

X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL

ARQUITETURA MODERNA E INTERNACIONAL: *conexões brutalistas* 1955-75

Curitiba. 15-18.out.2013 - PUCPR



O RECUO BRUTALISTA

Luis Espallargas Gimenez

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em São Carlos – IAU USP SC

Brasil, espallargas@globocom.com

RESUMO

Em conformidade com a dúvida de seu título, o difundido livro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* de Reyner Banham não é possível explicar o Brutalismo como manifestação artística coesa, dotada de consistência e reprodutibilidade formal. A citação de arquitetos famosos, porém divergentes, parece associar e comparar obras ásperas com a pretensão de reerguer uma arquitetura moderna considerada ascética, monótona e insuficiente e gera um teorismo da aparência crua e do moralismo dos objetos. Discurso que oculta, ou desvia a atenção do retorno artístico à sublimidade e construção artesanal.

O Brutalismo é aceito como evolução natural dos estágios modernos anteriores e sanciona artefatos toscos, pesados e inacabados como se fossem filiados ao processo moderno desinfestado. Esconde contradições e disfarça seu rompimento com o moderno para prolongar a expressão *Movimento moderno*. Mas o objeto claro, econômico e preciso é repudiado pelo consumidor e, por ser pouco representativo, o artista faz sua maquiagem com episódios contrastantes e monumentais na informalidade das cidades espontâneas.

No entanto, parece possível suspender a noção positiva e corretiva do Brutalismo para entendê-lo como um recuo artístico vulgarizador que despreza aperfeiçoamento e afronta a atitude moderna com banalização conceitual, exagero, figuralidade, musculação estrutural, grandeza tectônica, rudimento e rudeza. Assim, moralismo, retorno rústico e originalidade desqualificam a expressão *International Style* entendida como a culminação da arquitetura moderna do pós-guerra, ao depreciá-la como decadente, como produto imobiliário, comercial e corporativo a serviço do capital. Essa interpretação desvela uma crítica anti-industrial, portanto antimodernista e diversa da pós-modernidade, porém contestadora e realista para fornecer imagens à cultura e aos insensíveis à estrutura da forma moderna. Diverso da pós-modernidade pela dependência ao moderno e ausência de apelo popular.

Tornada insignificante a configuração oportuna do artefato, o arquiteto tenta reter sua notabilidade artística, ou o prestígio que parece enfraquecer na aparência símile da especificação de catálogo, no rigor modular. Indispõe-se e repudia componentes, *Standards* e acabamentos impessoais da indústria da construção para insistir em autoria e inspiração, mas repete cacoetes estilísticos de época e o inexplicável uso intensivo de concreto bruto e aparente para sentir-se engajado e atualizado. Porém, é necessário distinguir obras de aparência severa concebidas pela atitude moderna mais autêntica das de concreto aparente em tipos ou configurações aberrantes.

Para avançar na discussão do Brutalismo propõe-se entender este fenômeno com a substituição do juízo estético moderno de sentido visual postulado por Immanuel Kant (1724-1804) por um sentimento estético fácil e relacionado com a sensação da empatia, com a *Einfühlung* de Robert Vischer (1847-1933).

Na época da cultura de massas, admite-se o rebaixamento das exigências no artefato e a adaptação brutalista com a transfiguração dos processos de arquitetura moderna. Assim, a forma é substituída pela figura ou pelo resumo material; a estrutura formal subjacente pelo ritmo e exposição da estrutura física; o reconhecimento visual pelo entusiasmo psicológico ou pelo impulso dionisíaco; a concepção substituída pelo partido, ou, ainda, pelo conceito; a sistematização e a ordem pela moldagem e a organização; a abstração e síntese pela originalidade e essencialidade, o sentido construtivo pela honestidade material; a identidade das partes pela fundição ou pela unicidade objetual e a residência pela cabana primitiva.

Palavras chave: brutalismo, Mendes da Rocha e Lina Bo Bardi.

ABSTRACT

In accordance with the doubt of its title, the known book *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* by Reyner Banham cannot explain the Brutalism as cohesive artistic expression, endowed with formal consistency and reproducibility. A quote from famous architects, though divergent, seems to associate and compare rough works and claim the rebuilding of a modern architecture considered ascetic, monotonous and insufficient by generating the theorization of raw appearance and moralist object. A discourse that hides or deflects attention from the returning to artistic sublimity and artisanal construction.

The Brutalism is accepted as the natural evolution of the previous modern stages and it confirms harsh, heavy and unfinished artifacts as if they were affiliated to the modern disinfected process. It hides contradictions and disguises its break with the modern to extend the term *Modern Movement*. But the clear, economical and accurate object is repudiated by the consumer and, being little representative, the artist does its makeup with contrasting monumental episodes in the informality of spontaneous cities.

However, it seems possible to suspend the positive and corrective notion of Brutalism to understand it as an artistic vulgarizing retreat which despises improvement and affronts modern attitude with conceptual oversimplification, exaggeration, figurality, structural strength, tectonic greatness, rudiment and rudeness. Thus, moralism, rustic return and originality disqualify the expression *International Style* understood as the culmination of modern postwar architecture, to depreciate it as decadent, as commercial corporate product at service of capitalism. This interpretation reveals an anti-industrial and anti-modernist critique, different from postmodernity, however disruptive and realistic in order to provide images to the culture and to those insensitive to the structure of the modern form. It's different from post modernity through the dependence on modern and lack of popular appeal.

Made negligible the artifact's timely configuration, the architect tries to retain his artistic notability, or his prestige which appears to be weakened by the facsimile appearance of the catalog specification and modular rigor. He rebels and rejects components, standards and impersonal finishes by the construction industry to insist on authorship and inspiration, but repeats stylistic season tics and the unexplainable intensive use of raw and apparent concrete to feel engaged and updated. However, it is necessary to distinguish severe-looking works designed with the strictest modern attitude from those with exposed concrete in aberrant types or settings.

To advance in the discussion of Brutalism, it is proposed to understand the phenomenon with the substitution of the aesthetic notion of the modern visual sense postulated by Immanuel Kant (1724-1804) by an aesthetic and easy feeling related to the sensation of empathy, with the *Einfühlung* by Robert Vischer (1847-1933).

At the time of mass culture, it is admitted the lowering of requirements on the artifact and the brutalist adaptation with the transfiguration of the processes of modern architecture. Thus, the form is replaced by the figure or the material summary; the underlying formal structure by the rhythm and exposition of physic structure; the visual recognition by the psychological enthusiasm or the Dionysian impulse; design replaced by the conjecture, or even by the concept; the systematization and order by molding and organization; the abstraction and synthesis by originality and essentiality; the constructive sense by material's honesty; the identity of the parties by casting or by object uniqueness; and the house by the primitive hut.

Key words: brutalism, Mendes da Rocha e Lina Bo Bardi

O RECUO BRUTALISTA

FUTURO DO PRETÉRITO

Tanto tempo depois não parece razoável insistir com mais esboços teóricos para esclarecer uma produção estimulada por promessas e excentricidade, nem em classificar mais de seus exemplos, tampouco em arriscar genealogias brutalistas, em descrever as artimanhas realistas mais abrangentes e esmiuçar as especificidades regionais preferidas por essa aberração. Parece mais promissor tentar entender melhor as causas e os mecanismos de tamanha revisão artística, praticamente consensual em seu tempo, para dar-se conta da profunda transformação da arquitetura na metade do século XX. A tarefa não está, portanto, em prestigiar esse fenômeno artístico tão incoerente, egocêntrico e encurralado, mas em esclarecer o despistamento que exerce sobre a arquitetura serena, positiva e promissora.

É improvável que haja uma teoria capaz de dar conta de tantas e tão diversas anormalidades, é compreensível que o modelo, a simpatia pela aparência bizarra, e a prescrição moral, ao desprezar critérios formais de juízo e concepção, propiciem a mistura de obras modernas e brutalistas no mesmo saco. É extemporâneo defender, sustentar, cinquenta anos depois, qualquer argumento que confirme e justifique um desvio da arquitetura moderna, sua retificação moral, em nome da purificação dos pressupostos e das obrigações profissionais.

A predileção brutalista é sempre arbitrária e regional: ora cabocla, ora bretã. Reyner Banham (1922-1988) omite, por exemplo, a obra de Marcel Breuer (1902-1981) e a de Kenzo Tange (1913-2005), acerta com Le Corbusier que para seduzir não se envergonha em pulverizar o purismo e a arquitetura moderna no projeto do Convento de Santa Maria de la Tourette, 1957-60, Eveux-sur-l'Arbresle, mas insulta Mies ao considerá-lo brutalista. Enquanto Yves Bruand em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, 1980, sem arriscar um palpite com que identificar a peculiaridade brutalista, reserva-a aos paulistas. Deixa aflito quem imagine haver alguma conexão entre o MAM, 1953, no Rio de Janeiro, ou entre a Escola Brasil-Paraguai, 1952, em Assunção, de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e a arquitetura que se aloja em São Paulo, provavelmente, a partir da Igreja da Vila Madalena, 1956, São Paulo, do jovem Joaquim Manoel Guedes (1932-2008).

