

Fernando Freitas Fuão

Brutalismo, a Última Trincheira do Movimento Moderno

Resumo

Este ensaio apresenta o Novo Brutalismo como a última transformação do Movimento Moderno, na tentativa de preservar seus valores ideológicos e éticos. Neste sentido, as aportações sobre identidade, cultura e crescimento urbano introduzidas pelo TEAM X e os Smithson trouxeram uma grande contribuição para a cultura arquitetônica nos anos 50-60. No Brasil, o brutalismo fez escola e teve na figura de Vilanova Artigas seu grande mestre e criador. Entretanto, de alguma forma, os vínculos com os brutalistas ingleses foram negados em nome de uma busca pela identidade nacional.

Texto Principal

Atualmente, a importância do finado Movimento Moderno recai sobre a História, sobre as formas arquitetônicas, sobre a produção dos arquitetos e pouquíssimo sobre seu desejo ideológico, como se a essência já não importasse muito.

O último evento de divulgação do Movimento Moderno enquanto “movimento” (pelo menos a maioria dos historiadores assim atribuem) foi o X Congresso Internacional de Arquitetura Moderna realizado em Dubrovnik em 1956, sob a direção do TEAM X. A partir do VII CIAM, realizado em 1949 em Bergamo (Itália), já haviam aparecido as primeiras divergências com relação aos rumos do Movimento. No IX Congresso, em 1953, em Aix-en-Provence, os arquitetos Peter e Alison Smithson, Aldo Van Eyck, Bakema e Candilis reivindicariam para eles a organização do X CIAM, cujo tema seria “O Habitat”, no qual introduziriam os conceitos de identidade e crescimento urbano.

Para entendermos o Movimento Moderno, suas transformações e, principalmente, seu declínio nas duas décadas seguintes ao último Congresso, devemos observar alguns dos sentidos contidos na palavra Movimento. Um primeiro sentido é o que expressa mudança, caminhada, trajetória, experimentação. O segundo, apóia-se na idéia de grupo, de congregação de pessoas em torno de um objetivo, de um ideal. Foi justamente sobre o ideal de uma mudança na organização da sociedade que o Movimento Moderno fundou suas bases.

O Movimento Moderno, antes de ser uma linguagem, uma estética arquitetônica, como foi transformado nos últimos anos, foi uma atitude ética ante a vida. Neste sentido, o papel da arquitetura e do arquiteto foram importantes na mudança dos hábitos sociais, na abolição da propriedade privada, no planejamento das cidades e na crença de um homem universal em sua essência. Exatamente por essas aproximações com os ideais socialistas, comunistas e anarquistas, que muitos arquitetos engajaram-se na luta política e nos partidos. Os CIAM aglutinavam, congregavam e planejavam os novos rumos do Movimento; pelo menos foi até os dois últimos Congressos.

Destas premissas iniciais, decorre uma aportação fundamental para a compreensão deste ensaio, de que, toda atitude ética corresponde sempre a uma atitude estética, e toda atitude estética a uma ética. Mais ou menos assim, compreendeu Vilanova Artigas ao aproximar-se do Movimento Concretista, também conhecido como no Rio de Janeiro. Essas relações entre ética, estética e nacionalismo brasileiro comentarei mais adiante.

Mesmo com o final dos CIAM a essência dos ideais do Movimento Moderno perdurou, acentuando-se no final dos anos 50 e durante as efervescentes décadas de 60 e 70. Estabelecendo-se uma mudança de direção, os objetivos e ideais já não correspondiam, em sua totalidade, aos ideais preconizados pela geração anterior. Mesmo com o final dos CIAM mantivesse uma série de encontros e desencontros internacionais como, de Ottero (1959), ainda sobre a direção do TEAM X.

