

## CONEXÕES FIGURATIVAS

Cláudia Piantá Costa Cabral  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rua Sarmento Leite, 320, Porto Alegre, Brasil,  
[claudia.cabral@pesquisador.cnpq.br](mailto:claudia.cabral@pesquisador.cnpq.br)

## RESUMO

O problema que este artigo pretende colocar é a relação entre brutalismo e figuração. A dualidade entre abstração e figuração esteve no centro dos debates artísticos e arquitetônicos desde princípios do século XX. As narrativas dominantes consideram figuração e abstração como sinais alternados; a figuração é apresentada como o negativo contra o qual afirmar a positividade da abstração, em tanto que condição verdadeira da modernidade. As conexões entre arquitetura moderna e procedimentos abstratos têm sido bem observadas, e não há razão para duvidar de que estas conexões sejam em geral válidas para o brutalismo. O objetivo deste trabalho não é, portanto, contestar a evidência de procedimentos abstratos nas arquiteturas brutalistas, mas investigar a manifestação de componentes figurativos, se não como condição corrente, como condição presente. Em seu método, não pretende realizar um inventário, mas esboçar determinados nexos figurativos em certas obras brutalistas e latino-americanas, focalizando especificamente elementos da estrutura resistente - os pilares.

**Palavras-chave:** Figuração. Brutalismo. Arquitetura Moderna

## ABSTRACT

This article addresses the relationship between brutalism and figuration. The duality between abstraction and figuration has been at the center of artistic and architectural debates since the early twentieth century. Dominant narratives consider figuration and abstraction as alternated signals: figuration is presented as the negative background against which the positivity of abstraction can be affirmed, as the very condition of modernity. The connections between modern architecture and abstract strategies have been well observed, and there is no reason to doubt that these connections are also suitable for brutalism. The connections between modern architecture and abstract procedures have been well observed, and there is no reason to doubt that these connections are acceptable for brutalism. Therefore, the objective of this work is not to challenge the evidence of abstraction in brutalist architecture, but to investigate the incidence of figurative components, if not as a current condition, as a condition that is still present. In its method, it does not intend to make an inventory, but to draw some figurative connections in Brutalist works in Latin America, focusing particularly the design of pillars.

**Keywords:** Figuration. Brutalism. Modern Architecture.

# CONEXÕES FIGURATIVAS

## PRÓLOGO: BRUTALISMO E FIGURAÇÃO

Toda a história é universal. O historiador francês Marc Bloch desenvolveu essa ideia num livro incompleto, chamado *Apologia da História* (1944), não por acaso escrito na cadeia, durante a Segunda Guerra Mundial.<sup>1</sup> Outra coisa são os limites do historiador para aplicar os seus instrumentos aos fenômenos históricos. “Face à imensa e confusa realidade” – também escreveu Bloch – “o historiador é necessariamente levado a nela recortar o ponto particular de suas ferramentas”.<sup>2</sup> Não há como ignorar que a observação histórica depende de condições específicas de acesso a documentos e/ou obras, e que essas condições são em geral facilitadas por proximidades geográficas, afinidades idiomáticas ou culturais. Mas os “problemas históricos”, quando enunciados, quase nunca dependem exclusivamente de questões locais para sua formulação, e portanto, para sua explicação.<sup>3</sup>

Estudiosas do brutalismo em arquitetura como Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos foram capazes de demonstrar a dimensão de uma contribuição geograficamente situada, paulista e brasileira, precisamente no confronto com o caráter internacional do brutalismo como problema.<sup>4</sup> Como tendência observável no panorama internacional a partir do segundo pós-guerra, tendo como quadro de referência o desenvolvimento da tradição moderna em arquitetura, o brutalismo é, por princípio, um tema favorável para a verificação de conexões. A sua manifestação simultânea em diferentes latitudes, tal como observou Ruth Zein,<sup>5</sup> resiste a uma visão da história da arquitetura moderna como a descrição de um processo de “difusão” de determinados fenômenos, que ocorre porque existe uma origem fixa, e um sistema de reverberação que permite “transportar” ideias e achados formais a outras partes, onde serão reproduzidos como unidades de sentido unívoco e coerente. Melhor descrito como campo de associação entre obras situadas em distintos contextos geográficos, entre ideias e formas, que como um movimento unitário, o brutalismo admite ainda várias interrogações.