Banham, que já dispara contra a arquitetura moderna desde 1955¹, reescreve a história e a versão mais difundida da temporada neo-brutalista². Jovens arquitetos escandinavos que divulgam uma casa esquisita e popular, 1950, em Uppsala, Suécia, causam sensação em revistas de arquitetura inglesas e o termo Brutalismo é creditado ao apelido *Brutus* de Peter Smithson, o eleito. Dessa maneira, não há porque relacionar esse fenômeno com as grandes causas da arte, nem porque associar seu nome com a obstinada rusticidade e rudimento nesses objetos. No entanto, pequenos episódios e anedotas soam insuficientes para explicar o rompimento, o

desterro da arquitetura moderna que na década de 1950 já constitui tradição, atinge a excelência com teoria e experiência consolidadas no campo da forma moderna apropriada para a arquitetura.



Joaquim Guedes. *Igreja Vila Madalena*, 1956, São Paulo. Foto Luis Espallargas.

O Brutalismo é negativo, mais do que um fenômeno casual, inadvertido ou suco, deflagrado pelo azar das coincidências, corresponde a um anseio, a uma reação ampla contra a aflição e o mal-estar, contra a involuntária estranheza gerada pela arquitetura moderna. Se isso for certo, o brutalismo é voluntarista e não corresponde a qualquer evolução ou retificação da arquitetura moderna, não é sua atualização e, para dificultar ainda mais, sua compreensão tampouco constitui estilo, ou delimita um modelo de concepção reproduzível e estável, já que, em origem, corresponde apenas a uma oposição, uma tendência explica Banham, portanto à desopressão, à ação antimodernista que libera a invenção segundo variedade de discursos, individualismos e realismos artísticos: a arquitetura multivalente.

A historiografia dedicada, baseada nas vanguardas formativas e em fotos de artefatos inovadores, pressupõe que a arquitetura moderna seja inevitável e convence a todos de sua superioridade. Subentende que as multidões do século XX estão preparadas, de acordo, que é iminente abraçar essa inevitabilidade histórica, compreender a estética nova e esquecer a convencional e natural, ou o obstáculo ao projeto feito segundo a nova sensibilidade guiada pelo sentido visual da forma moderna. Todos são levados a crer na irrevogável superação dessa barreira, na hegemonia da arte moderna, no entanto, essa presciência falha, revela-se hermética, insuficiente, questionável, é incompreensível para indivíduos comuns, incluídos arquitetos, que a ignoram. O fascínio por um

moderno vago e atrelado ao futurismo, à tecnologia e à justiça social convoca uma arquitetura diferente daquela que se estabelece pela faculdade do juízo e pela primazia da forma moderna.

Parte importante da arte do pós-guerra parece moderna, mas reproduz simulacros de aparência antinaturalista³, já que muitos operam a forma moderna abstrata segundo a mimese estilística, segundo “princípios velhos”, com modelos desatentos a uma estrutura formal subjacente que dê sentido e consistência ao objeto. Muitos sentem falta da empatia que desperte sentimentos e emoções, da simpatia e intimidade que o objeto moderno autêntico recusa ao observador⁴. Muitos evocam a estética tradicional e a beleza para opor à despretenção do objeto moderno, ao descaso com a apresentação, ornamento e monumentalidade. Muitos são incapazes de um olhar profundo, penetrante, que perpassa a aparência e reconheça nas camadas formativas do objeto sua vertebração, a estrutura estética configuradora que relaciona e legaliza as partes. É surpreendente o número de pessoas que confessam seu desconforto perante a arte moderna e ainda maior o número das que desconversam sua inaptidão com a estética moderna.

ESTÉTICA MODERNA E ESTÉTICA NATURAL

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em *Aesthetica* publicada entre 1750 e 1758, admite que o conhecimento confuso e as percepções obscuras da arte têm sua perfeição própria e que constituem um conhecimento anterior ao conhecimento distinto ou científico. Desde a origem das teorias estéticas a experiência e o prazer estéticos estão ligados ao conhecimento. Nem sempre é preciso tocar ou conceituar para entender, já que a visualidade disponibiliza notável capacidade cognitiva⁵ e reconhece sentido e propósito na configuração apropriada dos objetos.

Mas a estética quase sempre prevalece como sentimento, ao invés de sensação, e costuma ser confundida com os critérios da realidade vital — a razão de existir — mais preocupados em explicar o objetivo da arte do que em explicar o que ela é, ou como ela é. Dessa maneira, se explica o motivo da arte — e se impõem normas morais, conduta —, mais raro é referir-se a seu processo conceutivo a sua configuração oportuna. É um fato comum, antes da abstração, quando na arte os significados parasitam a figura e quando basta com apontar um estilo.

Para dissolver a confusão entre o prazer causado pelo gosto do causado pela estética, Immanuel Kant (1724-1804)⁶ distingue dois tipos de prazer: o *sensitivo* e o *estético*. O primeiro se refere à sensação transmitida pela experiência enquanto ela se desenrola e desperta o gosto do sujeito que sente prazer quando experimenta uma pizza. O segundo transcende e mobiliza instrumentos de conhecimento⁷: imaginação e entendimento para referir-se ao reconhecimento da forma e conectar o sujeito ao universal. A autêntica arte moderna, que todos esperam seja mais do que uma pizza, não está vinculada ao prazer sensível do gosto, mas ao prazer estético alcançado, no caso da forma, pelo entendimento visual⁸. Vale lembrar que a vulgarização da arte está quase sempre vinculada a essa interpretação: ao seu rebaixamento na esfera do gosto, ao direito subjetivo sobre a arte e ao conseqüente refúgio na estética subjetiva.

A estética moderna fomenta o juízo sobre experiências artísticas vinculadas aos universais, sem que se possa comprovar sua exatidão, pois no campo do juízo estético não se decide segundo a lógica ou através da convenção moral, portanto é improvável a existência de arquitetura racional e do projeto ético, apenas porque se constate regularidade geométrica, ou encanamento aparente. Essa afirmação é frontalmente contrária à boa parte do discurso da segunda metade do século XX que inculca *racionalismo* e *ideologia* como categorias prestigiosas na teoria e crítica de arquitetura. Para insistir, dar verossimilitude à efetividade dessas categorias, deprime-se a relevância e a ideia de forma e, como consequência, tal conveniência crítica a exclui do debate da arquitetura e abre caminho para que proliferem assombrações artísticas.

A pouca atenção dada ao juízo estético, decorre da incapacidade crescente de estabelecê-lo, desfrutá-lo, da desorientação estimulada, retroalimentada por teorias sazonais. Isso faz renunciar à forma moderna entendida como uma categoria universal, à estrutura reconhecida pela visão que valida a pertinência: ajuíza. Então, a forma abstrata que apenas deixa transparecer a estrita condição ordenadora perde terreno para forma superficial e aparente: para a *Gestalt*.

Como a arquitetura está amparada pelo juízo estético para ascender à condição de arte, não existe razão em seus nexos, nem na coerência de sua concepção. Como não há de se esperar validação pela razão da engenharia, deve se desconfiar que todo processo não formativo, antiestético, para a obtenção de arquitetura é determinista e recorre à tipologia, ao que é conhecido, ao expediente da escolha de modelos de arquitetura. Assim funciona o uso da figura estrutural como sucedâneo do tipo e do ornamento acadêmico, ao mesmo tempo em que retém, oportunamente, a justificativa científica da técnica: a *arquitetura dos pórticos*⁹, por exemplo. Mas a razão é insuficiente para conceber arquitetura, caso contrário, caberia aos engenheiros configurar artefatos, projetar edifícios. A racionalidade estrutural e técnica quando contrabandeada para a arquitetura, ascendida a tema artístico, é, invariavelmente, dominada pela decisão estética.

ARTE INTERVENTORA

Entre as diferenças do brutalismo e pós-modernismo, ambas as tendências antimodernistas¹⁰, há uma reação à feiura do objeto, à discordância estética. Isso é contornado no caso do brutalismo que sublima esse sentimento com o cumprimento moral e com a estetização da estrutura. É curioso que a arquitetura moderna seja vista como feia, enfadonha, porque repetitiva, porque estandardizada e asseada, já que, o mesmo não acontece com a oferta brutalista que, muito rústica e grosseira, não recebe, da parte dos especialistas, qualquer crítica a seu aspecto tosco e deselegante. Essa característica do brutalismo corrobora a hipótese da reação brutalista como um excesso voluntário — peso, tamanho, esforço — motivado pelo receio de sucumbir na concisa industrialização e empenhado na sobrevivência do status do artista, do arquiteto-artista, do engenheiro-artista, no processo conceptivo da arquitetura com mediações arbitrarias e extravagantes. Mais tarde, é o pós-modernismo que combate o estranhamento moderno, e

brutalista, com um retorno à figura amável, cordial, à cidade convencional ou histórica, ao edifício colorido e ornamentado, quando se capitula ao gosto comum.

