimento projetual desde os primeiros croquis ao estudo preliminar, anteprojeto e executivo, tomando conhecimento da existência de várias propostas de arranjo dos espaços internos, microvariantes que apresentam algum interesse de estudo. O material foi gentilmente cedido pela Biblioteca da FAU-USP.

15 Cf. “Plano de Ensino”, documento onde o autor expõe seu programa pedagógico para o curso da FAU-USP.

16 *Pathos* ou patético, ou provas emocionais, é a persuasão das audiências usando emoções, e funciona efetivamente quando arrebatava as simpatias e emoções da audiência levando-a a aceitar as idéias, proposições, ou chamadas à ação. [cf. Covino; Joliffe, 1995, p. 17].

17 Collins, 1965, p. 53.

18 *Idem*, p. 54.

19 *Acrópole*, nº 346, dez. 1967, p. 28-31.

20 *Idem*. Curiosamente, a solução arquitetônica proposta por esse autor, mesmo nascendo de um “módulo” é apresentada numa perspectiva mostrando uma solução unitária compacta; ademais, ao ser projetada em abóbadas de tijolo, resulta em espaços bastante inalteráveis, onde a flexibilidade aclamada não parece ser a característica principal. A flexibilidade do projeto se resume, nesse caso à proposição de um módulo com iluminação zenital, enquanto o restante do projeto segue no seu desenho as pautas habituais das escolas que já vinham sendo feitas nos anos 1960, sem maior inovação que corrobore o discurso do memorial.

21 Bruand, 1981, p. 295.

22 CARVALHO ;MENDES, 2000, p. 54-8.

23 Projeto do Escritório Técnico de Engenharia Mieczyslaw Grabowski, com 14 andares, piscinas, salões para reuniões e eventos (cf. CARVALHO; MENDES; 2000 p. 58).

24 Uma análise pormenorizada do projeto da Garagem de Barcos do Clube Santapaula foi apresentada no 5º Seminário

DOCOMOMO-Brasil em outubro de 2003. [Zein; Oliveira, 2003]

25 Possivelmente por deficiência na gestão do clube, o edifício nunca chegou a ser propriamente usado como “garagem”, ou área de abrigo de veleiros, atividade que seria compatível com seu porte, programa e dimensões. Essa informação baseia-se na memória pessoal da autora, que foi sócia e freqüentadora do clube nas décadas de 1960/70.

26 Vale notar que em todas as publicações existentes desta obra há incorreções na representação que prejudicam seu entendimento – como o norte invertido, o posicionamento e dimensionamento incorreto de alguns pilares, o desenho incorreto de algumas fachadas, etc. A descrição cuidadosa de cada obra realizada nesta tese pode talvez parecer um esforço desnecessário e redundante; mas, de fato, é indispensável para o reconhecimento, compreensão, análise e correta representação da obra.

27 Outros concursos foram: para a Sede do Clube Harmonia, em 1960 (primeiro projeto não construído); o Clube Esportivo Macabi, de 1961; o Clube de Campo do Jôquei Clube, em Campinas, de 1962; o Clube da Orla, no Guarujá, no final de 1963; o Clube Sírio Libanês de Santos, de 1964; a Sede de Campo da Associação Paulista de Medicina, em Caieiras, de 1964; a Sede do Tênis Clube de Presidente Prudente, de 1966; o Salão de Festas do Clube Sírio de São Paulo, de 1966.

28 Cf. Wolff, 2001.

29 A respeito, ver dissertação de mestrado, p. 102-6.

30 Ver item 7.2.6.

31 E que terá igualmente uma forte recorrência nos anos 1970, época do “milagre brasileiro”, pouco antes da crise energética de meados daquela década, que pôs em questão em todo o mundo tais soluções arquitetônicas climaticamente onerosas. Essa tardia adoção do modelo dito “miesiano”, mas de fato desenvolvido basicamente pelas grandes empresas americanas de projeto (como SOM, HOK, etc), corresponde igualmente a uma tardia percepção de sua obsolescência, e do engano cometido ao abandonar o modelo brasileiro climaticamente mais apropriado (fachadas com brises, ventilação cruzada, etc.). Mas não foi a Escola Paulista Brutalista a causadora desse abandono, embora as datas coincidam no tempo: a busca de simplificação formal que comparece na obra de Oscar Niemeyer a partir de meados da década de 1950 e os exemplos dos edifícios de Brasília também estão na raiz dessa mudança – essas, entre outras causas que não caberia aqui desenvolver.

32 A partir de fins da década de 1970 e início da década seguinte. A respeito, ver o artigo “É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar” [in] revista *Projeto*, nº 42, jul./ago. 1982.

33 O assunto foi tratado extensamente pela autora na monografia “O Último Marcel Breuer: sua muito divulgada e pouco conhecida fase brutalista”, trabalho realizado para a disciplina ARQ 00049 - Teoria e Projeto na Segunda Era da Máquina, oferecida no PROPAR-UFRGS pela Prof. Dra. Cláudia Piantá Costa Cabral e pelo Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão, junho/2003, e apenas algumas de suas análises serão aqui reproduzidas.

34 Uma busca de referências sobre o período final da obra de Marcel Breuer (1956-1976, quando se aposenta), realizada nos principais manuais de arquitetura escritos a partir da década de 1970 resulta curiosamente mal sucedida. O pouco que há sobre Breuer refere-se principalmente o período bauhausiano e sua atuação como designer, e nos autores anglo-saxões, algo de sua breve estada na Inglaterra; as atividades que realiza na época das “casas americanas” recebe referências muito esparsas, freqüentemente indiretas; seu período “brutalista” nunca é mencionado. Mesmo em estudos recentes o panorama não se modifica muito. Essa ausência faz par com a ausência sobre outros arquitetos e obras dos anos 1960, período até o momento relegado a um limbo mais ou menos desprezado pela revisão crítica da modernidade, talvez demasiado apressadamente.

35 Embora não possa afirmar ter realizado uma pesquisa metodologicamente consistente, cheguei a consultar vários arquitetos que estavam atuantes nos anos 1960 e de todos recebi um entusiástico reconhecimento da importância e qualidade das obras da fase brutalista de Breuer, sempre bastante conhecidas por eles.

36 Breuer, 1962, p. 74-77; Breuer, 1970, p. 238.

37 A coluna-árvore comparece inicialmente em outro projeto de Breuer, a Biblioteca da Abadia e Universidade St. John, 1953-61, mas projetada no mesmo momento do início dos anos 1960. Essa obra é também admirada e reconhecida pelos arquitetos paulistas, tendo dado vazão a várias propostas que dela recolhem uma importante fonte de inspiração.

38 Breuer, 1961, p. 58-63; Breuer, 1970, p. 24-33.

39 Breuer, 1970, p. 72-80.

40 Breuer, 1970, p. 52-3.

41 Breuer, 1970, p. 158-160.

42 A distância de Brasília, a ausência de estradas, a rapidez de sua execução eram fatores que não sugeriam o uso de estruturas pré-fabricadas de concreto a serem realizadas nos grandes centros e depois transportadas, nem tampouco se vislumbrava interesse em fazê-lo no planalto central, tendo que transportar os insumos e correndo o risco de ver a indústria restar sem utilidade após o fim do esforço construtivo imediato. Embora a pré-fabricação possa ser mais rápida em si mesma, a implantação inicial de sua planta produtiva não o é assim tanto, e vencer essa inércia tomaria um certo tempo que o interesse político dos construtores de Brasília – na pessoa do presidente JK – não poderia avalizar sob pena de não ver a capital pronta no prazo.

43 O primeiro estudo sistemático nesse sentido foi realizado pelo Prof. Dr. Paulo Bruna na sua tese de doutoramento em 1972, publicada em 1976 [Bruna, 1976].

44 Muitas outras obras fazem constar, no memorial dos autores, que o projeto teria sido pensado inicialmente para ser pré-fabricado, mas que por circunstâncias várias, fora executado em estrutura convencional. Parte dessas afirmações parece pertencer apenas à categoria das declarações de boas intenções mais do que a estudo minucioso da possibilidade efetiva da pré-fabricação mesma, pois em geral trata-se de casas individuais altamente “desenhadas” eludindo qualquer viabilidade de emprego de um sistema construtivo baseado em elementos repetitivos e cujo sentido precípua depende da reprodutibilidade e economia de escala.

45 Ver análise no item 7.5.10.

46 A atitude de Saraiva não é distinta da de outros profissionais da mesma geração e época: talvez a diferença seja que ele tem sido uma das poucas “fontes de pesquisa” que a autora teve acesso que admite e dialoga livremente sobre esse aspecto do intercâmbio frutífero de informações com mote para a criação arquitetônica paulista.

47 Cf. Krinsky, 1988; SOM, 1975.

48 Outra obra de Buschaft, o Banque Lambert, Bruxelas, 1965, que também emprega fachadas em grelhas estruturais, parece ser o referente imediato do edifício Barros Loureiro, de Croce, Aflalo & Gasperini.

49 Cf. *Arquiteto Miguel Juliano. Pensamento e obra*. Cadernos Brasileiros de Arquitetura, nº 3, 1977, p. 41.

50 Mencionado e em parte analisado também no item 7.2.3.

51 *Acrópole*, no 343, set. 1967, p. 29.

52 Uma análise mais pormenorizada das obras residenciais de Mendes da Rocha foi realizada pela autora na dissertação de mestrado; sobre o precedente Tugendhat ver p. 182.

53 Analisado no item 7.4.8.

54 A respeito ver Imbronito, 2003.

55 Bastos, 2003, p. 24. Maria Alice Junqueira Bastos considera, em seu livro *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira* esse momento como de “distorção” - denominação menos feliz a meu ver do que o apodo de “exagero”. Mas acerta no diagnóstico da relação íntima dessa arquitetura do início dos anos 1970, com o momento político-econômico tecnocrático, estatizante e desenvolvimentista.

56 Ver item 7.4.2.

57 Bastos, 2003, p. 25.

58 Cf. subtítulo: “Dos concursos à questão profissional”, [in] Zein, 1983, p. 84.

59 Acerca do tema, ver texto da autora o texto: “Dois concursos e um discurso” [in] Zein, 2000, p. 149-154.

60 O mesmo irá acontecer em concursos no âmbito nacional a partir de 1969, com o concurso para o Pavilhão do Brasil na Feira de Osaka.

61 Apesar da escala e proporções distintas a proposta relembra o projeto que Paulo Bastos irá desenvolver no ano seguinte para o EEG Jardim São Paulo analisado no item 7.4.1

62 Organizado pelo IAB-SP, tendo sido convidadas dez equipes, cf. informa texto da Revista *Acrópole*, nº 320, ago. 1965, p. 23; o livro Rino Levi [Reis Filho, 1974, p. 156] menciona sete equipes].

63 O escritório Rino Levi prosseguiu atuante até os anos 1990 liderado por Roberto Cerqueira César (seu sócio desde 1945) e Luiz Roberto Carvalho Franco (sócio desde 1951), tendo incorporado na sociedade o arquiteto Paulo Júlio Valentino Bruna (a partir de 1971).

64 Republicada em Xavier, 2003.

65 Reis Filho, 1974, p. 16.

66 *Idem*, p. 19. Trechos entre colchetes acrescentados pela autora.

67 *Idem, ibidem*.

68 Anelli, Guerra, Kon, 2001, p. 178.

69 *Acrópole*, no 320, ago. 1965, p. 26.

70 Sobre a mudança de paradigmas da cidade tradicional para a cidade moderna, tema tratado por Carlos Eduardo Comas em vários de seus escritos, como, por exemplo, Comas [1993]. Ver também da autora, “O Futuro do Passado, ou as Tendências Atuais” [in] Zein, 2000, *op. cit.*, p. 45.

71 Cf. Comas, 1986.

72 Publicado na revista *Projeto*, nº 289, mar. 2004, p. 37-9.

73 Ver item 7.4.3.. Tendo sua obra sido interrompida, fica prejudicada em parte a sua análise, pois a solução de fechamento atual naturalmente aproveitou materiais e tecnologias contemporâneos, e não a solução original. à maneira de Marcelo Breuer, em painéis de concreto pré-fabricado.

74 Ademais, Mies estuda - talvez de maneira pioneira - várias soluções possíveis de acabamento do fechamento sem perda dessa coerência, enfatizando assim a noção de “pele” como, no limite, intercambiável, aporte que só vem a ser plenamente entendido a partir de fins do século 20, ou seja, na idéia de fechamento enquanto envelope que pode ser decorativamente acabado de várias maneiras.

75 Não apenas administrativo governamental, mas até mesmo em projetos de escolas públicas: ver, por exemplo, o Centro Educacional de Paranavaí, Mauá SP, 1975, de Vilanova Artigas, uma grande estrutura em viga vierendel sobre poucos apoios e grandes vãos implantada em bairro periférico na região do Grande ABC paulista.

76 Concurso vencido pelo escritório Rino Levi. Publicado na *Acrópole*, no 373, mai. 1970.

77 Ver item 1.2.

78 Ingraham, Catherine. “Architecture: the art of indifference” [in] Tschumi & Cheng, 2003, p. 101.

79 Ver item 7.3.5.

80 Datas em conformidade com as informações factuais dos desenhos e plantas constantes nos arquivos da autora.

81 Essa opção foi considerada como mais operacional para os interesses de pesquisa desta tese; se estudado em si mesmo, o caso do MAP também poderia, legitimamente, ser entendido como etapas distintas de um mesmo esforço projetual, a primeira ideal, a segunda construtiva.

82 Da autora, ver estudos sobre os Museus de Lina Bo Bardi publicados nos anais do Seminário Museus, Arquitetura e Reabilitação Urbana [Guimaraens; Iwata, 2003].

83 Esse tipo de projeto de interiores baseado em uma coordenação modular provavelmente havia sido usado, até aquele momento, quase exclusivamente em escritórios.

84 As interessantes e coincidentes relações entre as obras de Reidy e Lina foram analisadas na item 6.3.

85 Narra a lenda que esse óbice (a não ocupação do térreo e a manutenção das visuais) foi proposto por iniciativa da municipalidade. Na falta de dados que comprovem essa suposição, pode-se fazer outra: que esse foi, ao contrário, o argumento usado pelo MASP (e talvez, fornecido pela arquiteta) para subtrair do MAM a área cobiçada, propondo lhe dar solução mais adequada. Embora de fato o Pavilhão da I Bienal bloqueasse a vista, o projeto de Reidy absolutamente não incorria nesse defeito, pois deixava um pilotis vago de altura razoável; em compensação, tampouco “celebrava” esse vazio da maneira tão grandiosa e radical, como o faz o projeto de Lina.

86 De fato, a cessão de todo o conjunto só seria oficialmente outorgada ao museu mais de vinte anos após sua inauguração, acontecida em 1968.

87 Informações aqui inseridas foram obtidas em levantamento realizado, a pedido desta autora, pela equipe do Instituto Pietro e Lina Bardi, junto ao material existente em arquivo. As datas de projeto e obra aqui consignadas corrigem algumas informações constantes em outras publicações na medida em que foram obtidas desde os dados constantes nos desenhos originais.

88 Na publicação “Mundo dos Museus” (The Museum’s World, 1967).

89 Bruand [1981] menciona rapidamente a obra no capítulo que antecede o do brutalismo, e se atém aos detalhes espetaculares

das dificuldades de execução de uma obra tão especial; Xavier [1983] também se limita a descrever as características técnicas da construção.

90 Bruand comenta o projeto do Masp e sua aproximação ao brutalismo - mas não no capítulo dedicado ao tema, preferindo enfatizar a idéia do brutalismo paulista como sendo manifestação própria e exclusiva de um grupo determinado e restrito de criadores abrigados sob a égide de Vilanova Artigas – hipótese que essa tese considera nem tanto errada, mas certamente insuficiente.

91 Ver capítulo 8.

92 *Penteado*, 1998, p. 100-1.

93 *Acrópole*, nº 328, mai. 1966, p. 24 a 30.

94 *Penteado*, 1998, p. 197.

95 *Acrópole*, nº 354, set. 1968, p. 16-26.

96 *Idem*, p. 17.

97 Ver item 7.3.9.

98 Cf. capítulo 6.2.

99 Que, a rigor, já vinha ocorrendo desde algum tempo, com as crescentes críticas negativas que recrudescem nos anos 1950, e que têm motivos geracionais para se estabelecerem; além de haverem razões outras, macro-estruturais, que independem mesmo das propostas brasileiras, mas tem a ver com as questões conjunturais internas da arquitetura européia e norte-americana daquele período. Esse tema já foi analisado anteriormente no capítulo 6.

100 O que não impede que continue sendo obsessivamente celebrada, desde então, e sempre, como valor inestimável e quase único da arquitetura brasileira, que parece fadada a nunca ser “normal”, mas só ser admitida enquanto seja, ou pretenda ser, “excepcional”. E isso, tanto interna como externamente, num processo de muito difícil reversão.

101 Cf. *Acrópole*, no 361, mai. 1969, p. 13. Sem de maneira alguma inferir ânimo de dolo, o fato da presidência do IAB estar fortuitamente nas mãos de um arquiteto paulista, que nomeia uma comissão de organização paulista e um júri com metade dos membros paulistas, embora não induza necessariamente a um resultado paulista – até porque o concurso foi divulgado nacionalmente e teve grande participação de arquitetos de várias regiões – certamente sinaliza uma predominância, possivelmente uma liderança, no seio da arquitetura brasileira de então – o que é fato bastante significativo.

102 O Pavilhão do Brasil na Expo’70 de Osaka era uma construção provisória, destinado a uma duração limitada, mas mesmo assim sua execução (conforme informações do autor) foi realizada de maneira tecnologicamente primorosa.

103 Para o trecho chegaram a ser realizados projetos não construídos de Rino Levi (Centro Social da USP, 1962) e de Oswaldo Bratke (Core da Cidade Universitária da USP, 1962-3).

104 O tema da reunião dos museus da USP vai ser tratado de novo, no final dos anos 1990, por Paulo Mendes da Rocha, em projetos ainda não realizados, com duas opções de localização, sendo uma delas, justamente onde esse autor havia proposto, algumas décadas antes, que eles fossem acomodados – junto à Praça Maior da USP; embora agora, com proposta distinta daquela, até porque o MAC-USP acabou sendo acomodado em outro local próximo.

105 A mesma estratégia de desenho é aplicada em residência projetada por Paulo Mendes da Rocha no ano seguinte, a Residência Antonio Junqueira de Azevedo. A respeito, ver Zein, 2000, p. 331 e seguintes.

106 Pérez, 1997, p. 12.

107 *Idem*, p. 14.

108 Frampton, 1985, p. 61.

109 Apesar disso, as revisões históricas seguintes praticamente ignoram essa última fase da obra de Breuer, precocemente esquecida sem maior análise crítica, como muitas outras manifestações das décadas de 1960/70 pela crítica imediatamente posterior.

110 Breuer, 1962, p. 106-111; Papachristov, 1970, p. 236.

111 Breuer, 1962, p. 36-55; Papachristov, 1970, p. 34-51 / 228-9.

112 Segundo Summerson, “a finalidade da arquitetura clássica foi sempre a de obter uma harmonia demonstrável entre as partes [...] e que a harmonia de uma estrutura, análoga à harmonia musical, é obtida mediante as proporções, ou seja, assegurando que as relações entre as diversas dimensões de um edifício sejam funções aritméticas simples e que os quocientes numéricos entre as

diversas dimensões de um edifício sejam os mesmos e estejam relacionados entre si de modo muito direto”. [Summerson, 1963, p. 5] Os estudos realizados sobre cada uma das obras analisadas nesta tese demonstram essa característica de harmonia proporcional em quase todos os exemplos, mas muito especialmente, nesta obra.

113 Cf. Acrópole, nº 302, jan. 1964, p. 38-42.

114 Embora ela venha a ser a linguagem preferida para as agências bancárias a partir de finais dos anos 1970 até meados dos anos 1980, já por obra de alunos e discípulos da primeira geração de arquitetos da tendência.

115 *Acrópole*, nº 321, setembro 1965, p. 19; nº 322, out. 1965, p. 24-31.

116 *Acrópole*, nº 321, setembro 1965, p. 30-33.

117 Ver no item 7.4.4., que trata dos edifícios residenciais, o Edifício Giselle. Outra obra importante de Cristofani é o edifício-sede da Telefônica, de 1970.

118 *Acrópole*, nº 244, maio 1963, p. 176 e 197.

119 O restaurante teve vida relativamente curta e, pouco tempo depois, o edifício foi assumido por um banco, o qual convidou o arquiteto Majel Botkovski para realizar as adaptações que acreditou serem necessárias, entre as quais estava o revestimento da fachada com placas de mármore branco sobre o concreto aparente. O assunto causou polêmica na época, sendo deplorado por Jorge Wilhelm em matéria publicada em jornal e defendida por Botkowski na revista *Acrópole*, nº 344, out. 1967, p. 36-39.

120 O material sobre esta obra encontra-se no arquivo da biblioteca da FAU-USP.

121 O talento de Ohtake para essa identificação icônica já comparece, portanto, nesta e em várias outras de suas primeiras obras; mas irá se exacerbar ao longo de sua carreira. Esse viés típico de sua maneira criativa explica em parte a popularidade de sua arquitetura junto ao público leigo, possivelmente garantida por essa facilidade de identificação simbólica imagética. Nos anos 1960/70, entretanto, essa característica de seu trabalho ainda não está completamente separada das questões postas pela busca de coerência com o contexto e lugar, de um lado, e forma e estrutura, de outro.

122 A respeito ver Ficher, 2005.

123 Muitos dos arquitetos mencionados nesta tese e no levantamento de obras atuaram em empreendimentos privados de loteamentos e parcelamentos de solo, que podem ser englobados no campo do urbanismo, embora de caráter particular.

124 Embora não seja o tema desta tese, é importante lembrar que nos anos 1960 boa parte dos arquitetos paulistas, inclusive os aqui arrolados como filiando-se, por suas obras de arquitetura, ao brutalismo paulista, assumia como campo mais fértil e lucrativo de trabalho a atuação em equipes de planejamento, em geral voltadas para a elaboração de “planos diretores” destinados a, literalmente, todas as cidades do estado e a seguir, do país, inclusive por exigência tornada obrigatória pelos ministérios de planejamento em políticas ainda mais incrementadas pelos governos pós-revolução de 1964. O tema foi rapidamente abordado acima, no capítulo 5.4., “Do concurso à construção de Brasília: um momento de mutações”, e alguns de seus aspectos foram mais detidamente analisados pela autora em outros textos, notadamente, “Sacudindo a poeira, mas valorizando o patrimônio” [Zein, 2000, p. 25-44], “O futuro do passado, ou as tendências atuais” [*idem*, p. 45-78] e “Brasília, modernidade radical à deriva” [*idem*, p. 171-180].

125 Magalhães, 1978, p. 320.

126 A respeito, ver da autora, “Terminais urbanos: locais de destaque na paisagem”, *Projeto*, nº 94, dez. 1986, p. 68/73.

127 Cf. texto sem autoria, mas provavelmente extraído de depoimento de Vilanova Artigas, inserido no livro sobre sua obra [Puntoni, 1997, p. 178].

128 O mesmo não se dá, por exemplo, com os “novos brutalistas” ingleses, o casal Smithson, que também se engaja no parcial questionamento dos funcionalismo urbanista através das críticas fomentadas pelo Team X, que integraram. A diferença, porém, não tem a ver com uma possível “defasagem” brasileira, mas com as diferenças e peculiaridades de cada situação. As cidades americanas, brasileiras inclusive, são predominantemente modernas, diferentemente das cidades européias; portanto, não há porque ambas reagirem da mesma maneira ou criticarem da mesma maneira o urbanismo funcionalista. É preciso estar sempre atento à armadilha da comparação e traslação acrítica dos parâmetros eurocêntricos à nossa realidade, sob pena de endossarmos o colonialismo de nos vermos como perenes “atrasados” em relação às antigas “metrópoles” ao invés de buscarmos entender nossas realidades em si mesmas – embora sempre, é claro, conectadas com o mundo.

129 Provavelmente porque era um momento de relativa homogeneidade estético-plástica, ou ao menos, em que as possíveis

diferenças de posturas se mostravam ainda pouco evidentes, não demandando ou carecendo tanto tal tipo de debate; diferentemente do que havia sucedido nos anos 1930, quando o moderno estava em conflito com as tendências ecléticas e acadêmicas, ou nos anos 1980, quando a pós-modernidade o coloca em cheque.

130 Como por exemplo, “Dizei-me cidade brasileira se alguma arquitetura há tão bela e tão altaneira”, publicado na revista *Projeto*, nº 53, jul. 1983, p. 36-42.

131 Cf. Choay, 1979.

132 Cf. Serran, 1976.

133 Relembrando que a pesquisa realizada, embora ampla, limitou-se às obras publicadas e/ou disponíveis em arquivos públicos consultáveis, e que o tema da habitação social não foi o foco único do trabalho, que se pretende mais panorâmico que temático. Entretanto, a amostragem obtida pode ser considerada significativa, já que por se tratar de tema que a categoria dos arquitetos reputava, por diversas manifestações a respeito, do mais alto interesse, havendo sobre isso uma grande quantidade de textos e editoriais publicados, pode-se supor que tenham sido envidados esforços para que se publicasse a maior quantidade de exemplos possíveis; que se não há mais publicações, é porque provavelmente não houve exemplos para que houvessem.

134 *Acrópole*, nº 319, jul. 1965, p. 24-27. As informações da publicação foram complementadas pelo material completo da proposta disponível na Biblioteca da FAU-USP.

135 Vale ressaltar que o projeto de Cumbica foi realizado dois anos depois do projeto de Cotia. A obra e os debates alimentados por Lefèvre e seu grupo podem muitas vezes ser entendidos como tendo um caráter revisionista em relação às obras de Artigas, as quais são comumente entendidas como configurando a “corrente principal” da Escola Paulista Brutalista. Essa construção dos fatos é paradoxal, já que, nesse caso, a revisão atenderia à ortodoxia, ou senão, esta não pode legitimamente ter caráter de precedência temporal, mas se consolida como visão dominante apenas posteriormente. Por esses e por outros fatos, mais detidamente analisados no próximo capítulo, percebe-se haver uma construção historiográfica arranjando fatos sem demasiada atenção para questões cronológicas, à revelia das datas - talvez por partir, *a priori*, de um erro inicial de apreciação cometido por Bruand e aceito sem muito cuidado pelos que se seguiram: o de ser Artigas o mestre, e os demais arquitetos do ambiente paulista brutalista seus discípulos. Quando tudo indica que as relações entre todos parecem ter sido bem menos hierárquicas e muito mais complexas.

136 Na verdade, esses paradigmas seguem estando vigentes e presentes na atuação dos órgãos estatais ou para-estatais voltados para a habitação social, tendo se cristalizado em paradigmas quase inamovíveis, inclusive, por sua precária ou ausente discussão. Em parte, como um efeito perverso de persistência da “Escola Paulista Brutalista”.

137 Revista *Desenho*, Grêmio da FAU-USP, São Paulo, 1973, nº 5, sem numeração de página. Nessa edição da revista foi transcrito parcialmente um debate realizado com os autores do projeto, professores e alunos da FAU sobre o Conjunto Habitacional de Cumbica.

138 *Idem*, sem numeração de página.

139 *Idem*, sem numeração de página.

140 Revista *Acrópole*, nº 372, abr. 1970, p. 33.

141 Cf. editorial do arquiteto Eduardo Corona na revista *Acrópole*, nº 348, mar. 1968, p. 12: “um projeto magnífico, grandioso, que de fato resolverá um problema tão importante, mas de forma cabal. Cabal porque fará o homem viver melhor. Melhor em uma comunidade, o que é decisivo para o futuro de um país.”

142 Depoimento do arquiteto Fábio Penteado, *Desenho*, op. cit.

143 *Idem*.

144 Depoimento do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, *Desenho*, op. cit.

145 Depoimento do arquiteto João Vilanova Artigas, *Desenho*, op.cit.

146 Essa porcentagem provavelmente inclui como “verde” todas as áreas livres não ocupadas intersticiais.

147 *Acrópole*, nº 372, p. 33.

148 *Idem*.

149 O termo “freguesia” é empregado em sentido semelhante ao de “unidade de vizinhança” ou “superquadra” e designa a unidade mínima de projeto. À semelhança destas baseia-se igualmente na dimensão máxima admitida para o deslocamento a pé para atender às primeiras necessidades (no caso, 150 m); a diferença, o núcleo do conjunto dá-se a partir do estabelecimento de

pavilhões comerciais, situados em posição centralizada em relação às habitações que atenderiam, enquanto a unidade escolar ocupa uma posição lateral e externa. Dai a idéia de “freguesia” - dissociada já de sua conotação eclesiástica primitiva e associada à idéia de “clientela” comercial.

150 Utilizo aqui os conceitos e, parcialmente, a rubrica “A democracia espacial ou a implantação das regras da cidade moderna” do meu texto “O futuro do passado ou as tendências atuais”, publicado na Projeto, nº 104, out. 1987, p. 93 a 95. Republicado em “O Lugar da Crítica”, op. cit. , p. 45-78.

151 Citado de Lia Zanoty e Themis Quezado de Magalhães, “Brasília, Espace, Utopie et Modes de Vie”, revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 251, jun. 1987.

152 *Idem*. Ver também texto da proposta de Milton Ghiraldini para o Plano Piloto: “A cidade democrática moderna é um lugar para habitação, trabalho e recreio de todos os cidadãos, em igualdade de condições e bem-estar, euforia e felicidade. A cidade barroca era planejada para uma minoria aristocrática; e não há semelhança entre cidade planejada para alguns e cidade planejada para todos os cidadãos, ou como diz o Lindsay, “for the common humanity of everyday people”. [grifos no original]. “Brasília. Plano Piloto. Relatório Justificativo”, Milton Ghiraldini, Construtécnica, edição dos autores, São Paulo, 1957, sem numeração de página.

153 Os autores eram os arquitetos Carlos Cascaldi, João Batista Vilanova Artigas, Martio Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo e Almeida; colaboradores, Heitor Ferreira de Souza, Júlio Roberto Katinsky, Mário Alfredo Reginato, Ubirajara Giglioli, tendo como conselheiros especiais Catulo Branco, Dirceu Lino de Mattos, Flávio Motta, José Calil, Lauto Mueller Bueno, Maria José Garcia Werebe, Odari Pacheco Pedroso, Otacílio Pousa Sene, Rodolfo dos Santos Mascarenhas. Para um resumo desse projeto e dos demais ganhadores desse concurso ver *Módulo*, nº 8, edição especial, 1958.

154 Relatório do júri publicado na *Módulo*, nº 18, p. 52.

155 A equipe era chefiada pelo arquiteto Milton Ghiraldini e constituída pelos arquitetos Clovis Felipe Olga, Nestor Lindenberg, Manoel da S. Machado, Wilson Maia Fina e engenheiros Milton A. Peixoto e Rubens Gennari. A leitura atenta do relatório justificativo do plano piloto para Brasília indica a filiação dos autores às idéias de urbanismo vigentes na década de 50 e a forte influência da tradição anglo-saxônica, além das habituais referências à Carta de Atenas e a Le Corbusier.

156 A equipe coordenada por Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti contava como colaboradores Walmir Lima Amaral, Marc Demetre Foundoukas, Anny Sirakoff, Olga Verjovsky, Gilson Mendes Lages, André Gonçalves.

157 Certamente não por acaso, à semelhança da superquadra de Brasília, tomada como “dimensão máxima de divisão territorial urbana para fins residenciais que não é cortada por vias veiculares”, como a interpreta Comas, Carlos Eduardo, no texto “O espaço da arbitrariedade. Considerações sobre o conjunto habitacional do BNH e o projeto da cidade brasileira”, [Comas, 1986, p. 128].

158 Neste caso, como se pode verificar pelos desenhos de reconstrução das plantas do projeto inicial, de maneira bem mais precisa, usando extensivamente o recurso da geometria do quadrado e do retângulo áureo para o dimensionamento da unidade, de suas repartições internas, dos pátios entre as duas fitas que definem o bloco habitacional, dos elementos de circulação, ocorrendo o mesmo nas dimensões verticais do projeto.

159 Xavier, 1983, p. 77; Acayaba, 1986, p. 207-218. Ver também Zein, 2000.

160 Xavier, 1983, p. 106; Acayaba, 1986, p. 285-294. Ver também Zein, 2000.

161 Na casa do Butantã as medidas lineares aproximadamente dobram, resultando numa área quatro vezes maior que a da unidade de Cumbica; o perímetro da casa do Pacaembu assemelha-se a dois quadrados justapostos, cada qual com dimensões lineares 1.5 vez maior, resultando numa área de aproximadamente quatro vezes e meia a área da unidade de Cumbica.

162 Na casa do Butantã essas empenas “cegas” promovem de fato algumas sofisticadas soluções de ventilação e iluminação, seja pela justaposição de “canhões de luz”, possivelmente inspirados na solução de Le Corbusier para La Tourette, mas aqui utilizados lateralmente e não zenitalmente; seja por essa empena separar-se em duas: a parede propriamente dita, que sobe desde o piso, e uma aba, que desce desde a cobertura, deslocada de maneira a sobrepor-se exteriormente à primeira, criando um vão que permite ventilação e entrada de luz.

163 É de se notar, entretanto, que a geometria do quadrado, presente nas unidades habitacionais de Cumbica, define-se a partir da área líquida - sem contar as paredes e pilares estruturais que separam/agregam as unidades. Assim, a concepção geométrica da planta sugere o estabelecimento prévio de um esqueleto estrutural independente, no qual as unidades são acrescentadas, ou encaixadas.

164 Neste caso o arquiteto experimenta nas fachadas cegas um fechamento em painéis de concreto que acentuam, enquanto signo de possibilidades, a idéia da pré-fabricação e da possibilidade de repetição; há também algumas fenestrações mais amplas, emolduradas por viseiras.

165 Publicada em Villac, 1996, p. 76-79.

166 Trata-se de fato de um raciocínio de projeto que o arquiteto Paulo Mendes da Rocha explora por mais de 30 anos de atividade profissional e que encontrou vários continuadores e discípulos no período entre 1965 e 1975 aproximadamente, o que pode ser constatado com uma simples consulta ao livro de Marlene Acayaba. As recentes experiências desse arquiteto dando continuidade a essas idéias foi em parte analisada pela autora em Zein, 2000, verificar as transformações ocorridas ao longo de seu trabalho.

167 Lê-se no memorial publicado, referente ao projeto original: “as únicas paredes permanentes são aquelas que definem o banheiro e a área de serviço. As separações entre os quartos são de material leve, facilmente removíveis, permitindo ampla flexibilidade no uso dos espaços”. *Acrópole*, nº 372, abr. 1970, p. 35.

168 Se no livro *Por uma arquitetura* Le Corbusier sugeria uma aproximação de caráter mais formal - navios, aviões e carros como base para pensar o desenho da casa-máquina de morar - no seu texto para o Congresso do CIAM de 1929 ele vai mais além: “a estandardização é o meio através do qual a indústria pode se apropriar de um objeto e produzi-lo em série a baixo preço”. Mas como essa economia não se verificava na prática, ele postula que se trata apenas de uma questão de escala: “temos proposto projetos de moradias totalmente industrializadas, construídas com os materiais mais caros e postos em obra da maneira mais cuidadosa.(...) ao preço de 38.550 francos por moradia. Pensamos que esse preço, baseado na construção de 100 moradias, poderia ser reduzido na proporção em que os carros em série são mais econômicos que os carros fora de série. Le Corbusier e Pierre Jeanneret, “Análisis de los elementos fundamentales en el problema de la vivienda mínima” [in] Aymonino, 1973, p. 127.

169 Assim como em planta a geometria quadrada das unidades se independentiza da estrutura geral (ver nota acima), em corte isso se dá de maneira ainda mais taxativa: a geometria do quadrado engloba agora a altura dos três pavimentos de unidades, o retângulo áureo comparece definindo as dimensões da faixa central entre as duas fitas de unidades e tudo isso se passa tomando como “linha de terra” não o chão natural, mas aquele artificial criado pelo pavimento em pilotis.

170 Jeanneret-Gris, 1973, Vol.1, p. 132-133.

171 Depoimento de Paulo Mendes da Rocha publicado na revista Desenho nº 5, 1973, sem numeração de página.

172 Depoimento de Fábio Penteadó publicado na revista Desenho, op. cit.

173 Depoimento de Ruy Gama acerca das “experiências bastante desanimadoras” até então ocorridas devido justamente à não execução das infra-estruturas necessárias, publicado na revista Desenho, op. cit.

174 *Acrópole*, nº 303, fev. 1964, p. 93.

175 *Idem*, p. 94.

176 *Idem*, p. 95, bem como citações seguintes.

177 *Idem*, p. 101.

178 *Idem*, p. 98.

179 *Idem*, p. 101.

180 A respeito ver Bonduki, 1998, em especial p. 57-71.

181 *Acrópole*, nº 350, mai. 1968, p. 33-37; *idem*, citações a seguir.

182 Ficher, 2005, p. 26.

183 *Acrópole*, nº 343, set. 1967, p. 43-45. *Idem*, citações seguintes.

184 Afirmação semelhante é feita por Mendes da Rocha no debate sobre o CECAP-Cumbica, ver acima [nota nº157].

185 Cf. desenho constante no livro sobre Vilanova Artigas [Puntoni, 1997, p. 145].

186 Xavier, 1983. Se tomado apenas o período de 1957-1973, das 144 obras catalogadas, a grande maioria delas certamente podendo inserir-se na arquitetura do brutalismo paulista, 44 são casas, ou seja, aproximadamente um terço, também.

187 Acayaba, 1986.

188 Zein, 2000.

189 Cf. texto de Rodrigo Lefèvre, “Uma crise em desenvolvimento”, publicado na revista *Acrópole*, nº 333, out. 1966, p. 22-3.

190 Marlene Acayaba ressalta que “na prática, a casa é muitas vezes a única, a melhor ocasião para o profissional experimentar”

(Acayaba, 1986, p. 15).

191 Ver capítulo 7.3.8.

192 A busca de propostas para casas “comuns” acontece também em outras obras notáveis da arquitetura paulista brutalista, como, por exemplo, no conjunto de duas casas para Marieta Vampré na Rua João Moura (1962), de Rodrigo Brotero Lefèvre e Sérgio Ferro; cuja organização em corte e planta parece ter sido a fonte de inspiração para as unidades habitacionais propostas no conjunto de Cotia, analisado no item anterior.

193 Como, por exemplo, a capela do Liceu Pasteur, analisada no item 7.4.7.

194 Zein, 2000.

195 *Acrópole*, nº 343, set. 1967, p. 19.

196 A análise mais pormenorizada desta e das demais casas de Paulo Mendes da Rocha citadas nesta tese pode ser encontrada na dissertação de mestrado da autora, *op. cit.*

197 Em exemplos posteriores o arquiteto Paulo Mendes da Rocha irá utilizar também a sexta fachada - o piso elevado sobre o pilotis - como recurso para promover aberturas de ventilação e iluminação. É o caso, nos anos 60, da residência Mário Masetti (Acayaba, 1986, p. 285-294), ou mais recentemente, da residência Antônio Gerassi (Villac, 1996, p. 76-79).

198 Nas duas casas comparece a solução da “fachada vedada permeável” conformada pelo deslocamento discreto entre o paramento em concreto pendurado na laje de cobertura, de altura quase total do pé-direito, e o muro inferior, apoiado na laje de piso, com altura de uma bancada de trabalho. Esse dispositivo garante iluminação e ventilação controladas via essas fachadas aparentemente “fechadas”, sendo aproveitado no desenho de armários, apoios, aberturas em canhão de luz etc. É interessante notar que essa solução, do ponto de vista meramente estrutural, é ambígua e contraditória; além de problematizar o ideal da “geminção” das casas por justaposição imediata.

199 É somente a partir do projeto para a sede da Mondadori [1968] que Niemeyer executa essa possibilidade em potência de encarregar a colunata externa da tarefa de suportar senão todas, boa parte das cargas estáticas do edifício.

200 Ver item 7.4.10.

201 *Acrópole*, nº 368, dez. 1969, p. 13-18. Republicado em Artigas [1981] Caminhos da Arquitetura com o título de “Arquitetura e Construção”.

202 *Idem*, p. 17.

203 *Idem, ibidem.*

204 Obviamente, as leituras possíveis sobre esse e outros textos de Artigas não se esgotam por aí. Entretanto, e na melhor tradição filosófica, parece ser não só possível como recomendável também lê-lo de maneira concreta, pelo que efetivamente diz e pelas razões porque efetivamente precisou dizê-lo, como mensagem direta e aplicada, e não apenas como teoria genérica de cunho político - que possivelmente, mas nunca exclusivamente, ela também parece querer ser.

205 Ver a respeito a dissertação de mestrado de Ana Paula Khoury, “Grupo Arquitetura Nova”, 1999 [EESC-USP], publicada em Khoury [2003] e a tese de doutoramento de Miguel Antonio Buzzar, 2001 [FAU-USP].

206 *Acrópole*, nº 319, jul. 1965, p. 34-5.

207 O próprio autor queixa-se, no memorial publicado, da má formação universitária que não proveria esses conhecimentos, por concentrar-se em debates mais amplos, provavelmente de cunho urbanístico e com implicações de ordem sociológica: “a formação universitária que a nova geração recebeu, orientada para as amplas tarefas [...] dá origem a prematuras experiências”. *Idem.*

208 Xavier, 1983, p. 69: “Tudo isso faz com que externamente a casa não tenha transparência que permita a percepção do sistema estrutural adotado, o que é de lamentar, porque a todos passa despercebido o esforço de obtenção dos balanços que deixam livres os bordos da laje”.

209 Mesmo cometendo esses enganos, pode-se considerar essa obra como exemplar, inclusive por isso mesmo: a Arquitetura Paulista Brutalista dos anos 1960 é de certa maneira resultante de atos juvenis, tão inexperientes quanto talentosos, o que explica em parte seu radicalismo.

210 “Reflexões sobre o brutalismo caboclo”. Entrevista concedida por Sérgio Ferro a Marlene Millan Acayaba publicada na *Projeto*, nº 86, abr. 1986, p. 70. Ao que parece, a maturidade física do autor não parece ter aportado uma maior autocrítica de seus enganos juvenis, ou abalado sua crença adolescente de que o mundo devia ser como desejava que fosse, e não como era.

211 Artigas, 1981, p. 13.

212 Ferro/Acayaba, *op.cit.*, p. 68.

213 Principalmente quando, como neste caso, são feitas muitas décadas depois do fato original. Dai ser duvidoso, do ponto de vista estritamente científico, a opção que vem sendo adotada por alguns textos recentes publicados em revistas, fazendo generalizações bastante apressadas sobre algo a que confusamente atribuem o nome de “escola paulista”, baseadas na coleta anedótica de declarações dadas em entrevistas por alguns dos arquitetos que contribuíram, com suas obras, para esse momento da arquitetura paulista. Primeiro porque nem sempre o autor da obra é quem melhor sabe explicá-la, como seria a situação ideal (mas que raramente ocorre, em especial na arquitetura do brutalismo paulista); segundo, porque não necessariamente a opinião do autor da obra é mais (ou menos) importante ou relevante para sua compreensão, nem configura *a priori* teoria de valor genérico; terceiro, porque a distância no tempo, quando não devidamente filtrada por recheckagens adequadas, pode estar eivada de distorções, incongruências e anacronismos que impedem que seja tomada e aplicada *in natura*, sem uma adequada e erudita exegese. Tais pseudo-estudos mais atrasam e distorcem que complementam ou auxiliam a compreensão de um fenômeno já de per si bastante complexo e complicado como é a Arquitetura Paulista Brutalista e suas imbricações com a Escola Paulista Brutalista.

214 Rowe, 1982, p. 145, no texto “Neo Classicism and Modern Architecture II”.

215 *Idem*, p. 148. A respeito da influência miesiana na Arquitetura Paulista Brutalista ver a dissertação de mestrado da autora, capítulo 1.4., e previamente nesta tese, o capítulo 6.1.2.

216 Artigas, 1981, p. 14.

217 Artigas, 1981, p. 138.

218 *Acrópole*, nº 319, jul. 1965. Republicada no livro Caminhos da Arquitetura [Artigas, 1981, p. 95-100].

219 *Idem*, p. 99.

220 *Idem, ibidem.*

221 Atitude que Artigas reitera na sua famosa aula inaugural pronunciada na FAU-USP em março de 1967, publicada com o título de “O Desenho” [*Caminhos da Arquitetura*, p. 39-50]: se muitos esperavam, face às circunstâncias do momento, um discurso político, ele surpreende com um discurso erudito sobre arquitetura, entendendo que a contribuição que dava não era para aquela hora apenas, mas deveria ter um alcance mais universal e não datado.

222 Artigas, 1981, p. 138.

223. “Algumas notas”. Texto de Ruy Ohtake publicado na *Acrópole*, no 386, jul. 1971, p. 11.

224 *Idem.*

225 Talvez por isso, publica-a duas vezes, a primeira como “Residência no Brooklin”, na *Acrópole*, nº 367, nov. 1969, p. 26-7; a segunda, num conjunto de oito casas publicadas na *Acrópole*, nº 386, jul. 1971, denomina-a como “Residência 1”, obviamente mostrando seu caráter de início de uma possível seriação.

226 *Acrópole*, no 367, nov. 1969, p. 26.

227 Todos os projetos citados neste parágrafo publicados em *Acrópole*, no 386, jul. 1971, p. 16-29.

228 Tarefa, ao nosso ver, inversa à daquela que conformou a Escola Paulista Brutalista. A afirmação, valorização e legitimidade de uma pluralidade de tendências, visões e posturas, tanto externas à tendência brutalista, como internas a ela, é também um dos objetivos explícitos desta tese. Não se trata, em absoluto, de chegar aqui a uma definição “boa” e pronta para uso em qualquer ocasião, que separe de uma vez e para sempre quem, ou o quê de direito seja ou não pertencente à Arquitetura Paulista Brutalista; mas de mostrar como ela se caracteriza, sem tentar circunscrevê-la a ponto de secar suas fontes vitais internas e externas. Ao contrário: qualquer tendência arquitetônica não pode deixar de estar conectada com o mundo ao seu redor e com as aspirações universais, com seu tempo imediato local e com seu panorama internacional, com seu momento histórico presente e com o presente histórico, englobando toda e qualquer contribuição humana que considere pertinente.

229 Tafuri; Dal Co, 1979, p. 110. Agradeço a preciosa colaboração da arquiteta Edite Galote, pesquisadora da obra de Eduardo Longo, acerca dessa citação.

230 Pehnt, 1973, p. 146-8.

231 Ver item 7.4.5.

232 Embora admitindo vãos apropriados para obras de porte, e talvez absolutamente desnecessários em obras residenciais. O que

provavelmente indica que a interdição das formas irregulares aparentemente aleatórias não deriva nem se sustenta por opiniões de base racional, mas por opiniões de base ideológica.

233 Note-se que essa postura se assemelha, ponto a ponto, às críticas que, por exemplo, Max Bill faz à Casa de Canoas, de Oscar Niemeyer. No seio da Arquitetura Paulista Brutalista vige, de alguma maneira, a postura puritana e normatizante proclamada por Bill e outros críticos da arquitetura carioca, em especial da obra de Niemeyer, dos anos 1940/50.

