

## **A década ausente**

### **Reconhecimento necessário da arquitetura brasileira do brutalismo paulista<sup>1</sup>**

#### **Ruth Verde Zein**

Doutoranda PROPAR-UFRGS, professora na FAU/Universidade Presbiteriana Mackenzie  
rvzein @ terra.com.br

A arquitetura brasileira moderna até os anos 1960 é um mito; a arquitetura brasileira dos anos 1960 é um mistério. O que aconteceu depois de Brasília e antes da reflexão crítica do pós-Brasília (1975)? Trata-se de período obscuro na historiografia da arquitetura brasileira e internacional, apesar de ter havido uma intensa produção arquitetônica moderna e radical de alto interesse, que cumpre rever - ou seguirá faltando um capítulo sem o qual não é completa a compreensão do presente. Este trabalho pretende iniciar uma análise das razões que levaram a essa ausência buscando ampliar seu reconhecimento da arquitetura brasileira dos anos 1960; a qual, embora não se limite ao Brutalismo paulista, tem no seu estudo isento uma tarefa imprescindível. A inauguração de Brasília e o esgotamento das pautas da escola carioca marcam o nascimento dessa arquitetura em fins dos anos 1950, paralelamente a manifestações assemelhadas em todo o mundo, mas guardando características arquitetônicas próprias, ancoradas no panorama cultural nacional e internacional daquele período.

**Palavras-chave:** arquitetura brasileira, brutalismo, arquitetura paulista, identidade cultural

## **The missing decade**

Acknowledgment of another Brazilian architecture: the Paulista Brutalism

Brazilian Modern architecture until 1960 is a myth: Brazilian architecture of the 1960's is a mystery. What has happened after Brasilia and before the Post Brasilia critical revisions (1975)? Despite the intensive architecture production, with several important radical and high quality modern works, that moment still remains obscure in Brazilian and in international architectural historiography. Without revising it there will always be a missing chapter that would elude a comprehensive view of the present. This paper aims to analyze the reasons of such absence, and to try to increase the recognition of Brazilian architecture of the 1960's which, even if including other trends, has had in the Paulista Brutalism one of its most important attributes. The

---

<sup>1</sup> Este trabalho se insere nas atividades da autora enquanto doutoranda do PROPAR-UFRG, como membro do grupo de pesquisa "Arquitetura Moderna Brasileira" (UFRGS), liderado pelo Prof.Dr.Carlos Eduardo Dias Comas, e como membro do grupo de pesquisa "Ensino e Crítica da Arquitetura no Brasil" (Universidade Mackenzie), liderado pela Prof.Dra.Ana Gabriela Godinho Lima e pelo Prof.Dr.Paulo Bruna.

inauguration of Brasilia and the wearing down of the Carioca School set up the birth of that trend in the end of the 1950's, synchronizing with the world-wide brutalist trend, but with its own characteristics, related to the local and the international cultural panorama of that moment.

**Keywords: Brazilian architecture; brutalism; Paulista architecture, cultural identity**

## **A década ausente**

### **Reconhecimento necessário da Arquitetura Brasileira do Brutalismo Paulista**

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, que a considera segundo três momentos sucessivos e mais ou menos estanques<sup>2</sup>: a) Movimento Modernista (com foco nas realizações cariocas); b) Brasília; c) Pós Brasília (com foco na multiplicidade de tendências do período após 1980). Nesse esquema parece não haver lugar para a inserção, de maneira consistente, da grande maioria das realizações da arquitetura paulista, em especial aquelas de sua vertente brutalista dos anos ~1960; tampouco lhes garante status de tendência semi-independente, e muito menos se 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, mal encaixando-a na seqüência – ou apenas após o evento de Brasília. Não chega a ser uma visão incorreta, mas é imprecisa e insuficiente quando o objetivo for uma mais efetiva compreensão do panorama brasileiro da segunda metade do século XX, por estarem ausentes - ou ao menos, desconsideradas – quase todas as arquiteturas (e não apenas a paulista) realizadas no Brasil durante uma quinzena de anos, de 1960 até pelo menos a primeira metade dos anos 1970.

Compartilhando o enfoque de outros pesquisadores que, igualmente, estão em busca de uma ampliação desse escopo, mostrando-se mais atentos à importância das diferenças, descontinuidades e contradições - que inevitavelmente permeiam o campo quando se busca olhar com mais precisão a suposta “unidade” da arquitetura brasileira do século 20 -, este trabalho<sup>3</sup> quer buscar uma visão pluralista, cujo objetivo não é negar ou reafirmar tal “unidade”, mas tornar explícita sua, desde sempre, convivência com a variedade - para assim melhor reconhecê-la.

A inauguração de Brasília é sem dúvida um marco indiscutível na arquitetura brasileira e na sua historiografia, mas além de ser um ápice, ela parece indicar também a ocorrência de um ponto de mutação. É recorrente a sensação difusa entre os arquitetos, em especial no ambiente

---

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, no CD-ROM “Brasil Em Foco”, organizado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, textos de autoria de Cêça de Guimarães sobre arquitetura brasileira; também publicados no portal do MRE em <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/arqurb/arquitet/index.htm>

<sup>3</sup> Este trabalho se baseia em pesquisas mais abrangentes desenvolvidas na tese de doutoramento da autora, “Arquitetura Paulista Brutalista 1953-1973” apresentada junto ao PROPAR-UFRGS, 2005.

acadêmico, e glosada por vários autores, de que após Brasília a “arquitetura brasileira”, de alguma maneira, “perdeu seu rumo”. Essa explicação é possivelmente adequada apenas se houver um desejo desmedido em se manter intacta e intocada a continuidade dos paradigmas até então aparentemente vigentes – e a desilusão por essa continuidade não se ter realizado, ou se ter revelado, na prática, inexecutável. Entretanto, a arquitetura brasileira não acabou, nem perdeu seu rumo. Apenas mudou, desatando um processo de profunda ruptura - que possivelmente só veio a ocorrer por que, de fato, tal transição não se iniciava naquele exato momento, mas vinha se preparando pelo menos desde o início da década de 1950, e por várias razões.. Já do ponto de vista puramente quantitativo, a arquitetura brasileira de fato se consolidou, ampliou e se desdobrou em novos horizontes profissionais justamente a partir dos anos 1960 em diante: numericamente, não há como afirmar que a “arquitetura brasileira” tenha se acabado em Brasília. Mas seria essa outra e expandida arquitetura, “brasileira”? Ao que parece, portanto, o que se punha em questão, e segue estando não esclarecido, era menos um fim e mais um processo de requalificação, no campo arquitetônico, da questão da identidade nacional, como jaz implícito no uso (ou na não autorização de uso) do qualificativo de “brasilidade”. O que era, e o que passa a ser, a “arquitetura brasileira”, antes e depois de Brasília? E em que medida a ascensão da arquitetura paulista brutalista, nesse exato momento, serviu de instrumento para ativar, ou ao menos catalisar, essa transformação da “brasilidade”, questionando-a e ajudando a transformá-la?