Após a Segunda Guerra Mundial, algumas ciências humanas como a Antropologia Cultural, a Psicologia, e a Teoria da Comunicação de Massa adquiriram grande importância para a crítica arquitetônica. Uma das maiores críticas em relação ao Movimento Moderno foi justamente aquela que constatou a perda da identidade das cidades e do significado da arquitetura. O Estruturalismo colocou em *check* toda uma série de valores da sociedade através do relativismo cultural, ou seja, que todos os valores são determinados pelas especificidades culturais. Com o aporte da Antropologia, da Sociologia acentuou-se o interesse pelas sociedades primitivas, pelo exótico, pelo “pensamento selvagem”, pela figura do “*bricoleur*” proposto por Lévi-Strauss, como forma de pensamento equivalente ao pensamento científico. Não só através da ciência se poderia chegar ao conhecimento das coisas, do mundo, mas também através do conhecimento mítico, e também das artes. Neste período acontece, no universo das artes, a arte Pop americana com seus *ready-mades*, a *collage*, a arte psicodélica, a arte *naïf*, a arte bruta, a *op* arte, a arte concreta, o expressionismo abstrato, as instalações, *fluxus*, *happenings*, o gosto pela arte africana e oriental. Os anos 50-60 caracterizaram-se, a grosso modo, pela redescoberta de tudo o que havia sido relegado pelo racionalismo. Foi o ressurgimento do surrealismo, as experiências sensoriais retiradas do oriente, o uso das drogas como libertação e expansão da mente. Era maio de 68. O existencialismo, a cultura *beat*, o neorealismo no cinema italiano, *on the road*, a cultura *hippie*, o *flower power*. O mundo se transbordava de cores com o advento da fotografia colorida.

A literatura arquitetônica também traduziu em textos e imagens toda essa inquietação e experimentação em livros como: Ensaio sobre a síntese da forma, de C. Alexander; *Garbage House*, de Martin Pawley; Vivenda e cultura, de Amos Rapaport; Aprendendo de Las Vegas, de Venturi, *Without rhetoric*, dos Smithson; entre outros.

Da contribuição do estruturalismo, metaforicamente, resultou três manifestações interessantes na arquitetura. A primeira que foi buscar na antropologia, na arquitetura popular e vernacular novas formas mais apropriadas de conceber o espaço. A segunda, que tomou a palavra ao pé da letra e foi buscar na estrutura a verdade e a pureza da forma, como a corrente do Novo Brutalismo; e por último, uma terceira que se utilizou da história como estrutura projetual, como o grupo *Tendenza*.

É exatamente nesse período, que surgem as propostas de reestruturação da sociedade européia, ressentida dos horrores da segunda Guerra Mundial e bastante descrente do sistema e da condição humana. No panorama internacional, e principalmente europeu, surgiu uma série de manifestações arquitetônicas como o Novo Empirismo na Suécia, o Novo Brutalismo na Inglaterra, o *Neoliberty* e o Neo-realismo na Itália, o Metabolismo no Japão, e as correntes vernaculares e participativas pelo mundo inteiro.

Os Smithsons, Aldo Van Eyck, Bakema e Candilis, integrantes do Team X, introduziram dentro do corpo doutrinário do Movimento Moderno conceitos que permitiram acomodar uma diversidade maior de modelos culturais, onde se pudesse resgatar e incentivar o conceito de identidade, do particular em oposição ao universal, enfim introduzindo a *différence*. E para isso alguns recorreram ao estudo das culturas primitivas coletando informações sobre os padrões de estruturação espacial. Aldo Van Eyck foi para a África estudar o povo Dogon; Paolo Soleri para o Arizona fundar Arcosanti; Candilis trabalhou no Marrocos e no Peru; Bernard Rudofsky montou em 1964 a célebre exposição “Arquitetura sem arquitetos”. Os Smithson, em 1967, em seu clássico livro: *Urban Structuring* reuniram os estudos que realizaram sobre padrões de identidade, organização e mobilidade

Antes de dar continuidade e mostrar os fortes vínculos entre os ideais dos novos brutalistas e as idéias sociais do TEAM X, vale a pena fazer uma breve retrospectiva no tempo, repetindo, em outras palavras, praticamente o que autores como Reyner Banham e Royston Landau disseram sobre as origens do Novo Brutalismo.