A aproximação entre indústria e arquitetura, tão festejada no começo do século XX nos livros de história da arquitetura moderna, e a consequente reproduzibilidade em série do objeto com superfície igual, lisa e anódina vão transtornar os arquitetos que temem perder a relevância artística e autoral sobre o objeto de arquitetura para a agilidade e economia do catálogo de componentes e para breves sistemas construtivos aprimorados e eficazes; arquitetos que omitem esse pânico, pois sabem ser inconfessável o desejo de conceber arte moderna fora do âmbito da sociedade industrial, que não se importam em abandonar demandas — mercado — e exilar-se no estúdio ou academia para viver fantasias. Em todo caso, ardilosos, desenvolvem um discurso em que a técnica moderna, o concreto bruto e aparente, seja independente da indústria. É muito provável que assim tenha ocorrido, pois essa aversão ao módulo e ao processo sistemático, construtivo e prático está na base da crítica feita ao *International Style*, à arquitetura considerada impessoal e monótona, adequada ao capitalismo, lucro e mundo corporativo: à apropriação. A arquitetura imobiliária e comercial que invade centros urbanos e se reproduz sem recorrer ao artista notável. Mies van der Rohe com sua extraordinária síntese estabelece a forma moderna para a condição essencial da arquitetura e vê sua concepção do edifício vertical e metálico tornar-se tradição em Chicago. A chance de produzir arquitetura sistemática indiferente à criatividade e inspiração deve ter horrorizado jovens e talentosos arquitetos que veem no *International Style* uma ofensa ideológica e o risco de obsoletar, mas não veem nele atributos porque a ideia que fazem de arte ainda está vinculada, enrascada, com a estética romântica e convencional que prestigia a expressão, a audácia, a novidade, o realismo e a excepcionalidade, enfim, o que há de mais apropriado para descrever a dita produção brutalista¹¹. O que move o brutalismo, como a ficção turbo-tecnológica dos gibis de *Archigram* e o Metabolismo territorial e desmedido japonês é a saudade da verve provocadora da vanguarda artística, ou o estímulo de Team X. O brutalismo pode ser um slogan, a palavra de ordem, com que restaurar a glória vanguardista, para sustentar o enobrecimento típico do arquiteto antigo, para dar vazão à infinita criatividade represada, reprimida pela arquitetura que se submete ao mundo moderno, à sociedade industrial, à sistematização construtiva e à ordem da cidade: aquilo que se discrimina como *International Style* que, ao invés de ser entendido como conjunto de arquitetura desertora e cooptada pelo sistema, pode ser visto como a produção que disponibiliza a arquitetura mais autêntica e fecunda do século XX, o mercado de projetos ao que os arquitetos renunciam para sonhar e ofertar a embriaguez dionisíaca, o esplendor. É fácil afirmar que o *International Style* não representa a ação engajada, a ideologia transformadora e o espetáculo que animam arquitetos seduzidos pela transcendência.

O Edifício Barão de Iguape, Praça do Patriarca, São Paulo, 1956, concebido pelo escritório americano Skidmore, Owings and Merrill, por encargo do banqueiro Walther Moreira Salles (1912-2001), embaixador brasileiro em Washington na década de 1950, é desenvolvido e fiscalizado pelo escritório de Jacques Pilón (1905-1962), onde na época trabalha o arquiteto Giancarlo

Gasperini. A pouca atenção dispensada a um edifício com tantos atributos alerta para a idiossincrasia com que ajeitar o ideal artístico atuante na arquitetura local. Trata-se do mesmo tipo utilizado em importantes projetos nova-iorquinos como é o caso do formidável Edifício Union Carbide, 1961, do mesmo escritório de arquitetura. Um tipo ajustado às edificações modernas e isolado na cidade de quarteirões com edifícios baixos nas divisas dos lotes, que isola a estrutura moderna e a solução de fachada a seco, *cladding*, o que há de mais desenvolvido em seu tempo.



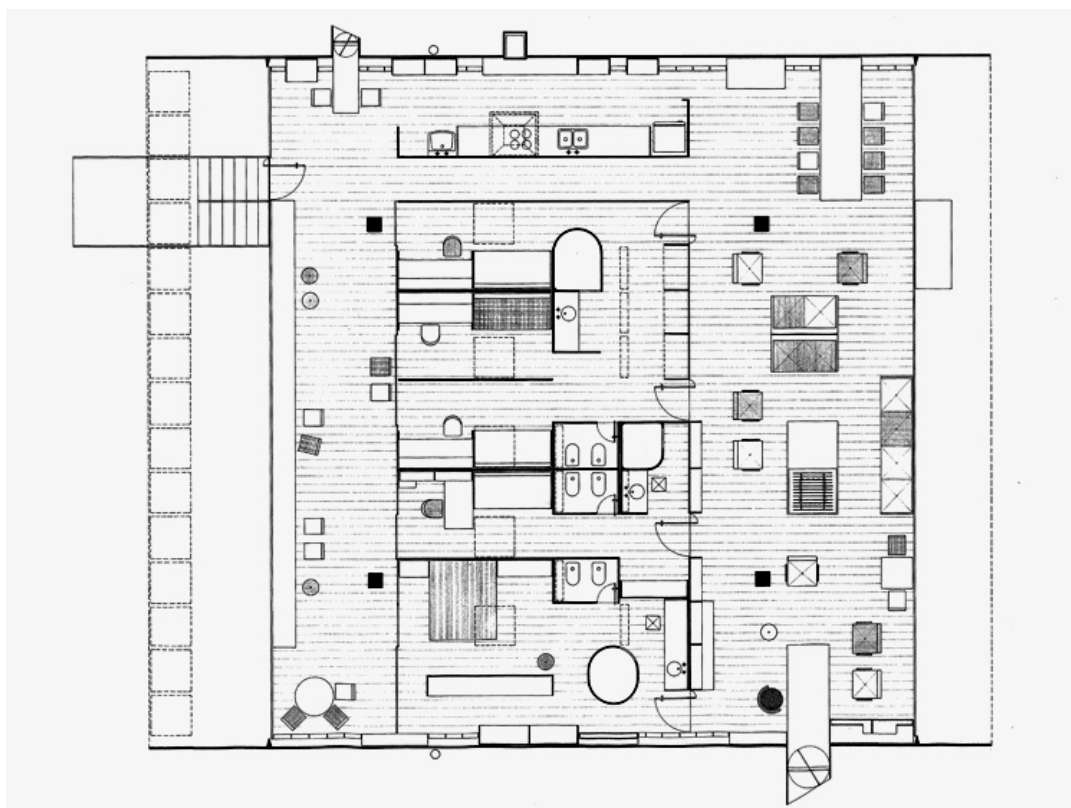
SOM (Escritório Jacques Pilon). *Edifício Barão de Iguape*, 1956, São Paulo. Foto Luis Espallargas.

Como acontece com tantos, esse edifício é desprezado, provavelmente, pelo preconceito com arquitetura vertical, pela associação com o uso empresarial, pela solução fabricada e montada, pelo antiamericanismo ou, ainda, pela tímida vibração artística ou expressiva. Tal opção ideológica — irresponsabilidade — acarreta importante restrição e atraso na indústria da construção civil ao obstaculizar modernas, efetivas e comprovadas tradições construtivas.

Um descaso compreensível, constatada a preferência por soluções verticais mais tectônicas, abrutalhadas, pelo dinamismo, pelo pilar ornamentado, pela geometria naturalizada com concreto bruto e pela crítica dos programas ideologicamente aceitáveis.

Para desabonar o uso de soluções pré-fabricadas chega-se a alegar, na contramão do recurso construtivo local atestado no Banco Moreira Salles, ser impróprio, improvável, contar com soluções industrializadas em São Paulo e, portanto, legítimo improvisar solução caseira, de canteiro, no máximo manufaturada, com o know-how do pedreiro refletido nas decisões¹².

No caso brasileiro, o concurso de Brasília, com bases publicadas em 1956, e a inauguração da capital em 1960, tumultuam ainda mais a trajetória da arquitetura no Brasil. A excelente arquitetura moderna produzida na década de 1950 fica abalada, perturbada pela publicidade, pelo sucesso da expressão livre e pela grandiloquência de Oscar Niemeyer (1907-2012) que há muito tempo tripudia sobre o moderno.



Paulo Mendes da Rocha. *Residência Butantã*, 1964, São Paulo. Arquivo PM Rocha.