Aceitamos como princípio, que a “identidade” é sempre uma construção interessada, e nunca um absoluto imutável e que, portanto, necessariamente vem a ser posta em questão pelo menos uma vez a cada geração, encontrando a cada oportunidade respostas distintas - até porque, de fato, tudo mudou, inclusive o passado (ou ao menos, o recorte que cada momento histórico prefere realizar sobre o passado). Não haveria portanto uma essência imutável de “brasilidade”, inata, a ser revelada; mas apenas e sempre, “brasilidades”, configuradas conforme mudam os tempos e as vontades. É assim que a expressão “arquitetura brasileira” é empregada, a modo de sinédoque, nos anos 1930-60, para qualificar certas arquiteturas brasileiras afiliadas à escola carioca ou aos seus cânones, atribuindo a essa quantidade relativamente restrita de obras, situadas num dado tempo e espaço e compartilhando um certo universo formal, o caráter de “representatividade” de todo um âmbito que se quer “nacional”. O posterior esvaziamento de algumas de suas pautas e as transformações que confronta face ao fato urbano e arquitetônico de Brasília, além das várias mudanças em curso a nível internacional naquele momento (passada a reconstrução do pós-guerra), irão catalisar o

surgimento de novas respostas à perenemente renovada questão da identidade nacional. Assim, desde os anos 1950 já estavam em fermentação novos paradigmas que viriam a reformular aquilo que se poderia considerar como “arquitetura brasileira”. Mas, se havia forças em jogo desejando mudanças, estas parecem ter sido caracterizadas por uma postura paradoxal: ao desejo ineludível de assumir a criação de outras arquiteturas, cujas novas feições pudessem estar mais acordes aos novos tempos, se somava o anseio, talvez impossível, de negar ou de jamais admitir estar-se propondo quaisquer descontinuidades com as feições anteriores.

Se observada em busca das mudanças, e não das continuidades, facilmente constata-se que a arquitetura brasileira (inclusive e principalmente a de alguns mestres da escola carioca) começa a passar por mudanças desde pelo menos meados dos anos 1950; e que em fins da década de 1960 a “arquitetura brasileira” já havia assumido, para grande parte dos arquitetos brasileiros, outros significados, distintos daqueles que consolidara há 20 ou 30 anos antes. Isso se revela, na prática arquitetônica, menos pela afiliação coerente a novos discursos e mais pela pura e simples adoção de outros paradigmas formais e construtivos. Tais paradigmas, nascidos nos anos 1950, melhor estabelecidos nos anos 1960 e amplamente expandidos nos anos 1970, basicamente se filiam a um universo formal e construtivo que foi compartilhado pela arquitetura paulista brutalista e pelo brutalismo de outras manifestações contemporâneas mundiais.

Diferentemente da “arquitetura brasileira” da escola carioca, a “arquitetura brasileira” que se desdobra dos brutalismos paulista/internacional, a partir de meados dos anos 1950, nunca chegará a ter o apoio unânime da intelectualidade arquitetônica, embora poucos arquitetos atuantes no período 1960-70, em qualquer parte do Brasil, deixassem de sentir sua influência e de assumirem em suas obras, mesmo que parcialmente, seus paradigmas formais e construtivos. Entre outros motivos, porque ela também representava adequadamente um “espírito de época” que caracterizava a arquitetura moderna mundial daquele momento – e o Brasil não era exceção, estando naturalmente inserido e sincronizado com a cultura arquitetônica mundial, tal como já acontecera antes, nas décadas de 1930-60. Apenas, após 1960, passou a grassar no meio intelectual brasileiro (e mais ainda no paulista) certo chauvinismo, que não permitia que isso fosse explicitamente constatado, e a ausência de debates naquele momento só fez acirrar esse descompasso perceptivo. Para maior clareza, convém retomar o tema da internacionalidade da arquitetura brasileira em momentos anteriores.

*Antecedentes: o papel da arquitetura brasileira na reinvenção do moderno*

O imediato pós 2ª 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, realizando-se efetivamente apenas em oportunidades excepcionais e isoladas. Com a migração de vários dos mestres europeus modernos para diversos países do mundo confirma-se a expansão de sua influência; ademais, as urgências da reconstrução européia na primeira década após o fim da 2ª Guerra tornam propícia a aplicação massiva de alguns dos ideais da arquitetura moderna promovidos por esses mestres, de maneira a transformá-los quase que subitamente em tendência predominante – senão pela efetivação de seus postulados de cunho socializante e reformista, ao menos pela realização de algumas de suas propostas formais e construtivas.

Essa predominância não ocorre sem contradições, surpresas e desvios. Até porque de fato não havia, até então (e talvez nunca tenha havido, nem antes nem depois), um caminho claro e único que pudesse servir de guia inelutável para a expansão da “arquitetura moderna”: havia apenas uma variedade, nem tão coesa assim, de possibilidades e propostas, abrigadas sobre a rubrica da modernidade, vagamente unidas pelo combate a seus contrários e ainda mais frouxamente ligadas por algumas idéias afirmativas. Haviam também, enfeixados sob o grande abrigo da “modernidade”, uma razoável variedade de discursos, posturas políticas, ênfases sociais, particularismos regionais, em resultados conseqüentemente distintos - mas cujas diferenças ainda não eram plenamente perceptíveis.