234 Xavier, 1983, p. 131.

235 *Idem, ibidem*.

236 *Idem*, p. 132.

237 Inclusive as do próprio Longo quando, sob ataque, tenta justificar-se novamente pela afirmação da intuição não teórica, ou seja, não embasada em qualquer conhecimento prévio. Talvez por não poder dizer, dadas as injunções da época, algo que mesmo hoje ainda muitos recusam dar recibo, que é o fato de que nenhuma boa arquitetura existe que não nasça da afiliação, estudo e reconhecimento dos debates culturais de seu momento, inclusive internacionais: e naquele então, dos embates, por exemplo, da contra-cultura, refletidos nas propostas mais experimentais do mundo arquitetônico, de Archigram aos metabolistas – a Longo.

238 Citando a propósito o texto já clássico, “Ideologia Modernista no Ensino de Projeto Arquitetônico: duas proposições em conflito”, de Carlos Eduardo Dias Comas: “Mesmo aceitando que a intuição desempenha papel relevante na concepção de partido, é muito improvável que ela brote de um vazio, subitamente iluminado. Pode-se sustentar que se trata de intuição educada pela experiência e observação de soluções pregressas [...]. Pode-se sustentar que se trata de intuição preparada por um conhecimento prévio específico que informa a ação arquitetônica em qualquer circunstância, ainda que o faça de modo subliminar”. Comas, 1986, p. 36.

239 *Acrópole*, nº 341, jul. 1967, p. 18-21; *Acrópole*, nº 388, set. 1971, p. 15-17.

240 Ver, por exemplo, os textos que acompanham a publicação da casa no Jardim das Bandeiras, de Arnaldo Martino, publicados na *Acrópole*, nº 333, out. 1966, p. 21 e seguintes, que tratam desde questões de política internacional (a guerra do Vietnã) a temas de ordem social e ideológica (a política habitacional brasileira), sem qualquer menção à obra propriamente dita - aliás, de grande interesse e qualidade, e merecendo maior atenção, e não apenas pela eventual afiliação política de seu autor.

241 Visitas recentes a essas obras, conforme relatado pela arquiteta Edite Galote, demonstram o acerto da opção: 40 anos depois a estrutura das casas se mantém em ótimo estado de conservação, sem problemas de manutenção na estrutura de concreto, o que não se pode dizer em absoluto de outras obras da mesma época.

242 *Acrópole*, nº 388, set. 1971, p. 16.

243 *Acrópole*, nº 388, set. 1971, p. 10-12.

244 Xavier, 1983, p. 131.

245 *Idem*, p. 132.

246 *Acrópole*, nº 389, out. 1971, p. 20.

247 *Acrópole*, nº 388, set. 1971, p. 25.

248 *Idem*, p. 22 e p. 18, respectivamente.

249 *Acrópole*, nº 389, out. 1971, p. 26.

250 *Idem*, p. 21.

251 A documentação desse processo pode ser observada nas imagens publicadas pelo arquiteto em sua página na web:

<http://longoeu.sites.uol.com.br>

252 Temas analisados mais detidamente nos Capítulos 4 a 6, na parte II, “Antecedentes”.

253 Ver item 7.2.5.

254 *Acrópole*, nº 347, fev. 1968, p. 13-40.

255 Nessa publicação, Guedes não nomeia, mas apenas numera as casas, entretanto não por ordem cronológica.

Desembaralhando-as, ter-se-ia, pelas datas: Residência 2/Cunha Lima (1958); Residência 3/Costa Neto (1961); Residência 4/Sergio Ferreira Leite (1962); Residência 1/Dalton Toledo (1963); Residência 5/Francisco Landi (1965); Residência 6/J.Breyton (1965). Para evitar desentendimento, vai-se referir a cada obra indicando o número com que foi publicada, seguido do nome do proprietário e da data.

256 *Acrópole*, nº 360, abr. 1969, p. 19.

257 *Acrópole*, nº 347, fev. 1968, p. 24.

258 Embora o autor afirme, nessa publicação, que suas primeiras experiências com abóbadas datem de 1958, não foi encontrado nos arquivos do arquiteto, atualmente guardados na Biblioteca da FAU-USP, nada que corroborasse essa outra data.

259 Note-se que, contrariamente, nos memoriais Guedes enfatiza ter buscado “romper o esquematismo geométrico do modelo estrutural” justamente na casa Toledo, onde isso acontece de maneira mais limitada que na casa Leite; e já nesta outra, ele afirma que “o jogo das abóbadas é o resultado final de um esforço para criar espaços além do esquematismo sugerido pela estrutura”, quando é justamente o uso de abóbadas que enrijece o esquema de pontuação colunar, pois mesmo que as paredes não estruturais pudessem ser dispostas em qualquer posição, o ritmo das abóbadas não o permitiria muito facilmente do ponto de vista formal. A dialética dos discursos, ou bem não é clara, ou bem pretende inverter o sentido das afirmações para testar se o aluno está atento.

260 Embora publicada com data de projeto de 1968, os desenhos da casa do arquiteto (ou residência Liliana Guedes) constam nos arquivos com data de 1971, a qual foi adotada nesta pesquisa.

261 *Acrópole*, nº 360, abr. 1969, p. 20.

262 *Acrópole*, nº 347, fev. 1968, p. 14.

263 A bibliografia sobre o tema é extensa, mas uma aproximação simples e imediata pode ser obtida no site:

<http://www.mcs.surrey.ac.uk/Personal/R.Knott/Fibonacci/fib.html>, fonte imediata do resumo aqui incluído.

264 *Acrópole*, nº 319, jul. 1965, p. 36-7.

265 Denominação nascida de texto de Sérgio Ferro publicado na revista *Teoria e Prática*, nº 1, São Paulo, 1967, p. 5; mas somente em finais dos anos 1970 começa a haver referências à trinca Ferro, Lefèvre e Império com essa etiqueta, quando na verdade o grupo em si mesmo já se havia desfeito, cada qual seguindo outros rumos; denominação que foi retomada por pesquisadores contemporâneos que buscam compreender melhor sua contribuição para o debate da época, como por exemplo, na dissertação de mestrado da arquiteta Ana Paula Koury, anteriormente citada.

266 *Idem*, p. 36.

267 *Acrópole* nº 348, mar. 1968. A autora foi aluna de Lefèvre e tem quase certeza de se tratar de sua letra; se não, certamente esse texto deve ter sido escrito por arquiteto(a), pois esse tipo de caligrafia era muito comum em profissionais formados naquela época e ademais, as frases empregadas parecem extrapolar o âmbito engenheiral construtivo e apelar para um repertório de aspirações e necessidades propriamente arquitetônicas.

268 O material referente a essas obras foi consultado e está disponível no arquivo da Biblioteca da FAU-USP e em Khoury, 2003.

269 Cf. entrevista realizada pelo então estudante Renato Nunes Maia com Rodrigo Lefèvre em 1974, inserida como anexo na dissertação de Koury e publicada em <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/Lefevre/Lefevre.asp> .

7.5. ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA: EMERGÊNCIA, CONSOLIDAÇÃO, ESCOLARIZAÇÃO, DIFUSÃO, EXPANSÃO, EXACERBAÇÃO, VULGARIZAÇÃO, ESGOTAMENTO

Por volta de 1970-74, já existe, de pleno direito, uma Arquitetura Paulista Brutalista consolidada e em expansão, com um conjunto de obras de notável qualidade realizadas, demonstrando cabalmente suas propostas e características. Este capítulo da tese serviu pra reconhecer seus momentos mais exemplares dando-lhes, embora ainda seja pouco, o devido valor. Este item propõe realizar uma breve retrospectiva do caminho palmilhado, não como resumo do já visto, mas como introdução aos possíveis trabalhos futuros sobre a continuidade e expansão da Arquitetura Paulista Brutalista, local e nacionalmente, nas décadas seguintes; e como introdução ao próximo capítulo da tese, que trata de aspecto que, embora não seja o seu foco, está indissolúvelmente ligado ao assunto: a formação da Escola Paulista Brutalista.

Desde seu surgimento, o brutalismo mostra-se como tendência internacional: apesar de ocorrer mais precocemente em determinados países, manifesta-se quase que imediatamente em toda parte. A partir de meados da década de 1950 ocorre, simultânea e concomitantemente em vários países do mundo, a emergência de arquiteturas que se diferenciam do panorama em que se situam, e que já podem ser consideradas como “brutalistas” pelo conjunto de suas características arquitetônicas. A partir de 1960 essa nova tendência arquitetônica vai arrebanhando adeptos de primeira hora e consolidando-se, de maneira que, já a partir de meados daquela década, ela passa a ter sua existência amplamente reconhecida pelas publicações, crítica e historiografia em geral.

Em 1966 Reyner Banham publica seu famoso livro, *New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*. Trata-se de um esforço historiográfico preciso cujo intento é dar voz à reivindicação inglesa de inauguração dos debates brutalistas, já que o termo “novo brutalismo” havia sido empregado pelo casal Smithson no começo dos anos 1950 para designar sua atitude projetual. Mas, na medida em que o fenômeno do brutalismo pipoca internacionalmente como tendência arquitetônica – portanto, inevitavelmente de cunho estético – Banham decide organizar seu livro, no qual pretende fazer lembrar o que ele crê ser o verdadeiro início do brutalismo, o qual, a seu ver, não se concentraria nos fatos arquitetônicos, mas em impulsos éticos; não deveria conformar uma tendência estética mas uma busca conceitual. Seu livro não é em absoluto, como ele mesmo afirma, o de um observador imparcial num esforço de pesquisa plural e de análise do panorama como ele se apresenta; mas sim um libelo interessado e nada isento em prol de um esforço conceitual preciso de um grupo de criadores, ao qual ele admite pertencer como um dos protagonistas.

A contribuição de Banham ao debate do brutalismo é e segue sendo, sem dúvida alguma, da maior importância – inclusive, por corporificar de maneira clara e taxativa o assunto. E sua estratégia de guerrilha foi bem sucedida: atacando o alvo em primeira mão e tomando posse de uma situação privilegiada da qual pretende comandar o panorama, Banham mistura o brutalismo como ele se configura nos anos 1960 com o “novo brutalismo” do casal Smithson e convence a todos que o brutalismo seria um movimento de precedência inglesa cujo nascimento teria ocorrido sob a égide de seus polêmicos amigos. Mas, como autor sério que era, não deixa de se esforçar por apresentar também outros criadores e obras, primeiramente os ingleses, mas também destacando alguns outros arquitetos e projetos italianos, suíços, japoneses, etc (chegando mesmo a citar uma obra latino-americana, chilena) – assim admitindo, não apenas não ter assunto suficiente para um livro caso se restringisse ao panorama local, ou senão reconhecendo, implicitamente, a internacionalidade da tendência. A qual, a seu ver, de certa maneira estaria se desviando dos rumos “éticos” de sua proposta dita inicial.

Ao priorizar o ético sobre o estético, Banham pretende ler os fatos arquitetônicos segundo uma certa ordem, qual seja, priorizando os discursos éticos sobre os fatos arquitetônicos, que deveriam, a seu ver, lhes estar subordinados (ao menos, quando “brutalistas” fossem). Mas a arquitetura é, e não pode deixar de ser, fato prioritariamente estético, malgrado as boas intenções, éticas ou não, que animem sua concepção; como é, igualmente, fato social, tecnológico e material; e essa multiplicidade de faces conceituais do fato arquitetônico não pode ser muito facilmente reduzida ou subordinada exclusivamente a um dos seus aspec-

tos, sem perdas consideráveis de consistência e precisão na compreensão do fenômeno arquitetônico. Os discursos eventualmente anexados às obras arquitetônicas, mesmo se animaram de alguma maneira sua concepção, a rigor não pertencem às obras de maneira intrínseca, sendo, como são, opiniões datadas - principalmente quando visam prioritariamente atingir outros objetivos que não o da concepção e definição estritamente arquitetônica das obras. Discursos ético-filosóficos têm estatuto próprio, assim como a arquitetura o tem, também. Desejar que a arquitetura nasça e se configure, como pretende Banham, de um impulso exclusivamente ético, sem necessariamente envolver opções formais, estéticas e estilísticas - que pertencem ao domínio do arbítrio artístico, e não ao domínio das invariantes universais - é certamente uma quimera. Afinal, essa acaba sendo a conclusão de Banham: a admissão de que, embora ele (e outros de seus companheiros) desejasse que fosse possível fazer manifestar-se uma arquitetura como puro resultado de intenções éticas, onde a estética não fosse relevante, ou preponderante, ou definidora - mas meramente um subproduto não invocado - só podia ser uma aspiração fadada à frustração.¹

Se ele admite esse furo, entretanto o faz a contragosto, e apenas nas últimas linhas do livro. De maneira que o leitor médio que não for perspicaz e muito atento, e ademais desejar encontrar a cocanha no mesmo eldorado, pode acabar com a sensação eufórica de Banham ter declarado exatamente o contrário: certamente uma vitória retórica nada casual, e que se revelou extremamente efetiva. A existência do livro de Banham e a autoridade por ele exarada (mesmo que nessa leitura torta) contribuíram para cristalizar, dali em diante o debate sobre a arquitetura brutalista, segundo uma certa pauta estrita e limitante, interditando sua apreciação a partir de análises de cunho "estético" em prol de uma apreciação que deveria manter-se exclusivamente ao nível do discurso ético; e para não haver inescapáveis contradições, as obras de arquitetura nunca são plenamente referidas em si mesmas, mas sempre indiretamente, seja por seus discursos mais ou menos referenciados (que muitas vezes se mostram completamente distintos das obras propriamente ditas), seja tratando, ao apresentar uma obra, de falar de outros temas, mais amplos e ambiciosos, e não da arquitetura propriamente dita. E, se isso acontece - e acontece com frequência na Arquitetura Paulista Brutalista - não é exclusivamente por fruto da habilidade de Banham em organizar e apresentar seus argumentos, mas porque de fato tais preocupações e intenções de cunho ético já animavam boa parte dos arquitetos que realizam obras brutalistas; e por que havia, sinceramente, a busca dessa possibilidade de fundamentação ética do fazer arquitetônico, caracterizando fortemente os esforços culturais arquitetônicos daquele momento.

A releitura crítica contemporânea da arquitetura brutalista é feita aqui desde um outro ponto de vista, também preciso; e não há interesse em contestar a contribuição de Banham, que em muitos outros aspectos, segue sendo de seminal relevância, mas: a) levantar a interdição posta por ele, e por seus contemporâneos, sobre a possibilidade de compreender a arquitetura brutalista prioritariamente como fato estético, e até mesmo, como um esforço potencial para a formação de um estilo, possibilidade aberta pelo fato de não se tratar de uma arquitetura exclusiva da obra de uns ou poucos autores, mas de uma tendência que é adotada por muitíssimos arquitetos e que se espalha pelo mundo com enorme velocidade, por um considerável período de tempo; b) uma vez que as obras passam a ser analisadas a partir das características arquitetônicas que o "estilo" brutalista vai consolidando, essa tendência já não pode ter sua origem reivindicada por este ou aquele país, arquiteto ou grupo de arquitetos, uma vez que se constata que ela ocorre em exemplos vindos à luz simultaneamente, em muitos e distintos países e arquitetos, aproximadamente entre 1955-1960;² c) que, se há uma origem comum a todos, é apenas na sua afiliação aos precedentes notáveis dos mestres da geração anterior ainda em atividade, especialmente Le Corbusier, mas também, em certa medida, Mies van de Rohe, com a mistura local de outras e variadas influências adicionadas em cada caso; d) que assim sendo, o conceito de "brutalismo" pode, legitimamente, ser empregado para designar quaisquer umas dessas contribuições realizadas em qualquer país, não sendo correta quaisquer reivindicações sobre a exclusiva propriedade do termo, e dos fatos que ele designa; e) que uma obra pode, inclu-

sive, ser considerada brutalista, independentemente de ter sido ou não sido animada por discursos "éticos" amplos, explícitos ou implícitos (ou que admita ou não pertença ao brutalismo), sempre que se possa, por meio de uma análise arquitetônica cuidadosa, demonstrar que ela se afilia às características arquitetônicas do "estilo" brutalista.

Se em 1966 Banham não acolhe em seu livro exemplos de arquitetura brasileira paulista afinados com o brutalismo - e já havia então muitas obras executadas e de alta qualidade -, isso se deve menos à pertinência dessas obras que ao desconhecimento ou desinformação de Banham; não sendo desprezível, no caso, o efeito de relativa invisibilidade conceitual das mesmas, em face da forte identificação da "identidade" da arquitetura brasileira, tanto interna como externamente, apenas com as contribuições da escola carioca e com as muito recentes polêmicas sobre a então nova capital, Brasília.

A década de 1960 assiste à consolidação da arquitetura brutalista em toda parte, com exemplos notáveis em vários países, e o Brasil não foi exceção, como tampouco o havia sido no momento de primeira expansão do modernismo nos anos 1930; ao contrário, foi exemplo notável. Ademais, o brutalismo ganhará força e impulsos extras na realidade brasileira paulistana ao configurar, de passagem, um fenômeno que não é necessariamente semelhante, nem está necessariamente presente em outras praças: qual seja, o da sua "escolarização", mais ou menos a partir de meados daquela década, garantindo uma persistência e sobrevida maior à tendência.

Essa "escola", a Escola Paulista Brutalista, infelizmente para os pesquisadores que se dedicam a estudá-la, não tem como base inicial um manifesto inicial escrito que servisse de guia seguro e confirmação clara e explícita de sua inauguração e atividade, o que dificulta exponencialmente encontrar uma maneira metodologicamente correta de lidar com o tema - embora não chegue a complicar o seu estatuto existencial, o que não deixa de ser evidente, tanto que passou ao vocabulário corrente das lides arquitetônicas. Mas, também infelizmente, por falta até agora de uma pesquisa que se propusesse a estudar de maneira aberta, ampla e sistemática a contribuição dessa "escola" e da Arquitetura Paulista Brutalista, e mesmo a relativa autonomia entre ambas (nem toda Arquitetura Paulista Brutalista pertence à Escola Paulista Brutalista), o panorama segue estando pouco claro, tendo ambos (escola e arquitetura) passado do status de entes desconhecidos e/ou veementemente negados, ao de meias-verdades vulgarmente invocadas à maneira de rótulos oportunos ou inoportunos, tão vagos quanto, muitas vezes, descabidos, servindo cada vez mais de apelações guarda-chuva empregadas a torto e a direito para etiquetar toda e qualquer contribuição arquitetônica ou discurso desgarrado, sempre quando a imaginação imprecisa ou a ignorância apressada do articulista lhe faça crer que possa, mais ou menos vagamente, permitir-se invocá-la. E assim aos poucos foi-se tornando, de assunto tabu em assunto vulgar, sem chegar a passar pelo estágio de configurar-se em assunto conhecido de maneira clara e sistemática; como aqui se pretende fazer ou, ao menos, colaborar para que se faça.

O fenômeno da "escolarização" contribuiu em parte para uma maior expansão da Arquitetura Paulista Brutalista nos anos 1970, embora esta, a exemplo do que ocorreu em todo o mundo, tivesse seu crescimento exponencial já garantido por seu *momentum* inicial estar nitidamente sincronizado com o chamado "espírito da época", que não se restringia à tendência brutalista, mas tinha nela um de seus caminhos preferenciais. Na década de 1970 o brutalismo, e em especial o brutalismo paulista, se expande, é divulgado, atinge outras localidades, influencia e passa a ser assumido, de uma ou outra maneira, quase que pela totalidade dos arquitetos brasileiros - os quais, com poucas exceções, podem exibir obras "brutalistas" em seus currículos, sempre que tenham estados ativos naquele período, em especial na primeira metade da década de 1970, mas freqüentemente, até a primeira metade da década de 1980, pelo menos.

A década de 1970 é vista, nos textos afinados com a revisão crítica do moderno e/ou com a crítica de cunho pós-moderno da década seguinte, como um período de "decadência" das pautas modernistas, de diluição dos seus pressupostos iniciais imagéticos, éticos e utópicos, como um período em que pouca arquite-

tura, da muita que se fez, valeria ser salva do fogo purificador da crítica arrasadora que se abatia sobre o panorama arquitetônico, numa febre catártica não desprovida de muitas e válidas razões. E essa crítica é ainda mais ácida em relação às obras afinadas com o brutalismo, que não apenas se expandira, mas o havia feito com certa soberba, e desde pelo menos o começo dos anos 1970 assumia atitudes de exacerbação, exagero e desmesura, que chegaram muitas vezes a beirar a inconveniência, num otimismo cego que dificilmente se justificaria, exceto por não atentar com mais juízo nos monstros que criava. *Ipsa facto*, essa arquitetura é solenemente execrada, ignorada e descartada de plano e quase que completamente pelas historiografias críticas que lhe são mais ou menos contemporâneas ou imediatamente posteriores.

A pesquisa desta tese, que deseja compreender melhor o início e a consolidação da Arquitetura Paulista Brutalista, se interrompe no início dos anos 1970, quando essa arquitetura já está incontestavelmente afirmada e chega, inclusive, a ser chancelada como lídima representante da identidade nacional arquitetônica brasileira. Não sendo parte do escopo da pesquisa (que necessita circunscrever-se e delimitar-se para poder viabilizar-se), não foram levantados todos os elementos necessários nem para corroborar, nem para contestar, com mais propriedade, a visão crítico-negativa sobre a arquitetura brutalista do período da década de 1970 até meados dos anos 1980, quando ela começa a fazer água; mas certamente, a pesquisa pode ter servido para demonstrar como a Arquitetura Paulista Brutalista dos anos 1960 é também composta por obras de notável qualidade, que merecem um maior reconhecimento e não o olvido chato e raso que vêm recebendo.

Quanto ao seguimento dessa arquitetura nas décadas seguintes, pode-se adiantar desde já alguns reparos, possivelmente só válidos para o panorama paulista, com o qual se tem maior familiaridade - neste caso, não apenas de pesquisa mas igualmente de vivência. Com apoio nos dados parciais disponíveis, pode-se arriscar dizer que, embora em linhas gerais as críticas de revisão da modernidade estejam corretas no atacado, não necessariamente acertam sempre no varejo. A atitude preconceituosa nunca é a melhor conselheira para ver de maneira mais objetiva seja lá o que for; e passado o calor da luta, e várias décadas depois, já não mais parece ser o caso de descartar-se de maneira tão olímpicamente desdenhosa toda e qualquer arquitetura realizada nas décadas de 1960 e 1970, da maneira cega e irada como tem sido feito até o momento; ao contrário, ela sem dúvida deveria ser agraciada com um necessário reexame, tarefa que oportunamente poderá ser feita por quantos pesquisadores o desejarem.

Sem dúvida alguma, a partir dos anos 1970 há uma tendência ao exagero, à exacerbação que, tendo estado presente desde sempre, em potência, na arquitetura brutalista e inclusive no brutalismo paulista, de repente solta suas peias, muitas vezes realizando exemplos que tendem quase ao absurdo. No caso brasileiro, alguns autores tendem a ver esse desvio de comportamento como sendo resultado da situação político-econômica: viviam-se os anos do “milagre econômico brasileiro”, onde tudo parecia possível, e um governo autoritário e forte podia impor o que bem quisesse e mesmo financiar o desperdício, em prol da ostentação e da monumentalidade, entendida como instrumento de comprovação tácita de sua pujança e poderio. O brutalismo paulista – em que pese sua auto-aclamação ética, socializante e esquerdizante, principalmente no caso da Escola Paulista Brutalista - chega a confundir-se com a arquitetura governamental autoritária e desenvolvimentista que, de fato, foi um de seus maiores clientes. Como indica Maria Aice Junqueira Bastos, “os investimentos governamentais foram abundantes em áreas de infra-estrutura, e o governo militar, estatizante economicamente, foi um grande cliente para os arquitetos”.³ Essa autora aponta alguns edifícios “típicos de uma fase megalomaniaca da arquitetura nacional”, e considera que “esse gigantismo e sua apologia são próprios do milagre econômico”.⁴ Bastos concorda e cita algumas análises desta autora, publicadas originalmente em 1987, onde diz que “o auge do milagre (por volta de 1972) proporcionou uma fase de experimentação cuja tendência era de produzir objetos arquitetônicos em que o exagero é a tônica dominante; e isso ocorre nas obras de arquitetos das mais variadas inclinações políticas – seja nos autores das torres da Esplanada de Santo Antônio, no centro do Rio de Janeiro, ou nas

escolas da periferia de São Paulo, em concreto e grandes vãos”.⁵ Acrescentaria também que o exagero ocorre então nas obras das mais variadas inclinações estéticas e estilísticas, numa síndrome que afetava o ar dos tempos de maneira pandêmica.

No brutalismo paulista, à medida que seus pressupostos se expandiam rapidamente por todo o Brasil, a par do exagero, ocorria a vulgarização. Qualquer tendência, qualquer estilo, qualquer movimento artístico, se for mais ou menos bem sucedido, verá propagarem-se seus pressupostos, certamente incorporando novos talentos, mas também, muito mais freqüentemente, vendo suas idéias e conceitos sendo gradativamente diluídos, apropriados de maneira superficial, repetidos como fórmulas baratas, sem muito ânimo ou consistência. A vulgarização é sinônimo de sucesso, de um lado, e de decadência, de outro: vai ficando cada vez mais difícil contrapor o autêntico à cópia, e esta ao pastiche, num processo que tende a esgotar as fontes criativas originais, as quais aos poucos se vêem numa sinuca: se prosseguem, servem ao território inimigo, se mudam, esvaziam seu próprio território. A “escolarização” da Arquitetura Paulista Brutalista talvez desejasse, de certa maneira, impedir esse processo. Mas seu método, baseado no estabelecimento de uma ortodoxia, embora ajude a consagrar os mestres, mostra-se pouco efetivo para conter a vulgarização; ademais, tende a enrijecer a atuação dos “bons”, ou seja, de mestres e seus adeptos, antes livres, agora devendo restringir-se para se conformar, eles mesmos, às imagens transformadas em ícones que agora devem adorar. O tema será melhor desenvolvido no próximo capítulo.

NOTAS / CAPÍTULO 7.5.

1 O tema foi analisado mais extensamente no capítulo, 1.2. “Sobre a indefinição, sobre definição e atributos do termo Brutalismo”, e está aqui apenas muito brevemente retomado.

2 Desse ponto de vista, pode-se igualmente não considerar como “brutalista” a Escola de Hunstanton, do casal Smithson (1950), a qual, apesar de suas altas qualidades, não se afina com as características estilísticas do “brutalismo”, exceto pela sua demonstração dos materiais de acabamentos e instalações de maneira aparente, sendo bem mais um exercício sobre as pautas formais postas pelas obras miesianas do seu período norte-americano imediatamente após a II Guerra.

3 Bastos, 2003, p. 24.

4 *Idem*, p. 25 e-26.

5 Da autora, o artigo, “O futuro do passado ou as tendências atuais”. *Projeto*, nº 104, out. 1987, p.97. Republicado em Zein, 2001.

PARECE-ME QUE O QUE É DINÂMICO É A SUCESSÃO
DE MODELOS; UM MODELO NÃO TEM QUE SER ETERNO,
A EVOLUÇÃO SE FAZ A PARTIR DE UM MODELO PARA OUTRO.

JÁ ESSA PERSPECTIVA [...] DE UM MODELO QUE POSSA
SE ESTENDER E SE ORGANIZAR INDEFINIDAMENTE,
ISSO NÃO ME FAZ VER NENHUMA FORMA,
ME DÁ UMA IDÉIA DE CAOS TOTAL.

NA VERDADE, A SOCIEDADE PARTICIPA DO PROCESSO
DA SEGUINTE MANEIRA: PROPONDO NOVOS MODELOS.
NÃO SE TRATA DE UMA ADAPTAÇÃO *AD PERPETUUM* DO MODE-
LO.

A TRANSFORMAÇÃO ACONTECE DE UM MODELO PARA OUTRO;
E CADA MODELO DEVE TER UMA CLARA INTENÇÃO”

PAULO MENDES DA ROCHA, 1967

8. A ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA: SE HOUE, QUANDO HÁ, QUANDO NÃO HÁ MAIS

8.1. A ESCOLA NÁSCEU DA ESCOLA?

Em 1947 e 1948 independentizaram-se os dois cursos de arquitetura existentes então em São Paulo, respectivamente, a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Ambos já existiam apenas aos cursos de engenharia civil criados no fim do século XIX: a Escola Politécnica (um dos institutos que vai conformar a USP nos anos 1930) criada em 1893, e a Escola de Engenharia do Mackenzie College criada em 1896, ambas prevendo entre suas especialidades o diploma de engenheiro-arquiteto.¹

A formação do arquiteto paulista nasce, portanto, da formação politécnica, engenheiral, pragmática e técnica. O que não significa que fosse completamente distinta daquela oferecida pelos cursos de arquitetura nascidos nas Escolas de Belas Artes (como é o caso da experiência carioca), principalmente no que tange à formação arquitetônica propriamente dita. Pois, além da formação técnica, cuja “função no conjunto do ensino politécnico era o estabelecimento de um repertório de noções sobre as ciências exatas”,² o ensino de engenharia – de todas as engenharias – incluía o pleno domínio do instrumental do desenho, não apenas geométrico, mas arquitetônico: “a outra característica marcante estava na ênfase dada à formação técnica e artística tendo por base o domínio do desenho, exigência que se estendia a todas as especializações”.³ Em seu amplo estudo sobre o ensino de arquitetura no seio da Escola Politécnica da USP [EPUSP] Sílvia Ficher pesquisou o currículo das variadas disciplinas, das quais vale destacar alguns exemplos (ainda no século XIX e começo do XX). Na disciplina de desenho no curso preliminar (obrigatória a todos os alunos), constava o “uso do compasso, desenho ornamental de base geométrica, desenho dos sólidos, desenho de molduras greco-romanas a simples contorno e ornamentadas e desenho prático elementar de perspectiva convencional”.⁴ A disciplina de desenho do primeiro ano do curso geral (também obrigatório a todos os alunos) “contemplava: desenho arquitetônico ornamental a simples contorno, desenho arquitetônico ornamental sombreado a traços e esfumino e cópia de modelos em relevo com jogo de sombra projetada pela luz artificial”. Seguia-se no ano seguinte “traçado geométrico das sombras, épuras, claro-escuro, aplicação de épuras aos corpos arquitetônicos e estereotomia, sua aplicação a um conjunto de arquitetura geometral e outro em perspectiva”.⁵

O panorama se ajusta e se altera, mas não se modifica muito substancialmente ao longo das décadas seguintes, mais agregando disciplinas que reformulando as existentes. E embora não haja ainda uma pesquisa tão ampla quanto a realizada por Ficher acerca do curso de arquitetura oferecido pela Escola de Engenharia Mackenzie, sabe-se que este foi sempre coordenado por arquitetos de formação acadêmica, e que essa era a base do ensino do engenheiro-arquiteto também no Mackenzie. Não é preciso acumular outras referências para se poder afirmar, com quase certeza, que a formação do engenheiro-arquiteto, em São Paulo, na primeira metade do século XX, realizava uma somatória dos modelos politécnico (de corte mais germânico que francês, como salienta Ficher) com o modelo acadêmico belas-artes, de corte afrancesado; seja derivado, como no caso do arquiteto Christiano Stockler das Neves, diretor do curso de arquitetura Mackenzie, de seu aprendizado na Universidade da Pensilvânia, a qual adotava os ensinamentos do mestre acadêmico Paul Cret; ou derivado do ensino acadêmico belas-artes recebido pelo diretor da Escola Politécnica, Francisco de Paula Ramos de Azevedo, na Escola de Engenharia de Gand, na Bélgica.⁶

Certamente haveria diferenças entre o curso da Escola Politécnica e o do Mackenzie College. Elas provavelmente se acentuam a partir dos anos 1930, quando os primeiros diplomados de ambas as escolas tornam-se professores. A EPUSP se diferencia pela contribuição de Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Mello que se tornou, segundo depoimento de seus alunos e auxiliares,⁷ “o professor de maior influência do curso de engenheiro-arquiteto nas décadas de 1930-40: homem de grande cultura, era um teórico e não se preocupava muito com a prática de projetos, mas suas aulas eram verdadeiras conferências sobre urbanismo,

aulas que entusiasmavam os estudantes”. Vilanova Artigas refere-se ao mestre dizendo que “Anhaia Mello só tratava de questões de urbanismo. A preocupação teórica não era com a estética do edifício, porém com a problemática da cidade”.⁸ Ao separar-se da Escola Politécnica, o curso de arquitetura ganhou sua dupla identidade: criava-se a “Faculdade de Arquitetura e Urbanismo”, com Anhaia Mello como seu primeiro diretor. Diferentemente, o curso do Mackenzie se independentiza com o nome de “Faculdade de Arquitetura”, e segundo depoimentos de profissionais formados ali nos anos 1950, prosseguiu fortemente ligado ao ensino acadêmico não apenas no que se referia à estrutura de ensino, mas igualmente, nas preferências estéticas adotadas pelos professores e parcialmente impostas aos alunos: o modernismo não era aceito sem uma forte reação crítica da parte de Stockler das Neves e de outros professores. Em contrapartida Anhaia Mello, se não se mostrava demasiado entusiasmado pelo modernismo, tampouco era seu ferrenho adversário, adotando uma posição de indiferença, até porque seu interesse não se centrava nas questões estéticas e sim urbanísticas, deixando seus assistentes mais ou menos livres para tratarem de assuntos propriamente arquitetônicos, desde que respeitando e não conflitando com a posição mais conservadora de outros professores da EPUSP, que também os havia. Dessa relativa liberalidade não se conclui que o ensino de arquitetura, primeiro na Escola Politécnica, e a seguir nos primeiros tempos da FAU-USP, fosse “modernista”, pois que seguia havendo outros professores menos simpáticos ao ensino moderno, e prosseguia sendo ministrado o aprendizado tradicional de desenho arquitetônico; apenas havia mais tolerância, advinda a rigor de uma certa indiferença. Não é de estranhar, dada a natureza humana ser como é, que fosse justamente no lugar onde era mais proibido que o debate sobre a pertinência à arquitetura moderna, enquanto tema estético, fosse mais aceso.

Além disso, as duas escolas estavam situadas a cem metros uma da outra, e a permeabilidade entre os estudantes era possível e certamente ocorria, se não ali, nos órgãos de classe, em especial no IAB. Estudantes estão sempre interessados nas novidades, e os estudantes das recém-formadas escolas de arquitetura não eram diferentes, em meados do século XX, do que são hoje os alunos, em princípios do século XXI. Mas de qualquer maneira, os cursos de arquitetura, em São Paulo, nos anos 1950 – quando se formou a grande maioria dos arquitetos cujas obras irão conformar o início e primeiro momento de consolidação da tendência brutalista – seguia sendo bastante tradicional, até por natural inércia, sendo assacado seja pela contribuição de alguns professores, seja pelo descontentamento daqueles alunos mais ávidos por se engajarem nos debates da arquitetura moderna brasileira que, a partir de meados dos anos 1940, passa a se destacar no cenário nacional e internacional. Sem falar do acompanhamento pari passu dos debates internacionais da arquitetura moderna sobre os quais era possível informar-se pelas revistas e livros de arquitetura, adquiridos regularmente pelas bibliotecas de ambas as escolas. Alguns professores esparsos apoiavam essas iniciativas, mas há que se recordar que a época era mais formal e rígida no atendimento à autoridade dos catedráticos maiores, e que então jovens assistentes não poderiam, de modo algum, promover subversões abertas, mas apenas, incentivar a alguns poucos alunos talentosos eventuais buscas pessoais.

O concurso e a construção de Brasília (1957-60) levantam um grande entusiasmo entre alunos e jovens arquitetos da época, embora nem tanto de parte das publicações especializadas paulistas (*Habitat* se posiciona, na pessoa de Geraldo Ferraz, nitidamente contra; *Acrópole* só vai celebrar o assunto após a inauguração; apenas a *Módulo*, carioca, tratava exuberantemente do tema). Os tempos estavam começando a mudar, e não apenas no Brasil: esse momento é de profundas transformações em todo o panorama internacional, principalmente no que se refere à tendência brutalista, cujos primeiros exemplares, em toda parte, não antecedem essas datas. Há um clima de “ousadia” no ar, tanto em aspectos urbanísticos – que, por vocação de formação, certamente deveria atrair mais os estudantes e professores da USP – como em aspectos arquitetônicos, que naquele exato momento tendiam estar profundamente ligados a temas engenhais, como os avanços tecnológicos e a obtenção da performance máxima das estruturas.

E isso tampouco ocorre somente em São Paulo, ou no Brasil, mas em toda parte. Por exemplo,

como relata o arquiteto venezuelano Oscar Tenreiro: “no fim dos anos cinqüenta o debate sobre arquitetura estava muito marcado pela idéia de que a forma do edifício era, tal como se dizia em tom polêmico ao se debater, um acréscimo, um subproduto da racionalidade dos métodos que se empregavam para produzi-lo. E essa racionalidade se media, sobretudo, pelo grau de similitude com os métodos empregados pela indústria manufatureira, baseados na normatização dimensional e na produção em massa. Essa insistência em uma determinada atualização dos modos de produção, como argumento essencial para aceitar ou não a validade de uma arquitetura, foi batizada por parte da crítica como produtivismo, ou mais exatamente, porque se tratava de uma ênfase proveniente das primeiras décadas do século [XX], como neo-produtivismo. E se converteu, em fins dos anos cinqüenta e durante boa parte dos sessenta no fundamento de toda crítica arquitetônica vinculada aos processos políticos de mudança, geralmente de inspiração marxista - que se encontravam disputando o prestígio, nos meios intelectuais, a uma visão em defesa dos sistemas políticos e econômicos apoiados pelo eixo Estados Unidos – Europa Ocidental”.⁹ Esse clima, com poucas diferenças notáveis em cada local, perpassava os debates arquitetônicos de toda parte, e São Paulo não foi exceção, embora evidentemente conformando sua maneira peculiar, tanto de abordar os assuntos em pauta como de apresentá-los em formas arquitetônicas.

Na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, os arquitetos que então estudaram e depois se engajaram na tendência brutalista ressaltam menos o papel deste ou daquele professor-arquiteto em prol de uma conscientização e debate sobre novas tendências e debates arquitetônicos, que a menção freqüente, e com grande admiração, sobre o papel dos professores-engenheiros de estruturas, como era Roberto Rossi Zucolo, que a seguir trabalhou com esses mesmos ex-alunos em suas obras.¹⁰ A racionalidade estrutural parecia ser então a chave da concepção arquitetônica, e esperava-se que, como sugere Tenreiro, a arquitetura resultaria da estrutura, “por acréscimo”. A origem formativa de ambas as escolas, via os cursos de engenharia, de alguma maneira potencializa essa possibilidade de exploração arquitetônica ao máximo, dando-lhe ainda maior apoio. E de certa maneira, ajudando a desequilibrar a tradicional tríade vitruviana que sempre presidia a formação dos arquitetos em prol da *firmitas* (ou de como o edifício pode parar em pé), que, junto com a *utilitas* (que a partir da modernidade passa a ser identificada com a funcionalidade ou, mais redutivamente, com o programa de usos) pareciam bastar. Quanto à *venustas* (ou a beleza e proporção, ou ainda, “as questões estéticas”) não seria necessário enfatizá-la ou com ela preocupar-se (ao menos nominalmente) pois que, de alguma maneira ela resultaria, tão bem quanto melhor fosse atendida primeiro a estrutura e a seguir a funcionalidade.

No começo da década de 1960 a FAU-USP vai passar por um processo de renovação, em parte aberto pela aposentadoria e/ou falecimento de professores, criando um vácuo imediatamente preenchido pela contratação de novos talentos e em parte afogueado pelo crescendo dos debates políticos da época (dos quais Tenreiro, acima, faz um relato sucinto, mas muito preciso). As mudanças no currículo, propostas nos debates, de 1962 só serão parcialmente efetivadas a partir dos anos seguintes, e só afetarão plenamente os formandos a partir de 1968, ano em que há novos debates e novas modificações curriculares são implementadas, portanto só fazendo efeito pleno após 1973; ou talvez nunca, exatamente, já que não foram plenamente concretizadas por quem as propunha, devido ao violento corte provocado pelas cassações políticas de fins de 1968 e começo de 1969, com o afastamento compulsório de alguns professores e a dificuldade de prosseguir abertamente no debate em face da situação política que se implantava.

Não sendo esse o foco desta tese, não é necessário alongar-se mais no assunto, que foi aqui referido apenas e exclusivamente para ser possível concluir-se que, se houve uma Escola Paulista Brutalista, ela não resultou primordialmente do ensino formal de arquitetura, ao menos até meados dos anos 1960, e então já existia, de fato, uma Arquitetura Paulista Brutalista, com mais de uma centena de obras realizadas, consignadas pelo levantamento realizado na pesquisa desta tese. A Escola Paulista Brutalista passa a permear o ensino de arquitetura, de maneira mais presente, e finalmente de maneira quase exclusiva (ao menos

na FAU-USP), somente a partir dos anos 1970. Mas não antes disso, ou ao menos, não de maneira prioritária e inescapável. O que sim havia, pelo menos desde meados dos anos 1950, era esse clima, muito bem sintetizado por Tenreiro, de identificação entre arquitetura e racionalidade construtiva, que embora seja um dos ingredientes fundamentais das manifestações brutalistas, em especial da Arquitetura Paulista Brutalista, não é suficiente para determinar que a Escola Paulista Brutalista já estivesse configurada e presente no ensino presidindo a inauguração e consolidação da Arquitetura Paulista Brutalista.

Conforme estabelecido anteriormente nas premissas desta tese [item 1.1.1.] para que a Arquitetura Paulista Brutalista tenha chegado a configurar uma “escola”, não é preciso que ela tivesse estado fisicamente constituída em um determinado espaço e/ou edifício, nem que tenha tido regras e regulamentos claros e bem definidos. Tampouco é necessário que ela tenha sido oficialmente ensinada em um curso regular de arquitetura. Assim, a ausência da escola-edifício e da escola-curso não é suficiente para prescrever a possibilidade de sua existência.

8.2. A ESCOLA EXISTE EM SI MESMA OU NOS OUTROS?

Como também já foi colocado nas premissas da tese, para haver uma escola, basta que seja possível verificar ter existido, em um determinado momento, um grupo de criadores (no caso, de arquitetos) compartilhando, através de suas obras, algumas idéias, influências e preferências comuns configurando resultados aproximados e assemelhados. Nesse sentido, o desenvolvimento total da tese, e em especial as análises de obras realizadas preferentemente no capítulo 7, bastam de sobejo para demonstrar a existência de uma Arquitetura Paulista Brutalista. Se esse conjunto coeso e coerente de obras ela chega ou não a configurar uma “Escola Paulista Brutalista”, é algo mais ou menos abstrato: ela existirá se lhe for atribuída existência, seja por seus pares, seja pelos que lhe são alheios.

Mas não apenas isso: devem, também, ser satisfeitas outras duas condições, explicitadas também nas premissas. A primeira é que tal conjunto de obras deve se diferenciar de seu contexto imediato – conformado, no caso, pelas obras da escola carioca e/ou de seus epígonos e continuadores e pelas obras na nova fase brasileira, muito especialmente as de autoria de Oscar Niemeyer. Note-se que não é necessário que esse conjunto de obras, ditas brutalistas, seja totalmente distinto de seu entorno: sempre haverá pontos em comum, que de maneira alguma se quer olvidar ou suprimir, tanto que foram sendo indicados a cada momento em que se mostravam cabivelmente presentes; e mesmo porque essa diferenciação do entorno não implica em uma ruptura plena, que aliás seria improvável e impossível.

A segunda condição, explicitada também nas premissas, é que esse grupo ou escola venha a ser bem sucedido, e que sua atuação produza mudanças significativas, alterando a paisagem a seu favor. O aumento exponencial de obras brutalistas, a partir de meados dos anos 1960, com a progressiva adesão de arquitetos que anteriormente preferiam exercitar outras preferências estéticas, primeiro em São Paulo, e imediatamente a seguir em outras partes do país, comprova sua expansão e sucesso. E isso mesmo quanto não há admissão tácita dessa concomitância, e até mesmo quando há repúdio verbal explicitamente contrário a essa Arquitetura Paulista Brutalista: as declarações em contrário não bastam quando as obras depõem a favor, demonstrando uma incontestada adesão às características gerais compartilhadas pela Arquitetura Paulista Brutalista: nesse caso, as obras têm sempre precedência sobre os discursos. Poder-se-ia, no máximo, admitir que essa adesão não seja à variante paulista, mas ao brutalismo amplo senso – seguindo, nesse caso, a tendência internacional nesse sentido, ocorrência comum em quase toda parte do planeta entre 1965 e 1975, pelo menos. Mas o exemplo próximo é sempre mais fecundante que o exemplo distante, e se há adesão ao brutalismo por parte da maioria quase absoluta dos arquitetos brasileiros atuantes no período citado, ela se faz seja contra, seja a favor da variante paulista, mas jamais de maneira que lhe seja indiferente, ou desconhecendo-a.

Mas singularmente, a consciência de que poderia haver uma arquitetura da “escola paulista” distinta da arquitetura da “escola carioca” parece ter sido registrada primeiramente por seus adversários verbais (mesmo quando, como freqüentemente ocorria, estivessem praticando profissionalmente obras de cunho brutalista), ou por aqueles que não pertencem, nem geográfica nem afetivamente. Enquanto isso, os arquitetos paulistas propriamente ditos pareciam mais interessados em não enfatizar a possibilidade de que suas obras pudessem estar provocando, seja uma divergência, seja muito menos uma ruptura, parecendo não almejar a contrariedade, mas uma talvez impossível unanimidade – embora agora, de preferência, sob sua égide.

Possivelmente as primeiras manifestações de que se tem registro publicado dando conta e qualificando a existência da chamada “escola paulista” – e a ausência do epíteto brutalista pode ser explicada tanto pela simetria com a denominação “escola carioca”, como pelo rapto inglês praticado por Banham sobre essa denominação, que ficava assim parcialmente interdita ao uso, naquele então – comparecem nos importantíssimos debates organizados em 1976/77 pela Comissão de Estudos de Arquitetura do IAB-RJ, coordenada por Sérgio Ferraz Magalhães e composta também por Cêça de Guimaraens, Cláudio Taulois e Flávio Ferreira; debates publicados em 1978 com o título “Arquitetura Brasileira após Brasília / Depoimentos”.¹¹ Uma análise pormenorizada desses depoimentos é necessária, e por si só suficiente, para demonstrar claramente a percepção do que possa ter sido uma Escola Paulista Brutalista - como se fará a seguir. Resta apenas ressaltar que, se há referências escritas anteriores, estas não foram encontradas; mas que possivelmente um rastreamento na forma de depoimentos pessoais pudesse retrogradar a data da percepção da existência de uma Escola Paulista Brutalista para o começo da década de 1970, e não para seu fim.