Depois do final da Segunda Guerra o governo da Inglaterra aprovou o plano para a construção das *New Towns*, integrantes de um amplo plano de reorganização regional, onde todas elas apresentavam uma forte referência às cidades jardins de Ebenezer Howard, com conjuntos residenciais em sobrados, de tijolos à vista, telhado de duas águas, e esquadrias em sua maioria brancas, claramente numa linguagem que cheirava ao pitoresco rural. Esta nova tendência copiada da Suécia, a revista *Architectural Review* acabou denominando Novo Empirismo. Para os arquitetos adeptos ao Movimento Moderno, essas novas cidades, com sua arquitetura pitoresca,

representavam um retrocesso na trajetória do Movimento. Assim, as *New Towns* foram o alvo de duras críticas feitas principalmente pelos arquitetos J.M. Richards, e Peter e Alison Smithson contra o Novo Empirismo.

Em 1949, os Smithson, ao vencerem o concurso para o projeto de uma escola em Hunstanton-Norfolk (concluída em 1954) causaram uma grande polêmica porque a escola apresentava uma orientação formal tipicamente racionalista, uma grande referência ao Instituto de Tecnologia de Illinois, de Mies Van der Rohe, e uma forte influência da arquitetura japonesa.

A escola apresentava estratégias compositivas que virariam moda e soluções canônicas nos anos 60-70, e acabariam por caracterizar o próprio movimento do Novo brutalismo. Na escola de Hunstanton, tudo estava aparente, pelado, destacado, desde a estrutura em aço às instalações elétricas, de água, calefação. A torre da caixa d'água, os Smithson, deslocaram para fora do prédio e tornou-se ponto referencial da escola. Este edifício, por seu impacto, acabou sendo conhecido como o primeiro edifício do Novo brutalismo, ainda que, na verdade, o primeiro edifício de características neobrutalistas reconhecido como tal pelos os Smithson, foi uma residência, nunca construída, em Soho-Londres (1953). Entretanto, segundo Reyner Banham, em: “O brutalismo em arquitetura, ética ou estética?” o primeiro edifício que levou o título de brutalismo foi o Instituto de Illinois (1945-47) de Mies.

A expressão Novo brutalismo ou neobrutalismo, de certa forma, como observou Royston Landau em “Nuevos caminos de la arquitectura Inglesa”, só sugeria o interesse pelos aspectos formais deixando esquecido as inquietudes sociais que influenciaram toda uma geração em matéria de crescimento urbano. A postura estética do Novo brutalismo tinha tudo a ver com a postura filosófica existencialista de Sartre e Camus. Para a cultura dos anos 50-60 não importava muito o ter, mas apenas essencialmente o ser. E essas posturas de certa forma se traduziam na forma arquitetônica, onde mostrar a nudez da forma, retirar os revestimentos, mostrar somente a estrutura, era uma prática habitual.

Em Londres, Reyner Banham, Peter e Alison Smithson, Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Theo Crosby, na época, formavam o grupo século XX; gostavam da *art brut* de Jean Dubuffet, da estética do trivial, dos *ready-mades*, adoravam o *béton brut* utilizado na Unidade de Marselha por Le Corbusier, e gostavam tanto do expressionismo abstrato de Jackson Pollock quanto o universo pop americano dos carros e eletrodomésticos.

Para melhor compreendermos o sentido histórico do termo Novo brutalismo convém recorrer ao grande defensor e divulgador do brutalismo, R. Banham, que explicou que a essência do termo neobrutalismo ou Novo brutalismo foi aplicado antes mesmo que existisse o movimento. O criador do qualificativo “brutalista” foi Hans Asplund, filho de Gunnard Asplund, referindo-se sarcasticamente a seus colegas Bengt Edman e Lennart Holm como neobrutalistas, por causa de um projeto de uma pequena casa em Upsala na Suécia, em 1950. Três anos depois, a casa em Soho dos Smithson apresentaria uma grande aproximação formal a casa de Edman e Holm.

A partir de então a expressão penetrou também na Inglaterra e ali se difundiu rapidamente. O termo neobrutalista não é a mesma coisa que Novo brutalismo. A diferença dos termos, não é só gramatical: neobrutalista é uma denominação estilística como neoclássico ou neogótico, enquanto que Novo brutalismo responde a uma concepção ética e não inicialmente estética.