Trata-se de um ingrediente local que torna ainda mais efervescente a contestação da arquitetura moderna associada à penúria do pós-guerra e à camisa de força que restringe a imoderada

liberdade do artista, na medida em que precisa atualizar-se e precisa de figuras mais contundentes com que acompanhar a maravilha brasiliense engendrada pela desenvoltura brasileira. Assim, é de se esperar que a arquitetura moderna, prescritiva, em base coletiva e aspiração universal, seja travestida, enquadre-se — retroceda — como arquitetura subjetiva e autoral, notável e genial: impactante. Nessa perspectiva, a escola carioca e a escola paulista parecem ser as faces de Janus, ou dois sentidos de dois olhares sobre Brasília.

É obrigatório insistir na diferença entre brutalismo e arquitetura moderna, por causa da desorientação, desserviço, que essa promiscuidade acarreta, porque nas escolas de arquitetura paulistas, na década de 1970, ensina-se brutalismo como se arquitetura moderna fosse e a estrutura do livro de Banham disfarçada pelos argumentos superficiais e semânticos entre o que é estilisticamente novo e o que é eticamente renovado, insinua a filiação, a continuidade entre arquitetura moderna e brutalismo¹³ quando equipara a escola de Runstanton, 1949-54, Inglaterra ao edifício Alumni Memorial Hall, 1945-46, Campus ITT, Chicago e as Maisons Jaoul, 1954-56, Paris, aos edifícios habitacionais Ham Common, 1955-58, Surrey, Inglaterra. Associa e iguala, com projetos, os grandes mestres a jovens e dotados ingleses a destacar: Peter Smithson (1923-2003) e Alison Smithson (1928-1993) fazem o que faz Mies van der Rohe (1886-1969) e James Stirling (1926-1992) possui obra emparelhada à de Le Corbusier (1897-1965). O esquematismo intelectual e precoce de Banham concentra a atenção na aparência que nutre sua cria brutalista e antecipa a retórica ético-teórica que orchestra a cinzenta arquitetura da década de 1960. Uma similitude superficial das obras é obtida com fotos tendenciosas e comprova que os jovens arquitetos, com poucos anos de carreira, já sabem tanto, talvez mais que os experientes mestres, que podem pegar o bastão. Isso insinua que os novos rumos do movimento moderno estão em continuidade, e que arejam, sacodem, a arquitetura combatida e enfraquecida pelo mercado e pelo standard industrial. Expor o material artesanal e natural substitui o atributo do objeto fabricado e montado pelo moralismo do objeto de canteiro e avesso à industrialização para que na arquitetura, na ética profissional, não respingue qualquer perversão da mercadoria, do produto.

Se a escolha das fotos favorece a comparação das imagens, o mesmo não se pode dizer da concepção que configura esses projetos. O Alumni Memorial Hall de Mies é um edifício standard produzido a partir de um sistema construtivo genérico com o que dar forma ao Campus do Illinois Institute of Technology, em Chicago. Gaiolas moduladas de perfis metálicos industriais servem para edificar com vários usos, tamanhos e gabaritos. A combinação com fechamentos em planos de alvenaria ou esquadrias de vidro e aço acata o sentido evidente da família de componentes definida com a intenção de obter máxima economia de meios, máxima repetição material, completa identidade arquitetônica para o conjunto, e, claro, expor a inteligente solução e apresentação das arestas e das relações formais — sombras, ajuste e integridade — confirmada pela máxima repetição de operações aplicadas numa implantação regular com relações de equivalência entre espaços abertos e áreas construídas.

Essa descrição não serve para a escola do casal Smithson. Ao abstrair-se o fato de serem estruturas de aço preto, construções peladas, suficientes, para atividades educacionais, nada se repete nessas obras. No projeto do casal Smithson há um reconhecido e hierárquico esquema clássico e o conjunto se resolve com exceções e episódios insensíveis à sistematização construtiva. A noção formal é diversa da miesiana, a equiparação deixa dúvida.

No caso da comparação entre Stirling e Le Corbusier, também a aparência dá conta da realidade arquitetônica. Vizinhas ao Bois de Bologne, as duas casas em abóbodas de cerâmica e concreto com vãos desiguais que organizam, de forma impecável, o programa doméstico separado em ambientes grandes de pequenos. A implantação em ângulo reto confere um sentido excepcional aos espaços abertos, dos jardins, dá independência e autonomia para cada uma das casas. É uma obra desenhada por um arquiteto experiente, de muito recurso. Já, Stirling faz o que pode com as fachadas, mas descuida a implantação linear e desastrada. Incapaz de alinhar as paredes das plantas e definir regiões regulares opta por deslocamentos arbitrários e incompreensíveis entre os blocos, para acentuar sombras, desencontros e comprometer o formato dos espaços abertos. Stirling não implanta como quem controla relações no terreno, apenas distribui volumes dentro do terreno à meia distância das divisas sem propor valor ou sentido prático para os espaços abertos. Em todo caso, a construção dos panos de fachada tem efetiva similitude e isso parece ser suficiente para que a arquitetura se filie e para que a estrutura de concreto aparente se transforme em ícone da sensação brutalista numa condição crescente de inexigência.

CABANA PRIMITIVA



Paulo Mendes da Rocha. *Residência Butantã*, 1964, São Paulo. Foto Helio Piñón

O uso intensivo de concreto aparente e bruto na obra de Paulo Mendes da Rocha fornece quantidade de material para a tertúlia brutalista. Até parece que Mendes da Rocha personifica simultaneamente o moderno e o brutalista, uma vez que suas obras frequentam indistintamente as duas listas e que, desta maneira, ele acabe colaborando involuntariamente com o improvável alinhamento entre antagonismos. A melhor explicação está no entendimento precoce da obra pela sua aparência, pelo preconceito que há em identificar processos e materiais comprometidos com o estilo artístico. É provável que a filiação precoce da obra acoberte aspectos fundamentais da sua concepção, dê longa vida e verossimilhança a teorias sobre modalidades artísticas e à consequente e confusa aplicação de suas máximas.



Paulo Mendes da Rocha. *Residência Fernando Millan*, 1970, São Paulo. Foto Helio Piñón.

A Residência do Butantã, ou Residência do arquiteto, 1964, Butantã, São Paulo construída junto com a símile do cunhado está no centro do dilema. Trata-se de um projeto concebido a partir do reconhecimento de sua estrutura e de seus elementos construtivos. A modulação é definida por um formalismo comprometido com a pureza dos números naturais: as caixas quadradas têm 100 centímetros de lado e as nervuras 7 centímetros de espessura, portanto o módulo é 107 centímetros, a medida que constrói toda a casa. Quatro pilares com grandes lajes finas, flexíveis e independentes, com vigas e balanços equilibrados e crescentes na cobertura de menor sobrecarga, responsável por proteger e sombrear janelas corridas e articuladas. A planta é definida por uma grande ilha dividida em setores estabelecidos por tabiques paralelos e baixos em argamassa armada que definem os dormitórios iluminados por domus no interior da planta e que, com dois acessos, estabelecem infinidade de circulações. Uma única escada atende a entrada social e a entrada de serviço e as salas das extremidades apresentam-se como varandas

elevadas e protegidas por peitoril contínuo e pelas janelas automáticas que repousam abertas. A descrição da concepção da casa faz indubitavelmente referência a um artefato moderno dotado de precisão, clareza e ordem.