Assim, os arquitetos encarregados de trabalhar para a confirmação e expansão da arquitetura moderna, na segunda metade do século XX, tiveram que enfrentar uma espinhosa tarefa: a de dar continuidade a uma tradição que ainda não havia chegado a se estabelecer plenamente, em que pese seu grande e efetivo esforço de divulgação e proselitismo, e que havia sido, ademais, abruptamente interrompida pela guerra. Entretanto, apesar da novidade propositiva da arquitetura moderna e de sua relativa fragilidade institucional até aquele momento, a idéia de que “já havia uma arquitetura moderna” permeava, sem muitas dúvidas, o ambiente arquitetônico do imediato pós 2ª Guerra em diante. Esse otimismo entusiasmado, estimulado pela dificuldade de uma visão mais crítica face à proximidade dos fatos, permitia fazer florescer a crença de que a tarefa a se realizar 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. Na verdade, tendo que gerar “arquitetura moderna” a partir de tão frágeis pistas, os profissionais atuantes em meados do século XX, em grande medida a inventaram, mesmo sem se aperceberem imediatamente de tal fato. 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, ancorada basicamente nos ensinamentos de muitos poucos mestres incontestes.

Nesse exato momento do pós 2ª Guerra também acontece um exemplo magistral, que colaborou fundamentalmente para a divulgação da existência, triunfo e, porque não dizer, beleza da arquitetura moderna. Não foi o único fator a colaborar com o panorama, mas foi sem dúvida um dos mais relevantes, tendo marcado profundamente a formação dos arquitetos de todo o mundo, daquele momento. Trata-se, é claro, da arquitetura moderna brasileira da escola carioca, cuja consolidação se dá entre ~1935-1950. O panorama brasileiro difere substancialmente da situação internacional por já haver, no imediato pós 2ª Guerra, uma primeira geração moderna não só atuante como em processo de realização de várias obras notáveis, configurando muito precocemente, em termos comparativos, a efetiva consolidação de uma tradição moderna, que não apenas doutrinava pelas palavras ou exemplificava por croquis, mas demonstrava pelas obras.

Essa arquitetura brasileira da escola carioca ainda não era, finda a 2ª Guerra, plenamente hegemônica no panorama cultural do país, pois ao mesmo tempo continuavam atuando arquitetos, seja aqueles de tradição acadêmica, seja aqueles afinados com outras possibilidades formais “modernistas”. Todavia, seu exemplo brilhante e sua quase imediata consagração internacional impulsionam e incrementam a rapidez na aceitação de seus paradigmas, entre os quais se inscrevia o desejo de representar uma “brasilidade” e o de se colocar 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, exercendo uma influência marcante pelos anos seguintes. Essa vantagem, amplamente divulgada e internacionalmente incensada 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 precocemente uma determinada visão da identidade nacional arquitetônica, desde então acreditada quase como um termo absoluto - “a *arquitetura brasileira*” - assim reforçando e realimentando sua rápida consagração externa e interna.

A grande qualidade das obras da escola carioca<sup>4</sup>; a clareza e flexibilidade de seu método projetual, de cunho corbusiano, porém realçado e estendido peculiar e criativamente; e a divulgação e livre aceitação das doutrinas dessa escola por arquitetos situados em outras regiões brasileiras: tudo isso consolidou seu rápido e magnífico triunfo, permitindo – com a ajuda providencial de uma geração de arquitetos excepcionalmente criativos e a clareza estratégica de mestres como Lúcio Costa – estabelecer uma 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. Tal é seu sucesso que, de alguma maneira, esse triunfo ajuda a postergar e a complicar o surgimento, sustentação e visibilidade dos subseqüentes e inevitáveis tendências e rumos outros, e a abafar eventuais conflitos regionais e de geração – que, mesmo assim, passam a ocorrer, já desde os anos 1950, no seio da arquitetura brasileira, como contraparte inevitável dessa aspiração hegemônica.

Vale notar, nesse sentido, algumas importantes diferenças entre o panorama internacional e o brasileiro daquela época – de certa forma igualmente derivadas da presença, ou ausência, de “uma arquitetura moderna” exemplar a que se referenciar de maneira cabal. Assim, é possível, por exemplo, aos arquitetos ingleses do pós-guerra declararem sua posição de conflito de gerações através de manifestos zangados, litigarem com italianos e suecos que, a seu ver, estavam traindo os valores essenciais da modernidade, discutirem com a velha geração local de seus professores seu *penchant* pelo pintoresquismo, criticarem os mestres modernos reunidos no CIAM tentando primeiro reorganizar, e afinal, terminando por implodir aquele fórum, e assumirem sem pejo as mais díspares referências que pudessem ser úteis para sua causa.

Já a mesma liberdade de oposição, confronto e debate não é dada, ou melhor, não é assumida, no panorama brasileiro. Como não podia deixar de ser a insatisfação generacional segue acontecendo, mas desloca-se no espaço, do Rio de Janeiro a São Paulo; não se manifestando por escrito a não ser de maneira pouco freqüente, embora deixe rastros importantes<sup>5</sup>. Muito menos ataca de frente 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<sup>6</sup>;

---

<sup>4</sup> A respeito, cf. COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Precisões Brasileiras”. Tese de doutoramento na Universidade de Paris VIII, 2002.

<sup>5</sup> Como se pode constatar na leitura dos textos da revista Habitat, fundada por Pietro e Lina Bardi em 1950, e depois assumida por intelectuais locais como Geraldo Ferraz.

<sup>6</sup> ARTIGAS, Joãa Baptista Vilanova. “Revisão Crítica de Niemeyer”. Acrópole, São Paulo, julho 1958.



vai compartilhar esperanças, ombrear nos mesmos fóruns e negar as diferenças cada vez mais flagrantes em prol de uma “identidade” que parecia estar garantida e não se desejava romper, mais por razões ideológicas que por coerência formal-arquitetônica; e com isso, deixava de enfatizar as cada vez mais evidentes diferenças nas obras e, logo a seguir, nos discursos, que nunca são (por essas razões tortas) vistos como distintas, mas apenas e obliquamente como faces diversas de uma continuidade, mesmo quando venham a diferir quase totalmente; distinções essas que só vão começar a ser reconhecidas e estudadas a partir de meados dos anos 1970 em diante, pela crítica nascida da geração seguinte posterior<sup>7</sup>.