O outro aspecto, sem dúvida divertido, comentado por Banham é que o termo designado de brutalismo para a escola de Hunstanton dos Smithson, também foi dado porque Peter Smithson havia sido apelidado de Brutus por seus colegas devido a sua semelhança com os bustos do herói romano. O termo tinha uma ambigüidade tão grande nos anos 50 que os americanos conheciam só uma versão deformada da expressão e acreditavam que brutalismo era proveniente de Brutus mais Alison, a esposa de Peter. A expressão Novo Brutalismo, também continha uma crítica a expressão ao Novo Empirismo, mas na realidade como admitiu Banham, na prática freqüentemente se confundiam um com o outro, devido pelo menos em parte as semelhanças formais do “tijolinho a vista”.

Rapidamente, o brutalismo tornou-se uma oposição do Movimento Moderno às reações saudosistas e nostálgicas provocada pelo pós-guerra, não só nos países nórdicos com o Novo Empirismo como também na Itália com o *Neoliberty*.

Ao final dos anos 40, com o final do fascismo a arquitetura italiana tornara-se o centro de atenções e críticas. A expectativa era de que ao reconstruir a Itália se retomasse os rumos do Movimento Moderno rejeitado pelo fascismo, entretanto isso não aconteceu.

Em 1959 a revista *Architectural Review* nº 747 publica o artigo *Neoliberty, the italian retreat from modern architecture*, de Reyner Banham no qual criticava profundamente a atitude formal dos *neoliberty*. A clamorosa explosão do *neo-liberty* se deu através da revista *Casabella* nº 215, de 1954, dirigida naquela época por E. Rogers. Nela foram apresentados os trabalhos de alguns arquitetos que tinham uma preocupação formal com a história e com o contexto e faziam recorrências a Escola de Amsterdã, ao estilo de L. Sullivan, numa clara alusão também ao estilo *Liberty*, ou macarrônico, como foi conhecido o *Art nouveau* na Itália. Entre esses arquitetos encontravam-se os BBPR (Belgiojoso, Banfi, Peressutti e Rogers), Roberto Gabetti, Aimaro d'Isola, Gae Aulenti, V. Gregotti.

Para os partidários do Novo Brutalismo a ética estava no trabalhar uníssono com os novos cenários culturais do pós-guerra, na contemporaneidade da linguagem arquitetônica, na tecnologia e nas mudanças sociais. Era preciso criar uma arquitetura que criticasse e solucionasse os danos causados pelas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se e circular. O Novo Brutalismo não deveria ser uma linguagem formal, mas um modo experimental de situar-se e de atuar frente ao tema, ao programa, e aos materiais de um projeto. Talvez, exatamente por essas posturas que durante os anos 60-70 dedicava-se muito tempo a reflexão teórica do projeto e muito pouco, sobre a construção e elaboração formal do projeto.

Os Smithson, juntamente com Aldo van Eyck, Bakema, Candilis, que estudavam os padrões das sociedades primitivas acabaram por propor padrões novos de composição e organização formal como, a rua corredor externa e aérea, formas novas de associação volumétricas, formas abertas, acopláveis para estruturação do crescimento, aproximando-se assim dos metabolistas japoneses, das propostas do grupo Archigram e de todas utopias tecnológicas.

Os Smithson declararam na *Architectural Design* de janeiro de 1955 que acreditavam que o Novo brutalismo era o único desenvolvimento possível, naquele momento para o Movimento Moderno, reconheciam não só que Le Corbusier era um dos que praticam aquelas brutalidades, começando pelo *béton brut* da *Unité*, mas também que ambos movimentos se serviram basicamente da arquitetura japonesa, de suas idéias, princípios e espírito. Para os japoneses FORM não era mais que um fragmento da concepção que tinham da vida, era um gesto de respeito pelo mundo natural e, a partir deste, pelos materiais que compunham o mundo construído. Essa afinidade que se estabelecia entre o edifício e o ser humano encontrava-se na raiz do Novo brutalismo. Ironicamente, o Japão que os Smithson conheciam, como disse Banham, era o livro de Bruno Taut sobre as casas japonesas e o Palácio *Katsura*.