O problema que este artigo pretende colocar é a relação entre brutalismo e figuração, e portanto, também a relação entre modernidade e figuração. Desde *Après le cubisme* (1918), Ozenfant e Jeanneret – futuro Le Corbusier -, haviam tornado claro que a desejada solidariedade entre arte e espírito da época, definido este espírito como “industrial, mecânico e científico”, não devia orientar-se a uma “arte feita pela máquina”, e sobretudo, não devia produzir “*figurações de máquinas*.”<sup>6</sup> A partir daí, o retorno à figuração naturalista podia ser tomado como uma espécie de regressão, como se deduz pela crítica de Ozenfant e Jeanneret ao cubismo: “o que se convencionou chamar Escola cubista” – explicam eles -, está composto por artistas de valores diferentes, e a ponto de “orientar-se para imitação integral, o naturalismo ou a busca do decorativo, o que seria uma regressão”; o próprio Picasso, notam ainda, “frequentemente volta a fazer desenhos naturalistas”.<sup>7</sup>

Distinções inequívocas entre figuração e abstração não são fáceis de estabelecer. Seria inclusive mais acertado pensar numa espécie de contínuo entre uma e outra situação, contendo a gradação das possibilidades estendidas entre estes dois polos.<sup>8</sup> Entretanto, a dualidade entre abstração e figuração esteve no centro dos debates artísticos e arquitetônicos desde princípios do século XX, e como tal, é difícil de ignorar.

As narrativas dominantes consideram figuração e abstração como sinais alternados; a figuração é apresentada como o negativo contra o qual afirmar a positividade da abstração, em tanto que condição “verdadeira” da modernidade. Segundo a sua definição canônica, a arte abstrata identifica-se com aquelas composições pictóricas ou escultóricas que existem com certo grau de independência com respeito a conteúdos literários, ou ao papel de representação do mundo real, fato que a arte figurativa admite. Nessa linha de raciocínio, a arte abstrata corresponde à libertação da pintura ou da escultura de seu papel de imitar a realidade, e como tal, corresponde também a um estágio intelectual de algum modo posterior à figuração, estágio esse identificado, segundo essa narrativa, como a própria essência da modernidade.

As conexões entre arquitetura moderna e procedimentos abstratos têm sido bem observadas, sob distintos pontos de vista, e não há razão para duvidar de que estas conexões sejam em geral válidas para o brutalismo.<sup>9</sup> O objetivo deste trabalho não é, portanto, contestar a evidência de procedimentos abstratos nas arquiteturas brutalistas, mas investigar a manifestação de componentes figurativos, se não como condição corrente, como condição presente. Em seu método, não pretende realizar o inventário da totalidade destas manifestações, mas esboçar determinados nexos figurativos em algumas obras modernas latino-americanas, especificamente no concepção de elementos verticais da estrutura resistente - os pilares.

No sistema clássico, existe uma relação entre coluna e figuratividade. O papel da coluna no sistema de elementos *standard* do classicismo não é independente desta figuratividade, que é parte importante da caracterização dos edifícios. Argan explica essa relação comparando a pintura de Rafael à arquitetura de Bramante. Na pintura de Rafael existem madonas, santos, figuras alegóricas, cuja presença, como personagens de uma cena, se pode julgar mais ou menos preponderante, mas nunca ignorar como um determinado modo de personalização da forma em figura. A arquitetura de Bramante, por seu lado, é feita de colunas, arcos, cúpulas, frisos, “elementos que personalizam a imagem, no fato arquitetônico, do mesmo e idêntico modo como madonas, santos, alegorias e retratos personalizam a imagem no fato figurativo”.<sup>10</sup>