Por essas e muitas outras razões (que a limitação deste espaço não permite esmiuçar) 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 quase incontestada da predominância e liderança da escola carioca e sua plena 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 claramente outros caminhos, de início sem muita clareza quanto à sua diversidade, refletindo igualmente certas mudanças importantes nas trajetórias e obras dos mestres internacionais, especialmente os últimos períodos das obras de Mies Van der Rohe e Le Corbusier. Mas somente na virada para os anos 1960 essas obras viriam a consistentemente atingir veios que podem ser considerados como evidentemente distintos, inclusive pela percepção da crítica<sup>8</sup> - sendo, a partir de então, grosseiramente reunidos sob a rubrica do “brutalismo”.

Coincidindo com a inauguração de Brasília e com o progressivo esgotamento das pautas da escola carioca, surgem a partir de fins da década de 1950, e principalmente nos anos 1960, a maioria das obras exemplares da arquitetura brutalista tanto no mundo como no Brasil; aqui inicialmente quase que circunscritas ao panorama paulista, com algumas exceções notáveis; e somente dos anos 1970 em diante essa tendência vai se tornar, se não hegemônica, ao menos universalmente difundida nas demais regiões brasileiras, difusão e aceitação que paralelamente ocorre também na maioria dos países do mundo, com ênfase nos menos desenvolvidos;

---

<sup>7</sup> A partir da retomada da crítica de arquitetura brasileira com a publicação dos cadernos “Arquitetura Brasileira Após Brasília/Depoimentos”. Rio de Janeiro: IAB/RJ, 1978.

<sup>8</sup> “Ricerca brutalista” é o título dado por Bruno Alfieri às obras de Vilanova Artigas publicadas na revista Zodiac, nº6, 1960, numa edição dedicada, na parte brasileira, basicamente às obras de Brasília.

chegando mesmo a gerar uma atitude de cunho “vernacularizante” que veio a caracterizar a arquitetura daquele período, genericamente denominada como “brutalista”<sup>9</sup>.

No suceder inevitável dos tempos, cuja impermanência desafia as construções humanas tanto físicas como ideológicas, também essa arquitetura veio a ser execrada pela geração seguinte – a geração que fará a “revisão crítica da modernidade”, no Brasil como no mundo. No panorama internacional vai-se levantar a hipótese de terem ocorridos vários “desvios” da modernidade, arbitrariamente recortada e definida como sendo apenas aquela idealizada por certas vanguardas européias do início do século XX; no Brasil, sem que haja uma clara sistematização crítica, mesmo assim fala-se da “perda de rumos” daquela arquitetura moderna, carioca, dos anos 1930-50. Essas críticas vão optar, excludentemente, ou por propor a retomada da “verdadeira” arquitetura moderna em seus primórdios de vanguarda, ou preferir considerá-la como esgotada e historicamente ultrapassada (sem de fato lhe tirar o status de verdade apriorística); tanto uma como a outra, de passo e sem muita reflexão, rapidamente descartam o que denominam de “tardo-modernismo” dos anos 1960-70, que entendem como o momento ápice de um amaneiramento espúrio, passando solenemente a ignorá-lo. Essa é possivelmente uma das razões pela qual essa arquitetura daquele momento está ausente da maioria dos manuais de arquitetura recentes, tanto no Brasil como em toda parte. Agora que, passadas outras tantas décadas, também as críticas da revisão da modernidade e os ataques da pós-modernidade já demonstraram suas limitações, o estudo e adequado reconhecimento dessa arquitetura daquele momento torna-se uma tarefa tão necessária quanto inadiável.

Mas de novo, entre nós brasileiros, a situação segue sendo mais complicada. Reconhecer a qualidade da arquitetura realizada no Brasil nos anos 1960 implica, necessariamente, 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, face ao malfadado golpe militar de 1964 e seus posteriores desdobramentos. Acreditamos que a compreensão e estudo aprofundado dessa arquitetura são necessários, e que isso permitirá, com certeza, a valorização de uma grande quantidade de obras de alta qualidade e interesse; percebendo-se assim que essa qualidade transcende as circunstâncias históricas sob as quais nasceram. E para evitar seugir apenas patinando no tema sem jamais abordá-lo em termos propriamente arquitetônicos (como até agora vem ocorrendo) a única saída viável parece ser a de reafirmar e veementemente insistir

---

<sup>9</sup> A pertinência e legitimidade do termo “brutalismo” ao se referir à arquitetura paulista desse período foi extensamente analisada na tese de doutoramento da autora, op.cit.

em que é correto, lícito e viável assumir - como postulado a priori - a aceitação de uma autonomia relativa entre arquitetura e política.

Não é fácil questionar a armadilha da equivalência simplista entre arquitetura e política que vige na maioria dos debates intelectuais arquitetônicos brasileiros desde então, e que foi armada, em grande parte pelos próprios intelectuais paulistas de esquerda, mas que segue sendo ativada ainda por muitos autores, como se seguisse sendo relevante. Neste trabalho, tampouco se pretende examinar e questionar a crítica ético-milenarista-ideologicizante tem vincado a escola paulista brutalista e continuadores; mas apenas considerá-la como datada, episódica e irrelevante, ao menos quando a meta proposta é, como neste caso, trabalhar para a valorização dessa arquitetura daquele momento; quando o desejo expresso é o de compreender seu papel no seio da arquitetura brasileira do século XX; quando a vontade a perseguir é a de estudar suas realizações, com o fim de ajudar a compor, pela adição de um importante fragmento ausente, um panorama mais rico, múltiplo e complexo da arquitetura brasileira em senso amplo.

#### *Quando nasce a arquitetura paulista brutalista, e com quem*

Bem antes de configurar uma escola e antes da denominação “brutalismo” passar a ser correntemente usada para qualificá-la (o que ocorre no Brasil e no mundo somente na década de 1960) já é possível detectar em São Paulo desde meados dos anos 1950, a presença de várias obras que podem ser consideradas como afins ao “brutalismo”, ao compartilharem algumas ou várias das características arquitetônicas daquela tendência<sup>10</sup>. Na cúspide dos anos 1960 surgem obras que já podem ser consideradas como “inaugurais” do brutalismo paulista, não apenas por consolidarem suas características peculiares como por terem assumido, por sua qualidade e destaque, um papel iluminador e vanguardeiro - de líder da marcha -, fato percebido até mesmo por alguns de seus contemporâneos. Na década de 1960 dá-se um aumento vertiginoso na quantidade de obras que podem ser incluídas no “brutalismo”, o qual muito rapidamente torna-se a tendência arquitetônica local dominante.