Yves Bruand, em “Arquitetura Contemporânea no Brasil”, observou que o Brutalismo de Le Corbusier não foi além da técnica do emprego do concreto bruto e de uma plástica nova, enquanto que o Brutalismo inglês, ao contrário, mostrou uma espécie de volta aos princípios da década de vinte, sem qualquer concessão a uma estética que não fosse de essência material.

No Brasil o Novo brutalismo fez escola, ainda que muitos tentem escamotear ou negar sua influência, e devido ao duro contexto político dos anos 60-70 ficou associado a uma forma de resistência e identidade arquitetônica nacional. Acreditava-se que seus princípios éticos e estéticos eram capazes de produzir também uma transformação social e política. Essas mesmas formas resistentes à ditadura também endureceram, na forma do concreto aparente, e tornaram-se um obstáculo a entrada das novas idéias nem sempre simpáticas a modernidade dos anos 70.

Existem bastante ensaios e textos publicados sobre o brutalismo paulista, alguns deles encontram-se apontados na bibliografia final. Assim como livros e capítulos dedicados a ele. No citado livro de Y. Bruan, no capítulo sobre o “o brutalismo paulista e Vilanova Artigas”, Bruan se resume a comentar apenas os aspectos estéticos da obra de Artigas sem apresentar os aspectos ético-sociais, e principalmente sem vincular com as proposições dos brutalistas ingleses ou do TEAM X; o mesmo acontece com a maioria dos ensaios que encontrei. Em “Arquiteturas no Brasil 1900-1990”, Hugo Segawa acrescenta toda uma parte ética com relação as posições de Artigas ao Ensino de arquitetura, apresentando uma bibliografia bastante referencial sobre Artigas e o brutalismo no Brasil

Em minha breve investigação não encontrei nenhuma referência ou declaração na qual Artigas se apresentasse como brutalista ou que estivesse informado do Movimento criado pelos

Smithson, tudo que encontrei foi uma certa ausência, um esquivamento, um discurso sempre periférico ao brutalismo.

Talvez, a única referência mais próxima que encontrei feita por Artigas ao brutalismo Inglês encontra-se num texto homenagem a Carlos Millan, de 1965, escrito por ocasião da 8ª Bienal de SP, e transcrito na revista AU nº 17 de 1988, onde contesta essa influência e pode-se ainda perceber uma certa superficialidade de conhecimento, de Artigas, sobre o tema: “ As últimas residências que construiu em São Paulo revelam uma tendência para o que a crítica, em especial a europeia, chama de brutalismo. Um brutalismo brasileiro, por assim dizer. Não creio que isto se justifique de todo. O conteúdo ideológico do brutalismo europeu é bem outro. Traz consigo uma carga de irracionalismo tendente a abandonar os valores artísticos da arquitetura, de um lado, aos imperativos da técnica construtiva que se transforma em fator determinante... Na obra de Millan, o uso dos materiais despidos é deliberadamente simples é a abertura de uma perspectiva de avanço técnico.”

É literalmente curioso observar que em toda a grande produção arquitetônica brasileira dos anos 60-70 com características descaradamente brutalistas; seja em seu sentido ético social de uma busca pelos aspectos culturais de identidade, ou seja exatamente pelo código estético de utilização de materiais (concreto bruto, tijolos a vista, instalações aparentes, destaque das caixas d'água, destaque volumétrico de elevadores e escadas); não se faça referência ao vocabulário formal e teórico dos Novos brutalistas. O discurso girava sempre em torno a descrição simplista do projeto, dos materiais, da criatividade estrutural, exaltava o aspecto revolucionário do programa, a organização não convencional da casa, a fluidez e polivalência dos espaços, a simplicidade e a “pobreza” adequada dos materiais.

Assim como os integrantes do TEAM X e o brutalistas, Vilanova Artigas, a par de seu tempo, também estava naquela época elaborando uma crítica aos postulados da Carta de Atenas, e bastante preocupado com os aspectos da identidade nacional e de sua relação com a arquitetura. Para Artigas a arquitetura que praticava seria uma expressão atualizada da identidade nacional.