Da colunas clássica ao pilar moderno há um processo de abstração, que corresponde à extinção dos elementos que distinguem as ordens, mas que não necessariamente corresponde à diminuição das possibilidades formais do pilar. Mesmo os mais austeros e regulares pilares funcionalistas, cuja forma se pretende derivada apenas da seção resistente, admitem variações geométricas de seção e altura que superam em número o quadro *standard* das cinco ordens. A existência dessa margem de decisão formal, e a impossibilidade de reduzir o pilar à pura

objetividade, interessa particularmente ao Brasil como debate. Não por acaso, a capa do primeiro número da revista *Módulo* (março, 1955), lançada quando os logros da arquitetura moderna brasileira já estavam bem estabelecidos, não traz um edifício, mas um pilar. Este não era um pilar qualquer, mas um dos pilares em V que Oscar Niemeyer havia desenhado para o Parque Ibirapuera (São Paulo, 1951), cuja figuratividade estava no centro da polêmica com o suíço Max Bill.<sup>11</sup> Como se sabe, em sua visita ao Brasil Max Bill lançou várias críticas à arquitetura moderna brasileira, e um dos pontos dessa condenação tinha que ver precisamente com os pilotis. Antes retos, agora assumiam, no seu entender, “as formas mais barrocas”, numa utilização “fantasiosa” deste elemento, carente de sentido construtivo, que levava à sua “deformação”. Os pilotis que viu no Brasil eram para ele “a floresta virgem da construção, a anarquia completa.”<sup>12</sup>

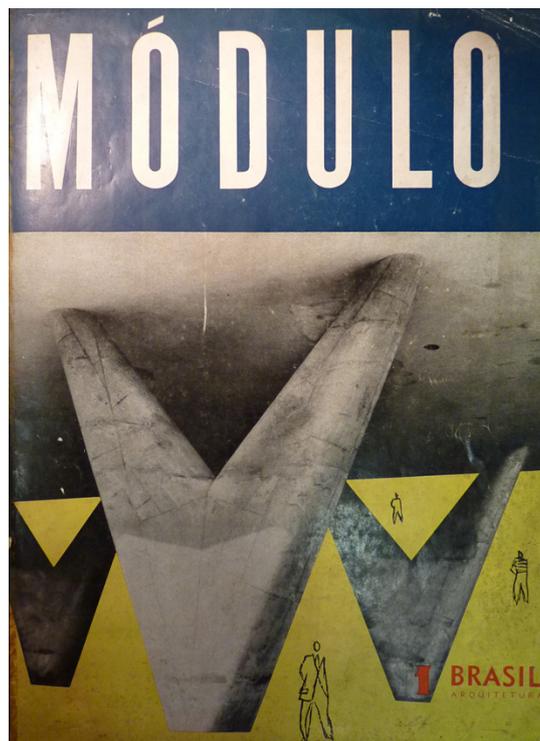


FIG. 1. Módulo 1, Março de 1955, capa com o pilar do Parque Ibirapuera.

## PAQUIDERMES

Fernando Aliata oferece uma visão particular dos desenvolvimentos latino-americanos do brutalismo, no parágrafo que a seguir se traduz:

*“À diferença das experiências inglesas, onde este movimento assume uma carga ética derivada de sua vocação realista e seu compromisso social, o Brutalismo latino-americano se relaciona, salvo contadas exceções, diretamente com aquela volta ao primitivismo, a uma visão arcaica e naturalista que caracteriza a última obra de Le Corbusier, onde a forma e sua relação sem mediações com o mundo natural é fundamental. Trata-se, em geral, das arquiteturas inspiradas no Le Corbusier de pós-guerra, com toda sua carga onírica e seu abandono das iniciativas de compromisso radical.”*<sup>13</sup>

Essa interpretação, que toca aspectos menos declarados do brutalismo – o primitivismo, a inclusão das analogias naturalistas -, pode não ser generalizável a toda extensão do continente, mas encontra respaldo em várias de suas latitudes. Aliata está pensando em Emilio Duhart, Amancio Williams, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky, mas o que diz também valeria para Juan Borchers, Carlos Raul Villanueva ou Clorindo Testa.

A associação entre a aparência de grandes animais e a proporção mastodôntica de certos edifícios brutalistas, corpulentas estruturas de concreto bruto que não escondem massa e peso, é um elemento discursivo que encontramos nos comentários tanto de Carlos Villanueva quanto de Clorindo Testa. No caso de Villanueva, entram como parte da justificativa de sua preferência pelo concreto armado como material construtivo:

*“Gosto dos materiais que por sua pobreza, por sua sinceridade plebeia, me permitem desafiar a estúpida presunção do exibicionismo. Entre eles me atrai particularmente o concreto armado, símbolo do progresso construtivo de todo um século, rugoso, dócil e forte como um elefante, monumental como a pedra, pobre como o tijolo.”<sup>14</sup>*