Em seu depoimento de abertura dos debates,¹² Luiz Paulo Conde faz um breve histórico da arquitetura moderna brasileira, chamando de “racionalismo corbusiano” à maneira projetual da “escola carioca” (embora ele não use precisamente esse apelativo); apontando como, desde os anos 1950, se iniciam algumas contra-afirmações paulistas, nas Bienais e na revista *Habitat*; comentando outras opções, além do racionalismo corbusiano, que permeavam o debate durante os anos 1950, época de sua formação acadêmica, como por exemplo a influência de Bruno Zevi e os debates entre orgânicos e não orgânicos; de como, a seu ver, se pressentia em finais daquela década o esgotamento que se avizinhava, e que vinha sendo alertado pelas críticas ativas principalmente por visitantes estrangeiros: “discutia-se muito o formalismo da arquitetura brasileira, havia um embrião de discussão das tendências da arquitetura brasileira e também uma certa intuição por parte dos estudantes de que não seria possível continuar naquele caminho. Nós achávamos aquele repertório esgotado. Então, começou-se a discutir outros caminhos e outras possibilidades.”

No depoimento do arquiteto e professor da FAU-USP Júlio Katinsky, Conde tenta de alguma maneira cercar o assunto da “escola” paulista, ao perguntar: “Nas primeiras obras da arquitetura brasileira, no movimento pioneiro, embora a gente tente chamar aquele movimento de uno, as propostas eram bem diferenciadas. Mas este grupo paulista de que vimos falando é homogêneo ao nível de linguagem. Pelo menos na primeira aparência. Você acha que é um fechamento, em termos de proposta?”.¹³ A essa tentativa de caracterizar, tanto a alteridade da proposta paulista em relação à escola carioca, quanto a sua maior coesão formal interna (ambas condições precípuas para se assumir a possibilidade de constituição de uma “escola”), Katinsky concorda com a pergunta, faz uma digressão, volta ao tema e chuta a escanteio, ou seja, transfere o foco desde a homogeneidade formal para o debate de questões ético-políticas: “Acho. [...] Eu talvez explique a relativa homogeneidade de certos arquitetos paulistas num plano um pouco ético, não estético. Os paulistas se fecharam um pouco durante estes anos todos, em função de um ambiente extremamente agressivo. Mas este fenômeno é também decorrente da própria posição do Artigas. Quando começou a trabalhar como arquiteto, ele era, do ponto de vista formal, wrightiano. E talvez o maior conhecedor da arquitetura de Wright em São Paulo. E, num determinado instante, quase que abruptamente, abandonou todo aquele conjunto de elementos que caracterizavam a arquitetura carioca. Num ato político – e ele sem-

pre insistiu nisso. Achava que era importante uma unidade da arquitetura entre São Paulo e Rio.[...] Tanto que seus projetos novos, a partir de 1958, são do ponto de vista da forma exterior, inspirados em projetos de Reidy”.¹⁴ Descontando-se a imprecisão do diálogo informal gravado, entretanto é interessante notar como se afirma e se nega simultaneamente tanto a coesão formal como a ruptura e a descontinuidade, indicando o abandono do caminho carioca a par do desejo de dar unidade à arquitetura “brasileira”, indo buscar em Reidy um ponto de apoio para confirmar um vínculo carioca que, entretanto, é uma disfarçada admissão de não apoio às propostas niemeyerianas. A coerência formal não é tanto negada, como subtraída do debate. O subterfúgio de escapar das questões “estéticas” em prol de questões “urbanas” revela um dos traços marcantes do professorado da FAU-USP, que dá seguimento a uma atitude que parece ter nascido com a atuação de Anhaia Mello e seguia então, e talvez ainda, presente naquela Faculdade.

O assunto da “escola” paulista intrigava e seguia sendo perseguido pela Comissão de Estudos de Arquitetura, certamente não por acaso, pois que o foco proposto era a discussão das realizações do período pós-Brasília até finais dos anos 1970 – momento em que, indiscutivelmente, a Arquitetura Paulista Brutalista era o prato forte. Mesmo quando os convidados ao debate não eram paulistas, o tema vinha à baila: no depoimento de Edgar Graeff, segue-se um breve diálogo entre ele, Cláudio Taulois e Walmyr Lima Amaral: “[CT]: O que você acha do que está acontecendo em São Paulo, em termos de arquitetura, que vem sendo feita agora nestes últimos tempos? Arquitetura de edifício, que no período, agora, este que tem foco depois de 1960, São Paulo ocupou uma posição bastante importante. [WLA]: Falou-se, inclusive, a “escola paulista”. [EG]: Como é que ela se caracteriza? [CT]: São os grandes vãos, espaços trabalhados, aspectos formais, o concreto usado com muito vigor. [EG] Depois que cheguei à conclusão de que a arquitetura do edifício estava com seus problemas fundamentais mais ou menos resolvidos, eu acho muito bom que o pessoal tome essas posições. [...] Já se venceu o período ortodoxo, o período crucial do racionalismo. A arquitetura do Paulo Mendes da Rocha, por exemplo, não se submete à disciplina racionalista e é maravilhosa”.¹⁵ Graeff, desde um ponto de vista artístico-cultural muito aberto e erudito, considera normal e admissível a sucessão de tendências no seio da modernidade uma vez que essa já estaria firmemente implantada, tendo já vencido seus adversários contrários; e mesmo se Graeff não compartilha pessoalmente desta ou daquela tendência em termos de gosto estético (“eu não moraria numa casa projetada pelo Paulinho. Não moraria também numa casa do Oscar”), admite-as como parte do processo: nem como ruptura plena, nem exigindo uma continuidade e homogeneidade impossível. Se não afirma a existência da “escola paulista”, ao menos lhe garante status de legitimidade, procurando aceitá-la até para que ela não se configure como ruptura e/ou degradação.

Ao ser provocado por Sérgio Ferraz Magalhães, Flávio Marinho Rêgo também fala do assunto no seu depoimento, buscando entender as novas tendências tanto paulistas, como de outras regiões brasileiras, seguindo-se alguma outra provocação de Cláudio Cavalcanti: “[SFM]: Como você colocaria duas propostas de arquitetura bem identificadas: primeiro, a do Artigas, em São Paulo; e segundo a do grupo do Paraná, traduzidas através dos edifícios da Petrobrás e do BNDE? [FMR]: Eu acho a arquitetura do Artigas e do grupo do Paraná muito parecidas. É o que se chama de 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 do local. [...] não é um arquitetura que nasça dentro da problemática da evolução natural da utilização da tecnologia. [...] É uma arquitetura imposta, uma arquitetura autoritária. [CC]: Então, não escapa nada, porque não há nada mais autoritário do que Brasília, também. [FMR] Mas Brasília é diferente. Brasília [...] não é imposta. Ela surgiu de uma influência externa, de um talento plástico, de um certo romantismo brasileiro e tem incipiência natural de subdesenvolvimento. A outra é uma arquitetura imposta. [...] a gente vê e diz: ela é exceção dentro de uma linha cultural, dentro de uma linha tecnológica, dentro de uma linha de estudos de programas, mas ela existe e está ali. Foi um artifício de racionalismos sucessivos e somados.[...] Nada disso tem uma coerência de intenção. Nada disso representou

um amadurecimento cultural dentro do processo. É uma arquitetura de afirmação pessoal. Não é o somatório de cultura.”¹⁶

A par de identificar o voluntarismo que une paulistas e paranaenses, e de consigná-los como um grupo relativamente coeso, garantindo a possibilidade de identificação da escola paulista, a opinião de Rego não é nem procura ser coerente, já que prefere revelar uma emotividade partidária, afetivamente ligada à escola carioca e sentindo sua perda, que ele não localiza em Brasília, pois esta é vista como coroamento de um processo “cultural” que se sucedia desde antes. Como muitos outros arquitetos brasileiros antes e depois disso, ele crê e faz fé na montagem historiográfica triunfal e quase hagiográfica da arquitetura brasileira moderna, entendendo já a escola carioca como tão transcendente que passa para o domínio de um fenômeno “natural” e “brasileiro”; seguindo-se portanto que a arquitetura paulista-paranaense só possa ser vista como um desvio desse processo, como “não natural”, nem “brasileira”, e até mesmo, como declara logo a seguir, como não nacional: “Mas a arquitetura do Artigas é a utilização de todos os valores internacionais. Não há, dentro dela, nada que você sinta que surgiu de uma evolução nossa.”¹⁷ Percebida a relativa ruptura, esta lhe parece desagradável; e se não chega a identificar corretamente suas causas (que não residem no autoritarismo, como ressalta Cavalcanti), mesmo assim percebe como ela não se coaduna com um processo anterior que lhe parecia “natural” e bem estabelecido: o da unidade de uma certa arquitetura “brasileira”, sob o signo da escola carioca.

Note-se que tais opiniões (que Rêgo apresenta, mas que são compartilhadas por muitos outros) nada têm a ver com afinidades de ordem puramente formal ou arquitetônica com sua obra pessoal, pois ele nesse mesmo momento vinha de projetar algumas obras que, se bem examinadas, mostram indiscutível afiliação brutalista (como por exemplo, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (1970), ou o Edifício de Secretarias de Estado, atual Fórum de Campo Grande (1972), ambos em co-autoria com Conde). Essa aparente contradição não é infreqüente entre os arquitetos, muitos dos quais tendem a seguir atualizando suas posturas projetuais e resultados formais segundo o espírito dos tempos, mesmo quando seus discursos se mantêm firmemente amarrados às crenças aprendidas e assumidas precocemente, quase sempre na época de sua formação estudantil e primeiros tempos de profissionalização.

Aliás, é também devido à freqüência com que esse corte entre discurso e obras comparece que se torna necessária ou indispensável a distinção operativa, adotada nesta tese, entre uma “arquitetura brutalista” e uma “escola brutalista”. Mesmo os paulistas seguiam sendo, não exceções, mas mestres nessa defasagem entre obras e discursos. Pois, nem por estarem abrindo caminhos alternativos, estavam os paulistas plenamente satisfeitos com serem “os outros”, e não “os mesmos”. Em seu depoimento, Joaquim Guedes responde à mesma pergunta de Sérgio Ferraz Magalhães, de novo sem aceitar a provocação direta, mas tergiversando: “[SFM]: Como você vê a produção da arquitetura brasileira, neste período de 1960 a 70, e como se insere o seu trabalho aí? [JG]: [...] Às vezes, na minha vida, me puseram à frente de ‘fulano’ dizendo: ‘vamos convidar você para falar, porque achamos que ele representa uma escola que descende de Niemeyer e você representa outra escola, outra posição’. A coisa me surpreende – e às vezes é muito incômodo. Estão querendo me colocar naquela outra escola... eu quero ficar nesta, que é a principal, que é a ‘oficial’. Mas me empurram para lá. ‘Não, você é da outra escola’. E você acaba se acostumando com isto”.¹⁸ Aparentemente, não de muito bom grado.

O caso de maior interesse para a caracterização da Escola Paulista Brutalista pode ter sido o depoimento de Marcelo Fragelli, talvez por ser arquiteto de dois mundos, carioca radicado em São Paulo, que apesar de ter obras engajadas formalmente na conformação e qualificação da Arquitetura Paulista Brutalista, não perde um certo distanciamento crítico da arena que lhe permite manter uma visão pessoal *detaché*, aguda e precisa, sabendo caracterizar qualidades e compreender problemas de modo relativamente isento.

Respondendo às perguntas de Cláudio Taulois e Sérgio Ferraz Magalhães, Fragelli vai emitir aquela que é possivelmente a primeira caracterização sobre o que poderia ser a Escola Paulista Brutalista a ser

publicada: “[CT]: Como você acha que essa arquitetura que é feita em São Paulo se relaciona com este período pós-Brasília em São Paulo? E como se relaciona com o período antes de Brasília, no Rio? Houve uma seqüência, houve uma continuidade? Foi um caminho que a arquitetura dessa fase anterior tomou ou surgiram frentes? [MF]: Não sinto muita continuidade, mas acho que é uma pergunta muito séria para responder assim. Tem que pensar muito nisto, porque 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. [...] Porque a arquitetura do Artigas, do Paulo Mendes da Rocha, do Fábio Penteadó é muito baseada em estruturas. O que eu acho que em muitos casos deu belos resultados. Quer dizer, quando não chega ao fanatismo de ter muita viga, como certos projetos lá, que são estruturas que dá para meter coisas no meio. Mas é bom, porque sinto que é uma expressão resultante da verdade do prédio, do sistema construtivo [...] [CT]: Isso não teria sido uma continuação do que era feito? [MF]: Eu não sinto muito, não. Eu teria que pensar mais, analisar mais. Não sinto muita continuidade. [CT] E que fatores poderiam ter surgido para modificar isto? Que influências teriam sido julgadas? [MF]: Não sei. Teria que pensar mais. Talvez um certo gasto de linguagem que estava tendo, uma certa procura de despojamento, de essência da coisa. Conduzindo a uma arquitetura mais direta, mais saída do método construtivo. Mais uma ligação da estrutura à busca da verdade. Paralelamente a isto também contribuiu a vitória do concreto aparente. Quer dizer, no tempo anterior a Brasília, quase não se fazia o concreto aparente. A arquitetura era muito baseada em revestimento, em jogo de cores, as cores colocadas assim no revestimento. Mas, evidentemente, eu estou pensando alto. Não é muito uma explicação do que eu acho. Mas, a busca da essência das coisas, o material verdadeiro, eu acho que foi conduzindo a uma outra linguagem [...] [SFM]: E se o concreto esgotasse a linguagem? [MF]: Eu acho que é uma linguagem mais verdadeira para ser esgotada assim, porque saiu um pouco da forma para cair no essencial, entende? [CT] Você acha que esta arquitetura feita em São Paulo, agora, é representativa de toda a arquitetura brasileira ou é realmente um grupo fechado, dentro de São Paulo? Ou ela é representativa apenas para São Paulo? [MF]: Eu vejo mais como uma coisa lá de São Paulo. Não sei dizer porque. Ela não é muito diferente de algumas coisas que se fazem aqui no Rio, também. Mas tem uma característica paulista, sim.”¹⁹

Pode-se ressaltar desse depoimento alguns pontos importantes: primeiro, que o assunto merece uma reflexão mais demorada, embora possa ser explicitado em poucas palavras; segundo, que a Arquitetura Paulista Brutalista não tem a ver apenas com o uso do concreto aparente, mas com a valorização da concepção estrutural; que essa valorização busca encontrar um caminho da “verdade”, e que essa busca parece “de vanguarda”; que ela não está isenta do perigo do exagero, mas que igualmente chega a algumas soluções de grande qualidade; que essa arquitetura é distinta da arquitetura carioca no uso dos materiais, na ausência de revestimentos e cores. Por fim, parece ser uma arquitetura caracteristicamente paulista, o que poderia ajudar a configurá-la como uma “escola paulista”; entretanto não difere muito de outras arquiteturas que estavam já então se praticando em outras partes do Brasil, inclusive no Rio de Janeiro.

O último depoimento recolhido, o do arquiteto Ruy Ohtake, contribui em vários aspectos para o debate sobre a Escola Paulista Brutalista. Primeiramente, ao postular um dos seus marcos conceituais, que seria a extrapolação das propostas arquitetônicas pontuais em exemplos arquitetônicos repetíveis: “a essa generalidade que um projeto assim contém, chamo de modelo”; dessa maneira invocando o desejo, presente em muitas obras da Arquitetura Paulista Brutalista, de conformação de protótipos e/ou soluções generalizáveis. Ao ser provocado por Luiz Paulo Conde, Ruy Ohtake esclarece melhor o que entende pelo termo modelo: “[LPC]: Vamos fazer uma pergunta para provocar. 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 semicírculo com alunos este caráter formal da arquitetura paulista, na medida em que pretende ser um modelo.

O que é que você acha disso? [RO]: Com relação a esse aspecto do modelo, eu acho que não podemos generalizar. Eu distingo duas colocações. Uma que contém a generalidade do desenho urbano de uma cidade. Aí eu acho que cabe falar e pensar em modelo. Uma outra colocação é em relação às obras que contêm, pelo seu caráter, simbolismos peculiares. Nesse caso eu acho que a obra deve falar em si e não como modelo. [...] Eu concordo com um aspecto da pergunta e procuro propor que obras com diferentes finalidades apresentem diferentes soluções, como caráter de obra.²⁰ A constatação de Conde, de que na arquitetura paulista o caráter não é programático (não advém do uso a que se destina o edifício), mas tende a uma formalização e homogeneização dos resultados, conformando então “modelos” para qualquer ocasião, não é negada por Ohtake, mas justificada enquanto estratégia que transcenderia o problema do edifício para investir no problema da escala urbana: o uso de “modelos” seria válido quando a casa é pensada como a cidade, o edifício é proposto como trecho urbano, a arquitetura quer ser concebida, mesmo quando isolada e contingente, como solução universal, não sendo modelo arquitetônico, mas desejando se enxergar como modelo urbanístico. Entretanto, seria difícil concordar com Ohtake quanto a haver (especialmente em sua obra, mas também na obra de outros arquitetos paulistas naquele momento) na Arquitetura Paulista Brutalista uma diferenciação de soluções de caráter conforme o uso (ou finalidade): ao contrário, predomina o caráter genérico, e não o caráter funcional/programático.

Conde elabora a seguir uma crítica bastante pertinente, ao entender que, na medida em que a Escola Paulista Brutalista propõe “modelos”, distingue-se da escola carioca que, a seu ver, não trabalha com “modelos”, mas com um método projetual definido, mas relativamente aberto, na medida em que possibilita diferentes e distintas soluções. Disso poderia decorrer que, na medida em que a Escola Paulista Brutalista deixasse de ter suas obras criadas apenas por arquitetos talentosos, e passasse a ser adotada por qualquer arquiteto, os resultados tenderiam a uma formalização excessiva com restritas possibilidades de variação: “Uma obra de arquitetura, quando elaborada por um arquiteto de qualidade, reflete outros aspectos. Mas quando a linguagem não tem, a nível das suas proposições, conteúdo forte, torna-se um modelo em termos formais. Esta era a colocação que eu estava fazendo. Acho que a primeira fase da arquitetura brasileira, de 1945 a 1960, continha menos lições de caráter formal do que do método de elaborar o projeto. [...] O esforço que eu vi em São Paulo (pode, amanhã, mudar) não chegou a propor conteúdo que desse liberdade maior. Um nível de proposta que resultasse numa diversidade.”²¹ A crítica atingia o alvo com muita precisão, constatando precocemente o processo de endurecimento, repetição e perda de conteúdo que de fato acabou ocorrendo à medida que a Arquitetura Paulista Brutalista se expande e se escolariza, deixando de ser uma atividade de um grupo de mestres para abrigar discípulos talvez menos talentosos.

Embora correta, a crítica pode ser aplicada a qualquer escola, e não apenas à paulista brutalista: a escola carioca, mesmo sendo mais flexível e mais processual, passou igualmente por um auge, uma disseminação, uma diluição e posterior decadência, quando sai das mãos exclusivas do grupo de talentosos arquitetos cariocas e de outros poucos bons seguidores esparsos para tornar-se “linguagem” corrente. Por outro lado, não necessariamente a Arquitetura Paulista Brutalista deveria ser entendida exclusivamente como proposição de modelos formais, e sim como a proposição de um método projetual, certamente distinto do método carioca-corbusiano e possivelmente mais redutivo, uma vez que priorizava a resolução estrutural sobre as demais demandas arquitetônicas. Ademais, nem todos os arquitetos paulistas concordavam com a idéia de proporem-se “modelos”: já em 1967, num debate Grêmio da FAU-USP sobre o projeto do Conjunto Habitacional CECAP-Cumbica, Paulo Mendes da Rocha havia se pronunciado contrariamente a essa possibilidade.²² Respondendo a um questionamento do arquiteto Cândido Malta Campos, o qual afirmava ser necessário pensar um “modelo” de projeto habitacional “inalterável” - ou melhor, em que as transformações ou eventuais modificações decorrentes do uso não fossem capazes de alterar a proposição técnica implantada -, Mendes da Rocha afirma: “Parece-me que o que é dinâmico é a sucessão de modelos; um modelo não tem que ser eterno. Parece-me que a sua visão [de Cândido] é a de [chegar a] um modelo que

se transforma eternamente. Mas a evolução se faz a partir de um modelo, para outro modelo. Já esta perspectiva dinâmica que você coloca, pelo contrário, tem uma visão totalmente estática e imutável, de um modelo que possa se estender e se organizar como forma possível de se organizar indefinidamente. Isso não me faz ver nenhuma forma, me dá uma idéia de caos total. Na verdade, a sociedade²³ participa do processo da seguinte maneira: propondo novos modelos. Não se trata de uma adaptação *ad perpetuum* do modelo. A transformação acontece de um modelo para outro; e cada modelo deve ter uma clara intenção”. Deve-se considerar que, neste contexto, o termo “modelo” é usado segundo diferentes acepções:²⁴ se para Ohtake a idéia se aproxima do sentido que a teoria arquitetônica tradicionalmente dá a esse termo, na maneira como ele é empregado por Mendes da Rocha, talvez pudesse ser substituído por “conceito” ou “partido”, como a melhor solução possível para uma dada situação, que entretanto pode e deve ser repensada a cada vez que se instaura, de novo, o processo projetual.

No diálogo entre Sérgio Ferraz Magalhães e Marcelo Fragelli reproduzido acima interessa destacar, além da inteligente análise de Fragelli, a identificação proposta por Magalhães de três momentos: um anterior a Brasília, carioca (ou de escola carioca); Brasília; e um posterior a Brasília, paulista (ou de escola paulista). No debate com Ruy Ohtake, Cláudio Taulois retoma a mesma proposição e lança a pergunta, que paira em todos os debates – e segue sendo ainda hoje uma dúvida freqüente – sobre qual das duas arquiteturas, carioca ou paulista, seria a melhor, ou a mais importante, ou mais querida, ou a de maior sucesso, ou a mais bem divulgada, ou a mais representativamente brasileira – se é que são possíveis tais comparações: “[CT]: Ruy, sabendo que no Rio fundamentou-se a direção da arquitetura brasileira e devido a circunstâncias políticas e econômicas, depois de Brasília, essa linha transferiu-se para São Paulo, eu perguntaria: qual desses momentos foi de maior importância em termos de repercussão e consumo, a nível do país?”²⁵ Ohtake responde em várias direções: comenta a menor divulgação da arquitetura paulista em relação à carioca; comenta o caráter mais cultural, “de corte”, do Rio, em relação ao caráter mais econômico, “de província” de São Paulo. E como Katinsky, não deseja comparar ambas, ou fazer a arquitetura paulista superar a arquitetura carioca, mas vai tentar de alguma maneira valorizar a “unidade da arquitetura brasileira” pela celebração da escola carioca, fazendo da arquitetura paulista sua “natural” seqüência, sem solução de continuidade, num discurso ideológico que não pode ser em absoluto uma constatação factual, pois que as obras de umas e de outras provam facilmente o contrário. Mas há outros motivos: não havendo mais a mesma repercussão internacional para revalidar a arquitetura paulista como “genuinamente brasileira”, o desejo de dar continuidade talvez convenha menos por modéstia que pela vontade de prosseguir “representando” a brasilidade, na esteira daquele sucesso, embora carregando sua própria bandeira.

8.3. QUANDO ACABA UMA ESCOLA: UNIDADE VERSUS PLURALIDADE

Nas premissas da tese, ao tratar-se da definição do que poderia ser uma “escola”, ficou explícito que, para existir, ela deve ter sido também de alguma maneira bem sucedida: e que o sucesso traz, embutido, a própria possibilidade de dissolução da escola: se a atuação dessa escola produz mudanças significativas, vai alterar a paisagem a seu favor, e se muitos nela ingressarem ou com ela se afinarem, tenderá a soçobrar no mar de imitações e variações que tanto comprovam sua vitória quanto diluem seu poder transgressor. Assim, é muito provável que uma “escola”, principalmente se desejar ter características de vanguarda – ou seja, de ponta de lança de transformação, diferença, mudança – tenha vida relativamente breve, passando de invenção a convenção tão rapidamente quanto consiga ser vitoriosa.

Se a arquitetura brasileira podia ser vista em finais da década de 1970, nos depoimentos amanhados pelo IAB-RJ, como já tendo se desdobrado em três fases - uma carioca; Brasília; outra paulista -, nos anos 1980 ela vai se tornar, afinal de contas, brasileira, mas de outra maneira: substituindo-se a caracterização da identidade nacional a partir de um centro determinado – seja Rio, seja Brasília, seja São Paulo – por

uma identidade facetada feita da multiplicidade de realidades regionais. Mesmo assim, nenhuma dessas realidades chega a ser estanque, mas configurem diferentes aspectos muito interconectados da realidade, sempre mutuamente influentes, conformando menos uma ordem simples que uma geometria caleidoscópica - onde a cada giro seria possível perceber um novo arranjo, talvez das mesmas coisas postas de outras maneiras, eventualmente adicionadas pouco a pouco de outras coisas, num cozimento contínuo a fogo lento. A modernidade deixa de ser vanguarda, deixa de ser ruptura, e passa a ser continuidade e talvez, mediocridade. A condição pós-moderna é finalmente assumida nos anos 1980, no Brasil, nem tanto pela negação da modernidade – que é e segue sendo o ar que se respira da arquitetura brasileira – como pela sua revalorização sobre outras bases, não dogmáticas nem excludentes.

O foco desta tese é o reconhecimento da Arquitetura Paulista Brutalista em seu momento de nascimento e consolidação, que ocorre anos 1950-70. A década de 1970 é de expansão e escolarização, quando a Arquitetura Paulista Brutalista vai-se mutando em Escola Paulista Brutalista e no processo vai-se enrijecendo, e o que era experimentação passa a ser reiteração, o que era invenção vai passando a reprodução acrítica e o que era debate e inquietação passa a ser transmissão ortodoxa de regras, práticas, códigos de conduta projetual e discursos validáveis apriorísticos.

Da exploração das “possibilidades das estruturas”, potencializada pela formação paulista engenharial passa-se rapidamente ou ao patético, ou ao simulacro: de um lado, estruturas excessivamente ousadas sem muito sentido já que de fato não precisavam responder a nenhum desafio, mas revelam um exibicionismo descabido; de outro lado, estruturas que apenas “parecem” ser excessivamente ousadas, mas não passam de exercícios que se pretendem virtuosos de imitação das propostas dos mestres.

Após a exacerbação formal dos anos 1970, inicia-se uma lenta decadência ao mesmo tempo em que começam a despontar as tentativas de estabelecer uma revisão crítica da modernidade brasileira, que se pode considerar como tendo sido iniciada pelos debates do IAB-RJ em 1976, e que foi continuada em muitos outros fóruns, a partir dos anos 1980, muitas vezes conformadas por aqueles que se não se conformavam com os “modelos” consagrados pela Escola Paulista Brutalista; considerando-se que já a partir de meados dos anos 1970 mesmo alguns dos mestres do brutalismo paulista dão novos rumos às suas arquiteturas.

Passados 30 anos da primeira obra brutalista paulista, e passados quinze anos de sua consagração como “arquitetura brasileira” no Pavilhão da Feira Internacional de Osaka, no Japão (1950), em 1985, ocorreram dois dos mais polêmicos concursos brasileiros de arquitetura: o da Biblioteca Pública do Rio de Janeiro e o do Sesc Nova Iguaçu. Como já foi dito em momentos anteriores desta tese, os concursos são indicadores muito efetivos das tendências arquitetônicas em debate num determinado momento e lugar, sempre quando contam com ampla participação, como foi o caso. Mas, ao contrário do que ocorria nos anos 1960 – e nos anos 1970 praticamente escassearam ou inexistiram concursos públicos abertos – os resultados foram inesperadamente pluralistas. “No concurso da Biblioteca a impressão que se tinha, vendo-se o conjunto dos concorrentes, era de uma confusão total, uma ausência geral de parâmetros, um ecletismo imaturo, uma experimentação premida entre a tentativa de criatividade e a falta de nexos entre forma e conteúdo, resultando em um fachadismo de má qualidade como características mais gritantes de boa parte dos projetos”.²⁶ Evidentemente havia exceções, mas o conjunto era significativo: se alguma vez houvera uma “unidade” da arquitetura brasileira, esta claramente se esfacelara.

Se houvera uma Escola Paulista Brutalista, e se ela tivera suas pretensões hegemônicas mais ou menos realizadas uma década antes, já não havia mais, exceto como um dos estilhaços do espelho partido pelos novos caminhos da pluralidade.

NOTAS / CAPÍTULO 8

Epígrafe da Parte V: Trecho de depoimento de Paulo Mendes da Rocha, Revista Desenho, nº5.

1 Cf. Ficher, 2005, p. 25-29.

2 *Idem*, p. 43.

3 *Idem, ibidem*.

4 *Idem*, p. 45.

5 *Idem, ibidem*.

6 Sobre a formação de Ramos de Azevedo, cf. Carvalho, 1996.

7 Cf. Ficher, 2005, p. 150.

8 *Idem, ibidem*.

9 Komendant, 2000, p. 45.

10 O assunto é tratado também no capítulo 7.2.

11 Magalhães, 1978 [3 volumes].

12 *Idem*, p. 11-36.

13 *Idem*, p. 59.

14 *Idem, ibidem*.

15 *Idem*, p. 146-7.

16 *Idem*, p. 167.

17 *Idem*, p. 168.

18 *Idem*, p. 214.

19 *Idem*, p. 318-9.

20 *Idem*, p. 353.

21 *Idem*, p. 353-4.

22 Revista *Desenho*, Grêmio da FAU-USP, São Paulo, 1973, nº 5, sem numeração de página. Nessa edição da revista foi transcrito parcialmente um debate realizado com os autores do projeto, professores e alunos da FAU sobre o Conjunto Habitacional de Cumbica.

23 Sociedade, neste contexto, significa, provavelmente, “o arquiteto”, que assim se coloca como legítimo representante e intérprete das forças sociais.

24 Vale ressaltar que o termo “modelo” não é usado, pelos arquitetos paulistas citados, com a mesma acepção com que aceito no debate teórico arquitetônico internacional, definição essa advinda de Quatremère de Quincy e retomada por autores contemporâneos como Anthony Vidler ou Giulio Carlo Argan. Entretanto, pode-se aceitar a acepção dada por paulistas também como variante legítima, já que um estudo mais pormenorizado sobre os conceitos de tipo, modelo e estrutura formal demonstra não haver uma única interpretação possível, mas várias, conforme autor, época e contexto. O assunto foi estudado em detalhes no capítulo 1.6. da dissertação de mestrado da autora [Zein, 2000].

25 *Idem*, p. 354.

26 Trecho de texto escrito para o debate sobre o concurso do Sesc Nova Iguaçu realizado em 1985 pelo IAB-RJ no auditório do BNDES, publicado na revista *Projeto* em 1992 e depois recolhido em livro [Zein, 2001, p. 149-155].

O VOI CHE SIETE IN PICCIOLETTA BARCA,
DESIDEROSI D'ASCOLTAR, SEGUITI
DIETRO AL MIO LEGNO CHE CANTANDO VARCA

TORNATE A RIVEDER LI VOSTRI LITI
NON VI METTETE IN PELAGO, CHÈ FORSE
PERDENDO ME, RIMARRESTE SMARRITI

L'ACQUA CH'IO PRENDO GIÀ MAI NO SI CORSE
MINERVA SPIRA, E CONDUCEMI APOLO,
E NOVE MUSE MI DIMONSTRAN L'ORSE

DIVINA COMEDIA, PARAISO, CANTO II
DANTE ALIGHIERI [1307-1321]

*Oh. vós que sentais nesses barquinhos,
desejosos de escutar-me, sigai
atrás da minha nau que vai cantando*

*tornai a revisar as divergências
não vos percais em alto mar, pois que
perdendo-me, ficareis perdidos*

*me lanço em águas nunca percorridas
[a sabedoria de] Minerva inspira, [a luz de] Apolo conduz
e nove Musas me revelam o rumo*

9. REVENDO A CARACTERIZAÇÃO DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

9.1. REVENDO AS PREMISSAS

Do enfoque da tese: a arquitetura e a Escola Paulista Brutalista¹

A questão central desta tese não é propriamente a de realizar um trabalho que contemple a descoberta do não sabido, ou da busca do inaudito; e sim realizar uma tarefa talvez mais árdua, e certamente também original - porque jamais feita, com esse ânimo e abrangência; e para cuja consecução não se necessita ignorância prévia do assunto, mas ao contrário, carece-se, para que seja viável, de que já exista uma certa quantidade de estudos monográficos, setoriais e pontuais sobre o tema (inclusive, vários da própria autora), provendo a priori um certo grau de congestão que minimamente viabilize a montagem de uma visão panorâmica, ampla sem deixar de ser acurada, das principais características arquitetônicas da Arquitetura Paulista Brutalista. Para tanto, foi fundamental requerer seu status de relativa autonomia, ou ao menos de não superposição congruente, com a Escola Paulista Brutalista.

Também foi importante buscar compreender suas relações com outras tendências da arquitetura brasileira, anteriores e contemporâneas a seu surgimento e consolidação; e das relações ativas e passivas que estabelece com o panorama arquitetônico internacional daquela época. Em ambos os casos, tais panoramas não foram entendidos exclusivamente segundo alguns recortes já habitualmente fornecidos pelos manuais historiográficos disponíveis, que tendem a ignorar ou desconsiderar esse período, sendo necessário revê-los criticamente; já que boa parte deles foi constituída a partir da negação dos valores e qualidades da arquitetura brutalista, sem nunca chegar a deveras estudá-la, interdita que estava pelo ataque que (talvez merecidamente em certos níveis) foi alvo, por seus imediatos pósteros.

Já a postura desta tese foi inversa, tanto na análise das obras, como na compreensão de sua inserção no seu panorama imediato: não parte das generalizações disponíveis, freqüentemente apressadas e antipáticas ao sujeito em exame, mas do re-exame das obras, elas mesmas.

Arquitetura e Escola Paulista Brutalista²

Mesmo quando ambos os conjuntos em grande medida se superponham, convém separar a Arquitetura Paulista Brutalista da Escola Paulista Brutalista para deixar claras algumas questões: as mesmas que, por nunca terem sido devidamente consideradas e iluminadas, com muita freqüência obscureceram o entendimento dessa arquitetura brasileira paulista. O motivo fundamental que anima essa distinção é didático: postula-se a necessidade de distinguir entre a arquitetura e seu discurso, entre a obra e seu criador, entre posturas arquitetônicas e posturas políticas. Que essas dicotomias sejam de difícil separação e, no limite, indissociáveis, não significa que não possam ser tomadas uma a uma, com as devidas cautelas. Esse cuidado permitiu realizar um amplo e não-alinhado reconhecimento dessa arquitetura, o qual até o momento não tinha sido possível justamente por que seu entendimento seguia vinculado exclusivamente a um ou outro grupo político, a este ou aquele “discurso”, a este ou aquele “dogma” filosófico ou sociológico, atrelado a esta ou aquela “história oral” de alguns de seus criadores; e assim, essa arquitetura jamais chega a ser vista em si mesma, e sim sempre a partir da cor da lente, extra-arquitetônica, que a foca.

A arquitetura não prescinde, para sua realização, das âncoras na realidade política, social e histórica nem sua compreensão é possível isolada de onde, quando e pelas mãos de quem nasceu. Mas a arquitetura segue existindo em si mesma, mesmo quando esse pano de fundo lhe é tirado ou é naturalmente modificado pelo suceder dos tempos. Meio século depois de seu surgimento, a arquitetura da Escola Paulista Brutalista pode e deve ser finalmente vista desde um olhar com foco arquitetônico - embora não desinteressado do mundo. Também a Arquitetura Paulista Brutalista precisa ser reconhecida por seus valores universais, e ser liberada das amarras conceituais que até hoje limitaram seu estudo; as quais, a rigor, até agora mais ajudaram a esquecê-la do que a celebrá-la.

Sobre a definição do qualificativo “brutalismo”³

O termo brutalismo é empregado, entre 1945 e 1970, segundo várias e distintas acepções, nenhuma delas podendo ser considerada original ou primária, mas todas configurando apropriações relativas, parciais e interessadas do termo, contendo a cada vez abrangências e coloridos específicos. A tese procurou “desembaralhar” por ordem cronológica as diversas acepções do termo, rejeitando, de plano, a suposição mais ou menos corrente (mas aqui considerada como não consistente) de adjudicá-lo apenas e tão somente a uma certa arquitetura e/ou arquitetos ingleses - tornando relativo o “rpto” do termo realizado pelos escritos de Reyner Banham; não sem realizar uma ampla e cuidadosa análise da contribuição do neo-brutalismo inglês e do contexto de época, de maneira a dar a cada aspecto do termo sua dimensão devida, e relativamente restrita.

O termo “brutalismo” foi sucessivamente empregado:

a) como “*béton brut*”, por Le Corbusier pelo menos a partir de 1947, para qualificar as características formais, materiais e arquitetônicas de sua arquitetura do pós-II Guerra, inauguradas a partir da obra da Unité d’Habitation de Marselha.

b) como “*new brutalism*”, por uma jovem geração de arquitetos ingleses, em especial o casal de arquitetos Alison e Peter Smithson, a partir de 1953, para definir uma atitude de insatisfação juvenil contra o que considerava ser uma acomodação indébita do movimento moderno, por seus contemporâneos maiores, em detrimento das raízes, propostas e ilusões das vanguardas, cujo âmago inovador desejavam reviver. O termo é atribuído, retroativamente, à obra da Escola de Hunstanton (1950), mas de fato foi cunhado a partir de um projeto, não construído, de uma pequena casa no Soho londrinense (1953). O termo *New Brutalism* é empregado em 1955 por Banham em análise crítica da obra dos Smithsons, e de sua interação com os debates arquitetônicos locais. O qualificativo “*new*” é explicado por Banham (1955) porque, segundo ele, o termo “teria cessado de ser uma etiqueta descritiva de uma tendência comum à maioria da arquitetura moderna para se tornar ao invés disso um programa, uma bandeira, enquanto mantém, embora de maneira restrita, o sentido de etiqueta descritiva”. Nesse texto, ainda, o “*new brutalism*” não excede os limites da (então ainda restrita) obra arquitetônica do casal Smithson.

c) “brutalismo” como qualificação atribuída, a posteriori, para compreender algumas obras realizadas entre 1955 e 1960, em várias partes do mundo (e que poderia coerentemente incluir obras paulistas do mesmo período), ainda excepcionais em seus contextos, filiadas à exploração de novas possibilidades abertas pelo desenvolvimento tecnológico de estruturas de concreto armado, e a um desejo plástico de rugosidade e simplicidade formal.

d) “brutalismo” como “estilo” mais ou menos sistematizado, contando já com o apoio e a validação de algumas obras iniciais e exemplares, que rapidamente colaboram para a configuração de um idioma corrente relativamente variado, mas com significativos traços comuns, principalmente de ordem visual, e que começa a expandir-se por toda parte desde 1959 aproximadamente, sem aparentemente contar com um corpo doutrinário teórico *a priori*, embora compartilhando uma série de características formais, materiais e arquitetônicas; configurando o que poderia ser denominado como uma “conexão brutalista” que, sem ter um centro geográfico focal nítido, dissemina-se por toda parte, evidenciando tanto aspectos comuns quanto peculiaridades locais.

e) “*New Brutalism*” segundo versão sistematizada e consolidada por Banham em livro publicado em 1966, onde volta a reafirmar a precedência inglesa e o alegado caráter não estético, mas ético, do novo brutalismo; mas que *malgré soi* cede também às evidências e constata o triunfo do brutalismo como “estilo” que rapidamente se disseminou por toda parte; concluindo ter sido um tanto ilusório supor que a arquitetura pudesse prescindir da adoção de posturas estéticas e bastar-se com alguns ideais éticos.

f) Brutalismo como “voz corrente” em dicionários, livros de consulta, fontes mais ou menos autorizadas, mas freqüentemente aproveitadas no cotidiano, que oscilam entre a adoção da definição do “novo brutalismo” enquanto possibilidade doutrinária/ética e a percepção do brutalismo enquanto categoria estilística, demonstrada pelo uso de determinados aspectos materiais e formais.

Sobre a relativa ausência do “brutalismo” na historiografia recente⁴

Uma pesquisa não exaustiva, mas suficientemente ampla revela uma difusa ausência de fontes sobre o brutalismo, e as que se encontram quase sempre citam, explicitamente ou não, as palavras e idéias de Banham - nem sempre na forma mais apropriada, e nunca se dando totalmente conta das sutis distinções entre as diversas acepções possíveis do termo brutalismo, que é livremente entendido e confusamente referido conforme várias interpretações distintas, simultaneamente, e nem sempre criteriosamente. Com essa quase ausência de fontes fidedignas e ponderadas, o brutalismo segue sendo mal reconhecido e contando com conceituação confusa e vaga, mesmo tendo configurado fato histórico arquitetônico de inegável prevalência em certo momento de meados do século XX.

Não tendo sido nunca uma tendência arquitetônica plenamente aceita pelos autores críticos eruditos, entretanto foi abraçada, em algum momento de suas carreiras, pela quase totalidade dos arquitetos vivos e atuantes nos anos 1960/70 (senão nos discursos, certamente nas obras), mantendo ainda hoje forte influência indireta sobre alguns dos caminhos arquitetônicos contemporâneos (entre os quais, por exemplo, o chamado “*high tech*” inglês).

Logo após seu auge, e muito rapidamente, o brutalismo passa a ser quase execrado, profundamente vincado tanto por um desamor por parte dos leigos como pelo desprezo que a revisão crítica da arquitetura moderna passou a lhe dedicar a partir dos anos 1980. Tendo estado largamente presente, nos anos 1960/70, no projeto de edifícios de uso governamental ou oficial, passou a ser visto tanto pelas autoridades como pela crítica neo-liberais posteriores como parte de um momento fracassado e equivocado, tanto estético como politicamente.

Sobre a não essencialidade do termo Brutalismo⁵

Embora estejam ausentes definições mais sistemáticas e de uso consistente do termo “brutalismo”, com relativa facilidade ele é aceito e aplicado a certas manifestações da arquitetura moderna de meados do século XX. Segundo William Curtis, tanto o pós-modernismo quanto o “novo brutalismo” se mostram de difícil caracterização enquanto um “estilo” nitidamente delineado, embora certamente configurem um conjunto, mesmo que vago, de aspirações e rejeições.

Entretanto, não parece tão difícil listar as características do “brutalismo” a partir da análise da coletânea de obras à qual foi atribuído o rótulo de brutalistas. Não parece haver dificuldade prática em saber quais obras são, ou parecem ser, ou ao menos admitem ser indicadas como brutalistas, nem em catalogar suas características arquitetônicas, construtivas e simbólicas. O que parece escapar é a possibilidade de encontrar, em tantas e tão diversas manifestações ditas “brutalistas”, pouco mais do que seu “ar de família”, algo além de uma certa sensibilidade tátil, de algumas persistências formais e materiais, e cuja eventual ausência, neste ou naquele exemplo, tampouco prescreve de imediato a inscrição de uma ou outra obra nesse vago e inclusivo cânon; sendo “o *cliché* dessa arquitetura a superfície de concreto armado aparente, conseguida com a ajuda de formas de madeira bruta”, conforme assinala Curtis.

Como argumento contrário final, o termo brutalismo parece ser inadequado não porque as obras que embala não possam ter seus traços característicos bastante bem descritos, mas por não chegar nunca a garantir que essa acepção se baseie em alguma qualidade ou lastro que seja essencial, unindo sem sombra

de dúvidas todas, ou a grande maioria, das suas manifestações. Essa qualidade poderia ser a ética, ou ao menos, uma moral operativa aplicada ao projeto arquitetônico. Essa não seria, entretanto, uma definição: apenas o escape desde a vaguidão de um domínio - o arquitetônico - à ainda mais profunda vaguidão de outro domínio - o ético-moral - saindo da arquitetura para entrar na filosofia sem, de fato, resolver-se o problema de definir o brutalismo; e que, ao passar ao campo das idéias, poderia afinal admitir sob essa generosa sombrinha quase que toda e qualquer manifestação arquitetônica que se pretendesse ética.

Entretanto, ao invés de descartar o brutalismo como termo inadequado, conceitualmente vago, ou inefável, é possível que ele revele - se aceitarmos os fatos em si mesmos, de maneira pragmática ou talvez “fenomenológica” - ser paradoxalmente adequado. Basta considerar ser possível renunciar à busca de uma harmonia interna entre obras de aparências aproximadas, mas muitas vezes de essências díspares; e, ao invés disso, buscar compreender que o que de fato as reúne não é muito mais, embora sim substancialmente, seu aspecto externo e superficial.

Se for possível aceitar esse caminho “superficial”, “não essencial”, como válido, talvez não haja contradição ao dar-se o título de “brutalista” a resultados próximos, corretamente datados, compartilhando um conjunto mais ou menos definido de características formais e materiais - mesmo que superficiais -, embora cada uma das obras revele, numa análise individual mais detida e cuidadosa, muitas diferenças conceituais e de intenção ética e moral; garantindo-se a variedade em potência das obras ditas “brutalistas”, sem perda de sua inserção nesse conjunto. Para dizer de outra maneira, pode-se simplesmente afirmar, com base nos fatos, que determinadas obras serão brutalistas, apenas e suficientemente porque parecem ser; e que o que determina sua aproximação e inserção na tendência não é sua essência, mas sua aparência, não é seu íntimo, mas sua superfície, não são suas características intrínsecas, mas suas manifestações extrínsecas.

Levantamento quantitativo e qualitativo de obras da Arquitetura Paulista Brutalista⁶

Do total geral de obras levantadas no período 1953-1973, foi feita uma criteriosa seleção daquelas que pareciam se enquadrar no escopo da pesquisa em face de suas características arquitetônicas. Essa amostragem selecionada, mesmo que ainda - e eternamente - incompleta, já é bastante significativa, permitindo afirmar que uma tal quantidade de obras, todas compartilhando um mesmo conjunto peculiar de características, num período restrito de tempo e num espaço geográfico relativamente limitado, configura um universo amplo o suficiente para aceitar, de plano, que houve uma Arquitetura Paulista Brutalista - se não de direito, pelo menos certamente de fato.

A Arquitetura Paulista Brutalista não é só residencial⁷

Uma porcentagem significativa das obras da Arquitetura Paulista Brutalista realizadas entre 1955 e 1975 e levantadas para a tese, são residências unifamiliares: do universo total de quase 600 exemplos inseridos no banco de dados, 214 (ou seja, pouco mais de um terço) se enquadram nessa categoria. Certamente, e como desde há algum tempo já se sabe, as casas configuram entre as mais importantes realizações dessa tendência arquitetônica, e por isso mesmo têm recebido uma mais concentrada atenção, em variados estudos já realizados nas últimas duas décadas. Mas embora o tema residencial, pela quantidade de exemplos significativos, seja certamente de fundamental relevância em quaisquer estudos sobre a Arquitetura Paulista Brutalista, o reverso também é verdadeiro: dois terços do levantamento de obras, nesse período, não são casas.