Em “A função Social do Arquiteto”, livro que leva o mesmo título da prova realizada por Artigas no concurso para professor da USP, podemos exemplificar essa preocupação, durante a arguição, o professor Carlos Guilherme Mota referiu-se à velha questão da busca da cultura nacional tão preconizada por Artigas: “O nacional, como está em seu texto ou suas falas, foi algo desmobilizado pela esquerda, em nome, às vezes, de interculturalismos, ou pelo sistema, em nome de ideologias de segurança nacional”. Ao que Artigas respondeu: “As posições culturais de 1922 foram válidas para nós, formados numa certa estrutura - a justificativa Oswaldiana de assimilação da cultura europeia por meio do antropofagismo etc - mas não serviam para o momento histórico, para aquele momento histórico que você está me chamando a atenção”.

Praticamente, a busca de uma arquitetura nacional e progressista, no sentido de não se continuar praticando o velho neocolonial ou importando as formas dos países estrangeiros

sempre esteve presente nas declarações de Artigas. Não seria exagero dizer que existe um processo xenofóbico na cultura brasileira na busca e afirmação de uma identidade nacional, e que data de longo tempo, desde o século XIX com o romantismo brasileiro, na exaltação do indianismo, atravessa a Semana de Arte Moderna em 1922, concretiza-se com o neocolonial, e vem aparecer ainda nos anos 60-70 com o brutalismo caboclo, ou caipira como às vezes ironicamente prefiro designar.

Essas oportunas omissões de Artigas, para não se comparar aos Novos Brutalistas, acabou por gerar na Historiografia da arquitetura brasileira um discurso apenas estético- político, cuja responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito de projeto como um instrumento de emancipação política e ideológica. Essa preocupação com o desenho propriamente dito, contribuiu com que se tomasse os valores formais estéticos do mestre Corbu, e não das proposições teóricas inglesas.

Ainda que se falasse de ética, essa ética deveria ser forçosamente distinta da ética inglesa dos Smithson. O conceito de identidade nacional, curiosamente passou de mão em mão, da direita para esquerda e vice versa, do aspecto revolucionário da Semana de 22 para uma cultura institucionalizada pelo Estado Novo, e posteriormente para um Regime Militar. Daí a grande confusão gerada sobre o tema da nacionalidade.

Sergio Lima, em seu artigo “Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do surrealismo no Brasil”, escreveu que no Brasil dos anos 20 havia a febre do nacional, do nacionalismo e da cor local, sob o pretexto de uma “procura de identidade” como se encontra em vários textos de Mario de Andrade, ou sob o viés do Regionalismo tradicionalista típico de Gilberto Freire, acrescido de uma porfia pela “pureza da língua” e luta acirrada contra os estrangeir(ismos). Enfim, a dita Revolução de 30 e a arte engajada (no realismo socialista e no populismo) como que contentou a todos que se engajaram em instituições oficiais do Nacional (ismo).

Do que foi comentado até aqui desgruda a seguinte observação: a identidade que os integrantes do TEAM X e os Smithson buscavam, não tem realmente nada a ver com a busca de identidade nacionalista buscada por Artigas e contemporâneos. São duas éticas distintas. A primeira, é uma busca dentro de uma ética maior, universal, sem considerações sobre os nacionalismos, apenas locais culturais, onde a arquitetura estava a serviço da cultura e sua forma estava relegada a um terceiro plano. A segunda, está vinculada a um projeto de uma busca frenética de criar através da arquitetura a imagem de uma identidade nacional, e contra um movimento internacional que seria igual no mundo inteiro. Um correlato imediato entre imagem arquitetônica e cultura nacional.