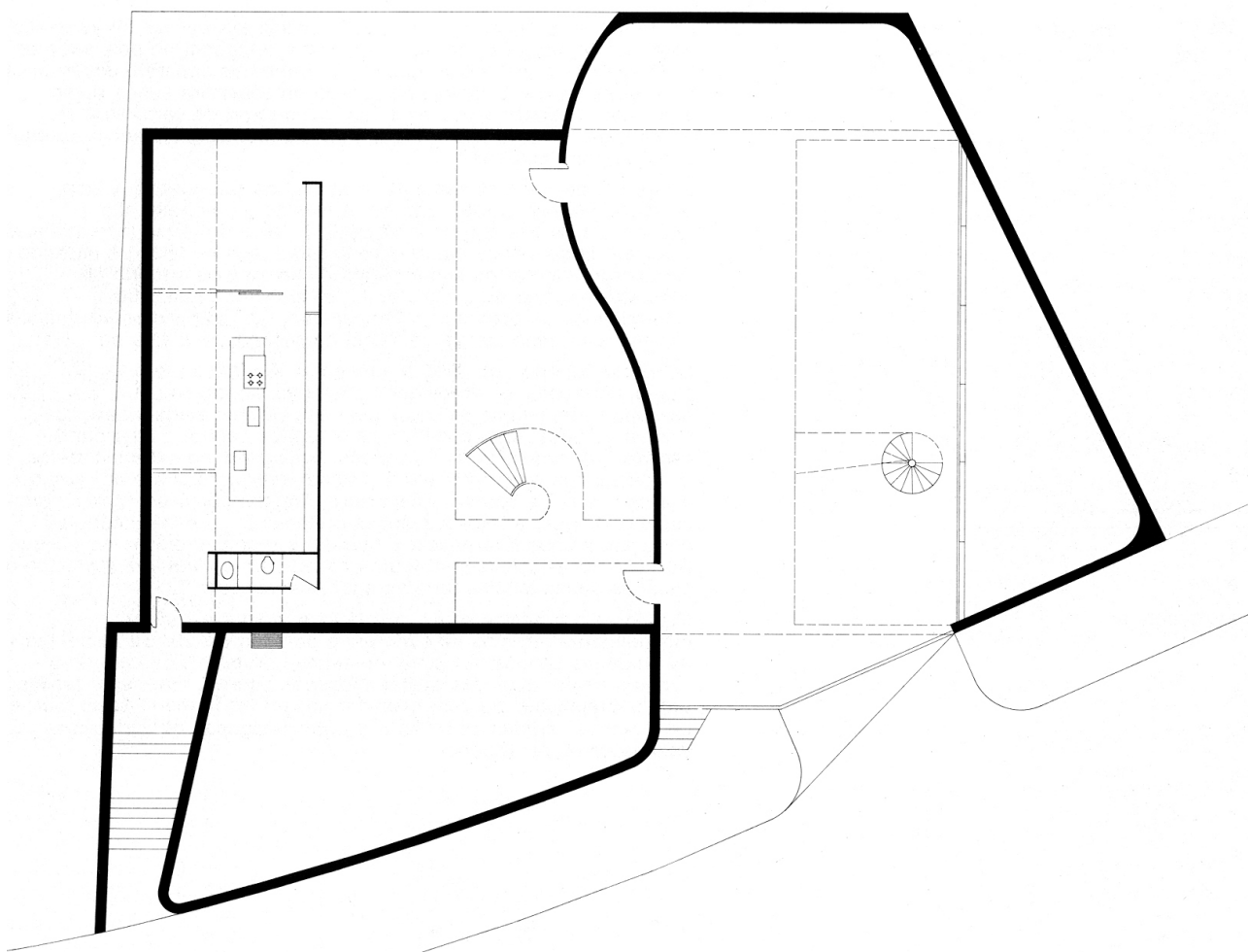
As mínimas medidas resultam do cálculo escrupuloso de Shigeo Mitsutani. Mendes da Rocha descreve a economia material e elementar de sua casa como quem descreve a atitude moderna mais autêntica e fecunda, associa os atributos do projeto a sua sistematicidade e se emociona quando imagina toda a casa, qual milhares de casas iguais, fabricada e montada com elementos pré-fabricados de concreto, pois não duvida que o mundo moderno seja industrializado e ignora que os processos industriais ofusquem, ou limitem o bom arquiteto, apenas omite, talvez porque o sonho da série seja irresistível, que com uma estrutura isostática o resultado final seria outro.

Nada do que é dito acima pode ser aplicado na descrição da claustrofóbica Residência Fernando Millan¹⁴, 1971, Morumbi, São Paulo. Nesse projeto há duas estruturas e a principal não balança, nem acusa a marcação de pilares. Como são as residências de Mendes da Rocha, um prisma retangular e elevado em formas horizontais de tábua é fechado por vigas testeira que, apoiadas nas arestas e em prolongamentos sobre os muros de divisa, conformam a estrutura da cobertura e confinam praticamente todos os ambientes que acabam iluminados pela cobertura, pela luz zenital da claraboia central e da claraboia longitudinal de uma cozinha que parece funcionar no quintal. A organização da planta, como suas quatro escadas anunciam, é confusa. Veículos no térreo e serviços no subsolo são avessos à cozinha cavada no terreno por onde se ventilam alcovas e sanitário, uma escada curva e escultural toma seu lugar no meio da sala, conecta a passarela que, por sua vez, se conecta com dois planos superiores de diferente pé-direito que abrem um espaço vertical compartilhado com setores de pé-direito simples da sala, sem deixar evidente uma estrutura formal que controle e ordene o projeto com o *layout*. O muro de fechamento do terreno, a segunda estrutura, em concreto paginado em tábuas, agora estreitas e verticais, como a parede de carga e contenção, constitui a estrutura térrea e vertical da residência que cruza ondulante pelo meio do terreno para dividir os vãos das vigas e para separar a parte externa da parte interna, adianta-se até o alinhamento do lote e define o plano elevado da piscina, inclusive a forma antagônica dos ambientes dentro do prisma segundo um critério formal alheio às divisões em ângulo reto. Chama a atenção no corte da casa que as lajes superiores, os mezaninos com que se separa o dormitório principal dos demais, e os ambientes inferiores sejam discrepantes e que acusem projeções de pés-direitos diferentes em função do encaminhamento das estruturas.

Ambas as casas em concreto aparente e bruto guardam analogias em seus ambientes de dormir interiorizados, com a mistura de atividades, compartilham soluções construtivas e técnicas em estruturas inconventionais, no entanto, na planta o projeto da Residência Butantã é de matriz neoplasticista, de tal maneira preciso e íntegro que os móveis podem ser executados em concreto, como são as mesas e as bases dos sofás, porque todos concordam com seus lugares.

Na sombria Residência Millan o ajuste do mobiliário na sala é imprevisível, não define formato, nem funcionamento. A sala, quase uma caverna fechada para o exterior, resulta da informalidade de ações diversas e combinadas. Se na Residência Butantã o paralelepípedo corresponde às regras construtivas, na Residência Millan o paralelepípedo corresponde a um partido dividido entre episódios, dualidade e inversões.

Admite-se que o processo de projeto seja diferente para cada uma dessas residências, que a Residência Butantã seja genuinamente moderna¹⁵ e que a Residência Millan combine conceitos sem mediação construtiva. Nela não se esclarece a conformidade do objeto a fins, apenas sua constituição por intermédio do indisfarçável carácter tectônico do concreto aparente para que deixe de ser um conjunto de planos concebido pela regra e pela ordem, como é o caso no Butantã, para tornar-se um volume primordial, primitivista, composto por circunstâncias, onde o elementar entendido como referência ao simples e reconhecível do sistema constitutivo da primeira residência fica reduzido à noção elementar entendida como sinônimo de primário, ou rústico, na segunda residência. A transmutação que parece ocorrer na Residência Millan, com respeito à Residência Butantã, sugere um transtorno que pode ser associado ao brutalismo arquitetônico, pois expõe distorção e recuo da ordem moderna.



Paulo Mendes da Rocha. *Residência Fernando Millan*, 1970, São Paulo. Arquivo PM Rocha.

Os sinais de desordem formal são concomitantes dos sintomas da confusão interpretativa que, longe de ser casual ou episódica, serve para revelar ideologias prediletas e aponta para a facilidade, precocidade, com que a aparência classifica artefatos de arquitetura no meio especializado. Alerta, portanto, para a negligência com a falta de juízo artístico, para a imprecisão com o uso de conceitos, especialmente para a tendenciosidade de uma noção vaga do termo moderno que considere e abrace qualquer gênero de experimentalismo, novidade e invenção.