E, entretanto, a importância e destaque de outras categorias programático-funcionais no seio da Arquitetura Paulista Brutalista ainda não teve a merecida atenção - ausência essa para cuja superação esta tese pretende também colaborar. Assim, talvez não fosse necessariamente incorreto limitar o recorte deste

trabalho não incluindo as residências, face à maior atenção que estas já vêm recebendo em outros trabalhos, inclusive da autora.⁸ Entretanto, optou-se por incluir também a análise de algumas obras residenciais, ressaltando-se o seu caráter experimental, mas também constatando ser esse o último momento, em São Paulo, onde a residência unifamiliar isolada em um lote ainda seria o primeiro laboratório de provas do jovem arquiteto recém-formado - já que o adensamento e a verticalização da cidade⁹ mudarão a face urbana da metrópole, praticamente extinguindo, nos anos seguintes, esse campo de atuação enquanto forma de iniciação profissional. Toda essa experimentação se finda, talvez menos por suas qualidades, defeitos, ousadias e incongruências, e mais porque a atividade profissional do arquiteto irá tomar outros rumos, que essa geração de criadores talvez não esperasse, mas que vista retrospectivamente pareceria ser quase inevitável.

Sobre o abecedário de características da Arquitetura Paulista Brutalista¹⁰

As diversas características apontadas como significativas no quadro da Arquitetura Paulista Brutalista não são de sua exclusividade, se tomadas separadamente; sendo apenas significativas e denotativas da inserção ao “brutalismo” quando ocorre seu comparecimento maciço, coordenado e coerente em um conjunto de obras muito próximas no tempo e na geografia; e isso acontecendo, segue-se a possibilidade de estarem também configurando uma Escola Paulista Brutalista. Note-se que às características apontadas na tese não foram ou pretendem ser apostos significados extra-arquitetônicos. Que estes lhe foram ou possam ter sido atribuídos, por seus autores ou por outros comentadores, é fato inconteste - mas irrelevante para a abordagem aqui adotada. Tampouco se pretende que esse abecedário seja suficiente para compreender de maneira cabal e completa, seja a Arquitetura Paulista Brutalista em geral, seja cada uma de suas obras: trata-se apenas de um instrumento limitado - embora bastante efetivo para os fins a que se propõe.

Unidade e diversidade da arquitetura brasileira¹¹

Boa parte dos autores que tem buscado realizar uma revisão crítica da historiografia da arquitetura brasileira segue mantendo, para sua explicação, um esquema seqüencial linear simples, considerando-a de maneira unitária e contínua, mas desdobrando-se em três momentos distintos: a) Movimento Modernista (com foco nas realizações cariocas); b) Brasília; c) Pós-Brasília (com foco na multiplicidade de tendências após 1980). Esse esquema tende a ignorar os aportes da arquitetura paulista em geral e de sua vertente brutalista em particular, para a qual não é garantido o status de tendência semi-independente, cujo surgimento precede a inauguração de Brasília. Embora não chegue a ser uma visão incorreta, é imprecisa e insuficiente até por deixar de fora praticamente todas as realizações arquitetônicas das décadas de 1960/70.

Compartilhando o enfoque de outros pesquisadores, esta tese se alinha a uma visão mais complexa e pluralista, que quer reconhecer as diferenças quando as encontra, e que não parte da desvalorização *a priori* da arquitetura brasileira e paulista do imediato pós-Brasília; não é seu objetivo negar, ou reafirmar, a hipotética e ampla “unidade” da arquitetura brasileira do século XX, mas apenas tornar explícita a sua, desde sempre, variedade, para assim melhor reconhecê-la; servindo de base para isso uma catalogação mais ampla dos fatos e de sua datação mais minuciosa e atenta.

A geração de arquitetos que iniciam a Arquitetura Paulista Brutalista¹²

Em um panorama bastante restrito como o dos arquitetos paulistas de finais da década de 1950 e começo da década de 1960, muito conectados entre si pela frequência aos mesmos ambientes e com ativa participação nos órgãos de classe, teria havido sem dúvida um profícuo intercâmbio de idéias e várias apro-

ximações criativas, o que, aliás, é dado imprescindível para avaliar o estabelecimento de uma “escola”, como de fato sucedeu. Mesmo assim, não parece válida, por não se mostrar consistente, a hipótese aventada por Yves Bruand de que essa primeira geração de então jovens arquitetos que vai conformar o brutalismo paulista tivesse surgido, *a priori*, sob uma relação de subordinação em face da figura de Vilanova Artigas. Isso em nada diminui a importância de Artigas, autor de boa parte obras mais significativas da Arquitetura Paulista Brutalista, na qual ele seguramente se consagrou como um dos mais importantes mestres. Apenas reafirma-se uma constatação óbvia, mas que de alguma maneira ainda não foi percebida claramente: a de que, dispondo-se adequadamente ao longo da linha do tempo, com as datas corretas, as obras inaugurais da Escola Paulista Brutalista, constata-se a concomitância na atuação de seus principais autores, sem a precedência temporal de nenhum deles.

9.2. REVENDO OS ANTECEDENTES

Continuidades e discontinuidades na arquitetura do pós-II Guerra¹³

Apesar da novidade propositiva da arquitetura moderna e de sua relativa fragilidade institucional até aquele momento, entretanto a idéia de que “já havia uma arquitetura moderna” permeava sem muitas dúvidas o ambiente arquitetônico do imediato pós-II Guerra em diante. Esse otimismo entusiasmado, estimulado pela dificuldade de uma visão mais crítica em face da proximidade dos fatos, permitia fazer florescer a crença de que a tarefa a realizar-se não era estabelecer a modernidade, mas dar continuidade a algo que já existia, preferentemente sem desvios de rumos, e com vistas tão somente à sua expansão. Tendo que gerar “arquitetura moderna” a partir de frágeis pistas, de fato os profissionais atuantes em meados do século XX em grande medida a inventaram. Até então a arquitetura moderna não passava de uma promessa dispersa e pontual; a partir de então, passa a ser uma realidade, múltipla e variada, plena de tentativas e erros, consequência da sua atuação inovadora, mas inexperiente.

Mas também acontece, nesse exato momento do pós-II Guerra, um exemplo magistral que colaborou profundamente para a divulgação da existência, triunfo e, porque não dizer, beleza da arquitetura moderna. Não foi o único fator, mas foi sem dúvida um dos mais relevantes, tendo vincado intimamente a formação dos arquitetos de todo o mundo, naquele momento. Trata-se, é claro, da arquitetura moderna brasileira da escola carioca da geração de 1935-1950.

Essa arquitetura brasileira¹⁴ – para maior clareza, aqui chamada de “escola carioca” - ainda não era, finda a II Guerra, plenamente hegemônica no panorama cultural do país, pois concomitantemente seguiam atuando arquitetos, quer de tradição acadêmica, quer afinados com outras possibilidades formais “modernistas”; mas seu exemplo brilhante e sua consagração internacional impulsionam e incrementam a rapidez na aceitação de seus paradigmas. Entre eles, o desejo de representar uma “brasileidade” e de estar relacionada entre os aspectos culturais relevantes da “identidade nacional”.

A grande qualidade das obras da escola carioca; a clareza e flexibilidade de seu método projetual, de cunho corbusiano, mas realçado e estendido peculiar e criativamente; e a divulgação e aceitação das doutrinas dessa escola por arquitetos situados em outras regiões brasileiras, consolidaram seu rápido e magnífico triunfo, permitindo estabelecer ao longo das décadas de 1940/50 uma visão historiográfica da arquitetura moderna brasileira como fato uníssono, unívoco e coeso, estruturado primeiro ao redor de um grupo, depois com maior ênfase, não exclusiva, em torno da contribuição de Oscar Niemeyer. Vários arquitetos paulistas realinham sua produção aceitando, de uma ou outra maneira, as doutrinas da escola carioca. Por outro lado, e de alguma maneira, esse triunfo ajuda a pospor e a complicar o surgimento, sustentação e visibilidade dos subseqüentes e inevitáveis conflitos geracionais e regionais - que passam a ocorrer, já desde os anos 1950, no seio da arquitetura brasileira, como contraparte inevitável dessa aspiração hegemônica.

Embora¹⁵ se possam detectar certos indícios de desconforto com as formulações “canônicas” da modernidade da escola carioca mesmo no imediato pós-II Guerra, somente a partir de meados dos anos 1950 esse descontentamento vai começar a se configurar em novos caminhos arquitetônicos e formais; de início, ainda sem muita clareza de sua distinção. A insatisfação geracional se manifesta inicialmente de forma oblíqua; desloca-se muito mais no espaço do que no tempo, indo do Rio de Janeiro a São Paulo; e, entretanto, segue-se negando verbalmente as diferenças cada vez mais flagrantes, possivelmente em prol da manutenção de uma “identidade” que parecia estar garantida e não se desejava romper. Ao não enfatizar a diferença, as obras que começam a divergir para outros caminhos não são, por essas razões tortas, vistas como distintas, mas como faces de uma continuidade, mesmo quando venham a diferir totalmente.

Assim, por razões um tanto distintas das que ocorrem no ambiente internacional, também no Brasil e em São Paulo somente após meados dos anos 1950 é que começam a surgir obras que indicam, ainda sem muita clareza de sua distinção, novas tendências; mas somente na virada para os anos 1960 algumas delas começam a ser efetiva e consistentemente declaradas como brutalistas.

A afirmação internacional do brutalismo¹⁶

Há um sincronismo quase perfeito entre as distintas manifestações brutalistas da “conexão internacional” brutalista, no Brasil e no mundo, coincidindo suas primeiras manifestações nos anos 1950; ocorrendo (de novo, no Brasil como no mundo) nos anos 1960 em diante a incidência da maioria das obras exemplares da arquitetura brutalista; mas somente dos anos 1970 em diante ela se torna, se não hegemônica ao menos universalmente difundida, gerando uma atitude vernaculizante que veio a caracterizar a arquitetura daquela década – aqui, de novo, à semelhança do que ocorre em outras partes do mundo.

Essa arquitetura, no seguir dos acontecimentos, veio a ser execrada pela geração seguinte - a da “revisão crítica da modernidade” – e certamente por esse motivo ainda não recebeu o tratamento de estudo e reconhecimento que seria necessário realizar – de novo, no Brasil como em toda parte.

Certamente o brutalismo não foi a única tendência a provocar uma evidente descontinuidade no desenrolar da arquitetura moderna no período do pós-II Guerra. Mas foi das mais importantes, e certamente, das menos reconhecidas: mesmo a sua própria existência resta ainda, para a maioria dos autores, ser provada. E, se se necessita fazê-lo, o recurso será menos o de buscar seus estatutos já analisados e conformados em algum texto canônico - que inexistente - do que no trabalho mais árduo de voltar às fontes básicas do conhecimento arquitetônico: as obras em si mesmas.

Anos 1950: a cultura se traslada para São Paulo¹⁷

Será apenas em finais dos anos 1940 com a criação, em 1947, por Assis Chateaubriand, do MASP - Museu de Arte de São Paulo; e com a formação em 1948, pela família Matarazzo, do MAM/SP - Museu de Arte Moderna e em 1951, da Bienal de Arte de São Paulo – instituições que rapidamente alcançam um renome internacional – que São Paulo começa a ter presença marcante no circuito nacional e internacional das artes. A partir de 1951, e como evento agregado e paralelo à Bienal de Artes, nasce a Bienal de Arquitetura, em cujas cinco primeiras edições, de 1951 a 1959, comparecem, fazem exposições e/ou são premiados arquitetos como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Philip Johnson, Bruno Zevi, Max Bill, Craig Elwood, Paul Rudolph, etc. Alguns deles participarão intensamente dos debates pró ou contra a arquitetura brasileira moderna da escola carioca, polemizando principalmente a pessoa e a obra de Oscar Niemeyer, também autor do conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera, onde até hoje se realizam as Bienais.

A crítica de arquitetura nos anos 1950 em São Paulo¹⁸

A revista *Habitat*¹⁹, dirigida inicialmente pelo casal Pietro e Lina Bardi, vai abrir um espaço para essa crítica independente, publicando textos polêmicos onde se definem com clareza a posição de Lina Bo Bardi com respeito à arquitetura moderna brasileira da escola carioca: tingida, não somente pela sua incontida admiração e pela demonstração de um zeloso cuidado por um rebento belo, mas ainda não bem “educado”, que ela deseja, um tanto pretensiosamente, corrigir.

Vilanova Artigas, em textos publicados na revista *Fundamentos*, e na revista *Acrópole*, equilibra-se entre a crítica radical às posturas “opressoras para a classe operária” presentes na arquitetura moderna e uma defesa intransigente da modernidade enquanto atitude projetual, recusando o viés vernaculizante então em voga em algumas facções internas do Partido Comunista, admitindo problemas, mas propugnando uma “liberdade artística” plena; sua solução é de compromisso político, recusando a análise arquitetônica propriamente dita, substituída por análises genéricas de cunho social.

Uma confluência no tempo: 1957²⁰

A partir de 1957 o foco das atenções nacionais e internacionais sobre a arquitetura brasileira concentra-se na ousadia da criação “a partir do nada” e em apenas escassos quatro anos, da nova capital brasileira: Brasília. O significado de Brasília como utopia realizada e o choque entre os ideais urbanos que proclamava e a realidade concreta que desvelava é tema sem dúvida imprescindível para se compreender, não somente o desenvolvimento futuro da arquitetura brasileira, como o desvelar da grande crise da arquitetura moderna que, fermentando-se nos anos 1950/60, veio a furo a partir de meados dos anos 1970; crise essa que, coincidência ou não, está amadurecendo concomitantemente à afirmação e expansão do brutalismo enquanto estilo. No Brasil essa crise assume aspectos peculiares, pois igualmente coincide com o esgotamento, ou abandono, das pautas que norteavam até então a arquitetura da “escola carioca”, simultaneamente à aplicação extensiva do urbanismo funcionalista dos planos diretores.

A implantação extensiva do urbanismo moderno funcionalista prepara, literalmente, o terreno para um outro tipo de arquitetura, também moderna, mas que não pode deixar de ser distinta daquela que se havia praticado até então no seio de cidades tradicionais – como era o caso da grande maioria das obras da arquitetura brasileira da escola carioca. A cidade nascida do urbanismo moderno enfatizará a descontinuidade e a fragmentação, o “edifício solto”, e a ampliação desmesurada da escala na trama de seu tecido, coadunando-se perfeitamente bem com arquiteturas cada vez mais isoladas em si mesmas, desconectadas de seu entorno; nas quais passa a ser cada vez menos significativo, para sua concepção, o trabalho minucioso de composição e caracterização, substituído pela objetificação volumétrica dos resultados; onde cada obra, por mediocre que seja, assume um papel monumental - não apenas por se destacar e contrastar do tecido imediato relativamente homogêneo, mas por recorrer a um crescente exagero e ênfase de proporções e sobrevalorização dos invólucros, freqüentemente acompanhados por um detalhamento apostado e figurativo, em absoluto nascido de suas necessidades formais-arquitetônicas, mas apenas agregado à embalagem conforme os ditames da moda.

Não parece haver relação óbvia imediata, de causa e efeito ou de precedência e inter-relação, entre esses três conjuntos parcialmente autônomos - a arquitetura da escola carioca - cuja grande maioria de exemplos se insere ainda no seio de cidades de urbanismo tradicional; o urbanismo moderno, exemplificado em Brasília e disseminado a seguir em todas as cidades brasileiras, por meio da ferramenta básica dos “planos diretores”; e a arquitetura da Escola Paulista Brutalista - que engatinha seus primeiros passos entre o concurso de Brasília e sua inauguração; mas certamente há uma parcial superposição temporal desses diferentes domínios doutrinários, artísticos, conceituais. Um corte vertical no tempo, no ano de 1957, vai

encontrá-los a todos, simultaneamente, em sístole ou diástole, e de alguma maneira inevitavelmente conectados, mesmo que parcialmente ignorando-se mutuamente.

Revisões historiográficas sobre os anos 1950/60²¹

Na introdução ao livro *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*²², suas editoras Sara Williams Goldhagen e Réjean Legault expõem a situação dúbia e superficial que vem regendo a análise crítica sobre o período que vai do fim da II Guerra até os anos 1970, que tem sido apressadamente considerado, pela historiografia crítica que lhe é imediatamente posterior, não a partir de suas próprias características e qualidades, mas enquanto um “interregno” entre dois pólos, o modernismo e o pós-modernismo. Segundo elas, essa narrativa excessivamente simplificada e distorcida tende a supervalorizar apenas algumas tendências de cunho historicista presentes naquele momento, obscurecendo a diversidade e complexidade de motivações então vigentes. Além de buscar iniciar um processo de reconceitualização geral desse período, o livro reúne alguns ensaios abordando diferentes questões, aspectos, tendências, autores e obras do imediato pós-II Guerra até o fim dos anos 1950.

A presente tese, buscando efetuar uma análise e revisão crítica focada no surgimento e consolidação da arquitetura da Escola Paulista Brutalista, se alinha, enquanto proposta metodológica e conceitual, junto aos demais “estudos de caso” dentro do tema da “experimentação na cultura arquitetônica” daquele período, à semelhança de outras pesquisas arrebanhadas por Goldhagen & Legault em seu livro. Sendo o caso brasileiro de grande interesse para a ampliação conceitual e melhor compreensão desse período; não apenas para responder à pergunta sobre “o que aconteceu com a arquitetura brasileira após Brasília”, e sim pela qualidade intrínseca das várias facetas presentes no âmbito das arquiteturas brasileiras, que podem ser melhor reconhecidas e estudadas a partir de uma contextualização mais rica e complexa do que a que normalmente se tem aceito. Arquiteturas essas que, similarmente ao que ainda sucede em vários outros casos no seio do panorama internacional, até o momento não receberam o devido reconhecimento, nem de sua relativa autonomia em relação à escola carioca, nem de sua alta qualidade - não como sombra, desvio ou variante, mas conforme suas próprias e peculiares características.

Precedentes notáveis da Arquitetura Paulista Brutalista²³

A necessária compreensão de uma proposta arquitetônica desde sua inserção no panorama de ofício – como também aportando releituras inevitáveis de certas tradições, redefinições sobre um certo lugar, escolhas e comparações entre materiais e tecnologias disponíveis, reelaborações sobre certas afinidades formais livremente eleitas – não minimiza e muito menos anula a qualidade de uma proposta em si mesma; ao contrário, valoriza-a enquanto resposta apropriada a uma dada situação, confirmando a inelutável verdade de a arquitetura nunca surgir *ex-nihilo*, e buscando deslindar seus laços com o mundo, para melhor compreendê-los. Mas sua qualidade só será superlativa quando todas essas relações necessárias sejam insuficientes; que ajudem a explicar, mas não bastem; e que se haja processado aquele *quid* que, à falta de melhor precisão, pode ser nomeado como o brilho da criação.

A correta compreensão da originalidade e peculiaridade da arquitetura da Escola Paulista Brutalista não prescinde da análise, no âmbito do panorama internacional do pós-II Guerra até o fim dos anos 1960, daqueles criadores e obras mais significativos para a construção de seu marco referencial, cultural e arquitetônico. Sempre se considerando que, se determinadas referências se mostram significativas, é porque pareceram pertinentes, adequadas e iluminadoras para as questões e debates de interesse local - e apenas por isso é que puderam ser fecundantes: referências nunca são dados impositivos, mas sempre escolhas dos criadores que, dentre as infinitas manifestações existentes, selecionam as que melhor lhe parecem

consonar com aquilo que desejam expressar.

Embora cada autor possa ter suas preferências pessoais, pode-se considerar que a Arquitetura Paulista Brutalista é tributária, de maneira permeante e consistente, principalmente da contribuição de três mestres da arquitetura moderna do século XX: Le Corbusier e Mies van der Rohe; e também (embora nem sempre, nem a todos) Frank Lloyd Wright. A obra do primeiro ajudou a definir certas opções quanto à forma e materiais construtivos; a do segundo, a definir certas opções quanto à estrutura e à composição volumétrica, menos no que tange aos materiais do que no que se refere aos procedimentos; e a obra do último foi seminal para a definição de certos arranjos espaciais internos e de uma certa afiliação à idéia de respeito à “verdade dos materiais”.

Evidentemente, esses não são precedentes notáveis apenas da Arquitetura Paulista Brutalista, pois de uma maneira ou de outra os três mestres foram de importância fundamental para praticamente toda e qualquer arquitetura projetada no ambiente mundial do pós-II Guerra até pelo menos os anos 1970; entretanto, e em cada caso, variam pesos e interpretações, abrindo infinitas possibilidades de arranjos.

Embora possam ser estabelecidas outras correlações pontuais com outras obras e outros arquitetos do mesmo período pode-se afirmar que, exceto pelos mestres citados, parece haver mais paralelismos e sincronismos do que “influências”.

Precedente notável: Le Corbusier, mestre do concreto e da forma²⁴

A influência corbusiana na arquitetura da Escola Paulista Brutalista não se limita à referência às obras coetâneas de Le Corbusier, ou apenas à sua reinterpretação via a assimilação dos paradigmas projetuais da escola carioca; mas abrange a totalidade de sua obra, revisitada de maneira ampla e livre. Essa “des-historicização” e reaproveitamento da obra corbusiana são facilitadas por de seu estudo e familiarização darem-se por meios literários, na atenta e pormenorizada leitura de sua *Œuvre Complète*, consultada não como livro de história mas como quase-tratado, tanto doutrinário, quanto metodológico, quanto formal.

Mas nem todas as obras da fase final brutalista da obra corbusiana pesaram positivamente para a Arquitetura Paulista Brutalista ou tiveram seus pressupostos, partidos e detalhes reapropriados significativamente. Privilegiaram-se as obras que apresentavam maior valor como solução prototípica, concedendo-se menos relevância, enquanto precedente notável, às obras de programas mais excepcionais e de caráter mais individualisticamente expressivo. Assim, embora ocorram apropriações aleatórias, citações de trechos do repertório, redesenho de elementos e detalhes de arquitetura advindos de várias obras da fase brutalista corbusiana, destacam-se nem tanto a solução compositiva da planta e corte da *Unité d’Habitation* de Marselha, mas sim suas texturas, o valor escultórico dos seus pilotis e escadas externas e o repertório de formas do seu teto-jardim de pedra; da *Unité* recupera-se também seu valor de utopia “urbana”. Outra referência intensamente apropriada pela Arquitetura Paulista Brutalista são os detalhes de aberturas, fenestrações, ritmo dos *brises* e volumetrias dos elementos secundários do Convento de La Tourette. Os “desvios para o barroco” individualistas e expressivos da capela de Ronchamp parecem ter tido pouca importância no marco da Escola Paulista Brutalista.

Para a arquitetura da Escola Paulista Brutalista mostra-se extremamente relevante a indicação de rumos proposta por Le Corbusier no que concerne à exploração da idéia de estrutura deixada não só aparente, mas em destaque, sobre-desenhada para maior expressividade e enfatizada para maior clareza construtiva; bem como o aproveitamento das possibilidades das texturas rugosas cuidadosamente obtidas pelo desenho das formas de concreto armado. Interessante notar que esse detalhe celebrava e evidenciava uma fatura manual, artesanal, diferenciada e exclusiva que, a rigor, era contrária à idéia, também ventilada e assumida como paradigmática no discurso corbusiano, da necessidade de seriação, repetição e pré-fabricação dos elementos arquitetônicos: até mesmo essa contradição é significativa, assombrando recorrente-

mente a atitude criativa e a consciência discursiva afeta às obras da Escola Paulista Brutalista.

Embora o concreto aparente tenha sido o material preferencial de Le Corbusier, ele também emprega alvenarias de tijolos deixados aparentes, combinados ou não com lajes em abóbadas, como no caso bastante importante das *Maison Jaoul*, obra que será assumida enquanto precedente formal e material de um sem número de propostas de outros autores, inclusive da Escola Paulista Brutalista.

Na escola carioca o esquema Dom-ino comparece como um dos fundamentos pelos quais ela realiza sua apropriação corbusiana e, ao mesmo tempo, o método pelo qual dela se liberta - ou pelo menos, que lhe permite ir muito além do que o mestre havia pensado ou proposto. Já na arquitetura da Escola Paulista Brutalista os exemplos da estrutura independente (Dom-ino) e de sua variante em caixa portante (Citrohan) não são apenas assumidos como esquemas genéricos, ou pelos resultados formais, mas comparece um desejo de sobrevalorização das definições arquitetônicas de cunho construtivo e tecnológico – as quais, embora talvez presentes em potência na obra de Le Corbusier, são efetivadas na arquitetura paulista (e em todas as facetas da conexão brutalista internacional) de maneira mais radical, explícita e obsessiva, talvez por estarem sempre combinadas com as lições de estrutura e construção impregnadas no meio paulista pela forte tradição engenheiral da formação dos arquitetos locais.

Precedente notável: Mies van der Rohe, mestre da composição e da estrutura²⁵

Embora seja tema pouco debatido, não há dúvidas quanto à Arquitetura Paulista Brutalista ser tributária da contribuição corbusiana; mas sua possível aproximação com a obra de Mies van der Rohe não tinha sido aventada até muito recentemente, embora seja quase evidente face às suas afinidades, pelas ênfases que dão aos temas da estrutura e do volume único. E, embora a similaridade ou afinidade entre as arquiteturas miesianas e as do brutalismo paulista não configurem aproximações evidentes ao nível das opções visuais e materiais, certamente parecem existir no método de concepção projetual e estrutural e no contexto social e econômico em que se agasalham: a arquitetura paulista em geral, e não apenas sua tendência brutalista, insere-se num marco social pragmático e mercantilista, de substrato engenheiral e construtivo, e pode ser considerada como uma resposta moderna, brasileira e apropriada ao espírito de sua época e às realidades locais sempre ciosas de, e sobremaneira valorizando, a questão “econômica” – situação que guarda certa similaridade com a realidade de Chicago, não por acaso, o lugar americano por excelência do “Mies americano”.

No substrato íntimo das decisões projetuais miesianas sempre é possível encontrar a questão da racionalidade na formulação da estrutura, no uso dos materiais e no processo de construção; enquanto a questão da forma, sem dúvida muito relevante também para Mies, jamais tem precedência exclusiva. A questão da “verdade estrutural” foi assunto bastante debatido e de muita importância no meio cultural arquitetônico do brutalismo paulista, sendo tema de conotações éticas muito presentes no ambiente arquitetônico internacional da época (anos 1950-70), e derivando igualmente de um substrato estético e construtivo importante. Embora as obras de arquitetura não possam ser, filosoficamente falando, “verdadeiras”, entretanto podem ser “claras”, evidenciando deliberadamente seus pressupostos construtivos, funcionais e tecnológicos. A clareza estrutural e a adequação estática/estética no uso dos materiais parecem ser objetivos comuns compartilhados tanto pelas obras miesianas, como pelas obras da Arquitetura Paulista Brutalista.

Na arquitetura brasileira da escola carioca, o esquema dom-ino (identificado por Collin Rowe como a base do “estilo internacional” modernista) é exercitado e explorado criativamente, extrapolando seus limites iniciais de maneira a chegar a soluções inauditas, ainda que a partir de sua lógica básica. Diferentemente, a Arquitetura Paulista Brutalista deve ser entendida e analisada, à semelhança da “derivação” miesiana, como igualmente favorecendo a substituição da pontuação colunar pela busca de

grandes vãos, e a substituição do teto liso pelo teto homogêneo (em grelha uni ou bi-direcional) e a transformação da “planta livre” sofisticadamente elaborada, mas de certa maneira fixa, pela “planta genérica” de maior secura e rigidez, mas potencialmente flexível, onde toda partição torna-se secundária e, no limite, espúria.

Alguns outros temas presentes na vida e obra miesianas, como a preferência pela idéia da repetição, em contraponto com a de reprodutibilidade, e pela radicalização, em contraponto com a idéia de vanguarda, parecem igualmente repercutir ou encontrar afinidades na Arquitetura Paulista Brutalista.

Todos os pontos acima enfatizam a aproximação e a afinidade entre a arquitetura de Mies van der Rohe e a Arquitetura Paulista Brutalista a nível metodológico mais do que apenas formalmente. Mas algumas obras miesianas chegam também a ter um efeito ainda mais direto e referencial na Arquitetura Paulista Brutalista. É o caso do projeto para o Edifício Bacardi em Santiago de Cuba, 1957, exemplo raro na obra miesiana onde ele exercita, em concreto armado, o tema da grelha homogênea e das colunas em cruz; ou o projeto do Convention Hall, em Chicago (1953-4), uma cobertura de enormes proporções composta por uma malha regular apoiada apenas em pilares periféricos de desenho tendendo ao piramidal triangular; ou ainda os edifícios Promontory, Chicago (1946-9), uma das poucas obras em concreto e alvenaria de tijolos da fase americana de Mies. Os estudos que Mies realiza para o desenho das colunas portantes do Convention Hall e Bacardi/Cuba parecem ter aberto um campo de possibilidades formais de fundamental importância para o brutalismo paulista, em especial (mas não apenas), na obra de Vilanova Artigas.

Precedente notável: Frank Lloyd Wright, dos fundamentos às superfícies²⁶

A única influência dos mestres da modernidade deliberadamente reconhecida por vários arquitetos locais é sem dúvida o caso de Frank Lloyd Wright. Entretanto, uma criteriosa identificação de sua presença na vertente brutalista paulista esbarra em um sem número de dificuldades e incongruências que não são de simples deslinde, e que merecem um olhar mais atentamente crítico, de forma a evitar ver-se a sombra de Wright em praticamente tudo, amplificando e generalizando de tal maneira seu peso e presença que sua obra acabaria sendo tomada não como precedente, mas como atmosfera criativa, tão vaga quanto imprescindível. Esse é o risco que sempre se corre ao analisar a influência de Frank Lloyd Wright - e não apenas no caso paulista, mas em qualquer caso. Pois sua contribuição ampla, duradoura e difusa situa-se de alguma maneira nos próprios fundamentos da modernidade arquitetônica do século XX ou, por assim dizer, nos seus alicerces. Se assim for, deixaria de ser possível atribuir-lhe o papel de precedente, já que sua anterioridade a transformaria em núcleo de fundação inescapável a todos.

Outra dificuldade para análise desse precedente é, justamente, haver declarações favoráveis a esse respeito, o que poderia induzir a tomá-las como declarações de autoridade absoluta: ao contrário, segue necessário confirmar a presença desse precedente por uma ampla análise efetiva das obras, tanto de Wright como dos paulistas.

Antes de sair em busca de similaridades, é preciso considerar que parte dos principais protagonistas da Arquitetura Paulista Brutalista a ela adere depois de já terem exercido anteriormente sua prática profissional segundo outras referências e caminhos, a maioria dos quais está permeado (em São Paulo, ao menos desde a década de 1930) pela influência wrightiana, inclusive através do ensino de arquitetura paulista. Por muito tempo Wright foi uma opção não-acadêmica mais “palatável” ao conservadorismo paulistano do que as vanguardas modernas bauhausianas e corbusianas, bem mais estigmatizadas pelos professores e criadores tradicionalistas que dominavam a prática e o ensino de arquitetura locais.

Essa presença no panorama local foi uma opção, que servia porque alimentava positivamente uma questão de alto relevo para os engenheiros-arquitetos que se formavam em São Paulo, até o fim dos anos 1940 (quando se criaram os cursos de arquitetura independentes dos cursos politécnicos). E essa questão era:

como construir arquitetura moderna com os limitados meios técnicos então disponíveis, de maneira autêntica e honesta - ou seja, sem falsear aparências; pergunta crucial, inclusive por não haver então uma separação nítida entre o arquiteto e o construtor, que só começaria a se dar, no ambiente paulista, em finais da década de 1940. E mesmo quando o arquiteto passa a estar definitivamente separado do engenheiro, seguia postulando a necessidade de manter, em suas mãos, o controle total da obra pela definição plena e cuidadosa de todos os seus detalhes construtivos, assim superando (ou de fato voltando a apropriar-se de) os saberes práticos dos vários ofícios que tradicionalmente compõem a atividade edilícia. Assim, muitos engenheiros-arquitetos optam por exercitar pragmaticamente a “modernidade” na maneira mais factível dentro da realidade construtiva local, ou seja, via uma influência dita “wrightiana”, mais passível de ser aceita por abrir um caminho plausível.

Certamente o exercício efetivo da arquitetura dentro desse marco deixou vincos profundos nos métodos projetuais de vários arquitetos, nas suas preferências materiais e em algumas soluções formais, em especial na questão dos detalhamentos; persistências que seguiam estando ativas, muitas vezes até mesmo quando esses autores já haviam se re-alinhado com outras tendências formais, e mesmo quando já aceitação outros pressupostos e “princípios” distintos, muitos dos quais poderiam até mesmo ser contrários, ou inversos, ou conflitantes, com os princípios wrightianos: uma síntese difícil, mas que de alguma maneira foi obtida, não sem se esbarrar em alguns paradoxos.

Tudo parece levar a crer que, quando há, a aproximação “wrightiana” da arquitetura paulista se dá de maneira formal/material/visual. Mas resta examinar se haveria também uma aproximação erudita, ou seja, pelos fundamentos doutrinários wrightianos e pela aplicação dos princípios do “organicismo”, conforme é definido por Wright.

Para proceder a essa confirmação, assumiu-se a análise de Paulo Fujioka acerca dos princípios básicos do organicismo wrightiano²⁷: “a) o princípio da unidade (na relação do projeto com a paisagem, na modulação dos espaços, no sistema construtivo); b) o princípio da plasticidade (os materiais devem fluir, amoldar-se e crescer dentro do espaço, ao invés de ser cortados, juntados, construídos; estrutura, piso e fechamento podem ser uma única coisa); c) o princípio da continuidade (fluidez espacial que, pelo sentido de plasticidade, pode conformar um espaço livre e aberto, sem um limite claro entre o que é espaço construído e a natureza ao redor); d) o princípio da obediência à natureza dos materiais (uso funcional e racionalizado de materiais e estruturas aparentes, sem ornamentação, exceto para arremates, acabamentos e esquadrias); e) um novo sentido de escala humana baseado na horizontalidade e na integração do edifício com a paisagem.”

Na arquitetura da Escola Paulista Brutalista, o princípio da unidade entre obra e paisagem parece nitidamente não estar presente - embora siga havendo modulação dos espaços, garantindo uma unidade intrínseca do objeto em si mesmo, mas agora tendendo ao solipcismo. O princípio da plasticidade parece seguir vigendo, embora resulte mais da restrição da paleta de materiais do que por filiação a uma doutrina explícita. O princípio da continuidade parece se dar, como no caso do princípio da unidade, apenas internamente ao objeto, mas não em sua relação com a paisagem. Já o princípio de obediência à natureza dos materiais parece ser, no brutalismo paulista, uma característica da maior importância, mas que se revela nem tanto nos tratamentos de superfícies e acabamentos, e sim de forma concentrada na solução estrutural – já que, a rigor, o emprego extensivo do concreto armado não apenas para as estruturas, mas igualmente para fechamentos e detalhes, não se justifica por sua adequação ao uso, mas por um desejo soberano de homogeneidade, mesmo que em eventual detrimento da funcionalidade. Do último princípio indicado por Fujioka em sua exegese de Wright, apenas a característica da horizontalidade segue sendo predominante na arquitetura do brutalismo paulista: a escala humana é substituída por um desejo de monumentalidade, mesmo quando o programa em si mesmo não o exija (em casas ou pequenos edifícios); tampouco se pode dizer que haja uma vontade de integração do edifício com a paisagem, ao contrário: o edifício quer con-

trastar com seu entorno, não só porque almeja o monumental, mas porque se pretende prenúncio de uma nova ordem, cuja presença ele auguraria.

Assim, embora não se possa negar haver certa presença de alguns dos princípios doutrinários wrightianos na arquitetura da Escola Paulista Brutalista, estes comparecem de maneira parcial, já subvertida, não podendo mais garantir uma afiliação genérica de ordem conceitual (embora possa estar mais presente na obra deste ou daquele criador tomado isoladamente).

Resta destacar, como também o faz Fujioka, algumas influências wrightianas nessa arquitetura não a partir de definições doutrinárias, e sim enquanto sutis persistências, recortadas e reaproveitadas de maneira a ajudar a configurar algumas das peculiaridades, que distinguem a arquitetura paulista de outros brutalismos que lhe são contemporâneos. Essas persistências, trechos e detalhes podem ser identificados caso a caso, mas não parecem fazer regra – exceto talvez na preferência escancarada pela coluna dendríforme e pelo pilar-árvore, ícones wrightianos e igualmente do brutalismo paulista, como bem destaca Fujioka. Não é, pois, nas essências, mas nas superfícies que segue havendo alguma influência wrightiana no seio do brutalismo paulista. O que não é totalmente absurdo visto que o brutalismo (como foi aventado na definição do termo aqui adotada) nunca parece definir plenamente quaisquer essências, que variam grandemente segundo a posição nodal de inserção na “conexão” brutalista, mas apenas compartilha, de comum e genérico, algumas aparências.

Oscar Niemeyer e a Arquitetura Paulista Brutalista: distâncias e aproximações²⁸

A intersecção do panorama internacional e nacional da arquitetura dos anos 1950 resulta no Brasil num ponto preciso: na obra do arquiteto carioca Oscar Niemeyer. Seu papel de protagonista na arquitetura brasileira torna seus trabalhos referências indispensáveis para a análise de quaisquer outras manifestações locais, e inclusive nesta tarefa de melhor compreensão e qualificação da arquitetura brasileira da Escola Paulista Brutalista. Sem negar a existência de intercâmbios mútuos, o tema merece algumas precisões para se verificar corretamente em que medida, e a partir de quando, essa possível influência niemeyeriana sobre a Arquitetura Paulista Brutalista possa efetivamente ter ocorrido; e para tanto se procedeu às análises das obras, em sua correta datação.

Niemeyer declara ter havido, em meados dos anos 1950, uma importante inflexão em sua obra. A circunstância de ele estar naquele preciso momento em maior contacto com o ambiente arquitetônico paulista, onde realiza vários trabalhos entre 1950-55, pode ou não ter tido algum valor catalítico nessa transformação, mas essa coincidência de lugar e tempo é notável demais para não ser aqui mencionada, buscando verificar em que medida sua obra, que estava então se destacando e diferenciando da “escola carioca” em busca de outros rumos, teve ou não repercussões na arquitetura paulista - quando também se gestava, ainda sem se fazer evidente, o aparecimento da tendência brutalista paulista.

Seu projeto mais marcante em São Paulo e talvez de mais significado para a obra de Niemeyer nesse momento é o conjunto comemorativo do IV Centenário da cidade no Parque do Ibirapuera. Niemeyer realizou para essa obra dois projetos assemelhados, mas cujas diferenças são significativas; e o teor dessas mudanças parece indicar que a “busca de concisão e de formas mais puras”, que Niemeyer identifica em sua obra a partir do projeto do Museu de Caracas (1954), já estava sendo gestada e parcialmente ensaiada um pouco antes, no desenho e redesenho dos edifícios do Parque do Ibirapuera. Mas será a oportunidade da construção de Brasília, a partir de 1955, antes mesmo do concurso para o plano piloto, que a “nova fase” niemeyeriana vai exercitar-se em toda a sua plenitude.

Pode-se detectar certa afinidade entre essa inflexão e algumas premissas que também nortearão o surgimento da Arquitetura Paulista Brutalista: a preferência pela contenção da caixa, ou por sua variante, a caixa porticada nervurada, muito mais importante e presente na obra de Niemeyer, mas não totalmente

ausente de algumas obras do brutalismo paulista. Mas essas afinidades não resultam em soluções visualmente e conceitualmente similares, havendo bastante mais diferenças que semelhanças entre as obras niemeyerianas e paulistas, desde os anos 1955 até pelo menos uma década depois. Assim, essa aproximação aos pórticos parece resultar, na arquitetura paulista, menos de uma relação de causa e efeito com a obra de Niemeyer, e mais de sincronismo com aspectos do ambiente internacional desse momento, e de possível afinidade mútua com os debates acesos pela contribuição miesiana, cuja afiliação a certos aspectos do neo-classicismo de alguma maneira ajudava a referenciar tanto os palácios porticados como as caixas contidas de ambos - Niemeyer e paulistas.

Durante seu período “brasiliano” a obra de Niemeyer e da Arquitetura Paulista Brutalista, exceto pelos aspectos apontados, parecem seguir trilhas próprias. Desde logo após a inauguração de Brasília, experimentando o emprego de estruturas aparentes em concreto armado, em projetos que podem ser ainda incluídos na categoria “palácios porticados”, onde os pórticos não definem com exclusividade ou sequer com prioridade a estrutura portante do edifício, mas apenas a complementam de maneira simbólica e decorativa. Somente com os projetos (não realizados) para o Centro Musical do Rio de Janeiro (1968) e para o Museu do Saber da Expo’72 na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro (1969) e no edifício executado da Editorial Mondadori (1968) é que passa a comparecer, na obra de Niemeyer, a adoção da definição da estrutura nitidamente conformando a solução arquitetônica e organizando os espaços que abrigarão o programa, em resultado de cunho monumental e singular que busca aproveitar ao máximo os limites das possibilidades engenheiras, tecnológicas e construtivas; atitude projetual essa até então ausente consistentemente da obra niemeyeriana, mas que, a partir de então, define uma nitida aproximação com o método projetual brutalista.

Se por volta de 1954 houve uma autodeclarada inflexão na obra niemeyeriana, quinze anos depois, por volta de 1968, parece haver um outro desvio em seu trabalho, cujo fulcro parece estar na maior atenção que ele passa a dar agora às questões estruturais, que além de sustentarem de uma maneira ou de outra o edifício (com ou sem maior economicidade na lógica construtiva, como freqüentemente ocorre nas obras da fundação de Brasília), passam a coincidir com a própria concepção arquitetônica da obra. Possivelmente, essa nova “fase” tenha sido fomentada em parte pela necessidade de atender a novos e mais vastos programas; mas resulta também do encerramento do ciclo natural da fase anterior propriamente brasileira, cuja intensidade tanto facilitou sua rápida afirmação quanto agilizou seu relativamente rápido esgotamento. Também pode significar um esforço de sincronização com os novos tempos a partir de meados dos anos 1960, já então marcados, mundialmente, pela cada vez mais extensa aceitação do brutalismo enquanto “estilo”; como também pode significar um alinhamento com a maneira particularmente “estruturalista” como o brutalismo foi entendido no Brasil, pelos paulistas. Assim, somente a partir de 1968 pode-se dizer que a obra de Niemeyer se reaproxima, na sua nova fase “estruturalista”, de uma das obsessões do brutalismo paulista, que já vinha sendo exercida desde finais da década de 1950, e concomitantemente à construção de Brasília: a exploração ousada dos limites das possibilidades estruturais como mote para a definição formal do edifício.

Como indica uma mais precisa datação e análise de suas obras, a contribuição de Niemeyer para a arquitetura da Escola Paulista Brutalista não parece ter sido no estabelecimento de seus paradigmas de fundação, mas influenciando-a a partir de seu segundo momento, nem tanto de afirmação - que já está bastante adiantada por volta de 1968 - como de exacerbação, que a caracterizará mais fortemente durante a década de 1970.

Affonso Eduardo Reidy, o carioca da admiração dos paulistas²⁹

Dentre os arquitetos da escola carioca, o que parece ter sido mais admirado pela geração de arquitetos paulistas brutalistas foi, sem dúvida, Affonso Eduardo Reidy. É significativo notar que a primeira

obra brasileira na qual comparecem, inauguralmente, boa parte das características apontadas como pertencentes ao brutalismo paulista, é o projeto do MAM-RJ (1953). De fato, trata-se da primeira (ou uma das primeiras) e importante obra pública brasileira totalmente realizada e acabada em concreto aparente, num momento em que isso era ainda transgressão e novidade; considerando-se ainda que, até então, Reidy não mostrava muita vocação para a polêmica formal, embora suas obras fossem, volta e meia, polemicamente apropriadas por distintos grupos de interesse. Outro caso interessante na obra de Reidy, e de sua possível aproximação com o brutalismo, exercendo eventualmente um papel fecundante junto à vertente brutalista paulista, é a da casa de fim-de-semana do arquiteto em Itaipava, Rio de Janeiro, de 1959, conformada por duas naves em abóbadas de concreto de pequena flecha, pilares em concreto aparente e fechamentos em alvenaria de tijolos também deixados aparentes, cuja concisão e elegância retrabalha, de maneira totalmente distinta, alguns dos paradigmas postos em movimento pela mais rugosa e telúrica solução das *Maison Jaoul* de Le Corbusier – outro dos ícones brutalistas.

É possível também estabelecer vários paralelos entre as obras de Lina Bo Bardi e de Affonso Eduardo Reidy, aproximações de ordem formal e conceitual nos projetos de ambos, muito especialmente, no caso de quatro museus: de Reidy, o Museu de Artes Visuais do MAM-SP (1952, no sítio onde seria depois construído o MASP-Avenida Paulista), e o citado MAM-RJ; de Lina, o Museu de São Vicente, (1951) e o MASP-Avenida Paulista (1958). Podem-se estabelecer também algumas aproximações visuais entre o projeto do Colégio Brasil-Paraguay, em Assunção, e as escolas do brutalismo paulista realizadas a partir de 1959. Mas para sempre a dúvida acerca de se essas aproximações se devem mais a sincronismos e interesses comuns do que propriamente a influências ou apropriação paradigmática dos paulistas.

Sincronismos e influências: o último Marcel Breuer³⁰

Tendo emigrado para os Estados Unidos pouco antes da II Guerra, e após ter realizado várias casas, e passar a ter acesso a obras de maior porte em seguida ao projeto da sede da Unesco em Paris (1953, com Bernard Zehrfuss e Pier Luigi Nervi), após 1956 Marcel Breuer vai projetar uma grande quantidade de edifícios públicos, governamentais e institucionais, onde explora a tecnologia do concreto armado aparente e onde a forte expressividade plástica é combinada, a partir de 1960, com a pré-moldagem e pré-fabricação dos elementos estruturais.

Essas experiências, visualmente agradáveis e facilmente emuláveis, se mostram oportunas e exemplares: não só coincidem com um incremento considerável da aplicação da tecnologia do concreto armado/protendido nos próprios Estados Unidos (país cuja construção moderna, até então, estava basicamente realizada em madeira e aço) como é contemporânea da exploração das possibilidades tecnológicas e plásticas do concreto em todo o mundo, seguindo o nascimento e disseminação da tendência brutalista.

Os anos 1960/70 foram inundados, em todas as partes do mundo, por obras que devem ao último momento da obra de Breuer se não uma filiação direta, ao menos a vantagem de dispor de um paradigma de excelência, que sinalizava um espírito de época que então percorria todos os recantos do mundo arquitetônico, e que embalaria quase que todo e qualquer arquiteto do planeta naquele momento: o brutalismo, enquanto um outro, pouco reconhecido e estudado, estilo internacional. Marcel Breuer foi, na fase final de sua carreira, um arquiteto muito mais conhecido, estudado e admirado, internacionalmente, do que em geral se admite e (não) se reconhece, inclusive entre os arquitetos paulistas.

Nesse tema dos edifícios em altura, o veio brutalista mais caracteristicamente explorado por Marcel Breuer foi seu trabalho com as fachadas portantes em elementos pré-fabricados de concreto, apoiados sobre vigas de transição parcialmente conformadas pelos “capitéis” das colunas de concreto armado, com desenho em Y, W, V ou T e com fustes também facetados. Tudo estritamente funcional e estrutural – mas de desenho final altamente decorativo. E, ademais, respondendo de maneira muito apropriada à busca

de uma solução genuinamente moderna que pudesse, concomitantemente, controlar de maneira efetiva o excessivo ingresso de luz e calor, como alternativa aos edifícios envelopados exclusivamente em vidro, problemáticos do ponto de vista do conforto ambiental; propostas que revelam uma combinação indissolúvel entre estrutura, vedos e proteção solar através de uma solução integrada total.