A ética proposta por Artigas parece ser escorregadia. Artigas conhecia as posturas éticas e estéticas dos Novos brutalistas, mas não fazia questão de declarar, e se realmente conhecia, não era o suficiente para a compreensão do que acontecia. Era mais cômodo e oportuno adotar uma

postura do tipo “não sei, nem quero saber” do que revelar os laços culturais existentes, ainda que inconscientes. Mas a medida em que se estuda a relação de Artigas com os concretistas percebe-se realmente como ele estava realmente vinculado a uma estética universal. Em “A função Social do Arquiteto”, comenta: “Veja a vivência com os concretistas.... O concretismo tinha a pretensão e é Affonso Romano de Sant’Anna que diz, de substituir a luta política por uma visão estética global do mundo, conter em sua visão estética a substituição de uma nova proposta social...percebi isso nessa altura e comecei a me aproximar de Waldemar Cordeiro e de outros e que faziam coisas incompreensíveis para muita gente naquela época”.

De qualquer forma parece que há males que vêm para bem, a escola paulista conseguiria transformar com grande criatividade o brutalismo “universal”. Indiscutivelmente Artigas e Lina Bo Bardi transfiguraram acentuadamente a linguagem do Novo brutalismo europeu a ponto de inaugurar uma linguagem própria e peculiar, muitas vezes aproximando-se da estética do monstruoso, ou do grotesco, como na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP de Artigas e Carlos Cascald, o Museu de Arte de São Paulo e o SESC Pompéia de Lina Bo Bardi.

“Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 71” de Maria Luiza Sanvito, uma recente dissertação de mestrado do PROPAR-UFRGS trouxe uma grande luz sobre o brutalismo paulista desde seus aspectos compositivos e retóricos. Sanvito percebeu que existia não só um apriori estético da verdade dos materiais, da honestidade estrutural ou das questões éticas sociais, mas sobretudo um apriori formal compositivo, dos elementos de composição, um vocabulário pré-determinado, um conjunto de estratégias compositivas que também nunca foram assumida às claras no discurso da escola paulista, como o prisma elevado sobre pilotis, ou tema do grande abrigo, por exemplo.

Um dos poucos trabalhos que encontrei onde se procura vincular e explicitar as ligações e dependências do brutalismo paulista com o Novo Brutalismo dos Smithson, é uma pequena entrevista, porém lúcida, contundente e objetiva, “Reflexões sobre o brutalismo caboclo”, uma entrevista da arquiteta Marlene Acayaba, com Sergio Ferro publicada na revista Projeto nº 86, de abril de 1986, da qual transcrevo alguns oportunos fragmentos, não só na tentativa de esclarecer e reafirmar o que aqui foi dito sobre Artigas mas também do próprio Sergio Ferro:

Por que o Artigas não gostava da palavra brutalismo?

Tenho a impressão que vem daquela reação, exposta nos artigos mais radicais, como “ Os caminhos da Arquitetura Moderna” , contra um movimento internacional que seria o mesmo em Tóquio, na França ou aqui. Nesse sentido, o brutalismo que ele inicia no Brasil é diferente.

Como era o contato dos arquitetos de São Paulo com o brutalismo inglês?

Sempre foi menos presente do que Le Corbusier e a corrente francesa. Após a publicação do livro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*, de Reyner Banham , em 1966, o brutalismo inglês passou a ser mais conhecido aqui.

(Quando Acayaba pergunta sobre Banham e o livro “O brutalismo em arquitetura” Sergio Ferro esquiva-se comentando um outro livro do Banham, “Arquitetura na primeira era da máquina”, como podem observar)

Qual a importância desse livro?

Os textos de Banham são profundamente antigos. No livro sobre a primeira era industrial, ele crítica a arquitetura como uma espécie de contradição entre discurso e prática, entre a produção teórica e a realização...

Qual o impacto provocado pelo livro *Without Rethoric – an Architectural Aesthetic 1955-72* de Alison e Peter Smithson?

Neste momento chegava uma etapa em que por vaidade achávamos que já tínhamos um caminho próprio. Assim nos interessava muito mais aprofundar esse caminho que ir buscar fontes ou contatos fora. Dessa forma os livros eram lidos mas não marcavam.

Como se explica isso?

Porque aí o trabalho político se confundiu com o trabalho de arquitetura. Todo pensamento político nos levava a não poder mais utilizar certo tipo de informação de fora, que não se adequava a nossa militância radical.