ESPAÇO DESINFORMADO

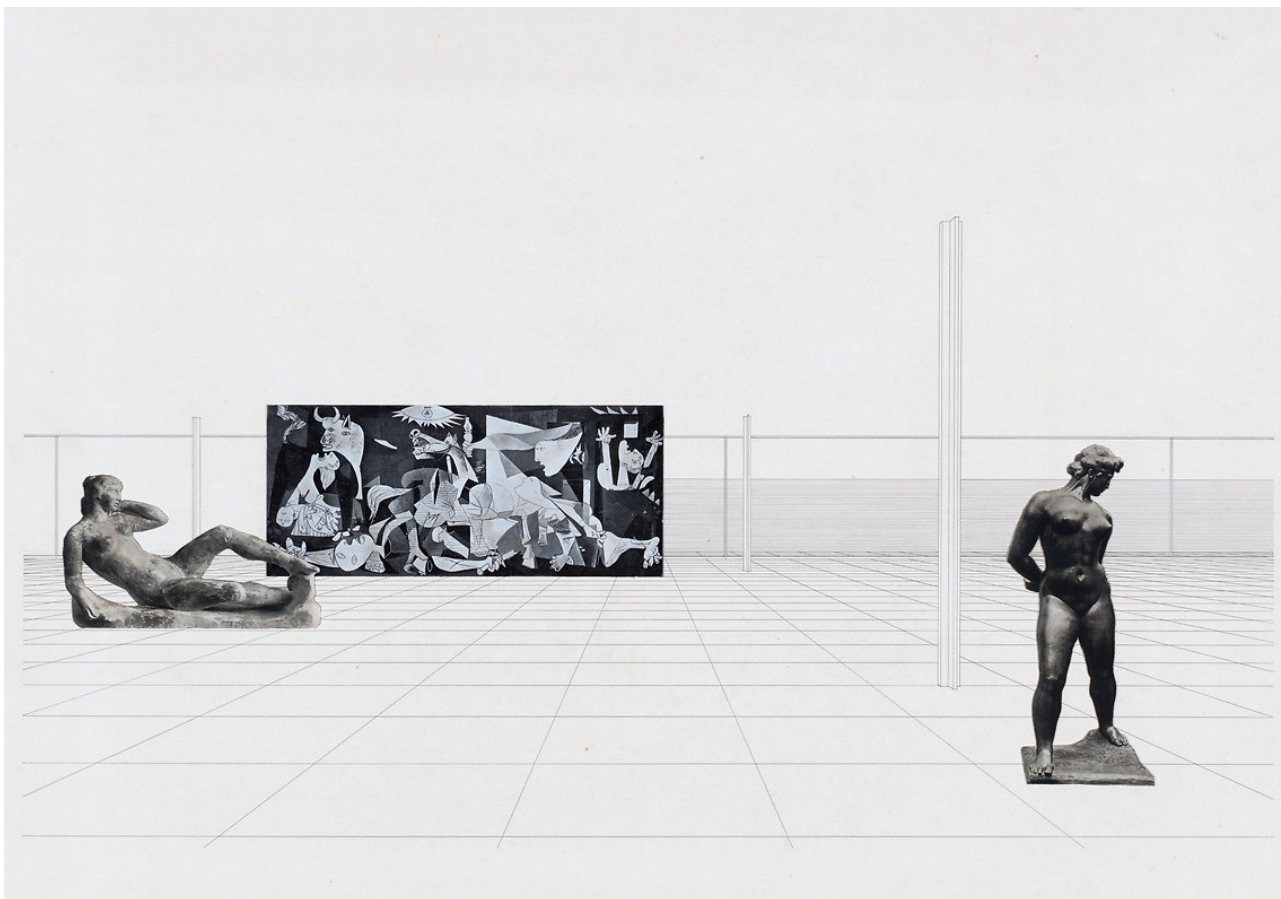
Lina Bo Bardi em *Tempos de grossura: o design no impasse*, 1994, escreve em tom de manifesto. O texto é afirmativo — exagerado — para envolver leitores num clima quase apocalíptico de perdas irreparáveis. Lembra muito o moralismo de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), quando acusam a indústria pela destruição do artesanato e anteveem a barbárie vindoura. Trata da defesa daquilo que é popular e que teria igual, ou maior, valor que qualquer produção que disponha de mais recurso e virtuosidade. Fala de um país que, em nome das qualidades dos feitos estrangeiros — quinquilharias e bugigangas, poderia se dizer —, despreza a sabedoria arraigada e pura, sua melhor interpretação, para render-se às soluções prontas e fáceis que supostamente o mercado internacional se encarrega de ofertar. A autenticidade do artefato, para Lina Bo Bardi, está na espontaneidade do objeto produzido pelo homem simples.



Lina Bo Bardi. *Museu à Beira do Oceano*, São Vicente – SP, 1951, Vista interna Fotomontagem. Cortesia Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi.

MASP, 1957-68, São Paulo, de Lina Bo Bardi, com o maior vão de estrutura não corrobora uma concepção moderna, uma vez que o desafio não tem relação com os requisitos formativos do objeto. Atingir o limite de uma construção é demonstração de audácia, de recurso técnico, que apenas estabelece recorde e, quase sempre, monumentaliza o objeto. Um esforço conectado a tendência romântica, a sublimidade, que se sobrepõem, com frequência, às razões do engenheiro. O extremado vão livre de 74 metros entre apoios provoca um sentimento sublime: surpreende, tira o fôlego do observador miniaturizado na praça, num lugar para multidões. Não está entre as questões modernas mais genuínas estabelecer recordes, por isso uma estrutura que tem um vão desnecessário e exagerado não tem motivo para figurar na lista dos edifícios bem concebidos.

A simplicidade miesiana que Lina Bo Bardi evoca também falsifica a forma e a compreensão estrutural do edifício, uma realidade importante enquanto problema de cálculo e construção que ficam velados pela plástica. Forma e construção trilham caminhos divergentes e não renunciam a seu ideal: que a forma aspire à perfeição geométrica e que a estrutura conquiste o recorde do vão livre. Forma que não escuta a estrutura e estrutura que finge constituir sua forma.

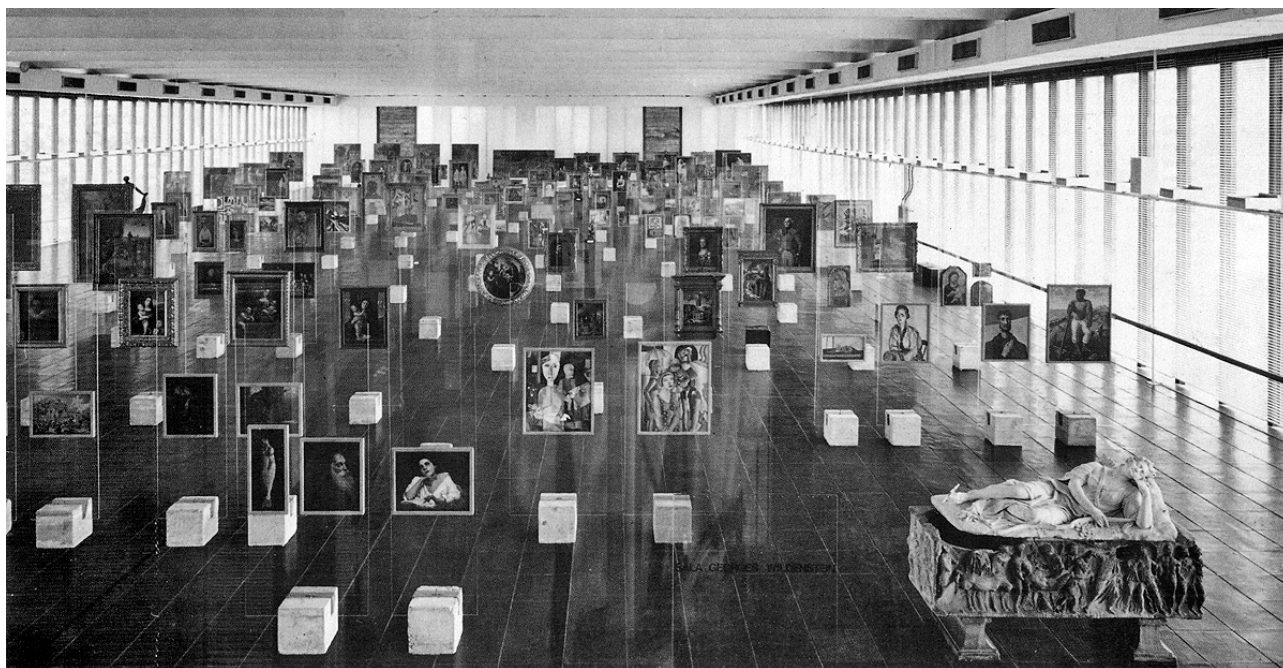


Ludwig Mies van der Rohe. *Museu para pequena cidade*, perspectiva interior. Desenhista: George Danforth. Grafite com colagem de reproduções em papel de desenho, 76.1 x 101.5 cm. Arquivo Mies van der Rohe. Cortesia The Museum of Modern Art, Nova York.

A caixa de vidro elevada, como ideia para uma pinacoteca parece negar o que a tradição museológica reserva para os quadros: as paredes. Por isso causa curiosidade e interesse a maquete do projeto com fechamentos maciços.

A forma sugere delgadas e flutuantes lâminas de concreto sustentadas pelo par de pórticos em que apenas tocam. Tudo leva a crer que se trata de um pórtico hiperestático, já que a continuidade de uma mesma seção regular, no pilar e na viga, sugere, finge os nós rígidos e engastados do pórtico moderno, possível graças ao aço e ao concreto, adequados para estruturas de grande vão. No entanto trata-se de vigas protendidas apoiadas sobre dois pilares, uma trivial estrutura isostática.

O projeto executado é fiel aos estudos anteriores no litoral, Lina continua a repetir estruturas unidirecionais certamente tomadas da experiência de Mies van der Rohe. Em São Vicente, a exemplo do Crown Hall, em Chicago, de 1950-56, uma sucessão de pórticos externos ao fechamento. São raros os comentários sobre a atenção que Lina Bo Bardi, em seus repentes modernos, dá à obra de Mies van der Rohe, inclusive em seu texto *Contribuição propedeútica ao ensino da teoria de arquitetura*, 1957. A atenção também se apresenta na produção e na semelhança entre as fotomontagens produzidas pelo alemão e pela italiana.