Estas frases correspondem à conferência proferida por Villanueva em 1954, no ano em que conclui o conjunto do Centro Diretivo Cultural da Cidade Universitária de Caracas, do qual fazem parte a Aula Magna e a Praça Coberta. Mais além das razões técnicas – o concreto é o resultado do avanço de novas tecnologias possibilitadas pelo progresso científico -, mais além das possibilidades construtivas e formais abertas por este progresso técnico, possibilidades que Villanueva conhece e controla, existe uma simpatia pelas qualidades expressivas do concreto que extrapola o critério da pura objetividade.<sup>15</sup> Quem conhece a Cidade Universitária sabe que no caso de Villanueva o gosto pela pobreza e pelo plebeu não tem o sentido literal da privação, da restrição orçamentária, mas o sentido do jogo entre a expressão rude das grandes estruturas resistentes em concreto cinzento e a sofisticação dos elementos que a elas se sobrepõem, sejam as superfícies lisas e coloridas de revestimento, seja o fantástico conjunto de obras de arte que ele pessoalmente selecionou e posicionou com relação a estas estruturas.

Mas no caso de Clorindo Testa isso vai mais longe. Em entrevista realizada em janeiro de 2010, um grupo de estudantes catalães perguntava-lhe se o edifício da Biblioteca Nacional (Buenos Aires, 1962-1992), do qual é autor com Francisco Bullrich e Alicia Cazzaniga, era um “edifício contextualizado”. Resposta de Clorindo Testa:

*“As quadras de Buenos Aires são muito sólidas. A biblioteca é a única quadra transparente da cidade. É uma praça pública de livre acesso, uma quadra levantada no ar e se vê através dela.”*

Seguiam-se comentários dos estudantes, revelando-se surpresos de “ver toda aquela arquitetura debaixo do edifício, esta série de rampas-escadas”, e Testa continuava:

*“Vêem aquele desenho? É um gliptodonte. Quando se estava fazendo a escavação da biblioteca encontraram um gliptodonte. Há arquiteturas que parece que racionalmente não estão contextualizadas. Mas se eu te digo que um gliptodonte e a biblioteca são muito parecidos? Anos mais tarde me ocorreu dizer que o gliptodonte esteve ali durante milhares de anos sem mover-se e quando chegou um animal que o reproduzia, o animal decidiu que era o momento de ir-se. A biblioteca ficou e o gliptodonte foi.”<sup>16</sup>*



FIG. 2. Clorindo Testa, Francisco Bullrich e Alicia Cazzaniga. Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 1962-1992. (Arquivo Biblioteca Nacional).

Os gliptodontes foram grandes mamíferos que habitaram a região sul da América do Sul. Extintos a 10.000 anos, pesavam toneladas e possuíam carapaças rígidas de até 4 metros, que muitas vezes serviram de abrigo para os habitantes primitivos das planícies do sul. Essa não foi a primeira vez que Testa contou essa história. Como sabemos pelo que escreve Fernando Diez em “Viagem ao interior de Clorindo Testa”, o descobrimento do gliptodonte já havia sido incorporado à narrativa de Testa sobre a Biblioteca Nacional.<sup>17</sup>

A pergunta dos estudantes bate numa tecla gasta, mas não muda. O edifício repartiu opiniões quanto a este ponto, que não deixa de ser um ponto nevrálgico para grande parte do acervo

brutalista. A seguinte passagem, retirada de Alberto Petrina, em artigo publicado na edição especial de *Summa* sobre Testa que Marina Waisman organizou em 1983, dá conta da natureza dos debates provocados pelo edifício da biblioteca. Diante dessa passagem, a resposta já pronta de Testa pode parecer mais que um conto inocente para entreter jovens iniciantes:

*“Sempre pensei que a arte de Clorindo Testa – abarcando a arquitetura, a pintura, o desenho, a escultura – seria mais fácil de explicar em outro contexto que o argentino: Brasil ou México, por exemplo. Em qualquer destes dois países marcados pela desmedida, suas qualidades induziriam a uma inserção menos violenta que a que se verifica em nossa paisagem cultural, já que é quase evidente que sua arquitetura seria mais digerível acompanhada das pirâmides de Teotihuacán ou da exuberância tropical da Tijuca que em meio do cinza monocórdio de Buenos Aires. Aqui, essa obra ‘exótica’ – desde o ponto de vista dos cânones ético-estéticos do país – não termina de ser totalmente aceita.”<sup>18</sup>*