As experiências de Breuer nesse caminho se iniciam no projeto não realizado do Charles Center em Baltimore, 1960, onde ele ainda combina colunas tronco-piramidais simples e esbeltas, que apóiam quase todo o edifício de 23 pavimentos, com duas colunas arbóreas especiais, posicionadas numa das extremidades da caixa retangular, recuadas da fachada e nascendo de um nível inferior do terreno em declive, o que possibilita a altura necessária para realizar a transição. A partir dessa data, a solução em pilares escultóricos com capitéis combinados a elementos pré-fabricados portantes organizando as fachadas se transforma num tema virtuoso, que vai admitir um amplo número de variações, todas pertencendo já à década de 1960, como, por exemplo, o Centro de Investigações da IBM em La Gaude, França, 1960-1, o edifício da Diretoria Geral do Department of Housing & Urban Development – HUD, em Washington DC, 1963-8; o edifício de Tecnologia II no Campus da New York University, 1964-9; a Companhia Armstrong Rubber, em West Haven, Connecticut, 1965-9, e muitos outros mais. A coluna-árvore também comparece em outro projeto de Breuer, a Biblioteca da Abadia e Universidade St. John, projetada no início dos anos 1960. Essa obra é também admirada e reconhecida pelos arquitetos paulistas, tendo dado vazão a várias propostas que dela recolhem uma importante fonte de inspiração.

Escola carioca e escola paulista: proximidades e distâncias³¹

Lucio Costa percebe na arquitetura brasileira da escola carioca uma feliz resolução de dórico e jônico, clássico e pitoresco, cada qual tendo seu lugar e presença apropriados, conforme o caráter da obra, seu destino e circunstâncias, num jogo de equilíbrio ponderado que, à maneira da idéia de identidade nacional dos anos 1930, quer integrar harmonicamente o peculiar ao universal.

Na Arquitetura Paulista Brutalista essa “resolução interna de conflitos” não é mais possível: o caráter funcional é abandonado em favor do caráter genérico; nela não se harmonizam, mas se acotovelam, forças díspares, contrárias, contraditórias; não parece haver denominador comum via os esquemas compositivos, somente via a tecnologia dos materiais empregados; não há uma essência simples inevitavelmente permeante que dê a regra, mas permita a variedade; nem mesmo há uma unidade conceitual, apenas ênfases comuns que garantem uma variedade de caminhos potencialmente divergentes, abrigados provisoriamente sob imagens “aparentemente” coletivas, mais difusas que unificadoras.

Mesmo assim, a Arquitetura Paulista Brutalista existe; ademais, dá foros de pertencimento legítimo em seu seio a obras que, a rigor, não compartilham quase nada de “essencial” em comum, exceto a afeição pelo uso dos materiais aparentes, pelo didatismo forçado de suas estruturas e pela vontade de fazer cantar os pontos de apoio. Nisso, não é diferente do brutalismo em geral, que tampouco pode ser entendido como um movimento unificado e coerente no âmbito internacional, ou no âmbito de suas “conexões” nacionais.

Inserção no debate arquitetônico mundial³²

A arquitetura moderna - e talvez qualquer arquitetura - é sempre uma atividade artística cuja vigência ignora fronteiras, tendendo a ser internacional. Ganha particularidades e tonalidades locais, mas nunca está plenamente isolada dos debates que lhe são contemporâneos, trocando – dando e recebendo – impulsos criadores com uma infinidade de outras obras e autores. Como na tradição que vem dos trovadores medievais e segue viva nos repentistas, um mote é dado, o companheiro repica, desenvolve e devolve o

tema, criticando, aperfeiçoando ou transformando-o.

A peculiaridade da arquitetura brasileira dos anos 1960/70, em especial da Arquitetura Paulista Brutalista, não é que ela não tenha feito suas conexões criativas internacionais – pois que essa condição não pode ser negada ou impedida; mas que ela tenha se fechado em seu mundo próprio, recusando-se a dar recibo do rico diálogo polifônico de que faz parte; e, por isso, terminou não contribuindo muito vivamente, de sua parte, para esse debate - inclusive ao ter a qualidade de seus aportes muito pouco divulgada; situação que nasce tanto de constrangimentos ideológicos como das limitações políticas daquele conturbado momento dos anos 1960/70.

Que essa inserção vá ser feita, embora tardiamente, é condição *sine qua non* para sua efetiva revalorização.

9.3. REVENDO AS OBRAS

Crítérios de periodização e classificação³³

Para localizar, organizar e analisar a obras foi realizado um amplo reconhecimento sistemático da arquitetura brasileira paulista das décadas de 1950 até meados dos anos 1970, de maneira a encontrar quais e quantas são aquelas que podem ser corretamente englobadas no marco das realizações da Arquitetura Paulista Brutalista, assim consideradas, a priori e para efeito deste trabalho, como apresentando uma proximidade e congruência, total ou ampla, com as características dessa determinada e peculiar organização formal, espacial, construtiva e plástica, discriminadas ordenadamente nas premissas da tese,³⁴ ocorridas em São Paulo. Esse levantamento sistemático, além de servir para conferir, corrigir e precisar esses parâmetros de seleção, forneceu uma base abrangente e colaborou na delimitação e aferição mais precisa das etapas de desenvolvimento interno da Arquitetura Paulista Brutalista, definidas conforme segue abaixo.

Foi proposto organizar o conjunto das obras levantadas, pertencente ao universo obras afins à tendência brutalista, segundo uma classificação instrumental de interesse apenas operacional, segundo em três subconjuntos:

Ensaio transicionais (englobando obras de 1953 a 1963)

Algumas dessas obras configuram “ensaio transicionais” de abertura de novas possibilidades, mas ainda não plenamente inseridas na tendência brutalista. Ressalve-se que essa definição é apenas operacional e para os efeitos da análise aqui realizada, uma vez que não considera as obras citadas apenas em si mesmas, mas segundo um olhar que as sistematiza a posteriori, com vistas a um determinado fim que lhes é, a rigor, alheio.

Obras iniciais (englobando obras de 1953 a 1960)

Imediatamente, e até a cúspide dos anos 1960, surgem algumas outras obras que já podem ser consideradas “inaugurais” do brutalismo paulista, não apenas por apresentarem suas características peculiares plenamente desenvolvidas, como por terem assumido, em face de sua qualidade e destaque, um papel iluminador e vanguardeiro – de líder da marcha -, fato percebido até mesmo por alguns de seus contemporâneos.

Obras exemplares (uma seleção de obras entre 1961 e 1973)

A partir de 1961 e nos dez anos seguintes ocorre um aumento vertiginoso na quantidade de obras que podem ser incluídas no “brutalismo”, que muito rapidamente torna-se a tendência arquitetônica local dominante. Dentre essa ampla quantidade de obras, algumas foram destacadas como “exemplares” - ou

ARQUITETURA DA ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA

LISTAGEM DE OBRAS ANALISADAS

OBRAS TRANSICIONAIS

1952	CLUBE	ESTÁDIO DO MORUMBI SPFC	SÃO PAULO, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1953	IGREJA	IGREJA RUA CAIUBI	SÃO PAULO, SP	ADOLF FRANZ HEEP
1956	IGREJA	CAPELA S.J.BATISTA, CRUZ DE MALTA	SÃO PAULO, SP	KURT HOLLANDER
1956	CJ HAB	CONJUNTO DE CASAS NO JAÇANÃ	SÃO PAULO, SP	JOSÉ CLAUDIO GOMES
1956	CASA	CASA BAETA	SÃO PAULO, SP	J.BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1956	CASA	CASA DE PRAIA	GUARUJÁ, SP	JOAQUIM GUEDES
1956	CASA	CASA JD.LEONOR	SÃO PAULO, SP	A.LUIZ DE ANHAIA MELLO
1956	CASA	RESID N CIA JOSÉ ANTHERO GUEDES	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1958	IGREJA	IGREJA ITOUPAVA SECA	ITOUP. S CA, SC	HANS BROOS
1958	CLUBE	JÓQUEI CLUBE	GUARUJÁ, SP	OSWALDO CORR A GONÇALVES
1958	CASA	CASA RUBENS MENDONÇA	SÃO PAULO, SP	J.BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1959	ESCO	ESCOLA SENAC	BAURU, SP	OSWALDO CORREA GONÇALVES
1959	ESCR	EDIFÍCIO DO IPESP	SÃO PAULO, SP	RUBENS CARNEIRO VIANNA
1959	ESCO	FAC.DE FILOSOFIA, CI NCIAS E LETRAS	ITU, SP	JOÃO WALTER TOSCANO
1959	IGREJA	MOSTEIRO EM GUARATINGUETÁ	GUARATING, SP	RUBENS CARNEIRO VIANNA
1960	CASA	CASA NO JARDIM EUROPA	SÃO PAULO, SP	JON MAITREJEAN
1960	CASA	DUAS CASAS DE PRAIA	GUARUJÁ, SP	OSWALDO CORREA GONÇALVES
1960	ESCR	EDIFÍCIO 5ª AVENIDA	SÃO PAULO, SP	P.PAULO DE MELLO SARAIVA
1960	APTO	EDIFICIO APTOS. P/ MARIO MASETTI	SÃO PAULO	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	CLUBE	EDIF. SEDE SOCIAL DO JÓQUEI CLUBE	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	INST	FORUM DE ARARAS	ARARAS, SP	FABIO PENTEADO
1960	COM	MERCADO MUNICIPAL	BAURU, SP	JOÃO CACCIOLA
1960	CASA	RESID AECIO AROUCHE DE TOLEDO	S.PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	CLUBE	SEDE SOCIAL DO CLUBE HARMONIA 1	SÃO PAULO, SP	FÁBIO PENTEADO
1961	COM	DRIVE-IN EM INDIANÓPOLIS	SÃO PAULO, SP	OTACILIO RODRIGUES LIMA
1961	CLUBE	ESTÁDIO DA PORTUGUESA	SÃO PAULO, SP	WILSON MAIA FINA
1961	CASA	CASA NO BROOKLIN	SÃO PAULO, SP	VICTOR REIF
1961	APTO	EDIFICIO DE APTOS	SANTOS, SP	P.PAULO DE MELLO SARAIVA
1961	CLUBE	GINASIO DE ESPORTES MUNICIPAL	S.BERCAMPO, SP	ICARO DE CASTRO MELLO
1961	CASA	CASAS DE PRAIA	N/C	RUBENS CARNEIRO VIANNA
1962	INST	*ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA MG	BHORIZONTE, MG	FRANCISCO PETRACCO
1962	CLUBE	*CLUBE CAMPO JOQUEI CLUB	CAMPINAS, SP	SERGIO BERNARDES
1962	CLUBE	CLUBE CAMPO JOQUEI CLUB	CAMPINAS, SP	FABIO PENTEADO
1962	CLUBE	*CLUBE CAMPO JOQUEI CLUB	CAMPINAS, SP	RUBENS CARNEIRO VIANNA
1962	ESCO	CUASO/SP, EDIF.DO SERVIÇO SOCIAL	SÃO PAULO, SP	RINO LEVI
1962	ESCO	CUASO/SP, ESCOLA DE POLICIA	SÃO PAULO, SP	JOÃO CACCIOLA
1962	ESCO	CUASO/SP, FFCL, DEPTO.LETRAS	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1962	ESCR	*EDIFICIO PEUGEOT	BUENOS AIRES	CROCE, AFLALO, GASPERINI
1962	URB	ESTUDO PARA RODOVIARIA	JOINVILLE, SC	J.M. MONFORT
1963	COM	AG N CIA DE AUTOMÓVEIS	N/C	JAIME LERNER
1963	INST	*ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA MG	BHORIZONTE, MG	RICHARD KOHN
1963	CLUBE	*CLUBE DA ORLA	GUARUJÁ, SP	RODOLPHO ORTENBLAD FILHO
1963	INST	FÓRUM	RIO CLARO, SP	CARLOS A.GOMES CARDIM FILHO

1963	INST	FÓRUM	SOCORRO, SP	DANIEL LIBESKIND
1963	CLUBE	*SEDE DO CLUBE XV	SANTOS, SP	FABIO PENTEADO
1963	ESCR	SIND.TRAB.IND ENERGIA ELÉT	SÃO PAULO, SP	JORGE NASSER
1965	INST	*QUARTÉIS GERAIS DE SP	SÃO PAULO, SP	DAVID OTTONI

*concursos

OBRAS INICIAIS

1953	ESC	ESCOLA ENGE DA USP	S.CARLOS, SP	HELIO Q.DUARTE, E.R.C.MANGE
1956	IGREJA	IGREJA DA VILA MADALENA	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1957	ESC	ESCOLA MUNE ASTROFÍSICA	SÃO PAULO, SP	ROBERTO GOULART TIBAU
1958	CLUBE	CLUBE PAULISTANO	SÃO PAULO, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1958	CULT	MASP - 1	SÃO PAULO, SP	LINA BO BARDI
1958	CASA	CASA A.C.CUNHA LIMA	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1959	CASA	CASA M.T.BITTENCOURT 2	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1959	INST	FÓRUM	PROMISSÃO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1960	CASA	CASA RBERTO MILLAN	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	CASA	CASA H.MULLER CARIOBA	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	CLUBE	SEDE CLUBE PAINEIRAS	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1960	ESC	GINÁSIO ESTADUAL	GUARULHOS, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1960	ESC	GINÁSIO ESTADUAL	ITANHAÉM, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1960	INST	FÓRUM	ITAPIRA, SP	JOAQUIM GUEDES

OBRAS EXEMPLARES

1962	APTO	EDIFICIO RESIDENCIAL	SÃO PAULO, SP	P.P.M.SARAIVA, M.TUCK SCHNEIDER
1962	APTO	EDIFICIO RESIDENCIAL	SÃO PAULO, SP	MARCELLO ACCIOLY FRAGELLI
1962	APTO	EDIFÍCIO RESID GUAIMBÊ	SÃO PAULO, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1968	APTO	EDIFÍCIOS GEMINI I E II	SÃO PAULO, SP	EDUARDO DE ALMEIDA
1968	APTO	EDIFÍCIO GISELLE	SÃO PAULO, SP	TELESFORO CRISTOFANI
1970	APTO	EDIFÍCIO MODULAR BETA	SÃO PAULO, SP	ABRAHÃO SANOVICZ
1972	APTO	EDIFÍCIO QUATIARA	SÃO PAULO, SP	RUY OHTAKE
1973	APTO	EDIFÍCIOS DEL REY E URUSSUI	SÃO PAULO, SP	MIGUEL JULIANO E SILVA
1962	CJ HAB	SETOR RESID. CUASO/SP	SÃO PAULO, SP	E. K.MELLO, J.RAMALHO JR., S.OLIVEIRA
1967	CJ HAB	UNID.HAB PRÉ-FABRIC COHAB	N/C	PAULO MENDES DA ROCHA
1967	CJ HAB	CONJ HABIT DE CUMBICA	GUARULHOS, SP	F.PENTEADO, JBV.ARTIGAS, PMROCHA
1968	CJ HAB	CASA POP EXPERIMENTAL	N/C	F.PETRACCO, N.MORSE
1961	CLUBE	SEDE ANHEMBI TENIS CLUBE	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1961	CLUBE	VESTIÁRIOS DO SPFC	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1961	CLUBE	GARAG BARCOS SANTAPAUOLA	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1963	CLUBE	SEDE DO CLUBE XV	SANTOS, SP	P.P.M. SARAIVA, F.PETRACCO
1964	CLUBE	SEDE CLUBE HARMONIA 2	SÃO PAULO, SP	FABIO PENTEADO

1971	CLUBE	BALNEÁRIO	A.DA PRATA, SP	JOÃO WALTER TOSCANO
1973	CLUBE	ESTÁDIO SERRA DOURADA	GOIÂNIA, SP	PAULO MENDES DA ROCHA
1964	COM	REST VERTICAL FASANO	SÃO PAULO, SP	TELESFORO CRISTOFANI
1967	COM	BANCO DA BAHIA	SANTOS, SP	JOAQUIM GUEDES
1973	COM	CENTRAL TELEFONICA COTESP	C.JORDÃO, SP	RUY OHTAKE
1961	CULT	MASP - 2S	ÃO PAULO, SP	LINA BO BARDI
1967	CULT	CENTRO DE CONVIVENCIA CULTURAL	CAMPINAS, SP	FABIO PENTEADO
1968	CULT	BIBLIOTECA [CONCURSO 2º LUGAR]	SALVADOR, SP	JOAQUIM GUEDES
1969	CULT	PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPO 70	OSAKA, JAPÃO	PMROCHA, J.CARON, J.KATINSKY, R.OHTAKE
1974	CULT	MAC-USP SÃO	PAULO, SP	PM ROCHA, J.WILHEIM, L.TOMCHINSKY
1961	ESCO	CUASO/SP - FAU-USP	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1962	ESCO	GRUPO ESCOLAR VILA MARIA	S.J.CAMPOS, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1962	ESCO	COLEGIO XII DE OUTUBRO	SÃO PAULO, SP	J.B.VILANOVA ARTIGAS, C.CASCALDI
1966	ESCO	EEPG JARDIM SP M M DE ALMEIDA	S.BERNARDO, SP	PAULO DE MELLO BASTOS
1967	ESCO	INST.MUN.COM - ESCOLA TÉCNICA	SANTOS, SP	DECIO TOZZI
1967	ESCO	ESCOLA SALESIANA DE ELETRÔNICA	CAMPINAS, SP	JOAQUIM GUEDES
1972	ESCO	NÚC ED.INFANTIL DO JARDIM CALUX	SÃO PAULO, SP	PAULO MENDES DA ROCHA
1973	ESCO	EEPG PROF. NICOLAU NOVAES BARROS	S.ANDRÉ, SP	P.CROCE, R.AFLALO, G.CASPERINI
1973	ESCO	COLÉGIO MIGUEL DE CERVANTES	SÃO PAULO, SP	R.CERQUEIRA CÉSAR, L.R.C.FRANCO
1963	ESCR	SIND.TRAB.IND.ENERGIA ELETRICA	SÃO PAULO, SP	ZENON LOTUFO, UBIRAJARA RIBEIRO
1965	ESCR	BANCO AMÉRICA DO SUL	SÃO PAULO, SP	E.R.DE CARVALHO MANGE, A.KATO
1968	ESCR	EDIFÍCIO SEDE DA CBPO	SÃO PAULO, SP	R.N. ROCHA DINIZ, S.PORTO
1968	ESCR	SECRETARIA DE AGRICULTURA S	ÃO PAULO, SP	A.TALAAT, A.N.DE BIASI, A.BERGAMIM, A.MARTINO, JGSCASTRO, J.BUENO, M.TAYATA, P.BRUNA
1970	ESCR	CPD BANCO DO BRASIL	SÃO PAULO, SP	MAURÍCIO ROBERTO
1972	ESCR	EDIFÍCIO TORRE DO ESPIGÃO	SÃO PAULO, SP	JORGE WILHEIM, J.MAGALHÃES JR.
1972	ESCR	EDIFÍCIO BARROS LOUREIRO	SÃO PAULO, SP	P.CROCE, R.AFLALO, G.CASPERINI
1973	ESCR	EDIFÍCIO MORUMBI	SÃO PAULO, SP	J.BONILHA ESTEVES, I.SANCOVSKI
1973	ESCR	EDIFÍCIO CAPITÃNEA	SÃO PAULO, SP	PPMSARAIVA, S.FICHER, H.CAMBIAGHI
1974	ESCR	EDIFÍCIO ACAL	SÃO PAULO, SP	P PPMSARAIVA, S.FICHER, H.CAMBIAGHI
1965	IGREJA	CENTRO PAROQUIAL R.HUMBERTO I	SÃO PAULO, SP	HANS BROOS
1963	IGREJA	CAPELA DA COLÔNIA FRANCESA	SÃO PAULO, SP	J.BONILHA ESTEVES, I.SANCOVSKI
1965	IGREJA	CATEDRAL PRESBITERIANA	BRASILIA, DF	FABIO PENTEADO
1962	INST	FÓRUM	AVARÉ, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1965	INST	QUARTÉIS GERAIS DE SP	SÃO PAULO, SP	PM BASTOS, L.BONFIM JR, O.ARINE
1965	INST	PAÇO E CENTRO CIVICO	S.ANDRE, SP	RINO LEVI ARQUITETOS
1967	INST	PARQUE ANHEMBI	SÃO PAULO, SP	J.WILHEM, MIGUEL JULIANO E SILVA
1971	INST	TRIB.CONTAS MUN DE SÃO PAULO	SÃO PAULO, SP	P.CROCE, R.AFLALO, G.CASPERINI
1968	URB	ESTAÇÃO LIBERDADE DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1968	URB	ESTAÇÃO PONTE PEQUENA DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1968	URB	ESTAÇÃO SANTANA DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1968	URB	ESTAÇÃO SÃO BENTO DO METRÔ	SÃO PAULO, SP	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
1973	URB	ESTAÇÃO RODOVIÁRIA	JAHU, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS

OBRAS EXEMPLARES / CASAS / SELEÇÃO RESTRITA

1961	CASA	CASA SIMÃO FAUSTO	UBATUBA, SP	FLAVIO IMPERIO
1961	CASA	CASA BORIS FAUSTO	SÃO PAULO, SP	SERGIO FERRO PEREIRA
1962	CASA	CASA CELSO SILVEIRA MELLO	PIRACICABA, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1962	CASA	CASA ANTONIO DELBOUX	SÃO PAULO, SP,	CARLOS BARJAS MILLAN
1964	CASA	CASA PRAIA MAR CASADO	GUARUJÁ, SP	EDUARDO LONGO
1964	CASA	CASAS P.M.ROCHA E LINA C.SECCO	SÃO PAULO, SP	P.M. DA ROCHA, J.DE GENNARO
1966	CASA	CASA MANOEL MENDES ANDRE	SÃO PAULO, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1966	CASA	RESIDENCIA WALDO PERSEU PEREIRA	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1967	CASA	CASA ELZA BERQUÓ	SÃO PAULO, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1967	CASA	CASA CHIYO HAMA	SÃO PAULO, SP	RUY OHTAKE
1970	CASA	CASA FERNANDO MILLAN	SÃO PAULO, SP	PAULO MENDES DA ROCHA
1970	CASA	CASA DINO ZAMATARO	SÃO PAULO, SP	RODRIGO BROTERO LEFÈFRE
1971	CASA	CASA E ESCRITORIO DO ARQUITETO	SÃO PAULO, SP	EDUARDO LONGO

OBRAS EXEMPLARES / CASAS / SELEÇÃO AMPLA

1961	CASA	CASA BERNARDO ISSLER	COTIA, SP	SERGIO FERRO PEREIRA
1961	CASA	CASA NADIR DE OLIVEIRA	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1962	CASA	CASA ANTONIO JORGE RISKALLAH	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1962	CASA	CASA IVO VITERITO	SÃO PAULO, SP	JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS
1963	CASA	CASA DO ARQUITETO	SÃO PAULO, SP	CARLOS BARJAS MILLAN
1963	CASA	CASA DALTON TOLEDO	PIRACICABA, SP	JOAQUIM GUEDES
1964	CASA	CASA CLÉOMENES DIAS BATISTA	SÃO PAULO SP	RODRIGO BROTERO LEFÈVRE
1965	CASA	CASA J. BREYTON	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1965	CASA	CASA NO JARDIM DAS BANDEIRAS	SÃO PAULO, SP	ARNALDO MARTINO
1966	CASA	CASA BARROQ.DO SALMORÃO	N/C	CARLOS BARJAS MILLAN
1967	CASA	CASA DO ARQUITETO	SÃO PAULO, SP	PAULO SERGIO SOUZA E SILVA
1968	CASA	CASA MARIO MASETTI	SÃO PAULO, SP	PAULO MENDES DA ROCHA
1968	CASA	CASA JUAREZ BRANDÃO	SÃO PAULO, SP	RODRIGO BROTERO LEFEVRE
1968	CASA	CASA TOMIE OHTAKE	SÃO PAULO, SP	RUY OHTAKE
1970	CASA	CASA PERY CAMPOS	SÃO PAULO, SP	RODRIGO BROTERO LEFÈVRE
1971	CASA	CASA OP, R.MANUEL GUEDES	SÃO PAULO, SP	EDUARDO LONGO
1971	CASA	CASA DO ARQUITETO	SÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1971	CASA	CASA THOMAS FARKAS	GUARUJÁ, SP	RODRIGO BROTERO LEFÈVRE
1975	CASA	CASA FABRIZIO BEER	ÃO PAULO, SP	JOAQUIM GUEDES
1972	CASA	CASA JAMES FRANCIS KING	SÃO PAULO, SP	PAULO MENDES DA ROCHA

seja, que deram exemplo, indicando possibilidades, rumos e caminhos de maneira pedagógica, assim ajudando a estabelecer marcos de excelência.

Essas foram as obras mais detidamente analisadas na tese. Seu significado e importância sustentam-se, não apenas nelas mesmas, mas igualmente por pertencerem a um conjunto bastante amplo e numeroso de obras, todas compartilhando, em maior ou menor grau, certas características comuns, todas de alguma maneira podendo ser enfeixadas na tendência brutalista – o que, muitas vezes, é o único traço que têm em comum, sejam essas obras, sejam seus autores. Boa parte dessas obras, e vários de seus autores, coincidem em sua pertinência à Escola Paulista Brutalista – mas essa condição não é necessariamente compartilhada por todas/todos: distinção que se considera aqui como necessária e indispensável.

Obras transicionais em concreto para fins esportivos³⁵

As primeiras obras dos anos 1950, que aparentam estabelecer um primeiro relacionamento com a tendência brutalista, aproximam-se gradativamente de seus paradigmas pelo emprego extensivo do concreto armado. Mas as primeiras experiências nesse sentido são em obras que, pelo seu porte e natureza, tenderiam a utilizá-lo inevitavelmente, mais por necessidade que por deliberada escolha estética; mesmo assim, abrem o caminho, embora ainda não possam ser consideradas como estando plenamente inseridas na tendência brutalista paulista: são edificações que apontam para um caminho brutalista, sem ainda propriamente trilhá-lo.

Obras transicionais em concreto: estruturas porticadas³⁶

Alguns exemplos de obras que empregam estruturas porticadas podem ser considerados “transicionais” pois adotam essa solução ainda como uma reminiscência de laivos corbusianos/niemeyerianos do que já plenamente dentro da reelaboração de inclinação miesiana adotada pelo brutalismo paulista. A plena pertinência ao brutalismo paulista não filia apenas, portanto, nem ao uso de um determinado material (o concreto) nem ao uso de uma determinada opção estrutural (estruturas porticadas), mas é necessário estarem também presentes outras importantes características que distinguem a tendência.

Obras transicionais em concreto: edifícios em altura³⁷

Não foram encontrados casos, no brutalismo paulista, de edifícios residenciais “transicionais”, talvez pelo caráter experimental da nova tendência tardar ser aceito por clientes mais conservadores, como costumam ser aqueles voltados à construção imobiliária corrente. Já no caso dos edifícios de escritórios, a partir dos anos 1950/60, vai prevalecendo a busca de um maior envidraçamento dos volumes, com paradoxal abandono dos habituais dispositivos de sombreamento apostos às fachadas em prol de uma aparência volumetricamente mais pura (os “paralelepípedos de cristal”), havendo também certa resistência, nos anos 1950, ao emprego do concreto aparente nos fechamentos, que só começa a ser mais freqüente a partir dos anos 1960 – no panorama internacional, principalmente na obra de alguns autores, como Marcel Breuer e Gordon Bunschaft (SOM).

No tema dos edifícios de escritórios há algumas situações “transicionais”, nem tanto pelo emprego do concreto aparente, que ainda não chega a ter peso plástico relevante na aparência no edifício, mas comparece de maneira significativa na exploração das possibilidades de concepção estrutural, seja pela drástica diminuição no número de apoios e seu conseqüente gigantismo (chegando mesmo a conformar espaços habitáveis que são aproveitados para circulações, instalações ou compartimentos de apoio), seja pela concentração dos pilares em posição central, recuados das fachadas e criando importantes balanços (propostas

de edifícios-árvore, com tronco e raiz central portantes e “galhos” planos definindo os pavimentos).

Outra possibilidade considerada como transicional, de estruturas relativamente convencionais, mas com vãos maiores e espessuras menores, relativamente avançadas para a época, embora hoje mais ou menos correntes; especialmente quando empregam outros mecanismos plásticos significativos, como grandes panos cegos como empenas, num certo desejo de simplificação geométrica dos volumes, caso que parece híbrido com os paradigmas desenvolvidos por Niemeyer em sua fase propriamente “brasiliense”.

Obras transicionais: casas concretistas em concreto³⁸

Foi brevemente citada a importância do movimento concretista nos anos 1950, em São Paulo, e o fato de que vários de seus protagonistas mantinham relações pessoais muito próximas com alguns dos arquitetos paulistas, traçando-se alguns pontos de contatos do concretismo com o nascente brutalismo arquitetônico. Ambos compartilhavam em seus discursos a vontade de coadunar caminhos “éticos” e “estéticos”, por meio da rejeição do “natural” ou “figurativo” (na arquitetura, do folclórico e regional) em prol de uma abstração universalizante atenta aos mecanismos internos do fazer artístico, cuja extrapolação ao âmbito da arquitetura não parece descabida. Essa aproximação parece dar-se mais especificamente em algumas obras de Vilanova Artigas, que não são ainda plenamente “brutalistas”, mas tampouco se filiam a seu momento criativo anterior.

Obras transicionais não-concretas³⁹

Podem ser consideradas “transicionais” algumas obras dos anos 1950 que se comprazem em trabalhar e exibir francamente paramentos portantes em alvenaria (de tijolos de barro ou de blocos de concreto), que se auto-justificam por razões econômicas, mas que também indicam certa vontade de crueza formal e sinceridade ética, o que as autoriza a aproximá-las aos paradigmas brutalistas; e mesmo quando suas características arquitetônicas também apontam para outros marcos conceituais - como seria a influência wrightiana, que tampouco é totalmente estranha ao brutalismo paulista.

Obras iniciais do brutalismo paulista: 1953-1960⁴⁰

O conflito entre o que as obras dizem, os seus autores declaram ou deixam de fazê-lo e as diversas opiniões da crítica de seu tempo ou posterior, é comum na arquitetura; onde, à semelhança de outras atividades criativas, raramente os autores das obras também se dedicam a sistematizá-las, analisá-las ou considerá-las enquanto parte da produção artística de um certo tempo e lugar. A distância histórica também facilita a compreensão e alinhamento dos fatos segundo outras perspectivas, ainda vedadas ou não desveladas aos seus contemporâneos.

Nos anos 1950, ainda ninguém é propriamente “brutalista”, mas nas duas décadas seguintes quase todas as obras vão se afiliar à tendência, na maioria das vezes por escolha estilística, que é assumida por várias razões (e até mesmo porque passa a ser a maneira arquitetônica corrente). O sucesso e a forte predominância posterior da tendência brutalista permite que algumas obras sejam percebidas, mesmo que retroativamente, também como “brutalistas”: nem tanto porque se lhes queira forçar uma congruência a essa definição, mas talvez porque já o eram sem dar-se conta. Para que essa percepção ocorra, é necessário haver já um certo conjunto de obras que a denunciem, e só então os críticos e historiadores começam a perceber mais claramente o fato de que tal tendência já vinha estando presente de maneira consistente e recorrente no panorama.

Essa percepção começa a dar-se no início dos anos 1960; imediatamente em São Paulo, o batismo

do rebento já nascido ocorre também com os comentários de Bruno Alfieri sobre algumas obras de Vilanova Artigas. Mas se ele se refere apenas a essas obras, talvez seja porque desconhecesse as outras, que já as havia. Mesmo assim, o brutalismo paulista só fica claro como tendência predominante, e depois hegemônica, inclusive para seus protagonistas, após ter-se expandido grandemente, como a seguir o fez; e quando passa também a haver uma “escola” – que adota o estilo, mas eleva-o da situação de circunstância à condição de norma. Tudo isso necessariamente tarda algum tempo e provavelmente só se cristaliza a partir de meados da década de 1960, quando já havia quase duas centenas de obras; e portanto, desafortunadamente, vai florescer parcialmente sob o choque térmico rigoroso e absurdo da situação política de exceção que se instala no país após 1964; desdita que vai vincar histericamente a “escola” e seus membros.

Mas as primeiras obras do brutalismo paulista, nos anos 1950 até 1960, estão ainda aquém desses acontecimentos. Cada uma dessas obras aqui analisadas é exemplar, mas nenhuma delas se subordina a uma escola que ainda não apareceu, nem a uma tendência que depende de um coletivo de obras que ainda não se fez plenamente. Podem ser consideradas como iniciativas criativas em estado quase puro, nascidas certamente mais de circunstâncias do que da vontade de perfilhamento, mas cuja força instaura, pelo exemplo inaugural, a possibilidade de um novo caminho. Esse processo de instauração da tendência brutalista paulista evidentemente não se encerra, apenas se inicia por elas. A partir de 1961 outras obras “fortes” virão desdobrar e completar a constelação de obras-mestras da Arquitetura Paulista Brutalista.

Obras iniciais: Edifício B-1 da EESC-USP, São Carlos, 1953⁴¹

Hélio de Queiroz Duarte e Ernst Robert de Carvalho Mange

Proposta que os autores consideravam “obra rara no meio brasileiro e talvez experiência única em alguns aspectos”, sendo escola, e de engenharia, desejava-se que ela desse em si mesma uma contribuição técnica ao ensino e à prática profissional, além de satisfazer plenamente suas necessidades pedagógicas. Valorizou-se a flexibilidade do espaço pela modulação e tipificação não apenas dos elementos da estrutura resistente e de vedação interna e externa, como nas instalações hidráulicas e elétricas estendendo-se a questões de conforto térmico, iluminação e acústica. A solução portante em apoio único central foi justificada pela adaptação potencial a diferentes terrenos, justificando sua vocação prototípica e repetível, que infelizmente não se realizou. O emprego do concreto armado foi justificado pela vontade em realizá-lo com pré-fabricação dos elementos tipificados da estrutura resistente e da vedação, empregando processo construtivo avançado e “econômico”, não por ser mais barato, mas porque a possibilidade de repetição, rapidez de execução e imediata possibilidade de uso contrabalançaria e diluiria relativamente os custos pela maior eficiência dos resultados. A delonga e incompletude das obras – característica freqüente nesta e em inúmeras outras situações assemelhadas em outras obras posteriores, nascidas dos mesmos conceitos e vontades – transformaria algumas das obras da Arquitetura Paulista Brutalista em caros e belos protótipos de uma nunca atingida e sempre almejada industrialização da construção.

Obras iniciais: Igreja de Vila Madalena, São Paulo, 1956⁴²

Joaquim Guedes

Contrariamente à crítica romântica de Banham, o brutalismo como “estética de galpão” não é perda, mas deliberada busca de um despojamento essencial, que recusa quaisquer laivos esteticistas em prol de uma resolução desenvolvida “de maneira geométrica”, em corte spinozano; na qual, embora a liberdade criativa não esteja banida, fica submetida em todos os pontos ao conhecimento e atendimento das necessidades, tomadas como bem supremo a ser atingido com grande labor. Sendo o banimento do arbítrio impos-

sível na forma artística e arquitetônica, sempre constrangida pela tradição e pelo ofício, a geometria e a proporção vêm auxiliar a superação do “ponto zero criativo”, contrariando o extremismo do discurso funcionalista: afinal, não há resposta formal unívoca para as necessidades, e é sempre preciso lançar, aprioristicamente, uma linha de conduta. No ambiente engenheiral paulista esse lastro será quase sempre a construção, e a invenção coincide com seu estiramento a limites ainda não tentados.

Obras iniciais: Escola Municipal de Astrofísica, São Paulo, 1957⁴³

Roberto Goulart Tibau

Não havendo propriamente limitações de terreno ou lote, o programa muito exíguo proposto para o edifício foi acomodado numa edificação que não se preocupa em apenas atender funcionalmente às necessidades, mas quer também criar um marco arquitetônico, escultural e paisagístico; a estratégia do projeto foi a de definir, mais do que um edifício, uma área de intervenção, delimitada por um “marco” determinado por muros e vigas elevadas de concreto definindo espaços vazios que denotam uma vontade de exceder-se, de horizontalizar-se ao máximo, de ganhar dimensões virtuais que ao mesmo tempo conectam e separam a edificação do entorno-parque. Os grandes vãos e balanços parecem ser o mote, da obra, mas não o são com exclusividade: sob uma aparência de simplicidade há muitas camadas de complexidade e sob a seriedade dos resultados há laivos poéticos nem tão evidentes.

Obras iniciais: Ginásio do Clube Paulistano, São Paulo, 1958⁴⁴

Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo De Gennaro

Nascida de um concurso, rapidamente construída e logo a seguir consagrada, a obra do Ginásio Paulistano teve sempre uma merecida visibilidade e um reconhecimento imediato de suas qualidades, vincando profundamente o processo de renovação então em curso na arquitetura paulista e em especial na presença de então jovens arquitetos, que firmavam sua originalidade criativa em obras de manifesto caráter brutalista. Fosse ou não esse rótulo de seu agrado e escolha – até porque o epíteto ainda nem sequer propriamente existia – é a sua contribuição que vai ajudar a dar ao brutalismo local outras peculiaridades e um sentido distinto do de outras experiências brutalistas que então se sucediam alhures, caracterizando o que se poderia denominar como “conexão paulista” da tendência brutalista internacional que se inaugurava naquele momento.

Obras iniciais: Masp-Trianon (1º projeto), São Paulo, 1958⁴⁵

Lina Bo Bardi

A Arquitetura Paulista Brutalista não resulta apenas de um único mestre, nem nasce apenas da criatividade de uma nova e talentosa geração de arquitetos. Tem muito de manifestação do “espírito do tempo”, no sentido de que suas primeiras obras acontecem simultaneamente a outras propostas assemelhadas que também estão a ocorrer em outras partes do mundo no mesmo momento; tampouco todas nascendo de um único mestre. Sintonia que revela a afinação, acompanhamento, reconhecimento, aproveitamento e demonstração prática das novas possibilidades construtivas e tecnológicas que então se abriam, das novas explorações formais e conceituais que então se debatiam e da nova situação da arquitetura moderna enquanto regra, e não exceção, no seio das cidades cada vez mais modernizadas em termos urbanísticos. É também, seguramente, uma atitude de combate à mediocrização inevitável do sucesso, talvez uma tentativa de contorná-la.

Por outro lado, o brutalismo paulista nunca desejou afirmar-se indispondo-se contra a arquitetura-

ra brasileira moderna da escola carioca, ao contrário do que faziam, por exemplo, os *angry young men* do brutalismo inglês. O brutalismo paulista nutre-se da admiração por seus antecessores e maiores, cuja influência deseja completar mais do que descontinuar. Mas mesmo sem permitir dar-se conta disso, não podia deixar de ser e tornar-se outra coisa. Esse respeito à recente, bela e consagrada tradição brasileira moderna vai tornar invisível qualquer inimidade geracional ou regional pelos antecessores, que, entretanto, é impossível de ser refreada, quando se está buscando outros caminhos.

Não pelas mesmas razões, o corpus profissional da arquitetura paulista daquelas décadas também torna invisível (recusando-se a ver e acolher em seu seio) uma das obras mais importantes e significativas da tendência brutalista paulista: o edifício para o MASP- Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi. Envolvido em mistério, mas absolutamente discernível, o edifício do MASP-Trianon e sua autora foram uma esfinge irresoluta para a geração de arquitetos que iniciou e consolidou a Arquitetura Paulista Brutalista; ambos, obra e autora, só tiveram sua importância recuperada pela geração posterior.

Obras iniciais: Residência Mário Tacques Bittencourt II, São Paulo, 1958⁴⁶

João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi

Já na casa Mario Tacques Bittencourt II (1959) - que é, como reconhecem outros autores, o “marco definitivo da fase mais propriamente brutalista da obra de Artigas”⁴⁷ – ocorre a reunião dos dois partidos típicos desenvolvidos em casas anteriores por Vilanova Artigas, em um, abrigando os dois blocos interligados sob um único volume definido pelo conjunto cobertura e abas laterais em concreto - que também são grandes paredes ou grandes vigas - , conformando uma quase caixa onde se engastam os planos das lajes e rampas. Essa solução estrutural suporta e define os espaços arquitetônicos, quase desejando bastar-se (como de fato acontecerá a seguir no projeto da Garagem de Barcos do Clube Santapaula, de 1961); os poucos paramentos adicionados, necessários à definição dos espaços da casa, jogam papel claramente complementar, contraponto leve da pesada massa da estrutura portante, tão agrandada que não apenas engrada, qual costela, mas quase fecha, qual carapaça.

Obras iniciais: Residência Cunha Lima, São Paulo, 1958⁴⁸

Joaquim Guedes

Embora não seja a primeira experiência em concreto aparente do autor, é nela que por primeira vez realiza plenamente suas idéias; de maneira que essa casa não apenas atende às necessidades e construções de sítio, programa, materiais e construção, mas o faz dando exemplo metodológico do seu processo de elaboração, impregnado na própria formalização de sua resolução. Como professor, o autor usa a obra também com o objetivo de ensinar, não pela simples descrição da obra, mas pelo esclarecimento da doutrina, com ânimo de fixação da lição necessária ao momento seguinte - não de invenção inicial da Arquitetura Paulista Brutalista, mas de consolidação e discipularização da Escola Paulista Brutalista.

Mesmo não sendo tão pequena, esta casa não se torna um marco por seu tamanho, mas por sua mistura de ousadia e contenção, pela precisão dos detalhes obsessivamente desenhados, cada qual não se contentando em repetir ou inventar, mas reelaborando exaustivamente cada questão, reposta desde seus fundamentos. A invenção quer encontrar seu lugar geométrico muito mais na miudeza do pormenor do que na largueza dos gestos. Sem deixar de ser inventiva, esta casa quer instaurar mores: nela a escola já se anuncia, menos como ideologia que como manualística.

Obras iniciais: Fórum de Promissão, 1959

João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi

O projeto do Fórum parece ensaiar, com simplicidade discreta, alguns aspectos construtivos e compositivos que terão maior desenvolvimento logo a seguir no edifício da FAU-USP. A solução provê bom sombreamento e ventilação natural aos ambientes, muito necessários em cidade de clima quente do interior de São Paulo, garantindo certa monumentalidade a um edifício de programa limitado, mas prestigioso, ao acomodá-lo num volume relativamente amplo.

Obras iniciais: Ginásio de Itanhaém, 1959; Ginásio de Guarulhos, 1960⁴⁹

João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi

As duas escolas vão desenvolver em seus partidos o tema das estruturas porticadas, de grande vão transversal, repetidas longitudinalmente: tema já presente em algumas obras de transição, mas cujo tratamento configurará aqui resultados distintos, que definem uma maneira exemplar de projetar da Arquitetura Paulista Brutalista. O pórtico não é tratado como solução padrão, indiferentemente repetida ao infinito, mas a solução estrutural demonstra inventividade extraída do trabalho das próprias necessidades programáticas e espaciais, onde a habilidade de composição e disposição dos ambientes necessários ao atendimento do programa privilegia uma forte continuidade entre exterior e interior e não ignora a necessidade compositiva de “terminar” as pontas do edifício, fazendo-o com extrema maestria.

Fazer das necessidades estruturais o mote para o desenho dos pontos de apoio, que se resolvem de maneira complexa para atender a um arranjo espacial inteligentemente disposto, de maneira a exigir diferentes demandas e variadas respostas, ao longo de estruturas extensas, organizadas por meio de pórticos transversais repetidos, mas nunca exatamente: essa será a estratégia que Vilanova Artigas & Carlos Cascaldi porão em prática em vários exemplos da década seguinte. Em Artigas, o “volume único”, típico do discurso da Escola Paulista Brutalista, não é simples paralelepípedo compacto mas caixa complexa, resultado de uma matriz de inter-relações entre composição, estrutura, programa, sítio, com aparente simplicidade exterior e inusitada variedade interior.

Obras iniciais: Residência Roberto Millan, São Paulo, 1960⁵⁰

Carlos Barjas Millan

Vilanova Artigas assume a linguagem brutalista em um momento de sua carreira em que já possuía uma extensa experiência profissional marcada pelos exercícios de experimentação construtiva e por uma visão crítico-filosófica muito ativa, mas aberta às novas contribuições do debate artístico e arquitetônico de sua época. A partir de 1960 outros arquitetos paulistas mais experimentados também realinham sua trajetória formal aproximando-se da tendência brutalista. É muito importante a contribuição desses arquitetos mais experientes para ajudar a fixar e ampliar o atrativo interesse pelos novos caminhos, seja pelos exemplos que dão, seja por demonstrarem que essa nova tendência era capaz de assimilar distintas contribuições, segundo variados focos conceituais, mostrando-se como um “estilo” rico e passível de ser vivificado de muitas maneiras.

O momento em que o brutalismo paulista deixa de ser representado por um punhado de obras excepcionais e passa a ocupar uma fatia cada vez maior dos interesses dos profissionais dos arquitetos paulistas coincide com sua adoção, a partir de 1960, nas obras de Carlos Barjas Millan (que já contava então com uma segura experiência profissional); obras essas cuja qualidade excepcional e capacidade exemplar contribuíram muito efetivamente para a consolidação e expansão da nova tendência. Tanto que essas suas primeiras obras brutalistas muito rapidamente passam a “fazer escola”, servindo de baliza e depois de regra para o desenvolvimento de muitas outras realizações de vários outros arquitetos, dali em diante, e com repercussões que não se limitaram apenas ao âmbito da arquitetura paulista. O deliberado despojamento e

a essencialidade de suas propostas ajudam a estabelecer uma matriz operacional sobre cuja base um sem número de variações pode ocorrer.

Note-se que as obras de Carlos Barjas Millan são sempre “simples arquitetura”: há uma deliberada ausência de retórica que se revela não apenas na quase inexistência de discursos de sua lavra sobre suas obras, mas o próprio desenho e fatura das suas arquiteturas é não-retórico: a conceituação é sempre simples e concisa, quase evidente - mas jamais banal. Até porque é sempre complementada por um esforço indispensável de precisão, resultado da dedicação a cada momento do projeto e de um cuidado com os detalhes que dá continuidade, dentro do brutalismo paulista, à tradição do bom e criativo detalhamento que outros mestres paulistas anteriores (notadamente Rino Levi e Oswaldo Bratke) sempre propugnaram em seus trabalhos.

Obras iniciais: Residência Müller Carioba, São Paulo, 1960⁵¹

Carlos Barjas Millan

A primeira casa em abóbadas da Arquitetura Paulista Brutalista também é de autoria de Carlos Barjas Millan, tema certamente sugerido pela leitura de Le Corbusier, mas ao qual Millan dá uma resposta de maior leveza e delicadeza nos acabamentos e detalhes, conjugando a estrutura convencional de concreto com coberturas em laje plana e abóbadas, que não são adotadas como solução construtiva genérica o que a diferencia grandemente das propostas das Maison Jaoul. Estas serão assimiladas como referência mais evidente, não pelas abóbadas, mas numa releitura total do sistema construtivo e compositivo, apenas na Residência Dalton Toledo em Piracicaba, de Joaquim Guedes (1962), que demonstra essa afiliação tanto no peso da composição e rudeza das superfícies como no partido mais compacto e compartimentado.