Lina Bo Bardi. *Museu de Arte de São Paulo - MASP*, 1957-68, São Paulo. Foto de Paolo Gasparini, Cortesia Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi.

As duas fotomontagens — colagem fotográfica — de ambientes de exposição apresentadas para o Museu à Beira do Oceano, em 1951, São Vicente aparentam um projeto moderno, elevado, com esquema expositivo difuso, com pátios, jardins, ou subtrações submetidas à ordem da estrutura. Se a fotomontagem for analisada com atenção, perceber-se-á que não há ordem no projeto de exposição das obras e, também, que a escala dos painéis de exposição não estabelece profundidade na representação, apenas a forma trapezoidal do pano de vidros sugere perspectiva e tridimensionalidade ao lugar.

Na verdade, mais do que uma representação amadora, parece desprezar algum parâmetro para estruturar o ambiente obtido através de layout sistemático para exposição de obras de arte. Essa

arquitetura parece moderna, mas expõe a falta de uma estrutura ordenadora que estabeleça a condição construtiva e formativa, uma característica perceptível na Casa de Vidro, 1951, Morumbi, São Paulo.

A fotomontagem, 1951, que coincidentemente traz a tela *Guernica*, 1937, de Pablo Picasso (1881-1973), como na colagem sobre desenho do *Museu para uma pequena cidade*, 1941-43, de Mies van der Rohe, esboça um lugar indeciso, a meio caminho da perspectiva oblíqua e da imagem frontal, fornece elementos para imaginar um espaço, porém, desestruturado, impreciso e desassociado da arquitetura. Essa informalidade parece ser recorrente em Lina Bo Bardi, suas perspectivas sempre apresentam objetos espalhados, desordenados, largados como que espontaneamente e apenas afastados entre eles. Parece desprezar a noção de *layout*.



Ludwig Mies van der Rohe. *Novo Museu Nacional*, 1962-68, Berlim, Exposição inaugural em 1968, foto Balthazar Korab. Cortesia The Library of Congress, Washington.

Quando as regras construtivas da arquitetura relaxam-se e parecem secundárias, inoportunas, então a ordem dos ambientes e entre os objetos se dissipa, o que é fundamento da arquitetura moderna, também deixa de constituir parâmetro de verificação, a confirmação do formato ocupado, a complementaridade formal. Essa omissão parece propiciar que na pinacoteca do MASP os quadros flutuem no espaço, nessa categoria genérica e desinformada apropriada para falar de brutalismo, em cavaletes de vidro soltos, flutuantes como um cardume no aquário, arrumados no almoxarifado, ou como peças de xadrez no tabuleiro prontas para o jogo, sem estrutura, sem alternar valores, sem estabelecer lugares, sem construir ambiente, distância e

isolamento contemplativo, sem conformidade aos fins. Esse desleixo não ocorre na colagem de Mies van der Rohe, nela a frontalidade e a malha do piso, além de confirmar a forma moderna e íntegra da arquitetura, estabelece vínculo com o acervo, condição necessária para um arquiteto que nunca se afasta das convicções modernas. A discreta sobreposição de obras de arte reforça a profundidade do ambiente, não permite que haja dúvida quanto à posição dos painéis de quadros, que haja dúvida se um está atrás do outro, ou se há um sobre o outro.

A comparação do MASP, em sua versão original¹⁶, com o Novo Museu Nacional de Berlim, duas caixas de vidro puras inauguradas no mesmo ano, exemplifica, de um lado, o artefato moderno controlado em todos os seus aspectos por regras claras e coerentes e, do outro, um tipo avantajado que mistura decisões, prioridades e descuida as relações mais apropriadas. Uma é pura por ser apropriada e impecável, enquanto a outra é pura porque é regular e porque agiganta a principal ideia estrutural.

NOTAS

1 BANHAM, Reyner. *Machine Aesthetic*. Architectural Review Nº 117 (Abril 1955), pp. 224-28.

2 É curioso que outros edifícios mais antigos do século XX não tenham sido objeto de consideração de Banham. A indústria de motores AEG, 1909, Berlim, de Peter Behrens (1868-1940); a residência de praia Lovell, 1926, Newport Beach, Califórnia, de Rudolph M. Schindler (1887-1953); o Clube dos funcionários, 1929, Moscou, de Konstantin Melnikov (1890-1974); a Fábrica Boots, 1930-32, Beeston, Nottinghamshire, de Sir E. Owen Williams (1890-1969); Escola em Amsterdam, 1930-32, de Johannes Duiker (1890-1935); Casa Ponte, 1947, Mar del Plata, Argentina, de Amancio Williams (1913-1989); Igreja de São José, 1949-56, Le Havre, de August Perret (1874-1954); Museu Solomon R. Guggenheim, 1956-59, Nova York, de Frank Lloyd Wright (1967-1959), para citar apenas uma obra do arquiteto americano passível dessa classificação. Talvez essas obras causem embaraço às intenções que conduzem o esquema do autor, mas certamente servem para questionar a novidade da arquitetura quanto à sua rudeza e truculência. Ao folhear o livro de Banham tanto pode sentir-se a falta, como encontrar outras obras que ilustram os argumentos brutalistas, mas que, certamente, podem ser consideradas modernas: Museu de Arte da Yale University, 1953, New Haven, Connecticut, Louis Kahn e Douglas Orr; Lijnbaan 1953, Rotterdam, Broek/Bakema; Alton West Estate, 1959, Roehampton, Londres, London County Council; Conjunto Portales, 1961-63, Santiago do Chile, Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro; Ampliação de Museu, 1959, Lillehammer, Noruega, Sverre Fehn, Geir Grung e Maihaugen; Conjunto Halen, 1961, Berna, Suíça, Atelier 5.

3 CORDEIRO, Waldemar; BARROS, Geraldo; SACILOTTO, Luís; WLADYSŁAW, Anatol; FÉJER; CHAROUX, Lothar e HAAR, Leopoldo. *O Manifesto do Grupo Ruptura*, 1952. “É o velho: todas as variedades e hibridizações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo “errado” das crianças, dos loucos, dos “primitivos”, dos expressionistas, dos surrealistas, etc...; o não-figurativismo hedonista, produto de gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou desprazer”.

4 BANHAM, Reyner. *La estética de la máquina*, in *El nuevo brutalismo: documentación y evaluación*, Cuadernos Summa – Nueva visión Buenos Aires, mai 1969, pp. 5-6. Para desmontar a unicidade do argumento brutalista, mesmo em sua origem, basta mostrar que enquanto Banham, em texto publicado em Architectural Review, abr 1955, procurava demolir o argumento purista de Ozenfant e Jeanneret com respeito à produção moderna do objeto, por intermédio da determinação das pesquisas de vendas e da ostentação que o comprador busca no produto. Banham questiona o moderno ao afirmar que seu objeto não seria útil, mas prestigioso. A crítica que se faz à produção de massas parece ser esquecida para poder utilizar o império da mercadoria como critério de objetividade.

5 VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte* – Nova York: Martins Fontes, 1984, p. 164.

6 KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012. São três as críticas que completam a razão, o conhecimento e o entendimento em Kant: *A Crítica da razão pura* (1781), *A Crítica da razão prática* (1788) e *A Crítica do Juízo* (1790). Nesta última o filósofo de Königsberg discute a estética transcendente como forma de entendimento e associação universal, como faculdade do juízo reflexivo voltado para a conformidade aos fins (Zweckmässigkeit). O juízo subjetivo e o conhecimento transcendental estabelecem um universal para uma situação particular. A Natureza, entendida como forma apropriada às leis e às contingências, é, todavia, uma entidade dotada de ordem em que se verifica a conformidade a fins, onde a necessidade e as leis empíricas não se podem demonstrar. Na Natureza há uma subordinação de gênero e espécies que, pese a imensa diversidade de leis empíricas envolvidas que dificultam vislumbrar ali alguma ordem, ainda se torna compreensível ao homem capaz de estabelecer princípios e formas por intermédio da faculdade do juízo. Em Kant a estética tem relação com o entendimento por intermédio da sensação de prazer ou desprazer dos sentidos e pode alcançar o juízo transcendente. A faculdade do juízo se refere à forma das coisas que pode ser apreendida pelas leis empíricas, conforme acontece com a natureza, e constituir, com imaginação e inteligência, um entendimento. Pode também ser apreendida em sua aparência, a partir da imaginação, da experiência e do gosto do sujeito. Na *Crítica do Juízo*, Kant define a faculdade do juízo *estético* e do juízo *teleológico*, ou o juízo associado à razão, e estabelece distinção entre o *estético* e o *sublime*.

7 JEANNERET, Charles Edouard & OZENFANT, Amadee. *Après le cubisme*, 1918. O purismo é referido à estética do objeto como prazer do intelecto; Apud: ROVIRA, Teresa. *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier* – Barcelona: UPC, 1999. De Le Corbusier é muito conhecida a frase sobre a emoção estética, sobre o jogo de volumes sob a luz que parece transferir a importância da arquitetura para a sua aparência superficial. O mesmo arquiteto, em outra definição menos notada, se refere ao prazer intelectual que o entendimento da forma propicia.