Como aponta Maria Alice Junqueira Bastos, “a arquitetura paulista brutalista coincide com o surgimento e afirmação de uma certa “geração” de arquitetos paulistas: “essa arquitetura paulista é a da passagem dos anos 1950 para os 1960, que coincidiu com um período de renovação na arquitetura nacional, e que em São Paulo, o estado mais industrializado do Brasil e ‘locomotiva da nação’, adquiriu um notável vigor. A renovação da arquitetura paulista

---

<sup>10</sup> Ver adiante caracterização mais pormenorizada da arquitetura paulista brutalista e informações sobre a pesquisa realizada para determiná-la e circunscrevê-la.

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 premiadas 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”<sup>11</sup>. Essa autora cita, exemplificando sua abordagem, os arquitetos Paulo Mendes da Rocha, João Eduardo De Gennaro, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Carlos Millan, Fabio Penteadó, Ruy Ohtake e João Walter Toscano.

Não somente há concomitância entre o momento anterior a Brasília e o surgimento de uma nova geração de arquitetos paulistas - que irá iniciar-se profissionalmente propondo obras de cunho brutalista -, como também vai ocorrer naquele momento o re-alinhamento de postura de alguns arquitetos que, por serem um pouco mais velhos, não se pode dizer que pertencessem nitidamente a essa geração, tendo sua experiência profissional se iniciado em momentos imediatamente anteriores. Esse movimento de translação inter-gerações é natural e freqüente, até porque a produção artística de um criador raramente se limita a um período relativamente curto e coeso; e embora alguns criadores mantenham-se relativamente fiéis aos seus enfoques e propostas iniciais, apresentando ao longo de toda a sua carreira obras de alto grau de homogeneidade formal, outros criadores revelam-se 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, se bem possa ser identificada certa homogeneidade de idade e formação entre os arquitetos da primeira “geração brutalista paulista”, ao menos em seu momento inicial de surgimento, esta possa ter vindo a abrigar em seu seio não apenas arquitetos mais jovens, eventualmente na qualidade de epígonos e discípulos, mas também arquitetos de mais idade, os quais, pela sua mais ampla e anterior experiência profissional, chegaram inclusive a assumir certa liderança nesse panorama.

---

<sup>11</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira. Conferência no Docomomo-SP, agosto 2004, inédita.

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 João Baptista Vilanova Artigas e vários desses então jovens arquitetos da nova geração brutalista paulista<sup>12</sup>. Se bem que 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 principalmente após o fórum que debateu a reestruturação curricular na FAU-USP em 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. 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 (e igualmente por Bruand) 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 Mello Saraiva, se tornam seus assistentes de ensino na USP, isso ocorre após 1961, quando ambos já possuíam várias obras premiadas e já eram na época estrelas em firme ascensão. Outros, como Joaquim Guedes (que foi seu aluno, embora em data ligeiramente anterior), tem entretanto a obra mais divergente dentre todos os autores passíveis de serem inseridos na arquitetura paulista brutalista, nunca se filiando plenamente à tendência brutalista ou senão, fazendo-o de maneira crítica – mas jamais discipular.

Em um panorama bastante restrito como o dos arquitetos paulistas daquele momento, muito conectados entre si pela frequência aos mesmos ambientes e pela ativa participação nos órgãos de classe, não se trata de negar que houvesse um profícuo intercâmbio de idéias e várias aproximações criativas - o que, aliás, é dado imprescindível para avaliar o estabelecimento de uma “tendência”, e posteriormente uma “escola”, como de fato sucedeu. Apenas não é possível validar, por não se mostrar consistente, a hipótese de que essa geração de então jovens arquitetos tivesse surgido, a priori, sob uma relação de subordinação em face da figura de Artigas. Sem com isso também desejar diminuir, em absoluto, a importância de Vilanova Artigas - até porque são suas grande parte das obras mais significativas da arquitetura paulista brutalista, na qual ele seguramente foi um dos mais importantes mestres. Em vez disso, o que se deseja é reafirmar 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, as

---

<sup>12</sup> BRUAND, Yves. “Arquitetura Contemporânea no Brasil”. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.305 e seguintes; subtítulo “Os discípulos de Vilanova Artigas”.

datas corretas das obras inaugurais da escola paulista brutalista, constata-se a concomitância na atuação de seus principais autores, sem a precedência temporal de nenhum deles.

Ademais, constata-se também uma anterioridade do surgimento dessa arquitetura com relação à inauguração de Brasília, o que pode indicar que o aparecimento dessa arquitetura paulista foi também facilitado por um clima de fermentação cultural que provavelmente retrocede ao início da década de 1950, coincidente com a criação das Bienais de Arte e Arquitetura de São Paulo, momento em que esses arquitetos estão entrando nas faculdades de arquitetura - e quando a escola carioca ainda está em seu auge. Muitos mestres influíram na sua formação – de Corbusier, Mies e Wright a Niemeyer e Reidy – mas a síntese que esses arquitetos irão fazer com todos esses precedentes notáveis será, indiscutivelmente, peculiar: nem dá mera continuidade à escola carioca, nem se filia diretamente aos ensinamentos de Vilanova Artigas - nos anos 1950 ainda companheiro de viagem mais do que professor desses seus colegas.