Obras iniciais: Clube Paineiras do Morumbi, São Paulo, 1960⁵²

Carlos Barjas Millan

Do seu projeto integral foi realizado apenas um edifício secundário para fisioterapia e os vestiários e apoio à piscina, mas não o edifício sede em estrutura porticada. O conjunto proposto tirava proveito do terreno com acentuado aclave ao criar uma plataforma que amplia as áreas comuns, garantindo amplos espaços abertos para os usuários. Essa estratégia topográfica permite que o edifício da fisioterapia ganhe um importante destaque. Trata-se de um volume elevado sobre pilotis e fechado por brises móveis que pousa com dignidade paradoxalmente “miesiana” ao não revelar de imediato seus usos, optando por uma solução não funcionalista em caixa genérica. O precoce desaparecimento de Millan deixou nos companheiros uma sensação de incompletude de caminhos possíveis que essa obra parecia indicar, e que infelizmente não se realizaram.

Obras iniciais: Fórum de Itapira, 1959

Joaquim Guedes

Segundo analisa Mônica Junqueira de Camargo, “a partir de uma disposição estrutural mais livre, o arquiteto explora no Fórum uma concepção volumétrica mais complexa, iniciando uma pesquisa que será desenvolvida ao longo de sua trajetória”.⁵³ Neste projeto “o programa se articula em torno de um grande espaço central aberto, como uma praça, que se integra com o exterior e para onde convergem as áreas de trabalho, facilitando a distribuição do programa e o atendimento ao público. O desenho dos volumes é valorizado pelo contraste entre tijolo e concreto aparente usados nas superfícies e pelo número reduzido de aberturas, com formas e posições variadas, o que ajuda a enfatizar a liberdade na exploração dos materiais

e na composição desse projeto”.⁵⁴

Esse arranjo espacial do fórum em torno de um vazio-praça que libera parte do térreo para o usufruto da cidade, embora esteja presente também em algumas das obras de Alvar Aalto – como o Centro Cívico de Säynätsalo, Finlândia, 1952 - é igualmente comum aos projetos de fórum desse momento em São Paulo, realizados por outros autores afinados com o brutalismo paulista - como o Fórum de Promissão, de João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (1959), ou o Fórum de Araras, de Fábio Penteadado (1960), o Fórum de Avaré, de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro (1961) ou o Fórum de São José dos Campos, de Paulo Sérgio Souza e Silva (1961).

A diferença notável entre essas outras obras paulistas e o Fórum de Itapira não é apenas a introdução de algumas paredes curvas ou de escadarias irregulares externas – detalhes que podem ser considerados episódicos -, mas a relativa ausência de uma intencional “clareza”, no sentido “miesiano” que se possa dar a esse conceito, e muito apreciada pelo brutalismo paulista (que a denomina, equivocadamente, como “verdade estrutural”), em prol de uma maior “variedade” na resolução arquitetônica, que se manifesta não apenas na disposição estrutural como na escolha dos materiais, na flexibilidade dos percursos, na deliberada “adaptação” à topografia - ou melhor, no aproveitamento do declive existente não como uma ferramenta para a transformação arquitetônica do sítio (como ocorre freqüentemente na obra de Artigas ou de Mendes da Rocha), mas como um elemento em contraponto formal com o próprio edifício, que às vezes penetra o terreno, às vezes ressalta deste, nem conformando, nem subjugando o lugar.

Brutalismo paulista após 1961, critérios de seleção das obras “exemplares”⁵⁵

O levantamento realizado constatou um impressionante aumento absoluto no número de obras afinadas com a tendência brutalista após 1960, e a partir de mais ou menos 1965 praticamente todas aquelas presentes em publicações brasileiras assim podem ser consideradas. Das obras tidas como brutalistas, realizadas entre 1953 e 1973, estão no banco de dados da tese um total de 523. Dessas, há, no período de 1953 a 1959, uma média de cinco obras brutalistas/ano, quantidade que salta para uma média de 22 obras/ano em 1960-61, para dali em diante apresentar uma média de 36 obras/ano. Há momentos de baixa (1965) e pico (1968) que se compensam, confirmando uma média de 36 obras/ano para o período de 1960 a 1973. Esse relativamente amplo universo de projetos posteriores a 1961 (inclusive) não torna factível uma análise caso a caso de todas elas, impondo-se alguma seleção.

Como critérios para operar essa escolha procurou-se verificar quais dessas obras podem ser consideradas “exemplares”, entendidas com sendo aquelas que se destacam por sua qualidade inovante, pela pertinência de seu programa, pelas suas características dimensionais, por sua importância no meio urbano, por terem sido realizadas por autores relevantes no seio da Escola Paulista Brutalista; que receberam alguma consagração coletiva por meio de concursos e premiações; mas o critério principal de escolha refere-se àquelas obras que precocemente colaboraram para a definição de procedimentos que se tornarão característicos na Arquitetura Paulista Brutalista.

Passando por todos esses crivos foram definidas como “exemplares” um total de aproximadamente 80 obras. Sendo ainda uma quantidade bastante grande, considerou-se importante reorganizar esse conjunto em categorias. A relativamente alta homogeneidade na opção material e estrutural não propiciava uma categorização suficientemente operacional segundo esse enfoque, foram então agrupadas segundo os programas: Escolas; Clubes e Equipamentos Esportivos; Edifícios de Escritórios; Edifícios de Apartamentos; Edifícios Institucionais; Edifícios Culturais e Museus; Igrejas; Edificações Comerciais; Equipamentos Urbanos; Conjuntos habitacionais; Casas. Ressalte-se que essa seleção não pretende ter caráter absoluto, apenas operativo.

Escolas: paradigmas paulistas, inovação e repetição⁵⁶

Nessa categoria foi destacado o exemplo de nove escolas de nível fundamental, médio, técnico e superior, de um total geral de 75 obras cadastradas; trata-se, depois da habitação unifamiliar, de um dos temas mais representativos da Arquitetura Paulista Brutalista. E isso se deve não apenas à circunstância fortuita serem os anos 1960/70 um momento de intensa construção de equipamentos educacionais em todo o estado de São Paulo, como pelo alto valor simbólico agregado ao tema: o edifício escolar é visto como o lugar de contacto por excelência entre poder público e comunidade, num empenho comum de “construção do futuro”, instrumentalizado pela educação e viabilizado, de certa maneira, pela arquitetura - que é vista não apenas como abrigo, mas como espaço educativo amplo senso.

Unidade e possibilidade de repetição na construção de escolas “exemplares”⁵⁷

A maioria das escolas do brutalismo paulista quer ousar e ultrapassar limites, convencidos os arquitetos de que esse caminho é o correto ângulo de abordagem da questão, criando obras especiais e únicas, mesmo quando o conjunto compartilhe características formais comuns, com destaque para o forte sentido de unidade do objeto arquitetônico resultante. A partir de meados dos anos 1960 começam a aparecer propostas que priorizam o atendimento quantitativo, a flexibilidade e a possibilidade de expansão gradativa através da proposição de sistemas modulares explorando as possibilidades de repetição e eventualmente de pré-fabricação, numa abordagem que tende ao “sistêmico” em propostas menos preocupadas com a unidade plástica dos resultados pois se concentram na resolução funcionalista de cada ambiente, a aparência plástica final querendo “resultar” desse esforço aditivo. Embora ambas as posturas pareçam radicalmente opostas, seus discursos se mesclam e se confundem, ambas convencidas da sua bondade na transformação social almejada pela Escola Paulista Brutalista.

As obras “unitárias” são de alta qualidade, sua monumentalidade e experimentalismo estrutural resultam em custos mais elevados, e prestam-se mal à repetição de seus pressupostos em outras obras em que o projeto seja menos acurado ou cuja execução disponha de menor largueza econômica, caso em que tais possíveis filhotes vão tender a resultados pesados, exagerados ou despropositados - o que, de fato, muito freqüentemente ocorreu, nos momentos seguintes, talvez com autores menos talentosos ou premiados por circunstâncias menos generosas.

As obras “sistêmicas” também apresentam algumas experiências de alta qualidade, mas a facilidade na repetição e disseminação tende a desembocar comumente em resultados apenas corretos revalidando os debates sobre a polêmica idéia do “projeto-padrão”. Em ambos os casos, o uso extensivo do concreto aparente somado à perene falta de verbas de manutenção, típica do setor público, agravou todas essas obras com um precoce envelhecimento, questionando a pretensão à flexibilidade das segundas e a viabilidade econômica das primeiras - que, entretanto, ao menos farão ruínas muito mais belas.

Apesar de as obras que propugnavam a modularidade/repetição serem em princípio mais apropriáveis como modelos de inspiração coletizável, de fato são as obras especiais e únicas que se tornaram os grandes paradigmas arquitetônicos da Escola Paulista Brutalista - talvez, porque a lógica do processo criativo tende a não ser racional, mostrando-se muito influenciável por parâmetros estéticos de qualidade e unidade.

Características das escolas “unitárias” da Arquitetura Paulista Brutalista

Busca de uma grande contenção, compacidade e homogeneidade, privilegiando a unidade plástica do edifício, que se define basicamente pela sua estratégia de implantação.

A riqueza espacial é obtida pela simples definição inicial de implantação do edifício, mas detalhes e cuidados de toda ordem estão integrados na solução complementando-a.

A franca acessibilidade dos ambientes da escola transforma-a numa espécie de praça coberta conectada ao entorno, sem perda de certa intimidade e sentido comunitário dos espaços interiores.

Algumas vezes adotam volumetria em “taça”, grandes pavimentos elevados sobre apoios centralizados, ou “pirâmide invertida”, com a estratégia de aumentar a área dos pavimentos de baixo para cima, tendendo a se aproximar dos limites periféricos definidos pela dimensão maior da cobertura na medida em que o edifício ganha altura: pesquisa formal freqüente naquele período, com antecedentes notáveis dentro e fora da arquitetura brasileira e paulista.

Quando há um volume elevado ele é em geral complementado por uma “plataforma habitável” e por outros volumes secundários independentes, que completam as necessidades do programa, dispostos de maneira a garantir a relativa autonomia plástica do objeto elevado.

As estruturas portantes em concreto armado aparente definem quase todos os ambientes necessários ao programa. A estrutura conforma diversas “ousadias” que, entretanto, nem sempre são proclamadas de maneira explícita, mas gradualmente se revelam ao se percorrerem os espaços.

Outra solução ainda unitária pelo tratamento, mas tendendo ao sistêmico pelo método, é a definição do partido por meio de uma cobertura retangular e plana, disposta sobre uma malha mais ou menos regular de apoios, definindo um abrigo sob o qual um ou diversos níveis se acomodam, em geral aproveitando a declividade do terreno para criar diferentes alturas de pé-direito, com volumes e/ou muros independentes delimitando as diversas atividades do programa. Tal opção deriva do esquema dom-ino simples, mas substitui a laje plana pela laje nervurada, embora mantendo a homogeneidade dos planos; aproxima-se da solução Citrohan pela preferência em apresentar dois muros paralelos fechados, dois abertos; e aproxima-se da derivação “miesiana” na medida em que prefere dispor as divisórias nos eixos principais construtivos.

Características das escolas “sistêmicas” da Arquitetura Paulista Brutalista

A irregularidade nascida do arbítrio não satisfaz ao espírito cartesiano-positivista da modernidade ortodoxa. A utilidade não quer prescrever a ordem, mas dominá-la; e o termo dessa matriz, na modernidade, é a modulação das malhas planas. A organização geométrica em malha modulada garante ordem, variedade e irregularidade em bases “positivas”. Ao ser aceita na arquitetura pode-se considerá-la como configurando uma abordagem compositiva derivada da estratégia conhecida como “pitoresca”, resultando numa versão funcionalista da idéia de “planta livre”, na qual o atendimento das necessidades internas e das circunstâncias externas passa a determinar a lógica do arranjo arquitetônico, de maneira a fazer coincidir “utilidade” e “forma”, esta sendo entendida como termo segundo e resultante do processo.

Para atender a essas prioridades a arquitetura deve, em princípio, manter-se “aberta”, evitando carecer de uma “imagem” unitária forte, enquanto a proposição tende a nascer não do todo, mas das partes: nas escolas, a resolução funcional se foca na unidade mínima, seja a sala de aula, seja um grupo suficiente de salas de aulas para criar uma unidade pedagógica mínima. Assim definidas, as unidades são agregáveis por justaposição, prevendo em si mesmas, ou não, os espaços de circulação.

As soluções tendem a ser horizontais, pois a expansibilidade vertical é de atendimento mais complexo e seu maior custo dificilmente é aceitável *a priori*, apenas para garantir vagas possibilidades futuras.

Podem ou não coincidir com propostas de “pré-fabricação” - entendendo-se que nos anos 1960 tal opção implicava quase exclusivamente no uso de componentes pesados feitos em usina; os quais, entretanto, na solidarização final tendiam a deixar menos evidente a composição das partes - o que, embora não sendo necessidade intrínseca, entretanto contrariava o desejo didático de que a construção não apenas

fosse, como parecesse, modulada e modulável, flexível e expansível.

Dependendo, para sua formulação completa, de programas consistentes e continuados que garantissem sua efetiva possibilidade de repetição (fator de quase impossível obtenção nas condições locais de flutuação econômico-política), a idéia de flexibilidade e expansibilidade raramente é alcançada na prática, e quando chega a ser realizada permanece freqüentemente no estágio de “protótipo”.

Algumas obras não se propõem claramente a servir de protótipo, mas querem igualmente ser demonstrações explícitas de um método “exemplar” de abordagem que privilegie não a unidade, mas a variedade.

Os melhores exemplos dessa possibilidade não são os que tendem aos “projetos-padrão” mas aqueles que, paradoxalmente, não prescindem do exercício da inteligência dos arquitetos para sua viabilização e implantação adequadas, pois não se trata de soluções “prontas” mas de esquemas conceituais complexos com uma efetiva e ampla margem de flexibilidade projetual.

Paradigma paulista: a arquitetura do edifício da FAU-USP⁵⁸

O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, projeto de 1961 de João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, é uma obra exemplar de caráter especial pelo seu porte e complexidade, combinando diversos temas arquitetônicos dialeticamente sintetizados.

Quando comparado às suas instalações anteriores, não parece ser na mudança nos rumos pedagógicos na nova sede da escola, exceto pela expansão quantitativa, que se configura o cerne da inovação arquitetônica do novo edifício na FAU-USP. O que se altera profundamente não é o programa funcional, mas justamente a adição exponencial de espaços não funcionais que o projeto do novo edifício provê, e em especial os vazios volumétricos. Essa opção não é consequência apenas do programa de necessidades e propostas pedagógicas, mas do desejo de resolvê-los numa composição sintética e subtrativa que subordina o atendimento das questões funcionais a uma ordem geométrico-estrutural apriorística soberana; que, para resultar viável, depende da disponibilidade em excesso de espaços volumétricos de não-utilidade imediata.

O projeto do edifício da FAU-USP não pode ser reduzido a um esquema simples, nem reflete mecanicamente os precedentes notáveis de que se alimenta. Como obra madura de Artigas, que sempre procurou acompanhar *pari-passu* os desenvolvimentos arquitetônicos de seu tempo, reflexiona e recompõe várias e distintas influências e diferentes paradigmas compositivos numa resolução seguramente original.

Da *promenade architecturale* corbusiana extrai seu gosto pelas diagonais das rampas articulando fluxos em espirais espaciais. Amplia escalarmente o esquema Dom-ino, atendendo não apenas à independência entre estrutura pontual colunar e paramentos como ampliando a idéia de fachada independente (externa e interna, para o pátio) pelo aumento e diminuição dos balanços estruturais, de maneira a parcialmente dissolver a superposição exata dos planos. Os pavimentos crescem em dimensão de baixo para cima, tendendo a se aproximar dos limites periféricos definidos pela dimensão maior da cobertura à medida que o edifício ganha altura, o que pode vagamente recordar o Convento de La Tourette, inclusive pela presença do pátio central; a fachada em empena contínua elevada apoiada em pilares muito espaçados e a cobertura única sobreposta ao conjunto introduzem uma forte dose de homogeneidade na percepção externa que se contrapõe a essa variedade interna, opção que aprende mais com as lições miesianas do que normalmente se reconhece. O projeto pode ser quase entendido como um edifício dentro de outro: a “caixa” miesiana, talvez uma variante do Convention Hall pelo teto homogêneo e pelas colunas exteriores em dupla pirâmide superposta, é disposta sobre um outro edifício, de planta livre “corbusiana”.

Da necessidade da releitura arquitetônica do edifício da FAU-USP⁵⁹

À semelhança do que ocorre com outros edifícios da Arquitetura Paulista Brutalista, até o momento, a maioria das análises que tem sido realizada sobre o edifício da FAU tem estado subordinada sempre à busca de uma conformidade ideal entre as propostas arquitetônicas e as utopias sociais e políticas que alimentaram a Escola Paulista Brutalista. Mas, essa não é em absoluto a única possibilidade de sua compreensão; nem sequer, é a mais correta ou a mais autorizada.

Associar inapelavelmente o edifício da FAU-USP ao uso imaginado e suposto que ele abrigaria, agregado indissolúvelmente ao peso simbólico transgressivo que lhe foi atribuído por uma época histórica precisa – o início dos anos 1960, a consagração de Brasília, a abertura de possibilidades sociais utópicas que pareciam ao alcance imediato das mãos - pode, paradoxalmente, obstar, ou pelo menos limitar sua apreciação como obra de arquitetura incomparável, sua concepção complexa e seu valor paradigmático para a Arquitetura Paulista Brutalista e para a arquitetura brasileira do século XX. Seu valor como espaço onde se desejava concretar uma certa proposta pedagógica não deixará de existir, mas sempre pesará o fato de que ela desastrou-se em face dos acontecimentos, nunca chegando a ser implantada consistentemente, prejudicando a apreciação de ambos, espaço e proposta. Passados 35 anos da inauguração do edifício da FAU-USP tais propostas pedagógicas podem ou não ser recuperadas - embora, se vigessem desde então, certamente o andar dos tempos já teria tornado necessário revê-las.

Assim como a Arquitetura Paulista Brutalista esteve até há pouco tempo refém do discurso monócórdio e politizante da Escola Paulista Brutalista, o edifício da FAU-USP segue refém de uma proposta pedagógica que sequer foi pensada para a massa de alunos que anualmente acede ao curso desde que o prédio foi inaugurado, e muito menos podia prever, nem pode satisfazer plenamente, as transformações que o século XXI já realizou e realizará. E esse não é problema ou defeito do edifício: quase nenhuma obra arquitetônica de alta qualidade, em qualquer momento da história, mantém intacto seu uso original após meio século; e mesmo que aparentemente siga atendendo às mesmas atividades, tudo já mudou. Os edifícios podem durar muito além dos desejos de uso de seus criadores: autores, clientes e momento histórico passam mais rápido que a arquitetura.

O edifício da FAU-USP é uma lição de arquitetura a ser aproveitada, com muito mais freqüência, intensidade e profundidade do que tem sido. E para isso talvez seja necessário tomá-lo em si mesmo, compreendê-lo primeiramente enquanto arquitetura.

Clubes: exercícios virtuosos e estruturas especiais⁶⁰

Nessa categoria destacaram-se sete obras exemplares de num universo de 72 obras, englobando vários programas assemelhados, incluindo sedes sociais, edifícios para vestiários, piscinas, balneários, sedes náuticas, clubes de campo e colônias de férias com ou sem áreas de hospedagem, além de alguns equipamentos de maior porte voltados para o esporte, como estádios e conjuntos esportivos. Nos anos 1960 em São Paulo houve um grande crescimento no setor de novas associações esportivas, muitas delas sendo estabelecidas em áreas periféricas privilegiadas por recursos naturais de interesse; os clubes mais tradicionais, situados em áreas com maior densificação urbana, providenciam novos edifícios para o número crescente de sócios. Essa expansão durou até meados dos anos 1970, quando vários clubes entraram em progressiva decadência, pondo em risco a preservação de alguns desses notáveis edifícios.

Nesse tema uma considerável quantidade de obras foi concebida a partir de concursos públicos ou privados, circunstância que permite comparar soluções distintas baseadas em parâmetros comuns, sendo assim possível verificar em que momento as várias respostas indicam divergência ou convergência formal e estilística; de maneira que a análise do resultado de concursos também pode colaborar na precisão na

datação geral do panorama de tendências de um determinado momento.

Características dos “clubes” da Arquitetura Paulista Brutalista⁶¹

Uma parte dos projetos para sedes de clubes opta por soluções organizadas a partir de pórticos com grandes dimensões, espaçados regularmente em ritmo longitudinal mais amiudado, em geral de aproximadamente 1/3 do vão maior. Essa solução pode ser considerada uma variação da solução porticada de cunho miesiano, e na sua transposição para o concreto armado e protendido; pode optar não somente pelo perfil em “trave” mas também pelo perfil em , em geral adotando uma organização formal-estrutural tendendo a volumes horizontais, relativamente estreitos e muito alongados, sob os quais várias atividades são abrigadas em seqüência, seja com a inclusão de compartimentos térreos ou elevados em estrutura independente, seja incorporando lajes intermediárias no desenho dos pórticos. Podem ocorrer pavimentos semi-enterrados abrigando algumas partes do programa configurando um amplo embasamento sobre cujo plano horizontal se apóiam e se destacam os pórticos.

Outra estratégia empregada é a da “grande cobertura abrigo”, que remete à exploração miesiana da grelha estrutural homogênea apoiada em pilares periféricos com secção em cruz, numa releitura não literal. Em Mies há sempre regularidade e homogeneidade dos planos, dispostos como sanduíche em camadas, os pisos dos pavimentos configurando *layers* idênticos e sucessivos, sendo o primeiro, inferior, ligeiramente erguido do solo. Na Arquitetura Paulista Brutalista (e não apenas nos clubes) a cobertura superior é quase uma instância independente dos planos inferiores, que tanto recuam como transbordam seu perímetro, como se organizam em meios-níveis adotando e transformando as sugestões da topografia (como opção para a estratégia miesiana do embasamento regulador, que também é empregada em algumas obras).

Similaridades entre edifícios de escritórios e residenciais e casas unifamiliares⁶²

Por razões práticas do desenvolvimento da tese vão ser abordados separadamente os edifícios altos de escritórios dos de apartamentos residenciais, embora haja semelhanças conceituais profundas entre ambos, na maneira como são tratados na Arquitetura Paulista Brutalista, onde o tratamento dado aos edifícios residenciais com muita freqüência aproxima-os da solução típica de edifícios de escritórios: planta livre com circulação vertical central, vãos maximizados, organização estrutural definida de maneira a permitir ampla flexibilidade no arranjo dos ambientes internos, tratamento genérico das aberturas das fachadas evitando caracterização funcional dos ambientes internos – distanciando-se assim da idéia de “casa” enquanto objeto único e irrepetível.

Essa busca de tipicidade e generalidade, comum nos edifícios de escritórios, terá ressonâncias não apenas nos projetos para edifícios residenciais, como corresponde a certas pesquisas efetuadas em vários projetos de casas unifamiliares da Arquitetura Paulista Brutalista, que freqüentemente buscaram trabalhar a idéia de repetição por espelhamento e empilhamento, de variação a partir de uma planta-tipo genérica e generalizável, podendo ser entendidos como quase-protótipos de soluções apropriadas a desenvolvimentos verticais.

Edifícios de escritórios: do vidro ao concreto aparente⁶³

Nessa categoria foi destacado o exemplo de dez obras, de um total de 42 cadastradas. Com algumas exceções, boa parte dos exemplos surgirá em datas relativamente tardias (posteriores a 1968, com maior ênfase a partir dos anos 1970), talvez pela maior inércia do mercado para esse tipo de empreendimento que tende a preferir volumes puros acristalados simbolicamente conectados com edifícios de grandes corpo-

rações norte-americanas, oferecendo certa resistência ao uso ostensivo e superficial (nas superfícies) do concreto armado aparente que tão fortemente sinaliza a tendência brutalista e pouco sensíveis à idéia de patrocinar experiências desviantes do padrão de segurança estabelecido pela construção corrente praticada nesse setor. Mas embora tardem mais a serem aceitas, essas características eventualmente chegam a ser assimiladas, sendo aplicadas inicialmente, e com maior freqüência (tanto no Brasil como no mundo) em edifícios de escritórios destinados à administração pública.

Todos os edifícios destacados têm qualidades de interesse e particularidades notáveis em si mesmas, mas parece mais difícil encontrar, nesse tema, soluções que possam assumir plenamente a qualidade de “exemplares”, no sentido de terem servido seja de base prototípica, seja de modelo, seja de fonte de inspiração semi-literal para as subseqüentes obras da Arquitetura Paulista Brutalista no tema. Sendo a maioria das obras com data relativamente tardia e havendo ausência de imagens fortes mais ou menos inequívocas nesse tema, alimentou-se a vaga noção corrente de que a Arquitetura Paulista Brutalista somente teria realizado obras ou de pequeno porte, prioritariamente residencial, ou senão de uso institucional – assunção em si correta, mas não suficiente, já que o levantamento realizado arrolou a presença de quase meia centena de obras dessa categoria, havendo certamente muitas outras mais, aqui não incluídas por não chegarem a ter sido ainda nem publicadas nem sistematicamente levantadas por outros estudos.

Características dos edifícios de escritórios da Arquitetura Paulista Brutalista

Os primeiros exemplos de edifícios em altura na Arquitetura Paulista Brutalista, ainda na primeira metade dos anos 1960 (solução paradigmática, sendo recorrentemente retomada em várias obras), se destacam pela adoção de ousadas soluções estruturais em “árvore” (estrutura principal centralizada-tronco com lajes-galhos em balanço), liberando as fachadas de qualquer elemento estrutural vertical. Mas com poucas exceções, por estarem, sempre, demasiado constrangidas pela exigüidade de seus lotes de implantação, tais soluções tendem ao paradoxo de ver perdida parte da força da ousadia estrutural por ser quase impossível apreciá-la.

Outras possibilidades nascem das tentativas de conciliação entre duas soluções paradigmáticas díspares: de um lado, a busca de transparência total das caixas envidraçadas, de outro, o desejo de empregar amplas superfícies rugosas e muito cerradas, características do brutalismo em todas as facetas dessa “conexão internacional”. Para resolver esse impasse, há a opção do contraponto – envidraçamento predominante nas fachadas, fechamento total nas circulações verticais posicionadas periféricamente (de preferência à solução clássica em core central); ou a opção da progressiva desmaterialização na progressão vertical – embasamento, pilotis e vigas de transição em concreto aparente plasticamente reforçado, corpo do edifício proporcionalmente mais transparente – ou ainda a estratégia de retomar o recurso da aposição como elemento de proteção, mas também decorativo.

Alguns exemplos mostram uma certa afiliação, mais ou menos literal, à obra do último Marcel Breuer, devendo a ela algo de seus impulsos criadores básicos, sem entretanto resultarem em citação imediata de suas qualidades plásticas e formais.

Enquanto algumas propostas caminham no sentido de uma tipificação e de soluções-padrão ideais que pudessem servir de parâmetro para uma repetição e compilação, ou de raciocínio formal/estrutural básico que permitisse o desenvolvimento de variações e reiteraões. Dessas, algumas empregam a idéia da “grelha estrutural”. Grelhas horizontais apoiadas em oito colunas periféricas recuadas dos cantos (organizando, portanto, uma estrutura em grelha ou ainda o célebre tema do quadrado de nove quadrados) estão presentes na obra de Mies van der Rohe; o aproveitamento dessa solução em desenvolvimento vertical (nesse caso, cabendo ao quadrado central o papel de núcleo de circulação e ao mesmo tempo de elemento rígido vertical) resultou em “grelhas” verticais que conformam a fachada não apenas enquanto fechamento, mas

igualmente como elementos portantes; sendo em geral apoiadas em vigas de transição de maneira a diminuir o número de apoios no térreo e subsolos.

O precedente notável mais relevante dessa solução são as primeiras obras propriamente “brutalistas” que o arquiteto norte-americano Gordon Bunschaft/SOM vai desenvolver, a partir de 1960, e cujo primeiro exemplo é o Edifício para a John Hancock Mutual Life Insurance, em New Orleans; outra obra de Buschaft relevante nesse tema é o Banque Lambert, 1965, em Bruxelas.

Embora não tenham “feito escola”, há outras obras que buscam menos a tipificação que a peculiaridade, menos a coerência mais os resultados formais do que a coerência no método projetual, combinando um entendimento mais tranqüilo do binômio forma versus estrutura com uma aguda compreensão das possibilidades arquitetônicas do sítio. Um caminho mais adequado que deve ser melhor reconhecido e, possivelmente, retomado.

Edifícios de apartamentos: da tipicidade da torre à individualidade da casa⁶⁴

Nessa categoria, de um total de 26 obras cadastradas, foram destacadas como exemplares oito obras. Exemplos transicionais praticamente brutalistas, mas que fizeram sentir sua influência pela qualidade de suas propostas espaciais, seguem comparecendo mesmo na primeira metade dos anos 1960. Em qualquer caso, há sempre o desejo expresso de aliar tipicidade, generalidade e racionalidade construtiva e de garantir flexibilidade máxima no arranjo dos ambientes, um dos paradigmas conceituais mais importantes nos edifícios, tanto de escritórios como de apartamentos, no âmbito da Arquitetura Paulista Brutalista.

Sendo os mesmos autores, e muitas vezes os mesmos construtores, que se dedicam à habitação coletiva em São Paulo, nesse período – em edifícios de apartamento, em conjuntos habitacionais; sendo também, em obras residenciais individuais - todos esses temas estão de fato indissolúvelmente ligados, intercomunicados e interdependentes, todos se prestando a exercícios experimentais com vistas ao seu aproveitamento em programas de uso coletivo. É apenas o esforço didático de apresentação separada de cada tema, por questões práticas da elaboração desta tese, que os distingue. Assim, alguns dos temas arquitetônicos aqui analisados serão necessariamente retomados, de outras maneiras, quando se tratar da análise de arquiteturas destinadas a usos habitacionais individuais (casas) e coletivos (conjuntos habitacionais).

Características dos edifícios de apartamentos da Arquitetura Paulista Brutalista

A necessidade de adaptação dessas edificações às condições urbanas tipicamente paulistanas, onde os novos edifícios verticais passam a ocupar os mesmos lotes, de pouca frente e muita profundidade, anteriormente pertencentes a casas, demolidas para dar espaço a usos coletivos, resulta quase sempre em volumes estreitos e longos que são, por força da legislação local, sempre isolados por recuos relativamente mínimos e organizados a partir de estruturas porticadas repetidas por superposição, numa verticalização à maneira de sanduíche de várias camadas. Esse tipo estreito e alongado em geral tem um ou dois apartamentos por andar. Com menos frequência há exemplos de planta-tipo tendendo ao quadrado, com quatro apartamentos por andar.

Em qualquer caso é recorrente o uso do concreto aparente, seja conformando as empenas, seja apenas nas partes estruturais – mas nesse caso, estas são complementadas quase sempre por fechamentos em blocos de concreto deixados aparentes e ocasionalmente, por alvenarias de tijolos sem revestimento.

As plantas tendem a serem inovadoras, apresentando propostas como a galeria/ambiente, buscando a flexibilidade máxima na organização das partições, e empregando freqüentemente armários/divisórias, divisórias-corredoiros mobiliário fixo (mesas, bancadas, apoios também em concreto); as fachadas podem optar, seja pela tipificação genérica dos vãos, seja pelo desenho cuidadoso e especial de cada abertura.

Em alguns casos desenham-se elementos de proteção nas fachadas para serem executados em concreto aparente, detalhes bastante explorados na arquitetura residencial do brutalismo paulista, retomado e desenvolvido em projetos de apartamento.

Edifícios institucionais: acerca da monumentalidade⁶⁵

Desde os anos 1960 a Arquitetura Paulista Brutalista vinha buscando ampliar sua clientela, de início predominantemente particular e residencial, procurando criar oportunidades para atender profissionalmente a outros programas de caráter mais público, dando preferência a dois temas principais: de um lado, a habitação coletiva; de outro, os usos institucionais (englobando escolas públicas, fóruns, hospitais, paços cívicos, edifícios para a administração pública em geral). Com essa expansão da clientela, o gosto pelas ousadas arquitetônicas realizadas por meio de explorações formais e estruturais, que no início da década de 1960 haviam se concentrado em projetos destinados a clubes privados, passam a ocorrer também no atendimento a outros programas. Na virada para a década de 1970 ocorre também um crescimento importante no setor de edifícios para usos institucionais, muitos dos quais admitiam ou mesmo incentivavam essa monumentalidade, apreciando, ou pelo menos permitindo, algum desvio para o exagero ou eventualmente para maiores veleidades formais, algumas delas beirando à exacerbação, que o entusiasmo, mais do que as necessidades precípuas, propiciava. De meados dos anos 1950 até meados da década de 1960, primeiro momento de consolidação e expansão da Arquitetura Paulista Brutalista, esse vezo pela grandiosidade estava ainda relativamente sob controle, vindo a encontrar um campo mais plenamente expansivo e favorável nos anos do “milagre brasileiro, fase megalomaniaca da arquitetura nacional”.⁶⁶

No período dos anos 1961-1973 foram cadastrados 36 projetos (incluindo as várias entradas de concursos) de obras destinadas a usos institucionais (exceto escolas, tratadas à parte por seu elevado número e maior importância ponderada nesse conjunto), incluindo temas tão variados como cemitérios, centros cívicos, fóruns e tribunais, quartéis e edifícios para a administração pública. Dessas, cinco foram destacadas como “exemplares”. Neste caso, por se tratarem de usos distintos, o conjunto faz menos uma categoria que um agrupamento relativamente díspar, de exame mais ou menos individual.

Edifícios culturais e museus: cultura como representação⁶⁷

Do universo de obras pesquisadas 27 foram classificadas como edifícios culturais, incluindo bibliotecas, centros culturais, museus, teatros e o concurso do pavilhão brasileiro para a exposição internacional no Japão - sendo também freqüente o recurso aos concursos como forma de acesso a esse tipo de encargo. Consideraram-se como exemplares do período 1961-1973 cinco obras. Uma delas é praticamente pioneira, inicial, da Arquitetura Paulista Brutalista: o MASP - Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi (primeiro projeto 1958, projeto final 1961, obra iniciada em 1965 e inaugurada em 1968); outra, uma exceção notável: um projeto não construído, situado ligeiramente além do escopo temporal desta tese (mas por bons motivos aqui incluída) é o MAC-USP, 1974, de Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha. Os outros três exemplos são dos anos 1967 a 1969, não por coincidência aqueles com maior incidência absoluta de obras pesquisadas dentro do período estudado. Também aqui as obras não fazem propriamente um “conjunto”, mas indivíduos muito peculiares que precisam ser considerados caso a caso, o que é feito na análise bastante extensa e minuciosa de cada uma dessas obras, que são reconhecidas como sendo da mais alta qualidade.

Igrejas: valores simbólicos, abstração e tradição⁶⁸

O levantamento de obras da Arquitetura Paulista Brutalista apontou poucos edifícios sagrados -

apenas 14 -, mas pode-se considerar quase todos como obras significativas, talvez por representarem oportunidades especiais de exercício de um programa singular, não apenas de caráter público, mas também envolvendo a necessidade de lidar com valores simbólicos; sobre os quais pesam tradições milenares que devem de alguma maneira ser cotejadas, aceitas, rejeitadas ou transformadas pela obra contemporânea. O programa a ser atendido pela arquitetura de uma igreja vai além das necessidades de um simples auditório com serviços de apoio, pois deve também considerar as necessidades da liturgia religiosa que denomina o templo; a qual pode ter-se fixado e entranhado, ao longo de séculos, em determinadas formas típicas, de maneira a tornar freqüentemente bastante difícil distinguir determinados ritos dos espaços onde tradicionalmente são celebrados.

O tema oferece outra dificuldade adicional: a arquitetura dos espaços sagrados parece estar, de alguma maneira, ausente das preocupações seminais da modernidade, em grande parte por seu caráter eminentemente laico. As razões dessa relativa ausência são complexas, mas nascem de uma ampla mudança de mentalidade que marca o próprio advento da modernidade amplo senso; acirrando-se nas vanguardas do século XX, cuja ânsia por romper laços com o passado não poderia facilmente coadunar-se com a inevitável necessidade de respeitar, transformar e renovar a tradição que é inerente à projeção de espaços sagrados.

As ondas de inovações litúrgicas no seio de várias igrejas tradicionais ou renovadas que ocorre na segunda metade do século XX, entretanto, colaborou para um importante melhoramento na concepção arquitetônica no projeto de espaços religiosos, e as obras aqui apontadas como exemplares exemplificam cabalmente esse processo.

A compreensão efetiva desse tema, como ocorre nas demais categorias, é indissociável na compreensão dos precedentes notáveis modernos que nutriram conceitual e formalmente essas arquiteturas.

Edifícios para usos comerciais: definindo cortes⁶⁹

Talvez devido à linguagem seca, de poucos detalhes e escassos materiais, tão cara à arquitetura do brutalismo paulista, existam poucos exemplos de seu emprego em edifícios de uso comercial amplo senso, ao menos nos anos 1960-1973, abarcados pelo levantamento de obras desta tese, que incluiu nesta categoria apenas 28 entradas, cifra que, na verdade, corresponde a apenas 20 obras, pois que foram incluídos individualmente os vários projetos que receberam prêmios e menções em dois concursos. Em compensação, foram enquadradas nesta categoria diversas obras e usos que, embora não cabendo em outras categorias, tampouco faziam de per si um conjunto homogêneo: um *drive-in*, duas agências (lojas de vendas) de automóveis, três mercados municipais, quatro agências bancárias, um restaurante e uma galeria de arte.

Mesmo não tendo um significado expressivo enquanto programa representativo daquela arquitetura naquele momento, algumas dessas obras podem, mesmo assim, ser consideradas “exemplares”, no sentido empregado nesta tese: ou seja, por não apenas apresentar um certo grau de excelência em si mesmas como por ter tido um papel relevante na formação de paradigmas arquitetônicos, tendo sido reconhecidas como tais por alguns de seus contemporâneos, e assim servido de precedente notável ou exemplo cabal de atitudes e soluções projetuais que o conjunto dos arquitetos e estudantes de mesma afinidade formal e conceitual considerou, direta ou indiretamente, valer a pena valorizar e emular.

Convém lembrar que, a partir de finais dos anos 1970 até meados dos anos 1980, já por obra de alunos e discípulos da primeira geração de arquitetos da tendência, o segmento de obras comerciais “brutalistas” aumenta bastante, chegando a ser, num determinado momento, a linguagem preferida das arquiteturas das agências bancárias.

Da importância da resolução da secção vertical, ou “corte”⁷⁰

No depoimento oral descompromissado de profissionais arquitetos atuantes nos anos 1960/70, como afirmação própria ou por recordação posterior de alunos e/ou discípulos, é freqüente ouvir que muitas vezes os concursos (ao menos naquele então) ganhavam-se “pelos cortes”. Com isso talvez se pretendesse dizer que a inteligência espacial de uma obra podia, ou devia, ser apreendida preferentemente ao examinar-se sua secção vertical; assim, mesmo quando a resolução funcional seja, em geral, melhor compreendida pelas plantas, a manipulação das alturas, pés-direitos e vazios verticais, a presença de aberturas zenitais ou laterais altas, a manipulação dos níveis dos pavimentos com a criação de andares inferiores úteis enterrados ou semi-enterrados, ou a disposição de mezaninos, ou o pendor pela distribuição dos pisos em meios níveis sucessivos (à maneira de expansões alargadas de patamares intermediários de escadas) eram todos dispositivos considerados como enriquecedores da proposta e comumente acionados; e, se presentes, podiam “ganhar” a parada pela sedução implícita que promoviam ao subverter as expectativas e procedimentos correntes (do espaço-sanduíche empilhado simples) em prol de uma variação derivada basicamente da habilidade de correlacionar tridimensionalmente os espaços.

Coincidentemente, as três obras selecionadas como “exemplares” na categoria, “edifícios comerciais”, embora não resultem de concursos, também fazem da inteligência espacial do corte, se não sua única qualidade, certamente seu maior interesse – embora tal característica possa ser encontrada em muitas outras edificações, de outros programas, dentre as pesquisadas para esta tese e representativas da Arquitetura Paulista Brutalista.

Equipamentos urbanos: arquitetura pública⁷¹

Neste item foram levantadas 21 obras, das quais cinco consideradas como “exemplares”: destas, quatro são estações da linha norte-sul do metrô, obras das mais importantes daquele momento. A oportunidade para a atuação dos arquitetos em um tema de caráter eminentemente urbanístico, de evidente interesse público, mas que ao mesmo tempo oferecia uma oportunidade ímpar de atuação edilícia irá se dar, exemplarmente, com a implantação do metrô paulistano a partir de meados dos anos 1960. As estações da primeira linha são ainda hoje os elementos arquitetônicos mais visíveis e públicos da tendência brutalista da arquitetura paulista. Mas a ênfase em projetos de intervenção urbana em São Paulo tem sido menos nos meios de transporte urbanos rodoviários, e mais nos equipamentos de apoio para a circulação rodoviária; no começo dos anos 1970 foi realizada uma considerável quantidade de estações rodoviárias em várias cidades paulistas e brasileiras, das quais destacou-se aqui um dos exemplos mais notáveis da Arquitetura Paulista Brutalista, a Estação Rodoviária de Jahu, 1973, de Vilanova Artigas.

Conjuntos habitacionais: utopias tecnológicas e urbanísticas⁷²

Nos anos 1960 são raros os projetos de habitação social efetivamente implantados e que pudessem ser inseridos no rol de obras de características brutalistas⁷³. Para ampliar ligeiramente esse escopo, mas sem fugir demasiado a seu sentido intrínseco, considerou-se importante inserir na listagem desse tema também outros projetos de conjuntos habitacionais, mesmo quando não destinados à habitação social propriamente dita, e alguns de caráter urbano que também previam inserção de habitação social; ou projetos destinados a outros usos, mas que podem ser entendidos como exercícios potenciais de experimentação passíveis de serem apropriados em projetos de habitação social. Mesmo com essa ampliação de escopo, arrebanharam-se 12 exemplos, dos quais apenas metade foi efetivamente construída. Por serem poucos, de certa maneira, todos poderiam ser considerados significativos, dada a relevância do tema; mas procurou-se aqui destacar

como exemplares os mais emblemáticos, seja por terem maior porte ou por terem sido propostos e/ou executados com o emprego de algum sistema envolvendo a pré-fabricação dos componentes.

Opções projetuais: variedade ou de repetição, pré-fabricação leve e pesada

Nos projetos de conjuntos habitacionais desse momento confrontam-se duas opções mais ou menos divergentes. Uma delas dá ênfase na diversidade de opções das unidades habitacionais e na variedade de arranjos de seu agrupamento horizontal e vertical; caminho que pode ser considerado como parcialmente alternativo, em relação a outro, também emblemático, e mais freqüentemente adotado e construído, aposta na repetição de um só tipo de unidade, em geral o bloco linear, e de seu agrupamento em fita e repetição em paralelo, conformando um conjunto altamente homogêneo do ponto de vista urbanístico. Essa não valorização da variedade como um valor intrinsecamente necessário à qualidade do projeto, visava dar mais relevo às possíveis vantagens da adoção de uma solução de porte e qualidade medianos, acreditando assim subscrever um caminho que tornaria mais viável a sua industrialização, pensada como dado intrínseco e quase inseparável do projeto das unidades. A opção pela “variedade” tampouco recusava a pré-fabricação, mas apostava no uso de elementos de menores dimensões sobre uma infra-estrutura básica pesada realizada in loco – opção, por exemplo, semelhante à da Unité de Marselha, de Le Corbusier, e assim, igualmente moderna. Mas essa separação não é taxativa, e há exemplos mistos.

Entretanto, foi a opção racionalista simplista, repetível, a entronizada, pensada para pré-fabricação pesada, mas raramente assim realizada, que passa a ser, já na década seguinte e dali em diante, considerada como “a mais correta” pelos epígonos da Escola Paulista Brutalista, passando a ser reconhecida desde então como solução, mais do exemplar, única e ortodoxa, da Escola Paulista Brutalista.

Homogeneização da solução das unidades

Além da opção preferencial pelo bloco linear repetível, nota-se a opção por um único tipo de unidade habitacional em cada conjunto. Essa homogeneização mais ou menos forçada é quase sempre arquitetonicamente desnecessária, mas parece ter sido adotada como paradigma na maioria das vezes, embora nem sempre por opção dos arquitetos, e sim em geral por exigência dos clientes institucionais. Essa opção nada tem de intrinsecamente mais racional e/ou econômica que a possibilidade de variedade, mas tornou-se um hábito tão entranhado adotá-la que a massificação das unidades foi elevada à possibilidade ortodoxa. Mas é difícil justificá-la, exceto por revelar falta de imaginação e cristalização mental dos empreendedores.

Conjuntos habitacionais de casas individuais

Nos anos 1960 a proposição de habitações coletivas conformadas por casas individuais pareceria contraditória aos arquitetos, embebidos que estavam nas ideologias das vanguardas modernas progressistas preconizando a racionalização e verticalização da habitação. Mesmo assim, eram chamados e atendiam à solicitação para realizar projetos desse teor; mas muitas vezes, faziam questão de colocar dúvidas e reparos conceituais prévios, principalmente na deseconomia resultante nas questões de implantação da infra-estrutura urbana. Alguns projetos se propõem a ativar soluções visando superar esse óbice, atendendo da melhor maneira possível à economia na questão infra-estrutural, tanto pela solução de implantação urbanística como igualmente pela solução proposta para as unidades habitacionais.

Note-se que, embora em geral os conjuntos habitacionais com edifícios em altura fossem freqüentemente concebidos a partir da redução proporcional de propostas para casas senhoriais, nos melhores

exemplos de conjuntos habitacionais de casas propõe-se, ao contrário, uma solução totalmente inovadora, nascida não de uma adaptação, redução e multiplicação de um modelo apresentado inicialmente para a classe média, mas desde suas próprias questões projetuais internas.

Residências: metodologia de seleção das obras exemplares⁷⁴

Uma porcentagem significativa das obras levantadas para a tese e afinadas com a Arquitetura Paulista Brutalista são residências unifamiliares: do universo total de quase 600 exemplos inseridos no banco de dados, 214 (ou seja, pouco mais de um terço) se enquadram nessa categoria. Certamente, e como desde há algum tempo já se sabe, as casas figuram entre as mais importantes realizações dessa tendência arquitetônica, e por isso mesmo, têm recebido uma mais concentrada atenção em variados estudos, que vêm sendo realizados nas últimas duas décadas.

A definição de quais obras, entre as residências, poderiam ser consideradas como “exemplares”, empregou, a princípio, os mesmos critérios utilizados para as demais categorias de uso, o que resultou – em face do maior número absoluto, e refletindo a relevância que os próprios autores davam ao projeto de casas – em uma seleção de 33, quantidade muito maior do que a selecionada em cada uma das outras categoria. Optou-se por realizar uma segunda filtragem na primeira seleção de obras “exemplares”, de maneira a obter-se uma quantidade mais restrita de obras, semelhante àquela analisada em outras categorias; selecionando como “exemplares” (em segunda potência) apenas algumas edificações indiscutivelmente emblemáticas, num total de 13.