8 KANT, Immanuel. *Crítica do juízo*, 1790; Apud: PIÑÓN, Helio. *L'humanisme essencial de l'arquitectura moderna* – Tese de ingresso na Reial Acadèmia de doctors de Barcelona, 2003, p. 155.

9 PARICIO, Ignacio. *La construcción de la arquitectura – Los elementos*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya - ITEC, Barcelona, 1995, p. 69: Fue, sin duda, el ejemplo y el apostolado de la arquitectura del Movimiento Moderno la que señaló el camino de los actuales modelos estructurales y la que exaltó las ventajas de la separación de cierramientos y estructura. Esta sustitución del muro por el pórtico es, sin dudas, la revolución más importante que há sufrido la arquitectura en su historia. O autor vai afirmar que o pórtico rígido é a estrutura moderna por excelência, correspondendo à verdadeira invenção estrutural do século XX. O pórtico tem sua origem nas estruturas de madeira e foi aperfeiçoado com o uso de aço no século XIX. Se a estrutura corresponde a um dado moderno, é irônico que o concreto não corresponda ao material característico para a construção dos pórticos, ou da estrutura, definitivamente, moderna.

10 A interesseira afinidade entre o brutalismo e a arquitetura moderna esconde o carácter antimodernista do primeiro e prolonga a noção de Movimento Moderno da arquitetura. Se fosse considerado que o brutalismo comporta uma crítica radical aos pressupostos modernos, então, se poderia estabelecer a adesão do brutalismo, e de todos os experimentalismos alternativos e realistas que apontam imediatamente após o segundo pós-guerra, ao posterior fenômeno pós-moderno que renega explicitamente a atitude moderna e trata de substituí-la. A ideia de que o brutalismo corresponde à radicalização da arquitetura moderna, a uma estratégia para voltar a potencializá-la e moralizá-la, dissimula o descontentamento dos arquitetos ávidos por genialidade com o novo papel profissional que o revisito comportamento moderno reserva e, ainda, mascara o retorno da estética tradicional, convencional e psicológica que tal revisão pressupõe. Reyner Banham é antimodernista como seus textos dos anos de 1950 comprovam, mas não deve haver clima, nem coragem, nesse momento, para um enfrentamento drástico com a arquitetura moderna que, pese a produção internacional frustrante para acadêmicos e críticos com seriadadas cortinas de vidro pouco inspiradas, ainda ostenta fama e credibilidade literária com a missão, vantagens e promessas que, aliciadas, podem ajudar a vender o que quer que seja.

11 Alison e Peter Smithson, ajudados por Christopher Woodward, vão recompilar, entre 1955 e 1956, as imagens que são reunidas uma década depois, em julho de 1965, na forma da exposição *The heroic period of Modern Architecture*, imagens hoje conhecidas por intermédio da publicação da Thames and Hudson, 1981, Londres. Segundo o casal de arquitetos, focar-se-ia um pequeno período iniciado em 1915, em que as obras modernas fundamentais e decisivas são produzidas e, ainda de acordo com os mesmos arquitetos, segundo uma condição que se desvanece em torno de 1929 — quando, estranhamente, alonga-se esse período até 1934. A exposição tem intenção clara e confirmada num enxuto manifesto introdutório: recapturar a excitação e a confiança presentes naqueles arquitetos, reunir os edifícios indubitavelmente constituintes do período heroico, certificar-se de que suas imagens disponíveis são as mais potentes. Trata-se de uma operação crítica que omite tudo produzido nos últimos trinta anos, para retomar ou para reestabelecer o contato com uma presumida, verdadeira, arquitetura moderna. É importante a comparação daquela exposição de 1965, com outra anterior, *The International Style: Architecture since 1922*, a primeira exposição de arquitetura realizada no MoMA, em 1932, em Nova York, por determinação de seu diretor Alfred Barr, com a curadoria de Philip Johnson que convida Henry-Russell Hitchcock para participar de sua organização e de seu extenso catálogo explicativo. A exposição nova-iorquina é composta — com a exceção de algumas poucas obras e notadamente dos principais projetos que compõem a experiência habitacional da exposição de Weissenhof, 1927, Stuttgart — de projetos e fotos de obras executadas em 1930 e 1931. Portanto, uma exposição montada segundo um critério de atualidade ou do estado da arte — the building of the day in fifteen countries — naquele momento da arquitetura, com imagens conhecidas através de sucessivas edições do livro. Uma exposição de exemplos que se inicia exatamente no momento em que os critérios defendidos, vinte e cinco anos depois pelo jovem casal de arquitetos britânicos, determinam o esvaziamento dos aspectos estimulantes da arquitetura moderna estabelecida e a consequente perda de seu interesse em favor de provocativos experimentalismos e radicalismos característicos da vanguarda artística. Não há dúvida de que nesse período a confiança que se deposita no futuro da arquitetura moderna, como um *Estilo Internacional*, e a maneira depreciativa que a interpreta na década de cinquenta, sofre uma profunda reorientação ideológica.

12 ACAYABA, Marlene Milan e FERRO, Sérgio. *Reflexões sobre o brutalismo caboclo*. Entrevista concedida a Marlene Acayaba, Revista Projeto, nº 86, 1986, pp. 68-70. Sérgio Ferro: “Principalmente através da posição de Artigas de construir com os meios locais e não com a tecnologia ou o modo de fazer que não correspondesse às possibilidades daqui”; “Porque 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 à nossa militância radical”.

13 As dúvidas quanto a uma relação conceptiva entre os projetos dos mestres modernos e os projetos dos jovens arquitetos britânicos do pós-guerra são mencionadas por Helio Piñón, na palestra *A vigência da arquitetura moderna*, na FAU da PUC-Campinas em 1998.

14 ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis & ROCHA, Paulo Mendes da. *Entrevista com o arquiteto* – São Paulo, 2001. Para exemplificar esta dúvida fundamental, cita-se parte da entrevista com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha em que são intencionalmente formuladas perguntas sobre sua residência do Butantã, de 1961 e sobre a residência Fernando Millan, de 1971. Tais perguntas procuram especular sobre diferenças tidas como definitivas, nestas duas residências, apenas aparentemente iguais, mesmo produzidas com a mesma tecnologia de concreto armado aparente e bruto. As perguntas pressupõem que a primeira é desenhada de acordo com a atitude moderna mais estrita, organizada segundo critérios formais estruturadores e claros, elementaridade evidente e reprodutibilidade garantida constroem-se duas ao mesmo tempo por um raciocínio estrutural irretocável, geométrico e calculado para obter uma obra refinada, leve, econômica, perfeita e autônoma. Já a residência Fernando Millan teria resultado de diferentes premissas, desta vez, mais dramáticas e menos modernas, provavelmente mais brutalistas. A atenção ao terreno em busca de uma arquitetura para o lugar, a construção endurecida por uma técnica que subjuga a natureza, o encarceramento familiar, o primitivismo da cozinha no quintal, a rudeza dos acabamentos, a expressividade trágica e tétrica dos espaços e o desencanto com as proporções e com as medidas, apontariam para outra postura diante do projeto. Na entrevista, Paulo Mendes da Rocha não admite diferença, mas ao comentar as casas, em cada caso, convoca argumentos distintos e ampara suas decisões em aspectos e valores antagônicos da arquitetura.

15 ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. *Arquitetura paulista da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado orientada pelo Professor Doutor Ricardo Marques de Azevedo, FAU USP, 2004, p. 177.

16 A crítica que aqui se faz ao formato expositivo e original do acervo de quadros da coleção do MASP com festejados cavaletes de vidro temperado fixados em bases de concreto com cunhas de madeira, não implica em concordar com a posterior e triste reforma com tabiques brancos para imitar os salões das galerias clássicas dentro de um edifício do século XX.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BÂCHER, Max et HEINLE, Erwin. **Construcciones en Hormigón visto**. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

BANHAM, Reyner. **The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?** Londres: Architectural Press, 1966.

FUSCO, Renato de. **La idea de arquitectura: Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Colección Punto y Línea.

ORTEGA y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Lisboa: Veja, 1996.

PIÑÓN, Helio. **El formalismo esencial de la arquitectura moderna**. Barcelona: UPC, 2008.

RAGON, Michel. **Esthétique de l'architecture contemporaine**. Neuchâtel:Griffon, 1968.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. **Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, PROPAR / UFRGS, 1997.

Cuadernos summa- nueva visión N° 24-25: **El nuevo brutalismo: documentación y evaluación**. Buenos Aires, 1969. (compilação de textos publicados nas revistas *Zodiac* e *Architectural Review*).