#### *Inventário e sistematização das características arquitetônicas da escola paulista brutalista*

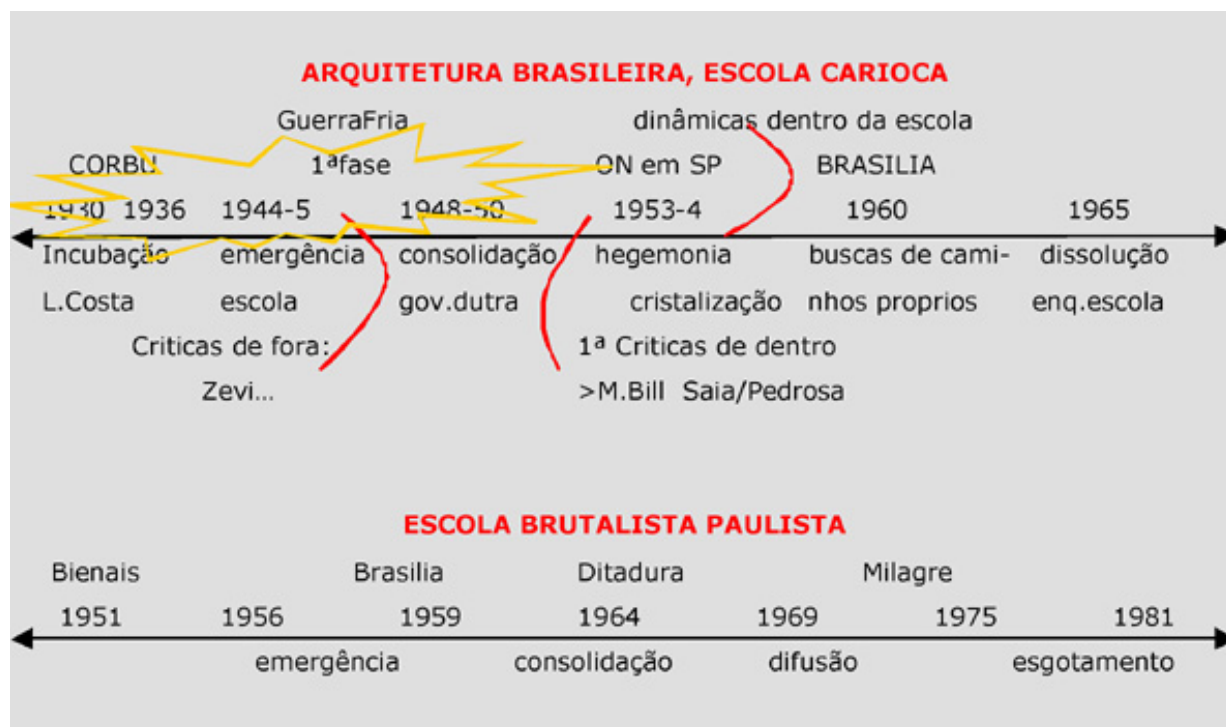
Para melhor compreender e estudar a arquitetura paulista brutalista foi realizado um amplo reconhecimento sistemático de suas obras, no período que se estende entre as décadas de 1950 até meados dos anos 1970<sup>13</sup>, de maneira a encontrar quais e quantas são as obras que pudessem ser corretamente englobadas no marco das realizações da arquitetura paulista brutalista. Esse levantamento sistemático serviu para conferir, corrigir e precisar alguns parâmetros prévios de seleção, formulação que havia sido realizada em trabalhos anteriores de mesma autoria<sup>14</sup>, permitindo-se alguns ajustes e precisões. Essa pesquisa de base, de cunho abrangente e quantitativo, também colaborou para uma delimitação mais precisa e aferição mais nítida das etapas de desenvolvimento interno da arquitetura paulista brutalista, e sua comparação com as etapas de desenvolvimento interno da arquitetura da escola carioca, resultando na re-elaboração e detalhamento de suas cronologias, exibidas de maneira sistemática numa “linha do tempo”, organizada não só para melhor visualização e mais ampla compreensão desse período arquitetônico como para servir de instrumento metodológico que

---

<sup>13</sup> O critério de delimitação da pesquisa levou em conta as datas internacionais de aparecimento da tendência brutalista, cujo limite não ultrapassa para menos os anos 1950; quanto ao limite superior, considera-se que no início da década de 1970 essa tendência já está plenamente aceita, internacional e localmente, sendo essa abrangência suficiente para compreender seu momento de consolidação inicial.

<sup>14</sup> Entre outros, na dissertação e mestrado da autora, “Arquitetura Brasileira, Escola Paulista, e as casas de Paulo Mendes da Rocha”, apresentada ao PROPARG-UFRRGS, 2000.

facilitasse o estabelecimento de relacionamentos com outras tendências e obras, brasileiras e internacionais, simultaneamente presentes naqueles mesmos momentos.



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 tarefa básica realizada para garantir foros de reconhecimento sistemático de boa parte das obras de arquitetura do brutalismo paulista em seu contexto histórico naquele momento<sup>15</sup>. 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 periódicos ou em bibliotecas de acesso público, alguns poucos deles, inclusive, já publicados em livros. Por razões práticas e de limitação temporal, o banco de dados teve que conformar-se com os exemplos passíveis de serem coletados nessas fontes de pesquisa; atingindo assim mesmo o significativo número de quase 600 obras coletadas, considerando-se

<sup>15</sup> 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; embora se tenha tomado todo o cuidado de dar-lhe a maior abrangência e consistência possível.

nessa cifra apenas aquelas que de fato se podem considerar como afiliadas, por suas características arquitetônicas, ao brutalismo paulista<sup>16</sup>.

Do total geral de obras levantadas foi feita uma criteriosa seleção daquelas que pareciam se enquadrar, em face de suas características arquitetônicas, na vertente brutalista da arquitetura paulista. A amostragem selecionada, ainda que (eternamente) incompleta, é bastante significativa, permitindo afirmar que tal quantidade de obras, todas compartilhando um mesmo conjunto peculiar de características num período relativamente restrito de tempo e num espaço geográfico relativamente limitado, configura um universo amplo e suficientemente consistente para que se possa aceitar a existência de uma arquitetura paulista brutalista - se não de direito, pelo menos certamente de fato.

Antes de prosseguir convém indicar, mesmo que resumidamente, e numa listagem apresentada aqui em ordem seqüencial, sem valor prioritário ou hierárquico, as principais características da arquitetura paulista brutalista, compartilhadas e expandidas pela “escola” paulista brutalista<sup>17</sup>.

Quanto ao partido: preferência pela solução em monobloco, ou em ‘volume único’ abrigoando todas as atividades e funções do programa atendido; quando há mais de um volume, ou corpo, há uma evidente hierarquia entre aquele principal e os demais, claramente secundários e apensos ao primeiro; a relação com o entorno se dá claramente por contraste visual, realizando a integração com o sítio basicamente através da franqueza dos acessos, permitida quase sempre pela solução em ‘volume único’ destacado do chão; há procura de horizontalidade na solução volumétrica do edifício.