Enfim, a sensação que se tem, ao longo desses disfarces e silêncios sobre os vínculos inevitáveis de dependência com as formas produzidas por outras culturas “lá de fora”, é de que acabou-se por construir uma outra História, a que está se tornando oficial e artificial. Ou pior, uma outra realidade mais banal, de banana mesmo, oportunamente manipulada como toda História para não mostrar nossas debilidades como consumistas ainda que antropofágicos; mostrando e discursando apenas o que interessa, se fazendo oportunamente de bronco muitas vezes, como me alertou um amigo num jantar no qual conversávamos sobre canibalismo.

Bibliografia sobre o Brutalismo

- BANHAM, Reyner. *El Brutalismo em Arquitectura, etica o estetica?*. Editorial, Gustavo Gili, S.A. Barcelona , 1967.
- BANHAM, Reyner. *Neoliberty, the italian retreat from modern archictecture*, in *Archictectural Review* nº747, 1959.
- LANDAU, Royston. *Nuevos caminos de la arquitectura inglesa*. Editorial Blume Barcelona. 1964.
- RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture without architects*. Doubleday. New York. 1964.
- SMITHSON, Alison and Peter. *Urban Structuring*. Studio Vista. Londres. 1967.
- SMITHSON, Alison and Peter. *Without Rhetoric, an architectural, aesthetic 1955-1972*. Mit Press. Cambridge. 1974.
- SMITHSON, Alison and Peter. *Ordinariness And Light*. The Mit Press, Cambridge. 1970.
- SMITHSON, Peter and Alison. *School at Hunstanton, Norfolk*, em *Architectural Review* nº693, sep. 1954, p. 147-162.

Bibliografia sobre o Brutalismo no Brasil

- ACAYABA, Marlene. *Brutalismo Caboclo, as residências paulistas*, em Projeto nº 73, março de 1985, p. 46-48.
- ACAYABA, Marlene. *Reflexões sobre o brutalismo caboclo*, em Projeto nº 86, abril 1986, p. 68-70.
- ACAYABA, Marlene. *Vilanova Artigas, amado mestre*, em Projeto nº 76, junho 1985, p.50-54.
- ARTIGAS, Rosa Camargo; SILVA, Dalva. *Sobre brutalismo, mitos e bares*, em AU, arquitetura e urbanismo nº 17, abril-maio 1988, p.61-63.
- ARTIGAS, Vilanova. *A função social do arquiteto*. Fundação Vilanova Artigas. Editora Nobel. São Paulo. 1989.
- ARTIGAS, Vilanova. *Em branco e preto*, em AU, arquitetura e urbanismo nº 17, abril-maio 1988, p. 78.
- ARTIGAS, Vilanova. *Fragments de um discurso complexo*, em Projeto nº 109, abril de 1988, p. 91-94.
- ARTIGAS, Vilanova. *As posições dos anos 50*. em Projeto nº 109, abril de 1988, p. 95-102.
- BRUAN, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1981.
- LIMA, Sergio. *Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do surrealismo no Brasil*, em Organon nº 22, p. 183-206. Editora da UFRGS, Porto Alegre. 1994.
- PEDREIRA, Livia Alvarez. *Arquitetura, política e paixão, a obra de um humanista*, em AU, arquitetura e urbanismo nº 1, janeiro de 1985.
- SANVITTO, Maria Luiza. *Brutalismo, uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1971*. Dissertação de Mestrado. PROPAR. UFRGS. 1997.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. EDUSP. São Paulo. 1998.
- SILVA, Dalva; BAYEUX, Gloria; ARTIGAS, Rosa. *Que catedrais tendes no pensamento?*, em AU, Arquitetura e Urbanismo nº 5, abril de 198, p.11-17.
- VIEIRA FILHO, Carlos Alberto. *Vilanova Artigas e a arquitetura paulista*, em Projeto nº 66, agosto 1984, p. 97-101.

Currículo

Fernando Freitas Fuão é Doutor pela ETSABarcelona (1992), Professor do Departamento de arquitetura e do Programa de Pesquisa e Pós graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS. Pesquisador do CNPq.

Endereço

PROPAR. Fone-fax 051 3163485.

E-mail: fuao@vortex.ufrgs.br