Residências: a moradia como laboratório experimental⁷⁵

Marlene Acayaba ressalta que “na prática, a casa é muitas vezes a única, a melhor ocasião para o profissional experimentar”. Tema muito relevante na Arquitetura Paulista Brutalista, não deixa de ter suas limitações peculiares, e o simples fato de terem ocorrido mais oportunidades para os arquitetos realizarem projetos residenciais não foi tanto obra do desejo, mas da contingência. O que pode ser atestado pela freqüência com que seus autores declaram que tais propostas não visavam apenas atender às demandas daquele encargo específico, mas insistem em outorgar-lhes valor de experimento ou de oportunidade de treinamento para futuras possíveis extrapolações a serem oportunamente aproveitadas, à medida que encargos mais prestigiosos, mais importantes ou de maior escala chegassem finalmente a se apresentar; ou senão, como compasso de espera enquanto as condições sócio-políticas não se alterassem a favor de uma amplificação do papel do arquiteto. Dai ser freqüente o entendimento, no seio da Escola Paulista Brutalista, do projeto das casas como um “laboratório experimental”.

Residências: exercícios virtuosos sobre temas banais

A contribuição do arquiteto Carlos Barjas Millan ajudou a definir, na Arquitetura Paulista Brutalista, algumas de suas soluções paradigmáticas, como a “casa-apartamento sobre pilotis”; a rigor, todas as obras seguintes da sua infelizmente curta carreira são, de uma maneira ou de outra, exemplares. E várias delas querem trabalhar nem tanto a situação especial e/ou experimental: não se distinguem por buscarem ser distintas, mas por buscarem ser comuns. Essa busca também acontece em outras obras notáveis da Arquitetura Paulista Brutalista, como por exemplo, algumas das casas realizadas por Rodrigo Brotero Lefèvre no início dos anos 1960, que igualmente revisitam o “sobradinho paulistano” nem tanto para superá-lo, mas para dar-lhe continuidade em outros tons. Misturando tradição e inovação, adotam uma atitude contextual que considera as pre-existências arquitetônicas, usos e costumes locais (mesmo os nascidos mais das circuns-

tâncias que da propriedade), mesclando esse realismo a uma boa dose de radicalismo inovador, o que faz com que o resultado requalifique o entorno que transforma de maneira efetiva ao ativar soluções técnica e economicamente viáveis. Atitude projetual que não deixa de filiar-se, de certa maneira, ao exemplo dado por Le Corbusier nas Maison Jaoul.

Residências: casa-apartamento sobre pilotis

Tema por excelência que percorre e caracteriza boa parte da obra residencial de Mendes da Rocha, assim como a de outros arquitetos, dentre os quais se poderia também destacar Carlos Millan, é a idéia-força da “casa-apartamento sobre pilotis”: proposta de forte caráter prototípico, mas de fácil adaptação circunstancial, podendo ser mesclada em cada caso a diferentes aproximações estruturais, volumétricas e compositivas. Em geral o programa é acomodado em apenas um pavimento, disposto sobre nível em pilotis mantido aberto, vago e usado como área de lazer e estacionamento, com escadas exteriores de acesso; organizadas, em geral, com duas empenas paralelas mais abertas e duas mais fechadas, pilares recuados ou não do perímetro, podendo ser considerada uma variante do esquema Dom-ino, embora as fachadas mais vedadas favoreçam uma leitura não homogênea enfatizando certa semelhança com o esquema Citrohan. Comparece também nessas casas a idéia de executá-las com o emprego de pré-fabricação dos componentes (aspiração que não chega a ser realizada em nenhum caso no período em estudo, mas apenas muito posteriormente, e como exceção).

Residências: a caixa fechada “suspensa”

Algumas residências da Arquitetura Paulista Brutalista ativam também a idéia da “caixa fechada suspensa”, idéia matriz desenvolvida numa grande variedade de exemplos, com distintas abordagens. Variadas influências confluem na formação desse tipo. Pode-se considerar que ele tem como precedentes tanto sugestões corbusianas - a idéia de “caixa” podendo ser considerada um desenvolvimento do protótipo Citrohan, principalmente enquanto volumetria; com influências miesianas - se se considerar a “caixa de vidro” do mestre alemão principalmente quando ela atinge seu acume na sua fase norte-americana, quando se trata de fato de uma caixa-grade de aço, fechada de maneira a reforçar o aspecto compacto e auto-contido, livre e pousado na paisagem. Entretanto, essas referências ou afinidades sofrerão na Arquitetura Paulista Brutalista uma extrapolação de materiais e um deslocamento conceitual, adquirindo tonalidades e ênfases distintas e peculiares. Há uma grande ênfase na questão da concepção estrutural, tomada como conceito primordial para a concepção arquitetônica, demonstrando, nesse particular, maior proximidade com propostas miesianas. Muitas vezes essas “caixas”, ao transformarem “paredes vedadas” em “paredes portantes”, que passam a trabalhar como grandes vigas de altura do pé-direito total, reforçam a idéia de “muro portante”; nesse caso, a solução vai deixando de ser “prototípica” para tornar-se, cada vez mais, telúrica e fincada em um lugar específico.

Residências: a casa-praça, ou casa-abrigo

Embora as obras selecionadas como exemplares sejam sem dúvida excepcionais, por sua qualidade, oportunidade, especificidade – entretanto os projetos residenciais da Arquitetura Paulista Brutalista contêm, quase sempre, uma forte tendência a se conformarem como se estivessem em busca de tipicidade. Essa vontade de formulação (ecoando as idéias de industrialização, normatização, padronização e possibilidade de repetição que caracterizam o ideário utópico da modernidade arquitetônica do século XX) está de alguma maneira presente nas casas que elaboram revisões sobre a construção corrente paulistana. Mas é

ainda mais característica nas propostas de cunho mais esquemático, cujo desejo é menos revisar do que reinventar a moradia paulistana e, por extensão, a moradia em termos substantivos. Pode ser esse o caso da solução típica da casa-apartamento sobre pilotis, ou da casa experimento tecnológico com vistas à pré-fabricação.

Uma outra possibilidade dessa explícita vontade modelar comparece no esquema conhecido como da “casa-praça” (conforme denominação do arquiteto Ruy Ohtake), um tipo que poderia ser talvez melhor nomeado como casa-abrigo, pois seu traço esquemático é justamente o de configurar uma cobertura simples, “um teto” que não é o da casinha ingênua de duas águas, mas o plano horizontal ideal, quase como um trecho de solo que se elevasse ou uma lâmina que flutuasse produzindo sombra; um abrigo contínuo e indiferenciado que pudesse ser adaptado, complementado e ajustado, a cada ocasião oportuna, aos usos e atividades que se fizesse necessário agregar. “A habitação, mesmo que seja uma só, mas pensada genericamente [...] Assim como, um produto industrial não é encomendado, a habitação, embora encomendada, deve ser pensada como se não o fosse”.⁷⁶

Residências brutalistas: ampliando o escopo da sua abrangência

Valorizando soberanamente o experimentalismo estrutural, seria de se esperar que ocorresse na Arquitetura Paulista Brutalista obras pouco usuais e inusitadas do ponto de vista formal, mas de certa maneira ainda afiliadas à mesma por serem extrapolações admissíveis dos métodos (embora não das formas-padrão). O problema não é que essas variações ocorram, mas como a crítica e a historiografia escolherão lidar com elas, considerá-las ou não, encaixá-las ou ignorá-las.

Para os discursos e preceitos orais vigentes na época auge do brutalismo, tais buscas poderiam ser toleradas com certa facilidade enquanto fossem geometricamente regulares e/ou empregadas como recurso acionado para vencer grandes vãos. Mas, parecia ao ideário da época menos admissível quando aplicadas de maneira mais livre, sem aparente rigor geométrico, nem possibilidade de conformação de solução tendendo à tipicidade; e ademais, em programas residenciais.

Nesta tese, entretanto, trabalha-se como um marco referencial conceitual a distinção entre a arquitetura e a Escola Paulista Brutalista, admitindo que ambas não são exatamente congruentes, e que o conjunto das obras da última pode legitimamente ser bem mais amplo que o daquelas admitidas na primeira. Mesmo merecendo censuras da “escola”, muitas obras podem seguir pertencendo à Arquitetura Paulista Brutalista. Sob esse marco, não há a rigor nada que obste o uso de paredes e cascas portantes, formas não repetíveis, pesquisas não preocupadas com a formação de soluções típicas, enquanto variantes possíveis dentro da tendência arquitetônica brutalista - sempre quando apresentem também outras de suas características, de maneira a não excluí-las totalmente.

É o caso, por exemplo, das obras de Eduardo Longo, que, entre outras características, enfatizam o emprego do concreto armado aparente, utilizado como material da estrutura portante e que por si só, praticamente, define a solução arquitetônica; e ademais, estando presente um certo grau de experimentalismo, seja no sentido de busca artística e/ou de procura construtiva tecnológica.

Como podem ser incluídos outros casos, menos limítrofes do que as experiências de Longo, realizados, por exemplo, por Joaquim Guedes, cujas obras possibilitam a ativação de importantes debates conceituais: desde seus primeiros aportes transicionais, na sua muito precoce contribuição inicial à Arquitetura Paulista Brutalista antes de 1960, ou seja na velocidade com que rapidamente suas propostas introduzem novos temas e variados questionamentos que demonstram uma densa inquietação formal, material e filosófica. Idem quanto aos aportes de Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro e Flávio Império, estes ex-colaboradores de Guedes, no seu afã experimental, crítico e inovador.

Último momento da residência paulista como laboratório

A Arquitetura Paulista Brutalista em seu momento inicial, de consolidação e de expansão, que irá pelo menos até o início da década de 1980, foi o último momento, em São Paulo, onde a residência unifamiliar isolada em um lote ainda conformaria o primeiro laboratório do jovem arquiteto recém-formado, por assim dizer, seu “campo de provas”. O adensamento e a verticalização da cidade, favorecidos pela lei de zoneamento de 1972, mudarão a face urbana da metrópole, praticamente extinguindo, nos anos seguintes, esse campo de atuação enquanto forma de iniciação profissional. Toda essa experimentação se finda, talvez menos por suas qualidades, defeitos, ousadias e incongruências, e mais porque a atividade profissional do arquiteto irá tomar outros rumos, que essa geração de criadores talvez não esperasse, mas que vista retrospectivamente parece que seria quase inevitável.

9.4. REVENDO A ARQUITETURA

Levantando barreiras: da possibilidade de uma Arquitetura Paulista Brutalista⁷⁷

A releitura crítica contemporânea da arquitetura brutalista é realizada nesta tese desde um ponto de vista de certa maneira alternativo em relação à pretendida “autoridade” da leitura de Reyner Banham: não há interesse em contestar a contribuição de Banham que, em muitos outros aspectos, segue sendo de seminal relevância, mas de:

levantar a interdição posta por ele e por seus contemporâneos sobre a possibilidade de compreender a arquitetura brutalista prioritariamente como fato estético, e até mesmo, como um esforço potencial para a formação de um estilo, possibilidade aberta pelo fato de não se tratar de uma arquitetura exclusiva da obra de uns poucos autores, mas de uma tendência que é adotada por muitíssimos arquitetos e que se espalha pelo mundo com enorme velocidade. Durante um considerável período de tempo;

uma vez que as obras passam a ser analisadas a partir das características arquitetônicas que o “estilo” brutalista vai consolidando, essa tendência já não pode ter sua origem reivindicada por este ou aquele país, arquiteto ou grupo de arquitetos, pois se constata que ela ocorre em exemplos vindos à luz simultaneamente, em muitos e distintos países e arquitetos, aproximadamente entre 1955-1960;⁷⁸

que, se há uma origem comum a todos, é apenas na sua afiliação aos precedentes notáveis dos mestres da geração anterior ainda em atividade, especialmente Le Corbusier, mas também, em certa medida, Mies van de Rohe, com a mistura local de outras e variadas influências adicionadas em cada caso;

que, assim sendo, o conceito de “brutalismo” pode legitimamente ser empregado para designar qualquer uma dessas contribuições realizadas em qualquer país, não sendo correta quaisquer reivindicações sobre a exclusiva propriedade do termo e dos fatos que ele designa;

que uma obra pode, inclusive, ser considerada brutalista, independentemente de ter sido ou não sido animada por discursos “éticos” amplos, explícitos ou implícitos (ou que admita ou não sua pertença ao brutalismo) sempre que se possa, por meio de uma análise arquitetônica cuidadosa, demonstrar que ela se afilia às características arquitetônicas do “estilo” brutalista.

Brutalismo paulista, segundo uma visão pluralista⁷⁹

Embora sejam as manifestações da Arquitetura Paulista Brutalista o tema desta tese, parte-se também da assunção de que arquitetura paulista não se limita, nem antes, nem depois, à tendência brutalista, não cabendo apresentá-la como “principal”, muito menos como “verdadeira” e sequer como “autenticamente paulista”, não havendo intenção de reforçar quaisquer processos exclusivos e/ou excludentes.

Apesar de ter sido um fenômeno consistente e persistente da arquitetura brasileira de um determinado tempo e lugar, até o presente seu estudo sistemático ainda não foi realizado de maneira ampla, cabendo ainda a necessidade de definir seus próprios limites, com dispositivo instrumental inevitável para melhor compreendê-los. Ao mesmo tempo, pretende partir de e seguir mantendo uma visão pluralista do panorama em estudo; e assim convém sempre ressaltar, a cada passo, que tal consistência e unidade, embora possa ser postulada, nunca é plenamente homogênea, porém sempre necessariamente mutante, instável e circunscrita, ademais de cercada de outras possibilidades ao seu redor e sitiada por outras inquietações desde seu interior.

A inclusão na arquitetura do brutalismo paulista de obras de diversos autores que apresentam vontades alternativas em relação à Escola Paulista Brutalista torna-se, assim, inevitável. Uma vez atendidas corretamente as características arquitetônicas principais, que esta tese enumera como sendo qualificativas dessa arquitetura do brutalismo paulista, há ainda uma infinita possibilidade de variação e arranjo e de manifestação de distintas afinidades eletivas. Ao invés de propor a compreensão do assunto segundo um corte mais “purista”, possivelmente mais radical e certamente muito mais fácil de definir e enquadrar, a tese propõe uma atitude contrária. Não se deseja chegar a uma unidade só possível pela exclusão, mas sim dar mais valor e atenção à realidade dos fatos, e ao desejo expresso de privilegiar uma visão pluralista da arquitetura brasileira em geral – e mesmo, da Arquitetura Paulista Brutalista em particular. A aceitação dessa complexidade poderá dar interesse e profundidade a essa arquitetura paulista, compreendendo e situando as variantes como parte do caminho que se deseja trilhar para ampliar e precisar sua compreensão.

Adécada de 1960 assiste à consolidação da arquitetura brutalista em toda parte, com exemplos notáveis em vários países, e o Brasil não foi exceção, como tampouco o havia sido no momento de primeira expansão do modernismo nos anos 1930; ao contrário, foi exemplo notável. Ademais, o brutalismo ganhará força e impulsos extras na realidade brasileira paulistana ao configurar, de passo, um fenômeno que não é necessariamente semelhante nem está inevitavelmente presente em outras praças: qual seja, o da sua “escolarização”, mais ou menos a partir de meados daquela década, garantindo uma persistência e sobrevivência maior à tendência.⁸⁰

Mesmo quando, no final da década de 1960, configura-se possivelmente um momento áureo dessa Arquitetura Paulista Brutalista, com um considerável acúmulo de obras reconhecidamente exemplares e de alta relevância, é sempre sábio ver em qualquer auge as sementes da dissolução, na afirmação inconsciente da necessidade de reprimir os desvios, na consolidação excelente a possibilidade de perda de ânimo para a invenção. E sempre prudente perceber que, qualquer tentativa de purificar o caldo não vai torná-lo mais consistente e sim mais ralo.

Concursos: de sua utilidade também na análise crítica de arquitetura⁸¹

Edifícios para usos institucionais ou governamentais deveriam, em princípio, ser contratados por meio de concursos públicos; de fato várias dessas obras realizadas na década de 1960 resultaram de concursos, chegando aquele momento inclusive a ser denominado, por alguns comentaristas, como a “época dos concursos”, pela razoável frequência com que sucediam, eram bem acolhidos e resultavam em obras construídas. O exemplo do concurso de Brasília em 1957 foi paradigmático em ajudar a fomentar a idéia do concurso como um modo de seleção democrático que, em princípio, permitia o acesso a trabalhos de certa importância a todos os arquitetos (inclusive jovens profissionais), sendo também um modo de seleção excelente ao privilegiar, em princípio, a qualidade da melhor proposta.

Se os concursos daquele momento puderam muitas vezes ser bem sucedidos isso deriva em parte do fato de todos os envolvidos (clientes, arquitetos participantes e arquitetos do júri) compartilharem expectativas arquitetônicas de relativa homogeneidade formal e conceitual; que se verifica na relativa semelhança

formal e conceitual que compartilha, e que hoje já é passível de ser constatada ao se analisarem boa parte das entradas aos concursos de então. Tal situação, longe de ser regra, é na verdade bastante excepcional e ocorre apenas em alguns momentos históricos muito determinados, sendo um indicador bastante preciso da consolidação e/ou auge de influência de uma determinada tendência ou estilo, e de sua qualificação naquele dado momento como “hegemônica” ou em vias de assim tornar-se.

Em outros momentos, quando predomina a dispersão estilística e a divergência formal, os concursos tendem a resultar em polêmicas e debates inconclusos, em insatisfação geral de todos os envolvidos e, muito mais raramente, em obras. Poder-se-ia citar um sem número de casos que comprovam essa hipótese da dissensão em concursos indicar um momento de debate e diversidade de tendências - seja no concurso para a Sede da Liga das Nações nos anos 1920 ou no concurso para a Biblioteca Pública do Rio de Janeiro em 1985.

Corroborar esse raciocínio o fato de os concursos dessa “época”, significativamente, configurarem demonstração cabal da consolidação e progressiva hegemonia da tendência brutalista - já que por volta de 1964-5 praticamente todos os projetos premiados ou mencionados em concursos, ao menos os realizados no âmbito paulista, apresentam todas as características apontadas neste trabalho como indicativas de uma possível filiação ao brutalismo paulista. O mesmo irá acontecer em concursos no âmbito nacional a partir de 1969, com o concurso para o Pavilhão do Brasil na Feira de Osaka.

Numa⁸² perspectiva de análise histórica, os concursos de arquitetura admitem ser aproveitados, muitas vezes, para uma compreensão “radiográfica” e transversal de um dado momento, ao possibilitarem comparar diferentes soluções propostas para um mesmo problema arquitetônico (sendo distintas respostas para um mesmo programa e lugar). Analisando os resultados de um concurso, pode-se verificar se nessa amostragem há heterogeneidade ou homogeneidade nas respostas arquitetônicas; quais aspectos conceituais, tecnológicos, formais e funcionais estão sendo privilegiados pelos concorrentes e pelos júris (indicando parâmetros de percepção e avaliação que estariam dando apoio às decisões); e quando ocorrem momentos em que se constata a ocorrência de um panorama formal-estilístico relativamente homogêneo, compreender melhor suas características e até mesmo, verificar se já se pode perceber, submersa nessa “homogeneidade” (que jamais é plena), a ativação de atitudes revisionistas – entendidas como aquelas que, sem discordar fundamentalmente da corrente principal, entretanto desejam corrigi-la, para isso inserindo novos parâmetros de decisão e busca de excelência.

Mudanças na maneira de projetar, ao redor de 1965: caso Rino Levi⁸³

Sendo bastante reconhecido pelo seu viés profissional e pragmático, nem por isso Rino Levi deixa de estar sempre atualizado com os debates internacionais de cada momento, com eles colaborando através de suas propostas, pesquisas e aportes pessoais. Não é de estranhar, portanto, que a partir do início da década de 1960 suas obras venham também a progressivamente se alinhar com a tendência brutalista nascente, sinalizada de início pelo do emprego cada vez mais freqüente do concreto armado deixado aparente, o que é feito sempre sem perder a elegância, contenção e a composição correta e balanceada que caracterizaram sua obra: trata-se de uma aproximação que contribui sem se subordinar.

Talvez por coincidência de datas, será somente após o desaparecimento de Levi que seus sócios irão propor obras que demonstram estarem mais claramente alinhadas com algumas das explorações formais e construtivas da tendência brutalista, com elementos construtivos tendendo mais ao pesado que à habitual elegância rinoleviana, chegando eventualmente, em alguns exemplos, a parafrasear a contribuição de outros autores da Arquitetura Paulista Brutalista, seja pendendo para a ousadia estrutural, seja no uso de pilares em desenho elaborado. Constata-se ter havido uma mudança no tom e afinação nas obras do seu escritório, que a ele sobrevive, sinalizando uma significativa alteração em seus rumos e opções estéticos no

que tange à implantação/volumetria, que passa, da ênfase na noção de composição à ênfase na idéia de modulação e agregação (mas próxima das idéias “sistêmicas” daquele momento).

Essa derivação, notável por dar-se no seio de um mesmo escritório, não é rara, mas, ao contrário, característica e mesmo típica desse momento e pode ser, em parte, resultado de questões geracionais.

Os mestres da modernidade internacional e a primeira geração moderna brasileira, ainda formados nos ensinamentos da academia de belas-artes ou sob sua influência direta, estão nos anos 1960 envelhecendo, se aposentando ou desaparecendo. No após II Guerra, apesar de algumas persistências conservadoras já não mais absolutas, o aprendizado arquitetônico das novas gerações cada vez mais se distancia do ensinamento e prática desses procedimentos tradicionais, tendendo para um funcionalismo “de dentro para fora” que, embora busque resolver adequadamente cada edifício, parece perder parte da capacidade de integrar vários edifícios entre si, com o entorno e com a cidade.

Se a arquitetura moderna era até então uma exceção que se inseria na cidade tradicional sem rompê-la, almeja-se agora construir a cidade moderna, seja com a prévia intervenção da *tabula rasa*, ou quando esta não é possível, por meio da justaposição, não coordenada, de sucessivos objetos distintos e contrastantes, como que pensados apenas para seus lotes e não para a cidade; a dificuldade em dialogar com o vizinho atingindo, até mesmo, os vários edifícios constantes em uma mesma proposta de um mesmo arquiteto para um mesmo lote.

Que essa mudança no procedimento projetual esteja acontecendo com maior força a partir dos anos 1960, e ocorrendo no seio da tendência brutalista, pode ser apenas uma superposição de fatos e não necessariamente uma relação causal – já que essa desconexão com relação ao entorno e obsolescência, ou queda em desuso, das noções básicas de composição aplicáveis ao projeto de conjuntos de edifícios ocorre também nas arquiteturas de outras tendências daquele momento e desde então.

Coincidência ou não, a excessiva celebração do objeto em detrimento da cidade, que em absoluto estava presente na obra dos primeiros mestres da modernidade, e em boa parte das arquiteturas modernas (brutalistas ou não) até pelo menos meados dos anos 1965, triunfa cada vez mais no exato momento em que desaparecem esses mestres. Mas isso não se dá de maneira súbita, e a Arquitetura Paulista Brutalista, nas nem tão freqüentes ocasiões em que lida com conjuntos de edifícios de certo porte, não destinados a uso habitacional (caso em que a possibilidade de repetição seriada parece ser o costume apriorístico) segue mantendo mais ou menos a compostura.

Pré-fabricação de componentes: exemplos raros e notáveis dos anos 1960

Embora muitas outras obras da arquitetura paulista do período estudado façam constar, no memorial elaborado pelos autores, que o projeto teria sido pensado inicialmente para ser pré-fabricado, parte dessas afirmações parece pertencer apenas à categoria das declarações de boas intenções mais do que a um efetivo estudo minucioso da possibilidade efetiva de pré-fabricação, pois em geral trata-se de casas individuais altamente “desenhadas” eludindo qualquer viabilidade de emprego de um sistema construtivo baseado em elementos repetíveis e cujo sentido precípua depende da reprodutibilidade e economia de escala.

Mas nos anos 1960 ocorriam algumas, muito poucas, experiências efetivas de construção de obras empregando pré-fabricação extensiva, não só da estrutura como dos elementos de fechamento, elementos de infra-estrutura. Será apenas na década seguinte (e fora do escopo temporal desta tese) que passa a ocorrer um maior número desses exemplos. Mas apesar de a maioria dos autores postular que o interesse principal de aplicação da industrialização da construção devesse estar na superação do déficit habitacional, entretanto ela será empregada mais freqüentemente em edifícios industriais. Em São Paulo, nos anos 1960, há duas exceções notáveis e pontuais: o projeto e construção do Alojamento para Estudantes na CUASO-USP,

1962, de Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Jr. e Sidney de Oliveira; e o Edifício de Escritórios da Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, 1968, de Paulo Bruna, Arnaldo Martino, Antônio Sérgio Bergamin, José Guilherme Savoy de Castro, vencedor de concurso nacional. Esta obra, particularmente, assume um caráter prototípico e exemplar não apenas pela qualidade de sua implantação, pelo conceito sistêmico adotado nos fluxos e percursos, como na precocidade com que desenvolve uma arquitetura a partir de elementos pré-fabricados; e ademais, por fazê-lo de forma adequadamente equilibrada, sem descuidar dos detalhes e usando o concreto aparente não somente por suas qualidades portantes, mas igualmente aproveitando suas possibilidades plásticas sem desviar para o excesso formal ou estrutural que já vinha se anunciando como desenvolvimento seguinte da arquitetura brutalista, contra o qual esta obra parece fazer um mudo apelo à ordem.

Ecoss do organicismo na Arquitetura Paulista Brutalista⁸⁴

Muitos estudantes e arquitetos atuantes desde a primeira metade dos anos 1950 até meados dos anos 1960 pelo menos liam e apreciavam as contribuições de Zevi, e não apenas por sua pretensão em oferecer um método “alternativo” ao racionalismo, mas também por simpatizarem com seu discurso “humanista”, que aparentemente trazia ao debate questões relevadas pelos autores anteriores. Sem pretender realizar aqui uma análise mais abrangente do fenômeno do organicismo, basta para o interesse desta tese esclarecer que essa influência também foi sentida no ambiente paulistano, nesse mesmo momento, com muita força, e por múltiplas razões - mas nem tanto pela crença nas promessas de seu evangelho.

Uma das grandes dificuldades em compreender, passado meio século, de que tratava o debate arquitetônico entre racionalismo e organicismo é que a contraposição parece bastar-se nos discursos e desfazer-se em ambigüidades quando se trata de apontar, nas respectivas arquiteturas, o que as distingue entre si. Sem serem nulas, as diferenças entre arquiteturas “racionalistas” e “organicistas” daquele momento tampouco são suficientemente distintas a ponto de poder considerá-las como puras oposições; assim, a maior parte dos comentadores contemporâneos conclui que se tratavam mais de polarizações e polêmicas de momento do que de diferenças profundas em termos da prática arquitetônica. Por outro lado mesmo se hoje podem ser vistas como tendo sido estruturadas sobre bases conceitualmente frágeis, as considerações apologéticas de Zevi e dos partidários do organicismo, de alguma maneira, foram influentes ao longo dos anos 1950; e no panorama da arquitetura brasileira, o foram, certamente, mais no ambiente paulista do que no carioca. E, se elas podem ser mais ou menos percebidas na arquitetura paulista não-brutalista dos anos 1950, também podem igualmente, ser notadas em algumas obras da arquitetura brutalista desse mesmo momento.

Variedade de materiais e arranjos estruturais na Arquitetura Paulista Brutalista⁸⁵

Uma das mais fortes características do brutalismo em geral e do brutalismo paulista em particular, nos anos 1950-70, é sem dúvida a priorização da definição da estrutura portante na explicação arquitetônica da obra, de preferência pensada e executada em concreto armado, se possível protendido, optando por deixá-la aparente, e mais ainda, por dar-lhe certo destaque, eventualmente certo exagero. Quase sempre ela vem combinada com a opção, que impregna quase toda arquitetura moderna, pela planaridade das lajes, apoiadas em colunas delgadas e isoladas, recusando o papel portante dos muros; embora a preferência, no brutalismo não recaia tanto na solução Dom-ino clássica (de vãos relativamente discretos, repetíveis, homogêneos, com colunas afastadas para dentro dos bordos das lajes), mas por variações de tendência talvez miesiana, onde se passa a restringir o número de pilares, deslocando-os para os bordos das lajes, privilegiando a estrutura em uma das direções de maneira a conformar pórticos, aumentando consequente-

mente o porte, massa e peso da estrutura de vigas e pilares, cuja maior robustez permite maiores vãos e desenhos variados das colunas, seja modificando a secção ao longo do fuste, ou por facetamentos, dobras e inflexões.

Sendo essa a solução mais comum e preferentemente adotada, entretanto ela não conforma regra exclusiva, nem invalida *a priori* que outras soluções sejam acionadas: seja retornando a um ritmo colunar mais repetível e tranquilo; seja conformando grelhas bi-direcionais, horizontais e/ou verticais; seja trabalhando com muros portantes. Estes, especialmente, tanto podem resultar do agrandamento das vigas - que em alguns casos chegam a ter a altura de um pé-direito, podendo assim vencer vãos de maior porte - como podem configurar fitas contínuas delimitadoras de recintos e dando apoio a lajes, como no caso das casas-praça; como podem inclinar-se e encurvar-se configurando cascas, abóbadas ou pigueiros, regulares ou irregulares, onde já não está mais clara a distinção entre estrutura portante e fechamentos, entre parede lateral e cobertura superior. Todas essas soluções podem comparecer em estado puro ou combinadas entre si numa determinada obra; e todas podem ser empregadas, se o desejarem, para conformar a arquitetura prioritariamente pela definição de sua estrutura portante - tanto no resultado plástico exterior, como na definição do espaço arquitetônico habitável interior.

Também essas variantes ocorrem no brutalismo, e inclusive no brutalismo paulista - e seria de se esperar que, valorizando soberanamente o experimentalismo estrutural, isso se desse. Como dito, o problema não é que ocorram, mas como a crítica e a historiografia escolherão lidar com elas, considerá-las ou não, encaixá-las ou ignorá-las.

Arquitetura Paulista Brutalista: consolidação e auge⁸⁶

Por volta de 1970-74 já existe de pleno direito uma Arquitetura Paulista Brutalista consolidada e em expansão, com um conjunto de obras de notável qualidade já realizadas, demonstrando cabalmente suas propostas e características. A análise de suas obras iniciais e exemplares ajudou a reconhecê-la mais aprofundadamente, e embora ainda seja pouco, dando-lhe seu devido valor.

9.5. REVENDO A ESCOLA

Do nascimento oculto da Escola Paulista Brutalista⁸⁷

Infelizmente para os pesquisadores que se dedicam a estudá-la, a Escola Paulista Brutalista não tem como base de fundação um manifesto inicial escrito que servisse de guia seguro e confirmação clara e explícita de sua inauguração e atividade, o que dificulta exponencialmente encontrar uma maneira metodologicamente correta de lidar com o tema - embora não chegue a complicar o seu estatuto existencial, o que não deixa de ser evidente, tanto que passou ao vocabulário corrente das lides arquitetônicas.

Mas, também infelizmente, por falta até agora de uma pesquisa que se propusesse a estudar de maneira aberta, ampla e sistemática a contribuição dessa “escola” e da Arquitetura Paulista Brutalista, e mesmo a relativa autonomia entre ambas (nem toda Arquitetura Paulista Brutalista pertence à Escola Brutalista Paulista), o panorama segue estando pouco claro, tendo ambos (escola e arquitetura) passado do *status* de entes desconhecidos e/ou veementemente negados, ao *status* de meias-verdades vulgarmente invocadas à maneira de rótulos oportunos ou inoportunos, tão vagos quanto, muitas vezes, descabidos, servindo cada vez mais de apelações guarda-chuva empregadas a torto e a direito para etiquetar toda e qualquer contribuição arquitetônica ou discurso desgarrado, sempre quando a imaginação imprecisa ou a ignorância apressada do articulista lhe faça crer que possa, mais ou menos vagamente, permitir-se invocá-

la. E assim, aos poucos, foi-se tornando, de assunto tabu em assunto vulgar, sem chegar a passar pelo estágio de configurar-se em assunto conhecido de maneira clara e sistemática; como aqui se pretende fazer ou, ao menos, colaborar para que se faça.

Da arquitetura à Escola Paulista Brutalista⁸⁸

O brutalismo paulista só fica claro como tendência predominante, e depois hegemônica, inclusive para seus protagonistas, após ter-se expandido grandemente, como a seguir o fez, e depois que passa também a haver uma “escola” – que adota o estilo, mas eleva-o, da situação de circunstância à condição de norma. Para haver escola há que se estar sob a égide de determinados mestres; é necessária a demonstração de suas obras exemplares; é preciso contar com a defesa de epígonos e com a continuidade oferecida pelos discípulos – e isso só é possível quando todos esses ingredientes já entraram, sucessivamente, em cena. E isso necessariamente tarda algum tempo e provavelmente só se cristaliza em meados da década de 1960. Portanto, desafortunadamente, só vai florescer sob o choque térmico rigoroso e absurdo da situação política de exceção que se instala no país após 1964, desdita que vai vincar histericamente a “escola” e seus membros.

A expansão da Arquitetura Paulista Brutalista e sua escolarização⁸⁹

O fenômeno da “escolarização” contribuiu em parte para uma maior expansão da Arquitetura Paulista Brutalista nos anos 1970, embora esta, a exemplo do que ocorreu em todo o mundo, tivesse seu crescimento exponencial já garantido por seu *momentum* inicial estar nitidamente sincronizado com o chamado “espírito da época”, que não se restringia à tendência brutalista, mas tinha nela um de seus caminhos preferenciais. Na década de 1970, o brutalismo, e em especial o brutalismo paulista, se expande, é divulgado, atinge outras localidades, influencia e passa a ser assumido, de uma ou outra maneira, quase que pela totalidade dos arquitetos brasileiros - os quais, com poucas exceções, podem exibir obras “brutalistas” em seus currículos, sempre quando tenham estados ativos naquele período, em especial na primeira metade da década de 1970, mas freqüentemente, até a primeira metade da década de 1980, pelo menos.

A partir dos anos 1970, há uma tendência ao exagero e a exacerbação que, tendo estado presente desde sempre, em potência, na arquitetura brutalista, inclusive no brutalismo paulista, de repente solta suas peias, muitas vezes realizando exemplos que tendem quase ao absurdo. No caso brasileiro, alguns autores se inclinam a ver esse desvio de comportamento como sendo resultado da situação político-econômica dos anos do “milagre econômico brasileiro”; e o brutalismo paulista – em que pese sua auto-aclamação ética, socializante e esquerdizante, principalmente no caso da Escola Paulista Brutalista - chega a confundir-se com a arquitetura governamental autoritária e desenvolvimentista, que de fato foi um de seus maiores clientes. Mas esse exagero ocorre então nas obras das mais variadas inclinações estéticas e estilísticas, numa síndrome que afetava o ar dos tempos de maneira pandêmica.

Invisibilidade do Masp e distinção entre arquitetura e Escola Paulista Brutalista⁹⁰

O projeto para o MASP sempre foi uma obra de extrema visibilidade na cidade. Mas é singular que, com tal porte e significado urbano e arquitetônico, tenha sido solenemente esnobada pelas publicações de arquitetura da época; ainda mais peculiar que seu eventual registro se dê, sempre, sob a ótica do desafio estrutural, enfatizando mais a contribuição de Figueiredo Ferraz do que a de Lina); e que, apesar dessa ousadia estrutural estar perfeitamente afinada com a arquitetura do brutalismo paulista, sua inserção na tendência não tenha sido aventada ou comentada, senão de maneira muito oblíqua.

Talvez o motivo da não inserção se deva à confusão, que ainda hoje segue estabelecida, entre a Arquitetura Paulista Brutalista e a Escola Paulista Brutalista – domínios que parcialmente se superpõem, mas que em absoluto são idênticos. Percebe-se no reconhecimento tardio dessa obra a presença debates velados e abstrusos, que não aceitando a pertinência de Lina Bo Bardi na “escola paulista”, tampouco podiam admitir, sem incoerência, ser dela uma contribuição de tal importância para a “arquitetura paulista” – estando o qualificativo “brutalista”, implícito em ambos os casos, também proscrito, embora por outras razões. Uma pesquisa bem estabelecida, que analise os fatos e não as versões dos mesmos, deve dar conta daquilo que hoje pode parecer evidente, embora não o fosse no seu momento: a confusão entre ambos os domínios (da arquitetura e da escola, brutalistas) como se fossem apenas um e idêntico, falha em perceber adequadamente a gritante realidade dos fatos concretos, que indicam que a tendência brutalista, longe de estar restrita a um grupo fechado de criadores/professores, extrapola seu domínio para trás, para frente, e para os lados.

Memoriais das obras: ênfase na invenção estrutural e na inovação processual⁹¹

Nos memoriais produzidos pelos autores, a descrição dos projetos concentra-se, como é freqüente e característico na Arquitetura Paulista Brutalista, na descrição da obra civil, dando a entender que isso bastaria para defini-la cabalmente. A inventividade não apenas da construção, mas de seu processo de realização, são almejados e apresentados como bens supremos.

Assim, desloca-se para um segundo, ou oculto plano, questões outras de cunho propriamente arquitetônico e/ou compositivo, que embora não se discutam nem se evidenciem nos memoriais e discursos de época, não deixam de existir e mesmo de ser bastante sofisticadas, demonstrando haver uma segura atuação e manejo de uma base erudita conformada por um amplo repertório de conhecimentos arquitetônicos, que abarcam não apenas as questões contemporâneas e/ou da modernidade então recente, mas recuam tanto quanto necessário na tradição e na história, de maneira a abrangerem a própria noção de arquitetura como “estabelecimento humano”. Essa riqueza e complexidade, se não é nem evidente, nem celebrada, não deixa de fazer-se notar ao olhar interessado, que evidentemente deve também compartilhar esse repertório para poder reconhecê-lo.

Nesse sentido, pode-se dizer que houve, a seguir, uma redução qualitativa dos debates operados pela Escola Paulista Brutalista, que irá muitas vezes tomar como totalidade o que era ênfase, como caminho único o que era direção estratégica; o que indiretamente ajudou a empobrecer não apenas a percepção dessa arquitetura como validou uma certa limitação na amplitude conceitual e formativa dos esforços de ensino, com a justificativa da pretensa celebração dessa mesma arquitetura, nessa versão reduzida de sua percepção.

A “complexidade e contradição” presentes nos melhores exemplos da Arquitetura Paulista Brutalista do seu período de inauguração e consolidação foram entendidas, pela Escola Paulista Brutalista e sucessores, quase que exclusivamente, de maneira política, subtraídas as suas dimensões arquitetônicas amplo senso, menos porque não importavam e mais porque faziam parte de uma base, cuja importância ninguém percebia porque ali estava existindo aparentemente sem esforço; embora, de fato, fosse resultado de uma educação variada e ampla, fincada nos ensinamentos tradicionais herdados pelo método acadêmico e apenas parcialmente questionada pelos desejos de mudança da modernidade. Uma ou duas gerações depois, essa base, por se ter desvalorizado sua presença e se ter dispensado seu ensino, faz muita falta, e veio resultar em um evidente empobrecimento tanto da prática arquitetônica como da compreensão plena dessas arquiteturas.

Sobre a “função social do arquiteto” e sobre seu papel cultural⁹²

A Escola Paulista Brutalista incentivou e valorizou a “função social do arquiteto”: expressão de complexo deslinde, mas que inclui não apenas o exercício da atividade profissional conscienciosa e séria, mas uma noção mais sutil e “superior”: a do arquiteto como conselheiro sábio que segue adiante, em posição vanguardista, ao lado dos líderes da marcha. Não para assessorá-los no sentido econômico vulgar (de apoio ao empreendedor privado com interesses comerciais) e sim num sentido cultural amplo (de apoio aos governos executivos públicos e desinteressados). E se não havia ocasião para exercer tal papel, criava-se.

A idéia profissionalizante do arquiteto como um prestador de serviços, cuja atividade deveria ser a de atender com eficiência, presteza, economia e certo grau de inventividade determinadas demandas, que necessariamente precedem e justificam a sua acolhida e regulam o seu quefazer, é assim gradualmente substituída e inflacionada no sentido de uma hiper-valorização do papel do arquiteto, mais fácil de ocorrer se facilitada pela conjuntura política, social e econômica. Confluem para essa situação tanto o mito renascentista do protetor das artes como o mito romântico do criador sublime e desmedido: que, se é ouvido, será o arquiteto do rei; se não é ouvido, será o gênio incompreendido.

Como seria de se esperar (sendo a natureza humana o que ela ainda é, e sendo os governos passageiros e primando pela descontinuidade) boa parte das propostas arquitetônicas da Arquitetura Paulista Brutalista que, seguindo essa tendência, buscaram extrapolar, agrandar, amplificar a sua abrangência e enfoque, desde uma obra qualquer a uma arquitetura “num sentido cultural maior”, ficaram no papel; quando muito, se as obras se iniciaram, foram interrompidas no meio; na melhor das hipóteses, foram mal executadas e/ou incompletamente realizadas.

Não cabe aqui avaliar a atitude desses criadores, embora não seja possível evitar-se uma simpatia subjetiva por esses esforços da vontade utópica, que não deixam de ser um dos motores da humanidade - e se ela não chega a alcançar seus objetivos é porque, em princípio, eles são intrinsecamente inalcançáveis. Ao contrário, cabe aqui apenas considerar essas obras em si mesmas, com todo o respeito, sempre quando pertencerem à Arquitetura Paulista Brutalista e especialmente quando puderem ser consideradas exemplares. Certo, as vicissitudes que gravaram sua realização efetiva não são de somenos importância, mas não são tampouco o foco deste trabalho.

Extrapolção de significados em tom maior⁹³

Na apresentação/memoriais dos projetos, especialmente aqueles de maior interesse público (como seria o caso, por exemplo, dos conjuntos habitacionais de interesse social), há uma recusa em ver os projetos como experiências isoladas, que eram, mas sempre como um possível começo de mudança social, Nisso, reitera as utopias da modernidade arquitetônica para a qual suas verdades continham uma tal força teleológica que esta por si mesma geraria um futuro que parecia prestes a um dia ser alcançado. Essa possível verdade parecia já estar a ser alcançada alhures, como a experiência européia parecia comprovar. O fato de que essa tentativa estrangeira também era parca e feita de exemplos isolados e a idéia de que a realidade local poderia legitimamente não ser semelhante à européia, e assim não haver aqui distorção ou atraso, mas caso próprio; e que, finalmente, o conseqüimento dessa utopia talvez não fosse assim tão inevitável, mas sim fossem aspirações e desejos que em si mesmos não dispunham de força suficiente para realizar-se, eram possibilidades conceituais quase impossíveis de serem aventadas naquele momento em que a modernidade não era percebida como um estilo, mas como uma causa.

Residências como laboratório, ou a casa como a cidade⁹⁴

Vilanova Artigas justifica de maneira erudita a possibilidade de fazer do projeto de residências um momento de experimentação que ampliasse seu significado imediato e banal em prol de transformá-lo em uma oportunidade de exploração de caminhos pioneiros, até mesmo do ponto de vista social e político: “Encontro com a casa na cidade para construir com ela a casa da nova sociedade, que desponta como conseqüência inevitável do conhecimento mais profundo que vamos tendo, do mundo e das relações com os homens”.⁹⁵ A linguagem cifrada e elíptica, entretanto é clara nas entrelinhas: via a metáfora heideggeriana (e indiretamente albertiana) da identificação entre o ser da casa e da cidade, e vice-versa, busca-se superar o caráter possivelmente mesquinho (hoje dir-se-ia, politicamente incorreto) da construção residencial unifamiliar burguesa; podendo isso acontecer pela experimentação em pelo menos dois campos, distintos e complementares: “a experimentação específica das artes e também a que é privativa da ciência e da tecnologia, aplicadas à arte de construir”.

Da invenção à escolarização: do discurso arquitetônico ao discurso político⁹⁶

Em meados dos anos 1960 já estava bastante consolidada a Arquitetura Paulista Brutalista, com várias obras prontas ou sendo executadas, em que pese o momento político difícil, que evidentemente atrapalhava a vida, mas não necessariamente a arte; e assim, mesmo em meio aos embates políticos, discute-se arquitetura. Atitude que Artigas reitera na sua famosa aula inaugural pronunciada na FAU-USP em março de 1967:⁹⁷ se muitos esperavam, em face das circunstâncias do momento, um discurso político, ele surpreende com um discurso erudito sobre arquitetura, entendendo que a contribuição que dava não era para aquela hora apenas, mas deveria ter um alcance mais universal e não datado.

Entretanto, nos anos 1980, o discurso muda: em entrevista, Artigas refere-se à Casa Berquó (1967) como: “fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica Arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento”.

Essa declaração se dá quando a Arquitetura Paulista Brutalista já tinha esgotado seus filões principais, já tinha se disseminado e já se encontrava, como tendência, parcialmente esgotada, podendo ser vista retrospectivamente como memória passada; mas, seguia viva, e ainda não estava em absoluto combatida, a Escola Paulista Brutalista.

O processo de escolarização, ou escolástica, consiste em, uma vez tendo sido aceita *a priori* uma determinada verdade que é dada ou revelada, passar a esclarecê-la, divulgá-la, definir seus limites e estipular ortodoxias, defendendo-a das heresias e infidelidades. E talvez seja o ambiente da Escola – e não a arquitetura – Paulista Brutalista que vem a promover e cristalizar essa ânsia por uma conexão mais ou menos simplista entre arquitetura e política, propondo discursos onde esta (a política) explica aquela (a arquitetura), sem se preocupar demasiadamente com distingui-las, pois que escolhe identificá-las.

Ao contrário, a atitude do mestre no auge de seu momento criativo nos anos 1960 só podia ser outra, quando seu público ainda não é apenas o dos discípulos da escola que está nascendo, mas seus pares, que de modo algum são obrigatoriamente seus correligionários, aos quais busca ativar com a linguagem por todos compartilhada: a da arquitetura enquanto atividade artística, certamente aliada à técnica, certamente influenciada por questões políticas e econômicas, mas acima e além de tudo isso, guardando sua autonomia e seu domínio criativo próprio.

Assim, apesar das declarações politizantes, a casa Elza Berquó (e toda e qualquer arquitetura) pode ser lida e compreendida, em si mesma, menos como uma declaração de desesperança política, do que como uma inteligente declaração de autonomia artística, cujo ânimo libertário está imune às injunções

autoritárias da época, tanto as da ditadura militar, quanto as da ditadura da moda [da arquitetura do concreto], posicionando-se muito precocemente em reação contrária ao enrijecimento, repetição e escolarização da vitalidade das propostas da Arquitetura Paulista Brutalista, na medida em que questiona algumas de suas características principais, às quais ele se recusa a afiliar-se de maneira simplista. O avanço técnico não deixa de ser importante, mas não pode ser entendido - ao menos, é o que afirma Artigas - como única e exclusiva possibilidade de experimentação criativa para o arquiteto e as arquiteturas.