Quanto à composição: preferência pela solução em “caixa portante” [Citrohan, Le Corbusier]; preferência pela solução em “planta genérica” [vãos completamente livres, Mies]; preferência

---

<sup>16</sup> Havendo seus autores admitido, ou não, essa filiação. A pesquisa não tomou como parâmetro para de filiação o depoimento dos autores, e sim das obras. Não apenas porque não seria possível entrevistá-los a todos, tendo alguns já falecido, mas porque aceita-se haver uma autonomia relativa entre criador e obra, a qual pode vir a assumir inclusive significados não imaginados inicialmente por seu criador, graças à qualidade de “pregnância” típica das produções artísticas; aceitando-se também a autonomia do estudioso e crítico que, se não prescinde de conhecer os fatos, tampouco necessita subordinar sua análise a outra autoridade que a de suas próprias razões; as quais, para serem válidas, devem ser plenamente consistentes com as obras e com seus pressupostos, mas não necessariamente congruentes com os discursos dos autores e/ou de outros comentadores.

<sup>17</sup> Convinha distinguir a ambas – arquitetura e escola -, pois **se constatou** serem conjuntos apenas parcialmente sobrepostos. De fato, muitos arquitetos paulistas, nos anos 1960 (e em seguida, muitos arquitetos não paulistas) embora acolham em suas obras daquele momento boa parte desses preceitos formais e construtivos não necessariamente se afinavam, ideológica, política ou sequer afetivamente com as premissas, ditas “éticas”, dessa escola - e não obstante, suas obras não podem deixar de **ser** englobadas na arquitetura paulista brutalista pela mera evidência dos fatos.



pela solução de teto homogêneo em grelha uni ou bi-direcional [à maneira miesiana]; emprego freqüente de vazios verticais internos, muitas vezes associados a jogos de níveis/ meios-níveis, em geral dispostos de maneira a valorizar os espaços interiores comuns, cobertos e de uso indefinido; os espaços internos são freqüentemente organizados de maneira flexível, interconectada e não compartimentada; os elementos de circulação recebem grande destaque: se internos, definem zoneamento e usos, se externos, sua presença plástica é marcante; freqüente concentração horizontal e vertical das funções de serviço, em núcleos que muitas vezes definem a distribuição e zoneamento funcional dos demais ambientes.

Quanto às elevações: predominância dos cheios sobre os vazios nos paramentos, com poucas aberturas, ou aberturas protegidas por balanços da cobertura - com ou sem o auxílio de panos verticais pendurados [lambrequins]; freqüente opção pela iluminação natural zenital complementar ou exclusiva, podendo-se considerar as coberturas como uma quinta fachada; aposição de elementos complementares de caráter funcional-decorativo, como *sheds*, gárgulas, buzínos, vigas-calha, canhões de luz, etc, realizados quase sempre em concreto aparente.

Quanto ao sistema construtivo: emprego quase exclusivo de estruturas de concreto armado, algumas vezes protendido, utilizando lajes nervuradas uni ou bi-direcionais, pórticos rígidos ou articulados, pilares com desenho trabalhado a partir das forças estáticas suportadas, opção por vãos livres e balanços amplos; emprego freqüente de fechamentos em concreto armado fundido in loco, eventualmente aproveitado também em paredes e divisórias internas; as estruturas em concreto são quase sempre realizadas in loco, embora freqüentemente o projeto preveja a possibilidade de sua pré-fabricação; emprego menos freqüente, mas bastante habitual, de fechamentos em alvenaria de tijolos deixados aparentes; em alguns casos, prescindindo da estrutura em concreto; os volumes anexos são geralmente realizados em estrutura independente, mesmo quando internos ou abrigados sob o corpo principal.

Quanto às texturas e ambiência lumínica: as superfícies de concreto armado e em alvenaria de tijolos são deixadas aparentes, valorizando a rugosidade de textura obtida por sua manufatura, algumas vezes recebendo proteção por pintura, outras vezes colorida, o que ocorre em geral apenas pontual e discretamente, sendo aplicadas diretamente sobre o concreto e sem prévio revestimento; as aberturas de iluminação natural laterais são sempre sombreadas e a freqüente ausência de cor, ou predominância da cor natural do concreto, resultam numa iluminação natural fraca e difusa nas bordas, em contraste paradoxal com espaços centrais muitas vezes naturalmente iluminados graças às aberturas zenitais.

Características simbólico-conceituais: ênfase na austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica, obtidas por meio do uso de uma paleta bastante restrita de materiais; ênfase na construtividade da obra, no didatismo e clareza da solução estrutural; ênfase na noção de cada edifício como protótipo potencial, ou ao menos em solução que busca ser cabal para se tornar exemplar e, no limite, repetível; ênfase na idéia de pré-fabricação como método ideal para a construção, apesar da rara possibilidade de sua realização efetiva; ênfase no caráter experimental de cada exercício arquitetônico, tanto construtiva quanto programaticamente.

*[Quase] três obras exemplares da arquitetura paulista brutalista*

Embora a análise abrangente dessa arquitetura paulista brutalista tenha envolvido o estudo pormenorizado de uma centena de obras, de variadas escalas, programas e autores<sup>18</sup>, nesta breve comunicação pensou-se em destacar apenas três exemplos, na suposição de que pudessem, resumidamente, problematizar algumas das questões importantes que distinguem a arquitetura paulista brutalista – sem com isso querer afirmar que ela esteja num pólo oposto do da arquitetura brasileira da escola carioca. Ao contrário, há muito em comum em todo o universo de obras da arquitetura brasileira moderna do século passado, e tanto a proximidade temporal das escolas carioca e paulista como a afiliação de ambas aos mesmos mestres da arquitetura internacional – em especial, mas não apenas, Le Corbusier – garantem uma proximidade entre ambas que vai além da simples coincidência fortuita. Mesmo assim, é sempre o foco de luz que, ao iluminar um objeto, faz percebê-lo sob distintos ângulos, complementares e não excludentes, e ademais, sempre insuficientes para apreender cabalmente as possíveis essências que possam estar subjacentes aos fenômenos. E o foco aqui será a diferença, e não a continuidade (que, se bem procurada, também será encontrada).

Inicialmente, pretendia-se apresentar nesta comunicação a análise de apenas três obras, a saber: a Garagem de Barcos do Clube Santapaula, em São Paulo (1961-6), de João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, que poderia servir para ajudar a esclarecer em que medida a arquitetura paulista brutalista pode ser vista como distinta da arquitetura carioca; o Centro Paroquial São Bonifácio, em São Paulo (1964-6), de Hans Broos, que poderia servir para ajudar a esclarecer como a *arquitetura* paulista brutalista construiu obras de alta qualidade, mesmo quando seus autores não necessariamente se afiliavam ou simpatizavam com certos debates de cunho político e/ou acadêmico da *escola*; e o Pavilhão do Brasil na Expo'70 em Osaka, Japão (1969-70), de Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky e Ruy Ohtake, que

---

<sup>18</sup> Ver tese de doutoramento de mesma autoria [CITAÇÃO EXCLUÍDA PARA MANTER ANONIMATO]

poderia ajudar a exemplificar cabalmente como e quando essa arquitetura paulista brutalista passa a ser percebida como uma arquitetura “legitimamente brasileira”.

Entretanto, face à limitação de espaço, optou-se por analisar aqui apenas este último exemplo, principalmente porque ele ajudará a aprofundar o tema da “identidade nacional” abordado inicialmente; e que, embora não seja a única questão de relevo ao se analisar a arquitetura paulista brutalista e as décadas de 1960/70, é sem dúvida tema da maior importância.

Em 1969 realiza-se o concurso para o Pavilhão do Brasil na Expo’70, feira internacional em 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 ainda não era hegemônica, nem venha jamais a ter a ampla aceitação que a escola carioca desfrutara (nem local nem nacionalmente), de fato já era então praticamente predominante no meio local. Concomitantemente, o brutalismo amplo senso - como atitude e estilo - já se encontra bastante disseminado mundialmente, e se nunca chega a ser triunfante com exclusividade, é certamente muito importante no concerto de tendências presentes no panorama internacional daquele momento, em vários países. A partir de fins da década de 1960 inicia-se a franca expansão da influência do brutalismo paulista sobre vários trechos do panorama nacional brasileiro, podendo-se detectar, mesmo antes disso, alguns signos dessa disseminação.

Que seria, naquele então, uma “arquitetura brasileira” - passados trinta anos das primeiras realizações da escola carioca e quase dez anos após a inauguração de Brasília? Nos anos 1960, no Brasil, ocorre possivelmente uma fase de esgotamento das pautas de “identidade nacional” que haviam sido, direta ou indiretamente, postas em ação pela contribuição dos intelectuais da geração dos anos 1930; pautas essas já parcialmente transformadas pela euforia do desenvolvimentismo dos anos 1950, tensionadas pelos conflitos políticos de cunho maniqueísta postos em marcha pela guerra fria, e ainda mais premidas e esgotadas pela situação política crítica do pós Brasília, que desemboca nos surtos de crescente autoritarismo que passa a dominar, nos anos 1960, a maioria dos países latino-americanos. Nesse panorama, parece ter ocorrido uma desditosa conjunção entre o esgotamento de pautas políticas e o esvaziamento de pautas arquitetônicas. Num panorama em transição e crise, 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, quando do confronto oportuno com as arquiteturas de outras nações, na ocasião de uma feira internacional.

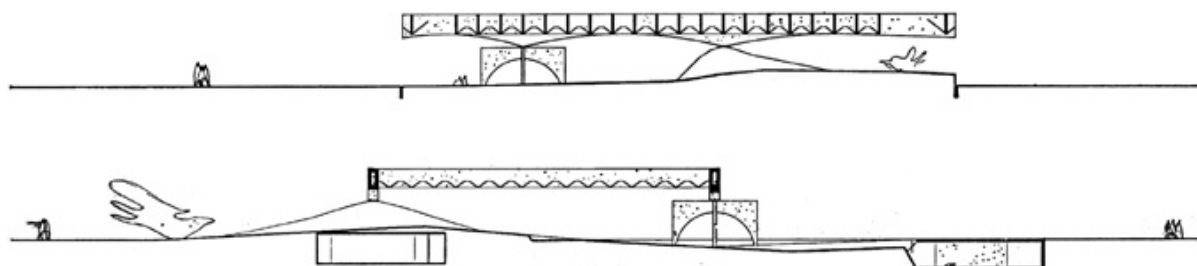
Assim, quando o Ministério das Relações Exteriores solicita do IAB a “indicação de nomes” para realizar o projeto do pavilhão do Brasil em Osaka<sup>19</sup>, a entidade prefere não assumir o confronto que a sugestão de notáveis (alguns já politicamente perseguidos pela ditadura) seguramente causaria, dentro e fora do meio arquitetônico; mas, num prazo curtíssimo, propor um concurso. Ademais, 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, porém mais jovens ou menos consagrados (ao menos, até então).

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”. Conquanto não explicitamente o que seria essa brasilidade “tradicional”, indica que ela teria 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 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, ou por seu pender pelo virtuosismo tecnológico, vê-se sempre solicitada a projetar e amoldar o chão; e se bem que essa não seja característica exclusiva dos paulistas – podendo já ser encontrada nas definições urbanísticas de Brasília, por exemplo – não se pode dizer levemente que essa seria uma característica propriamente típica da arquitetura da escola carioca em seu momento inicial de consolidação - ou, ao menos, não é o traço que poderia ser melhor escolhido para representá-la. Ao que parece, a memória invocada pelo júri do que fosse, em seu juízo, “uma abordagem nitidamente brasileira”, parece retroceder, neste caso, apenas até 1957 (data do projeto do plano piloto de Brasília), pois se coaduna mais claramente apenas com os veios brasiliense e paulista, mais do

---

<sup>19</sup> Cf. Acropole 361, maio 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 ao menos alguma predominância, possivelmente uma liderança, no seio da arquitetura brasileira de então.

que cariocas<sup>20</sup>. Como se sabe, as “tradições” freqüentemente nascem da perene reinvenção de novos valores, *ad abrupto* “tradicionalizados”, numa operação de criação/recriação de “identidades” que se legitima alegando, em geral, a necessidade de uma retomada de valores “genuinamente” tradicionais – que são re-inventados 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: 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 certo exacerbamento das pautas brutalistas - já então não apenas em São Paulo, mas com ampla disseminação por todo Brasil.

[VI-Docomomo-BR/2005]

---

<sup>20</sup> A obra de Oscar Niemeyer demonstra signos dessa transformação na casa Canoas (1953), de terreno acidentado; e em sítios planos, a placa-chão passa a ser elemento compositivo cada vez mais relevante.