Nem a técnica (ou o avanço tecnológico) nem a política (ou seu retrocesso) têm domínio pleno sobre a arte de construir, pois que a arquitetura é inerentemente livre para buscar quaisquer caminhos, que só se limitam pelo respeito à sua lógica interna, que podem ser impedidos, mas jamais se subordinam necessariamente a quaisquer outras lógicas externas.

A questão da “identidade nacional” nos anos 1950/60 e a Arquitetura Paulista Brutalista⁹⁸

Em finais dos anos 1960, a arquitetura brutalista amplo senso - como atitude e estilo - já se encontra bastante disseminada mundialmente, e se nunca chega a ser triunfante, é certamente muito importante no concerto de tendências presentes no panorama internacional daquele momento, igualmente já contando com inúmeras obras de qualidade, realizadas em vários países. Nesse mesmo momento inicia-se a franca expansão da influência do brutalismo paulista sobre o panorama nacional brasileiro, podendo-se detectar como signo desse espraiamento, em fins daquela década. Ademais, o esgotamento da escola carioca, inclusive pelo desaparecimento físico de alguns de seus líderes, alimenta a sensação então comum de que a “arquitetura brasileira” se teria exaurido. A partir de 1968, aproximadamente, a obra do já então veterano arquiteto Oscar Niemeyer e a Arquitetura Paulista Brutalista se reaproximam quando ele passa a dar uma importância mais focada e consistente a temas formais nascidos muito diretamente das possibilidades tecnológicas de exploração de estruturas bastante ousadas nas quais não é a investigação plástico-formal que predomina e subordina a seu talante a estrutura, mas passa a ocorrer o contrário, à maneira de como já vinha fazendo desde algum tempo o brutalismo paulista. Assim, pois, quando em finais da década de 1960 amalgamavam-se essas contribuições, abre-se a possibilidade de uma profunda alteração na idéia de “identidade nacional” enquanto tema arquitetônico.

O que seria, em finais dos anos 1960, uma “arquitetura brasileira”, passados trinta anos das primeiras realizações da escola carioca e quase dez anos depois da inauguração de Brasília? Não se trata de tema secundário, já que a questão da “identidade” é assunto perenemente candente, sempre subjacente à criação cultural, muito mais especialmente nos países ditos “periféricos” mas igualmente presente nos países ditos “centrais” e inegavelmente de grande relevância no âmbito da arquitetura moderna (e não apenas na arquitetura brasileira) já que a modernidade arquitetônica, embora se auto-defina por seu internacionalismo, segue a cada momento se debatendo com a necessidade de “identificação” nacional. As pautas de “identidade nacional”, direta ou indiretamente postas em ação pela contribuição dos intelectuais da geração dos anos 1930 (entre os quais se incluiria Lucio Costa), passavam por uma fase de esgotamento; pautas essas que já haviam, parcialmente, se transformado durante a euforia do desenvolvimentismo democrático dos anos 1950, por sua vez muito tensionado pelos conflitos políticos de cunho maniqueísta postos em marcha pela guerra fria; esgotamento esse ainda mais premido pela situação política crítica que irá se manchar com o crescente autoritarismo que passa a dominar, nos anos 1960, os países latino-americanos.

Nesse panorama, há uma desditosa conjunção entre o esgotamento de pautas políticas e aquele de pautas arquitetônicas, tanto da modernidade em geral como da brasileira fomentada pelo grupo carioca a partir do imediato pré-II Guerra - conflitos parcialmente relacionados, parcialmente autônomos, já que a arquitetura configura domínio próprio da cultura que não pode ser reduzido a uma determinante exclu-

sivamente política. Assim, nos anos 1960, embora mude de coloração e foco, prossegue havendo uma preocupação com o tema sempre candente da “identidade” e sua manifestação na arquitetura brasileira - assunto que o momento de transição tornava, seguramente, problemático.

Nessa cúspide, o concurso do Pavilhão do Brasil na Expo’70 revestiu-se de uma importância maior pelo fato de se estar selecionando não apenas um projeto de arquitetura, mas igualmente uma imagem “representativa” da arquitetura, necessariamente “brasileira”, porque assim deveria ser expressamente compreendida, no confronto oportuno com as arquiteturas de outras nações, por ocasião de uma feira internacional. O júri premia um projeto realizado por arquitetos paulistas, mas toma o cuidado de enfatizar com veemência que “o projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira [...] seu maior sentido de profundidade é uma poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras”.

Embora não explicita claramente o que seria essa brasilidade “tradicional”, talvez por crê-la evidente, o júri indica que ela tem como base “a liberação do terreno, com um tratamento do chão elaborado sobre composição de espaço rico em formas e conteúdo”. Embora a arquitetura moderna manifeste sempre, caracteristicamente, o desejo de “liberação do solo” (indicado claramente nos cindo pontos de Le Corbusier), e o tratamento do chão enquanto composição espacial seja, sem dúvida, um dos pontos fortes da Arquitetura Paulista Brutalista, que não “pousa” delicadamente no lugar mas, talvez por força da topografia ondulada da geografia local, vê-se sempre solicitada a projetar e amoldar o chão; e embora essa não seja característica exclusiva dos paulistas - podendo já ser encontrada na definição urbanística de Brasília, por exemplo - não se pode dizer levemente que essa seria uma característica propriamente típica da arquitetura da escola carioca - ou, ao menos, não é o traço que poderia ser escolhido para melhor representá-la.

A memória invocada pelo júri do que fosse, em seu juízo, “uma abordagem nitidamente brasileira”, parece não retroceder neste caso muito atrás de, no máximo, o ano de 1957 - sendo, portanto, de veio brasiliense e paulista, mais do que carioca. Como se sabe, as “tradições” (“brasileiras”, neste caso) freqüentemente parecem nascer mais de uma perene reinvenção de novos valores, *ad abrupto* “tradicionalizados”, numa operação de criação/recriação de “identidades” que se legitima alegando estar a fazer uma retomada de valores “genuinamente” tradicionais - na suposição de existir de fato tal ente, e se não o há, toca inventá-lo a cada nova geração que assume o palco.

Ressalte-se que, sejam quais forem os debates e interpretações sobre o tema da identidade passíveis de serem ativados pelas parcas palavras da ata do júri, nada disso afeta o principal: que é a indiscutível qualidade referenciada e originalidade pertinente da proposta ganhadora. Trata-se de uma obra que exemplifica com galhardia um dos melhores momentos da Arquitetura Paulista Brutalista e que, ao ser escolhida para representar o Brasil, eleva essa arquitetura, metaforicamente, a foros de “representativamente” brasileira.

Não por coincidência, a década de 1970, que ela de certa maneira inaugura será arquitetonicamente de expansão, e em seguida, de certo exacerbamento das pautas brutalistas - já então presente não apenas em São Paulo, mas com ampla disseminação por todo Brasil.

A arquitetura brasileira paulista brutalista no período da ditadura militar⁹⁹

Reconhecer a qualidade da arquitetura realizada no Brasil nos anos 1960, em especial aquela da Arquitetura Paulista Brutalista, implica, necessariamente, em mexer não apenas no vespeiro da “identidade nacional”, como em ter suficiente sabedoria para saber distinguir e separar essa arquitetura das circunstâncias políticas negativas que abrumaram a todos os brasileiros naquele momento.

Entre outros motivos que animam esta tese, inclui-se a afirmação da existência autônoma dessa tendência arquitetônica brasileira, que tanto dá continuidade quanto rompe com a tradição imediatamente

anterior, parcial, mas significativamente; e essa autonomia deve ser garantida, também, em relação às circunstâncias estritas em que foram projetadas e construídas, que as explicam e justificam, mas não as definem enquanto arquitetura. Ademais, esta tese se coloca em postura contrária àquela adotada por alguns dos autores que se debruçaram sobre o estudo dessa arquitetura, qual seja, a de promover uma equivalência simplista entre arquitetura e política. Que, seguramente, estava presente na maioria dos debates intelectuais arquitetônicos brasileiros daquele momento (como será melhor analisado no capítulo seguinte); e segue, anacronicamente, vigendo desde então em muitos fóruns acadêmicos locais e nacionais. Mas a arquitetura, ela mesma, não é nem nunca foi mero subproduto do debate político, nem tem porque atrelar-se necessariamente a ele, nem é melhor ou pior por conta exclusiva da posição política de seus autores.

Sem dúvida, essa armadilha da equalização redutora entre arquitetura e política foi armada, em grande parte, pelos próprios intelectuais paulistas de esquerda, próximos ou internos aos debates arquitetônicos alimentados e/ou tributários da Escola Paulista Brutalista, tendo se desenvolvido em uma crítica pretensamente ético-milenerista-ideológica, que venceu profundamente a Escola Paulista Brutalista e que tem pretensão de ser julgada como obrigatória e indispensável quando dela se pretende tratar. Mas esta tese considera tais posturas datadas, episódicas e irrelevantes.

Até porque a meta proposta aqui não é ressuscitar ou dar continuidade à Arquitetura e à Escola Paulista Brutalista – o que seria historicamente absurdo – mas atribuir-lhes correto valor, estudando apropriadamente essa arquitetura daquele momento, compreendendo seu papel no seio da arquitetura brasileira do século XX. E assim ajudando a compor, com a adição de um importante fragmento ainda quase totalmente ausente da nossa historiografia arquitetônica (ao menos, no que se refere a estudos sistemáticos abrangentes, embora já abundem abordagens pontuais), um panorama mais rico, múltiplo e complexo da arquitetura brasileira em senso amplo.

Arquitetura, urbanismo e política habitacional nos anos 1960¹⁰⁰

Discursos atrelando questões arquitetônicas, urbanísticas e políticas foram muito freqüentes no ambiente acadêmico e profissional arquitetônico, muito especialmente no período de estudo abrangido por esta tese (anos 1950-70). Trata-se de uma mistura sempre complexa e intrincada, plena de nós embaralhados e cujo difícil deslinde foge, a rigor, do escopo desta tese, cujo foco está nas questões de ordem arquitetônica propriamente dita. Essa interpenetração mostra-se ainda mais presente no caso da habitação social e de suas imbricações com as políticas urbanas, sendo praticamente inevitável tecer algumas considerações, mesmo que breves, sobre essa associação.

A entidade mais ativa dos arquitetos nesse momento é o IAB, e por meio dela eles procuravam ter voz ativa, mesmo que freqüentemente isolada e discordante, nas decisões políticas de ordem ampla de alguma maneira afetas às suas atividades profissionais e aspirações culturais. Note-se que naquele momento - de relativa homogeneidade estético-plástica - essa atuação do IAB se concentrava menos no debate de questões propriamente arquitetônicas, edilícias e estéticas do que naquelas relacionadas a temas urbanísticos, de planejamento urbano e de políticas públicas, em especial as voltadas para a habitação social. Mesmo havendo então um razoável acordo aparente no que tange às suas aspirações e reivindicações de ordem político-cultural, no tema do planejamento urbano e da habitação social, isso não necessariamente resultava em respostas assemelhadas nas arquiteturas praticadas pelos vários e distintos arquitetos ali congregados, ou como constata Carlos Nelson Ferreira dos Santos,¹⁰¹ havia distância e diferenças entre as teorias praticadas e as práticas teóricas no urbanismo e na habitação daquelas décadas. Por outro lado, o contrário também parece ser verdadeiro: tanto culturalistas como racionalistas, produziram na realidade brasileira e paulista obras bastante semelhantes, tanto nas formas arquitetônicas como nas implantações urbanas; sendo mais freqüente a hibridização (tanto discursiva como projetual) do que a estanqueidade de posturas.

Citando outra vez Carlos Nelson, “construída Brasília, falácia democrática oferecida ao consumo da parcela mínima da população brasileira que podia assumir a “cidadania” proposta pelo Plano Piloto, [o governo] dedica-se, nos anos [19]60, a oferecer os mesmos esquemas racionalistas para os de mais baixa renda. Financia, através do BNH [Banco Nacional da Habitação], os conjuntos habitacionais”. Note-se que o Sistema Financeiro da Habitação [SFH] proposto e implantado pelo Ministério do Planejamento dos governos militares ditatoriais após 1964 e gerenciado pelo BNH, não inventa nem inova, mas dá continuidade e expande exponencialmente as práticas urbanísticas e projetuais já anteriormente vigentes e testadas, normatizando e potencialmente engessando o que já era prática corrente. Tampouco entra em conflito ou propõe alternativas de ação substancialmente distintas daquelas anteriormente referenciadas pelos arquitetos nas propostas do Seminário de Reforma Urbana promovido pelo IAB em 1963, que são na sua maioria apropriadas e adotadas pelo sistema SFH/BNH, como reconhece o próprio IAB.

Mas há mudanças, menos nas formas que pela redução drástica dos conteúdos: o sistema BNH/SFH rechaça o idealismo socializante que permeava o discurso dos arquitetos (fundamentado nas entranhadas crenças utopistas das vanguardas européias) em prol de um realismo tacanho que busca exclusivamente atender questões financeiras, de consumo e de mercado, mais palatáveis ao sistema autoritário que se implantava e mais conformes com a realidade político-econômica do país, subdesenvolvido, dependente e subordinado ao bloco ocidental capitalista.

Contrariando as expectativas dos setores mais progressistas da sociedade de então, e de muitos dos arquitetos mais atuantes naquele momento - que depositavam suas esperanças em que as propostas de planejamento urbano e de habitação social, sendo tecnocráticas e esclarecidas, necessariamente implicariam em transformações sociais relevantes - as políticas habitacionais almejadas pelos progressistas são implantadas, mas seu conteúdo social é descartado, ou não realizado, ou quando muito segue presente à maneira de um simulacro, despido de seus conteúdos utópicos, derivando para um controle estatal de direita (e não de esquerda).

Reiterando a autonomia relativa entre arquitetura e política¹⁰²

Entretanto, as questões complexas e profundas de relacionamento entre arquitetura e política, que certamente deveriam merecer em outro lugar, uma análise mais detida e conseqüente, não são o tema desta tese; e sim as arquiteturas que, nesse dado contexto, e nesse tema em especial – a habitação social - foi possível fazer e propor, e mais especificamente ainda, dentro das realizações que podem ser enfeixadas como pertencendo ao escopo da Arquitetura Paulista Brutalista.

Reitera-se que, embora esteja a arquitetura sempre necessariamente atrelada às condições político-econômicas factuais da sociedade que a promove, dela parcialmente se independentiza, não só no que tange ao escopo das decisões internas de projeto, arquitetônico e urbanístico (que não se subordinam nem imediata, nem muito menos plenamente, ao universo político, podendo ser, e sendo, relativamente independentes), como na sua durabilidade, que excede o momento em que foi criada e as razões contingentes que a levaram a nascer, para seguir tendo e extrapolando outros significados, alguns deles, inclusive, a princípio não visíveis, mas mostrando-se claros e pertinentes numa análise crítica atualizada. Com isso, é possível perceber inclusive que, embora seja verdade que o domínio de atuação da habitação pública herda a persistência “racionalista” a que se refere Carlos Nelson, tampouco foram idênticas todas as propostas dali nascidas, variando os graus de hibridização que praticam com outras posturas, culturalistas ou não, e que esses aspectos são também de relevante interesse para uma análise mais pormenorizada dessas arquiteturas.

Por fim, vale invocar a respeito a opinião de Vilanova Artigas, que afirma: “A arquitetura reivindica para si uma liberdade sem limites no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite a sua lógica interna enquanto arte”.¹⁰³ O autor não está em absoluto renunciando nem à atuação

política nem à atividade arquitetônica, que lhes são caros, mas sabe distingui-los e compreender sua relativa autonomia. E não avaliza uma relação simplista entre ambos, pois segue declarando: “Como arma de transformação do mundo, a arquitetura tem os seus métodos próprios, que não se confundem com os da ciência ou os da própria tecnologia”.¹⁰⁴ Ou tampouco, com os da política.

Desenho e arquitetura nova: aproximações e revisionismos¹⁰⁵

Um importante debate interno da Escola Paulista Brutalista, e que tem sido examinado mais freqüentemente desde um recorte político, enfatizando a oposição de posturas entre Artigas e os então jovens arquitetos do grupo que veio a ser conhecido como “Arquitetura Nova”, englobando Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, pode ser visto desde um ângulo estético-arquitetônico; e nesse caso, encontram-se mais diálogo e contraponto do que propriamente oposição e conflito. Embora houvesse, no âmbito das atitudes de militância política daquele momento, intensos debates e conflitos sobre quais caminhos tomar, mais ou menos radicais, não parece haver em absoluto – quando examinadas as suas respectivas obras - uma clara oposição entre as propostas arquitetônicas que todos e cada um deles vinham desenvolvendo; as quais parecem diferenciar-se muito mais pelos discursos que lhe são apostos do que pelas características formais, construtivas e tecnológicas que seus projetos buscam ativar, as quais, de fato, os aproximam quase como variações sobre um certo tema harmonicamente comum.

Se momentaneamente for possível deixar-se de lado as muitas camadas de discursos que, ao longo de décadas, se sobrepuseram, acobertaram e abafaram a apreciação pura e simples das obras desses autores (sem falar em deixar de lado, por inoportunos ao presente estudo, os conflitos psicológicos alimentados pela difícil situação pessoal e política de cada um dos personagens naqueles anos de chumbo), examinando-as em si mesmas, e ademais, na ordem cronológica correta das datas, pode-se muito facilmente verificar haver muito mais continuidade que oposição e praticamente nenhuma ruptura, entre as arquiteturas de todos esses criadores, seja antes seja depois do momento fatídico de transição política de 1964-68 (correspondente à instalação e ao endurecimento da ditadura militar).

Ademais, que de maneira alguma parece ser possível postular, como o faz Bruand, a qualidade de “discípulos” de Artigas para a trinca Ferro, Lefèvre, Império, já que não se verifica propriamente subordinação, exceto do ponto de vista da maioria do mestre. Reforça essa não subordinação criativa/formal a ocorrência de um “detalhe” fundamental: as obras dos arquitetos da “Arquitetura Nova” que explorando certos temas tecnológicos, formais e especiais precedem obras assemelhadas de Vilanova Artigas. Apesar de que, com sua muito mais vasta experiência prévia, Artigas soube responder, embora posteriormente, “magistralmente” - na atitude do mestre que corrige ponderadamente ao estímulo provocador das atitudes muito criativas, mas talvez um tanto desgarradas e tendendo ao absurdo, com que seus ex-alunos talentosos o desafiam.

A vulgarização da arquitetura da Escola Paulista Brutalista

À medida que a Escola Paulista Brutalista se consolida e se divulga, expandindo-se rapidamente, e sendo parcialmente aceita por todo o Brasil, a par do exagero, ocorria sua vulgarização. Qualquer tendência, qualquer estilo, qualquer movimento artístico, se for mais ou menos bem sucedido, verá propagar-se seus pressupostos, certamente incorporando novos talentos, mas também, muito mais freqüentemente, vendo suas idéias e conceitos sendo gradativamente diluídos, apropriados de maneira superficial, repetidos como fórmulas baratas, sem muito ânimo ou consistência.

A vulgarização é sinônimo de sucesso, de um lado, e de decadência, de outro: vai ficando cada vez mais difícil contrapor o autêntico à cópia, e esta ao pastiche, num processo que tende a esgotar as fontes

criativas originais, as quais aos poucos se vêem numa sinuca: se prosseguem, servem ao território inimigo, se mudam, esvaziam seu próprio território. A “escolarização” da Arquitetura Paulista Brutalista talvez desejasse, de certa maneira, impedir esse processo. Mas seu método, baseado no estabelecimento de uma ortodoxia, embora ajude a consagrar os mestres, mostra-se pouco efetivo para conter a vulgarização; ademais, tende a enrijecer a atuação dos “bons”, ou seja, de mestres e seus adeptos, antes livres, agora devendo restringir-se para conformar-se, eles mesmos, às imagens transformadas em ícones que agora devem adorar.

Década de 1970: “decadência” da arquitetura moderna e a culpa do brutalismo¹⁰⁶

A década de 1970 é vista, nos textos afinados com a revisão crítica do moderno e/ou com a crítica de cunho pós-moderno da década seguinte, como um período de “decadência” das pautas modernistas, de diluição dos seus pressupostos iniciais imagéticos, éticos e utópicos, como um período em que pouca arquitetura, da muita que se fez, valeria ser salva do fogo purificador da crítica arrasadora que se abatia sobre o panorama arquitetônico, numa febre catártica não desprovida de muitas e válidas razões. E essa crítica é ainda mais ácida em relação às obras afinadas com o brutalismo, que não apenas se expandira, mas o havia feito com certa soberba, e desde pelo menos o começo dos anos 1970 assumia atitudes de exacerbação, exagero e desmesura que chegaram muitas vezes a beirar a inconveniência, num otimismo cego que dificilmente se justificaria exceto por não atentar com mais juízo nos monstros que criava. *Ipsa facto*, essa arquitetura é solenemente execrada, ignorada e descartada de plano e quase que completamente pelas historiografias críticas que lhe são mais ou menos contemporâneas ou imediatamente posteriores.

A pesquisa desta tese, que deseja compreender melhor o início e consolidação da Arquitetura Paulista Brutalista, se interrompe no início dos anos 1970, quando essa arquitetura já está incontestavelmente afirmada e chega, inclusive, a ser chancelada como lídima representante da identidade nacional arquitetônica brasileira. Não sendo parte do escopo da pesquisa (que necessita circunscrever-se e delimitar-se para poder viabilizar-se), não foram levantados todos os elementos necessários nem para corroborar, nem para contestar, com mais propriedade, a visão crítico-negativa sobre a arquitetura brutalista do período da década de 1970 até meados dos anos 1980, quando ela começa a fazer água; mas, certamente, a pesquisa pode ter servido para demonstrar como a Arquitetura Paulista Brutalista dos anos 1960 é também composta por obras de notável qualidade, que merecem um maior reconhecimento e não o olvido chato e raso que vêm recebendo.

Quanto ao seguimento dessa arquitetura nas décadas seguintes, pode-se adiantar desde já alguns reparos, possivelmente só válidos para o panorama paulista, com o qual se tem maior familiaridade - neste caso, não apenas de pesquisa mas igualmente de vivência. Com apoio nos dados parciais disponíveis, pode-se arriscar dizer que, embora em linhas gerais as críticas de revisão da modernidade estejam corretas no atacado, não necessariamente acertam sempre no varejo. A atitude preconceituosa nunca é a melhor conselheira para ver de maneira mais objetiva seja lá o que for; e passado o calor da luta, e várias décadas depois, já não mais parece ser o caso de descartar-se de maneira tão olímpicamente desdenhosa toda e qualquer arquitetura realizada nas décadas de 1960 e 1970, da maneira cega e irada como tem sido feito até o momento; ao contrário, ela sem dúvida deveria ser agraciada com um necessário reexame, tarefa que oportunamente poderá ser feita por quantos pesquisadores o desejarem.

- 1** Remissão ao item 7.4.11.
2 Remissão ao item 7.3.
3 Remissão ao item 1.2.
4 Remissão ao item 1.2.3.
5 Remissão ao item 1.2.4.
6 Remissão ao item 2.3.
7 Remissão ao item 7.4.11.
8 Zein, 2000.
9 Favorecidos pela lei de zoneamento de 1972 e subseqüentes legislações urbanísticas.
10 Remissão ao item 2.2.
11 Remissão ao item 3.2.
12 Remissão ao item 3.3.
13 Remissão ao item 4.2.
14 Remissão ao item 4.3.
15 Remissão ao item 4.4.
16 Remissão ao item 4.4.
17 Remissão ao item 5.
18 Remissão aos itens 5.1. a 5.3.
19 Remissão ao item 5.1.
20 Remissão ao item 5.4.
21 Remissão ao item 6.
22 Goldhagen; Legault, 2000.
23 Remissão ao item 6.1 e ao item 7.4.6.
24 Remissão ao item 6.1.1.
25 Remissão ao item 6.1.2.
26 Remissão ao item 6.1.3.
27 Fujioka, 2003, p. 194.
28 Remissão ao item 6.2.
29 Remissão ao item 6.3.
30 Remissão ao item 7.4.3.
31 Remissão ao item 7.4.1.
32 Remissão ao item 7.4.3.
33 Remissão ao item 7.3.1.
34 Remissão ao item 2.2.
35 Remissão ao item 7.2.1.
36 Remissão ao item 7.2.2.
37 Remissão ao item 7.2.3.
38 Remissão ao item 7.2.4.
39 Remissão ao item 7.2.5.
40 Remissão ao item 7.3.
41 Remissão ao item 7.3.1.
42 Remissão ao item 7.3.2.
43 Remissão ao item 7.3.3.
44 Remissão ao item 7.3.4.
45 Remissão ao item 7.3.5.

NOTAS / CAPÍTULO 9

- 46** Remissão ao item 7.2.4.
47 Kamita, 2000, p. 25. Esse projeto foi realizado em co-autoria com Carlos Cascaldi.
48 Remissão ao item 7.3.6.
49 Remissão ao item 7.3.7.
50 Remissão ao item 7.3.8.
51 *Idem*.
52 *Idem*.
53 Camargo, 2000, p. 58.
54 *Idem*, p. 21
55 Remissão ao item 7.4
56 Remissão ao item 7.4.1.
57 *Idem*.
58 *Idem*.
59 *Idem*.
60 Remissão ao item 7.4.2.
61 *Idem*.
62 Remissão ao item 7.4.3.
63 *Idem*.
64 Remissão ao item 7.4.4.
65 Remissão ao item 7.4.5.
66 Bastos, 2003, p. 25.
67 Remissão ao item 7.4.6.
68 Remissão ao item 7.4.7.
69 Remissão ao item 7.4.8.
70 Remissão ao item 7.4.8.
71 Remissão ao item 7.4.9.
72 Remissão ao item 7.4.10.
73 Dos que se têm notícia através das fontes de pesquisa consultadas, conforme esclarecido anteriormente; pesquisas futuras em arquivos hoje não abertos e/ou explorados poderão ampliar ou corrigir essa informação.
74 Remissão ao item 7.4.11.
75 Remissão ao item 7.4.11.
76 “Algumas notas”, texto de Ruy Ohtake em *Acrópole*, no 386, jul. 1971, p. 11.
77 Remissão ao item 7.5.
78 Desse ponto de vista, pode-se igualmente não considerar como “brutalista” a Escola de Hunstanton, do casal Smithson (1950), a qual, apesar de suas altas qualidades, não se afina com as características estilísticas do “brutalismo”, exceto pela sua demonstração dos materiais de acabamentos e instalações de maneira aparente, sendo mais bem um exercício sobre as pautas formais postas pelas obras miesianas do seu período norte-americano imediatamente após a II Guerra.
79 Remissão ao item 7.3.9 e 7.4.6.
80 Este parágrafo, remissão ao item 7.5.
81 Remissão ao item 7.4.5.
82 Remissão ao item 7.4.6.
83 Remissão ao item 7.4.5.
84 Remissão ao item 7.3.9.
85 Remissão ao item 7.3.11.
86 Remissão ao item 7.5.
87 Remissão ao item 7.5.

- 88** Remissão ao item 7.3.
- 89** Remissão ao item 7.5.
- 90** Remissão ao item 7.4.6.
- 91** Remissão ao item 7.4.7.
- 92** Remissão ao item 7.4.6.
- 93** Remissão ao item 7.4.10.
- 94** Remissão ao item 7.4.11.
- 95** *Acrópole*, nº 368, dez. 1969, p. 17.
- 96** Remissão ao item 7.4.11.
- 97** Publicada com o título de “O Desenho” [Artigas, 1981, p. 39-50].
- 98** Remissão ao item 7.4.6.
- 99** Remissão ao item 7.4.6.
- 100** Remissão ao item 7.4.10.
- 101** Como por exemplo, “Dizei-me cidade brasileira se alguma arquitetura há tão bela e tão altaneira”, publicado na revista *Projeto*, nº 53, jul. 1983, p. 36-42.
- 102** Remissão ao item 7.4.10.
- 103** *Acrópole*, nº 319, jul. 1965, p. 99.
- 104** *Idem, ibidem*.
- 105** Remissão ao item 7.4.11.
- 106** Remissão ao item 7.5.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Arquitetura Paulista Brutalista, fenômeno arquitetônico e histórico que surge nos anos 1950, se consolida e tem seu momento exemplar nos anos 1960 e na primeira metade dos anos 1970, sem dúvida alguma necessitava e merecia um estudo mais sistemático e aprofundado, como o que aqui se pretendeu realizar. Para tanto, foi necessário abordar muitas e variadas questões que dela irradiavam, ou que para ela confluíam; o que foi feito, sempre que oportuno. A passo, muitos mitos infundados e várias meias verdades foram sendo desmentidos, enquanto outros fatos inteiros, mas pouco conhecidos, ou mal compreendidos, foram sendo percebidos, declarados e corretamente situados.

Mas o foco principal que se desejou dar a este trabalho, que norteou todo este esforço, que segue sendo sua meta principal e se espera tenha sido mantido ao longo de toda a tese é: que as obras de arquitetura que constituem esse universo de estudo – a Arquitetura Paulista Brutalista -, têm precedência sobre os discursos que nelas se ancoram; tanto os que acompanharam seu nascimento como, igualmente, as teorias que desde então e a seguir possam ser concatenadas às suas expensas; e ao fim e ao cabo, são apenas as obras que importa reconhecer e valorizar.

À medida que este trabalho ganhava existência, o ente muito citado, pouco conhecido, e talvez excessivamente mitificado, vulgarmente denominado como “Escola Paulista Brutalista”, parecia ficar cada vez menos relevante, cada vez mais restrito, cada vez menos esclarecedor como categoria ou como constructo, cada vez mais restritivo em sua pertinência e alcance. A seu favor, deve-se admitir que tal ente nasce talvez de uma primeira tentativa de dar valor excepcional a algumas das obras dessa Arquitetura Paulista Brutalista, fazendo-o à sua maneira, a seu tempo e dentro das possibilidades então descortinadas, principalmente por alguns dos epígonos e discípulos de certos mestres criadores de uma parte desse rico universo de obras - talvez a porção mais visível, ou a que assim foi confirmada justamente por obra e graça da tal “Escola”. Sendo a explicação pioneira, não é necessariamente a única possível, nem parece ser, passados quase cinquenta anos, a única versão admissível dos fatos, muito menos a mais correta.

Ao mesmo tempo, à medida que este trabalho ia se desenvolvendo, a Arquitetura Paulista Brutalista – ou sua face, as obras – ganhava relevo, destaque e importância crescentes. Revisitá-las demorada e cuidadosamente foi, principalmente, um grande aprendizado. A inefabilidade concreta de suas fábricas ia se desvelando ao olhar interrogante e interessado, que as instava a desdobrar suas muitas e superpostas camadas de intrincados significados, a pouco e pouco demonstrando uma riqueza que se suspeitava existir e que se revelava generosamente fértil, em grau muito acima e além de qualquer expectativa inicial.

Transformar textualmente a sabedoria que as obras encerravam foi tarefa que ia se dando, mais à maneira de uma tradução do que de fato como invenção – e como se sabe, *traduttore, traditore*. Talvez a inevitável traição inerente à transliteração da pedra à palavra possa ser perdoada por se tratar de um esforço, talvez desmedido, de bem compreender tais obras e, quem sabe, assim poder colaborar para que outros possam igualmente bem revê-las. Almeja-se então que este trabalho possa servir de modesto guia de tal caminho sem, entretanto, jamais pretender substituir o prazer da fruição das coisas em si mesmas, que sempre guardarão em seu seio a possibilidade do inusitado: essas Arquiteturas, porque são obras-primas, serão sempre renovadamente novas, perpetuamente dando à luz a outros, vários e muitos significados, que se manifestarão, a cada um que buscar, à sua maneira.

Se a tese se recusou a tratar dos seres humanos que criaram essas obras - de suas crenças e discursos, de suas falas e esperanças - concentrando-se apenas nas obras, não foi por falta de carinho pelos seus autores. Talvez sim, por um absurdo respeito - que não vê problema em tomar para si as coisas, mas nunca as pessoas, a quem se deve garantir o direito de seguirem livres. A “Escola” quis, talvez de maneira simplista, igualar as esperanças, desejos, expectativas e vontades desses arquitetos às suas obras, à sua “Arquitetura”. De minha parte, prefiro ver nuns e noutros domínios diferentes, possivelmente irreconciliáveis, e na obra de arte, a perenidade absoluta, que não está garantida à efemeridade histórica dos discursos, atrelados a um momento datado.

Em outras ocasiões tenho apontado que, por carência de maiores e necessários estudos, a arquitetura brasileira até Brasília tornou-se um mito, e a arquitetura brasileira após Brasília segue ainda sendo um mistério. Se o mito pré-Brasília já vem sendo muito estudado, embora ainda por poucos, o mistério pós-Brasília segue em grande parte inaudito, e ademais mantendo um ponto cego, que ainda não foi bem compreendido - e de que aqui se tratou: a Arquiteutra Paulista Brutalista.

Na Antiguidade, os mistérios consistiam em práticas semi-secretas cujos conhecimentos estavam disponíveis somente para os iniciados: desvelar mistérios era ato de transgressão. Mas, talvez fosse proibido fazê-lo, nem tanto por assim o iniciado infringir as normas esotéricas, mas pelo justo receio de que, se aberta sem controle e sabedoria, a caixa de Pandora desvendaria uma massa confusa de informações descontroladas, que atuariam como a varinha inepta do aprendiz de feiticeiro, deixando à solta os muitos males da banalização e do alarde oco, que uma descurada e superficial revelação de verdades profundas possivelmente causariam.

Para evitar esse óbice, considerou-se fundamental que a tarefa aqui empreendida - de algo revelar das duas décadas ausentes da arquitetura brasileira (os anos 1960/70), visando ampliar a compreensão sobre a arquitetura brasileira do imediato pós-Brasília, fosse levada a cabo com muito cuidado, consistência, seriedade e profundidade. Só assim esse intento poderia, de fato, tornar-se uma correta contribuição para um coletivo maior - pois que não interessava promover um rele sensacionalismo barato de falsos profetas que, sob a promessa de desvendar mistérios, apenas disfarçam uma pomposa ignorância, em frases vazias de sentido e de espessura. Aqui, ao contrário, almejou-se menos o óbvio que o acurado. Pretende-se ter alcançado esse objetivo e, nessa esperança, submete-se a todos esta tese.

BIBLIOGRAFIA CITADA

—. 1985. *Affonso Eduardo Reidy*. [Catálogo da Exposição do Solar Grandjean de Montigny]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica.

ABBAGNANO, Nicola. 1970. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou.

ACAYABA, Marlene. 1986. *Residências em São Paulo 1950-1970*. São Paulo: Projeto Editores.

ALFIERI, Bruno. 1960. “*Ricerca brutalista*”. [in] *Revista Zodiaco*, nº 6, 1960, p.97.

ALMEIDA, Paulo de Camargo E. s/d. *Função social do arquiteto*. [Tese para provimento da cátedra de no 16] São Paulo: FAU-USP.

ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. 2001. *Rino Levi, arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora.

ARTIGAS, João Baptista Vilanova. 1981. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas.

ARTIGAS, João Baptista Vilanova. 1998. *Caderno dos riscos originais: Projeto do edifício da FAUUSP na cidade universitária*. São Paulo: FAU-USP [edição fac-simile].

AYMONINO, Carlos. 1973. *La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: Gustavo Gili.

BANHAM, Reyner. 1955. *The New Brutalism*. [in] *Architectural Review*, vol.118, nº 708, dezembro 1955, p. 355-361.

BANHAM, Reyner. 1966. *New Brutalism, ethic or aesthetic?* Stuttgart: Karl Kramer Verlag.

BARDI, Lina B. 1957. *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: edição original do autor.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. 2003. *Pós-Brasília. Rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. 2004. *Conferência no Docomomo-SP*. [texto inédito]

BLOOM, Harold. 2002. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago.

BONDUKI, Nabil Georges. 1998. *Origens da habitação social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade.

BONDUKI, Nabil Georges. 2000. *Affonso Eduardo Reidy: arquitetos brasileiros*. Lisboa, São Paulo: Editorial Blau, Instituto Lina Bo e Pietro Bardi.

BREUER, Marcel. 1962. *Buildings and projects, 1921-1961 / Marcel Breuer*. London: Thames and Hudson.

BRILLEMBOURG, Carlos (ed). 2004. *Latin American architecture 1929-1960. Contemporary reflections*. New York: The Monacelli Press.

BROWNE, Enrique. 1988. *Otra arquitectura en América Latina*. México: Gustavo Gili.

BRUAND, Yves. 1981. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.

BRUNA, Paulo Júlio Valentino. 1976. *Arquitetura, industrialização e desenvolvimento*. São Paulo: Perspectiva.

BULLRICH, Francisco. 1969. *Arquitetura latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BUZZAR, Miguel Antônio. 2001. *Rodrigo Brotero Lefèvre e a idéia de vanguarda*. [Tese de Doutorado]. São Paulo: FAU-USP.

CABRAL, Maria Cristina Nascentes. 1996. *Racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi*. [Dissertação de

Mestrado]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica.

CAMANGO, Márcia. 2001. *Villa Kyrial (Crônica da belle époque paulistana)*. São Paulo: Editora Senac.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. 2000. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac & Naify.

CARVALHO, Maria Cristina Wolf de. 1996. *A arquitetura de Ramos de Azevedo*. [Tese de doutorado]. São Paulo: FAU-USP.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; MENDES, Denise. “*A ocupação da bacia do Guarapiranga: Perspectiva histórico-urbanística*”. [in] FRANÇA, Elizabeth (org). 2000. *Guarapiranga. Recuperação urbana e ambiental no município de São Paulo*. São Paulo: M. Carrilho Arquitetos.

CHOAY, Françoise. 1979. *O urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva.

COLLINS, Peter. 1965. *Changing ideals in modern architecture, 1750-1950*. London: Faber and Faber.

COLQHOUN, Alan. 1985. *Essays in architectural criticism. Modern architecture and historical change*. Cambridge: MIT Press

COMAS, Carlos Eduardo Dias. 1986. “*O espaço da arbitrariedade*”. [in] *Revista Projeto*, nº 91, setembro 1986, p.127-130.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. 1991. “*Lucio Costa: da atualidade de seu pensamento*”. [in] *AU*, nº38, outubro/novembro 1991.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. 1993. “*Arquitetura urbana*”. [in] *Óculum*, nº 4, p. 68-75, novembro 1993.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. 1994. “*A legitimidade da diferença*”. [in] *AU*, nº 55, agosto/setembro 1994, p. 50.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. 2002. *Precisões Brasileiras. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanis - mo modernos*. [Tese de doutorado] Paris: Universidade de Paris VIII- Vincennes- Saint-Denis.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Comas (org). 1986. *Projeto Arquitetônico, disciplina em crise, disciplina em re - novação*. São Paulo: Projeto.

CORONA-MARTINEZ, Alfonso. 1990. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: Libreria Técnica CP67.

CORONA-MARTINEZ, Alfonso. 2004. *O problema dos elementos na arquitetura do século XX*. [Tese de doutora - mento]. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS.

COVINO, William A.; JOLIFFE, David A. (ed). 1995. *Rhetoric: Concepts, definitions, boundaries*. Boston: Allyn and Bacon.

CURTIS, William. 1996. *Modern Architecture since 1900*. Londres: Phaidon.

FABRIS, Annateresa. 1996. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp.

FERRAZ, Marcelo de Carvalho (org). 1993. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi.

FICHER, Sílvia. 2005. *Os arquitetos da Poli. Ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp.

FRAMPTON, Kenneth. 1985. *Modern Architecture: a critical history*. Londres: Thames and Hudson.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. 2003. *Princípios da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na arquitetura moderna paulistana*. [Tese de Doutorado]. São Paulo: FAU-USP.

GIEDION, Sigfried. 1941. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, London: The

Harvard University Press; J.Milford, Oxford University Press.

GIMENEZ, Luis Espallargas, 2004. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. [Tese de doutoramento]. São Paulo: FAU-USP.

GOLDHAGEN, Sara Williams; LEGAULT, Réjean (ed). 2000. *Anxious modernisms. Experimentation in postwar architectural culture*. Quebec: Canadian Centre for Architecture/Massachusetts Institute of Technology.

GUIMARAENS, Cêça de; IWATA, Nara (org). 2003. *Anais do Seminário Museus, Arquitetura e Reabilitação Urbana, 24-27 setembro 2001*. Rio de Janeiro: PROARQ-FAU/UFRJ:MHN/IPHAN (CD-ROM).

IMBRONITO, Maria Isabel. 2003. *Três edifícios de habitação para a Formaespço: Modulares, Gemini e Protótipo*. [Tese de doutoramento]. São Paulo: FAU-USP.

IRIGOYEN, Adriana. 2000. *Frank Lloyd Wright e o Brasil*. [Dissertação de Mestrado]. São Carlos: EESC-USP.

IRIGOYEN, Adriana. 2002. *Wright e Artigas: Duas viagens*. São Paulo: Ateliê/Fapesp

JEANNERET-GRIS, Charles Edouard. 1973. *Le Corbusier: oeuvre complète*. Zürich: Architecture. [8 volumes]

JOHNSON, Philip. 1954. "School at Hunstanton Norfolk". [in] *The Architectural Review*, vol.116, nº 693, september 1954.

KAMITA, João Masao. 2000. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naif.

KOMENDANT, Karl. 2000. *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*. A Coruña: Colégio Oficial de Arquitectos de Galicia. [com textos de August Komendant, Oscar Tenreiro, Kenneth Frampton].

KOURY, Ana Paula. 2003. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Edusp; Fapesp.

KRINSKY, Carol Herselle. 1988. *Gordon Bunschaft of Skidmore, Owings & Merrill*. New York, N.Y.; Cambridge, Mass.: Architectural History Foundation: MIT Press.

LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. 1977. *Notas de um estudo sobre objetivos do ensino da arquitetura e meios para atingi-los em trabalho de projeto*. São Paulo: FAU-USP (apostila).

MAGALHÃES, Sérgio Ferraz (coord). 1978. *Arquitetura Brasileira após Brasília I Depoimentos*. Rio de Janeiro: IAB-RJ.

MONTANER, Josep Maria. 1993. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

NIEMEYER, Oscar. 1960. "Forma e função na arquitetura". [in] *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, nº 21, dezembro 1960, p. 3-7.

PAPACHRISTOV, Tician. 1970. *Marcel Breuer: nuevas construcciones y proyectos*. Barcelona : Gili.

PEHNT, Wolfgang. 1973. *Die Architektur des Expressionismus*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

PENTEADO, Fábio. 1998. *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes.

PÉREZ O., Fernando; BANNEN L., Pedro; RIESCO G., Hernán; URREJOLA DF., Pilar. 1997. *Iglesias de la modernidad en Chile. Precedentes europeos y americanos*. Santiago: Ediciones ARQ.

PEVSNER, Nikolaus. 1949. *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*. New York: Museum of Modern Art. [publicado originalmente em 1936 com o título "Pioneers of the Modern

Movement"]

PUNTONI, Álvaro (ed). 1997. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi: Fundação Vilanova Artigas.

REIS Fº, Nestor Goulart dos (intr). 1974. *Rino Levi*. Milão: Edizioni di Comunità.

ROWE, Collin. 1982. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: MIT Press.

SANVITTO, Maria Luiza. 1994. *Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS.

SEGAWA, Hugo. 1997. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp.

SEGAWA, Hugo. 1998. *Hélio Duarte, moderno, peregrino, educador*. [in] revista AU, nº80, outubro/novembro 1998.

SERRAN, Joca. 1976. *O IAB e a Política Habitacional*. São Paulo: Schema Editores.

SOM/SKIDMORE, OWINGS & MERRILL. 1975. *La arquitectura de Skidmore, Owings & Merrill*. Barcelona: Gustavo Gili.

SUMMERSON, John. 1963. *The classical language of architecture*. Cambridge: M.I.T. Press.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. 1979. *Storia della architettura Architettura contemporanea*. Milano: Electa Editrice.

TSCHUMI, Bernard & CHENG, Irene (ed.). 2003. *The state of architecture at the beginning of the 21st century*. Nova York: Monacelli Press.

VALÉRY, Paul. 1996. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34 [edição bilingüe francês/português].

VIDOTTO, Marco. 1997. *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

VILLAC, Maria Isabel; MONTANER, Josep Maria (intr). 1996. *Mendes da Rocha*. Barcelona: Lisboa: Gustavo Gili /Editorial Blau.

WIITER, J.S. (coord). 1999. *Acervos do Museu Paulista/USP (Museu do Ipiranga)*. São Paulo: Imprensa Oficial.

WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. 2001. *Jardim América: o primeiro bairro jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial.

XAVIER, Alberto (org). 2003. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. 1983. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Editora Pini.

ZEIN, Ruth Verde. 1982. "Arquitetura brasileira atual". [in] revista *Projeto*, nº 42, São Paulo, julho/agosto 1982, p. 59-106.

ZEIN, Ruth Verde. 1983. "As tendências e discussões do pós-Brasília". [in] revista *Projeto*, nº 76, julho 1983, p.75-85.

ZEIN, Ruth Verde. 2000. *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS.

ZEIN, Ruth Verde. 2001. *O lugar da crítica. Ensaios oportunos de arquitetura*. São Paulo: ProEditores/Ritter

dos Reis.

ZEIN, Ruth Verde. 2002. "*Crítica de arquitetura: algumas provas de sua não inexistência*". [in] *Projeto & Design*, nº 267, maio 200s, p. 26-8.

ZEIN, Ruth Verde; OLIVEIRA, Lêda Maria Brandão. 2003. "*Um caso exemplar: a garagem de barcos do Clube Santapaula e a Represa do Guarapiranga em São Paulo – premissas para a recuperação de seu valor arquitetônico e ambiental*". Comunicação apresentada ao 5º Seminário DOCOMOMO-Brasil.

ZEIN, Ruth Verde; SANTOS, José Luiz Telles dos. 1981. "*Arquitetura brasileira - Tendências atuais*". [in] revista *AB Arquitetura Brasileira*, nº 13, Rio de Janeiro, p. 64/67.

ZEVI, Bruno. 1945. *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Torino: Einaudi.

ZEVI, Bruno. 1949. *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interno spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi.

ZEVI, Bruno. 1950. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

FONTES DOCUMENTAIS CONSULTADAS

Arquivo Biblioteca FAU-USP - Setor de Projetos

Arquivo dos Arquitetos;

Alexandre Lipai (Roberto Tibau), Hans Broos, Paulo Mendes da Rocha,

Pedro Paulo de Mello Saraiva, Edite Galote (Eduardo Longo),

Ruth Verde Zein, Telésforo Cristofani

Arquivo Digital Rino Levi – FAU-PUC Campinas

Revistas consultadas para o levantamento de obras:

ABA-CAB, AC Arquitetura e Construção, Acrópole, AU Arquitetura e Urbanismo,

Bem Estar, Brasil Arquitetura Contemporânea, Cadernos Brasileiros de Arquitetura,

Casa&Jardim, CJ Arquitetura, Habitat, Integração, L'Architecture d'aujourd'hui,

Módulo, Process Architecture, Projeto, Projeto & Design,

Projeto e Construção, Summa, Zodiac