Obra “exótica”, pouco “digerível”, cuja inserção na “paisagem cultural” é “violenta”. Na entrevista, Testa respondeu em primeiro lugar com um argumento arquitetônico, que é a síntese do partido com o qual sua equipe venceu o concurso: a elevação da parte pública do edifício sobre a plataforma transitável, gesto possível pelo posicionamento dos depósitos de livros em subsolo, sob esta mesma plataforma. O terreno ocupado pela Biblioteca Nacional ocupa a quase totalidade de uma quadra definida pela Avenida del Libertador ao norte, Calle Austria a oeste, Avenida Las Heras ao sul e Calle Agüero a leste, com a face norte apontando na direção do Rio da Prata e da extensão dos parques de Palermo. A partição do programa em partes funcionais – áreas de depósitos e serviços; áreas de acesso de público – permite enfiar o primeiro grupo na plataforma semi-enterrada, que também resolve o desnível com relação a Libertador e a preservação do “barranca verde” na face norte.<sup>19</sup>



FIG. 3. Biblioteca Nacional (foto da autora, 2009).

Lírico, excepcional, brutal, mas não irracional. A chave do partido é a ideia do vazio no lugar da planta baixa, isto é, no plano de contato direto do edifício com a cidade, e a criação de um novo solo suspenso, como sucedâneo em altura da quadra, onde se dispõem as salas de leitura, exposições, auditório, áreas administrativas e cafeteria. Os pilares gigantes são parte fundamental desta operação. É como se estas estruturas musculares de fato levantassem o edifício do chão, liberando o espaço sob o corpo elevado sem entretanto minimizar o efeito do seu peso. Sustentam o esqueleto do edifício, transmitindo seu peso ao chão, e também abrigam os sistemas circulatórios e técnicos que o fazem funcionar.

A área dos depósitos tem uma estrutura independente, que corresponde a uma trama homogênea de colunas assentadas sobre fundações diretas. Os quatro grandes pilares, sobre fundação indireta, suportam dois planos estruturais conformados por vigas, o primeiro a 16 metros do terraço e o segundo a 32 metros. O volume correspondente ao auditório está pendurado neste plano por tensores metálicos, como ventre que se assoma sobre a praça, bem como estão penduradas a primeira laje (exposições e administração) e a segunda laje (cafeteria). Esse primeiro plano estrutural recebe também as colunas que sustentam as lajes do terceiro e do quarto pavimentos. No segundo plano estrutural, a 32 metros, está pendurada a laje do sexto pavimento, também por meio de tensores metálicos, deixando o quinto pavimento inteiramente liberado para o salão de leitura.<sup>20</sup> Como as patas de um quadrúpede, os pilares gigantes são idênticos aos pares. Os traseiros contêm as circulações verticais (escadas e elevadores) que comunicam com os depósitos e que conduzem os visitantes ao corpo elevado. Os dianteiros só tem recheio funcional na altura do corpo elevado, onde comportam grupos de sanitários.



FIG. 4. Clorindo Testa, croquis para a Biblioteca Nacional. (JURADO, 2007.)

Mas a chave do partido não explica tudo sobre a arquitetura do edifício. Tipologicamente, a ideia do corpo elevado e do chão liberado entre quatro pontos de sustentação vale também para o MASP de Lina Bo Bardi (São Paulo, 1958), em outra cidade sólida e cinzenta, apenas para colocar um exemplo. É aqui que entra o problema da figuratividade, não como decoração aplicada, mas como parte integrante da concepção de componentes arquitetônicos, que tem implicações sobre a materialização de uma ideia geral de partido.

A analogia entre edifício e animal se converteu em parte de um mecanismo narrativo inventado por Clorindo Testa para falar da biblioteca em tanto que obra construída. Como já havia advertido Fernando Diez, o figurativo aparece “*não apenas como algo lícito em seus argumentos formais*”, mas como “*narração de sua experiência pessoal*”, como “*ficção verdadeira que se contrapõem a verdades fictícias*”.<sup>21</sup> Esse mecanismo, que não parece desprovido de recursos críticos para confrontar posições adversas, entrelaça os aspectos fisionômicos desta obra, tal como imaginada e construída por seus autores, a um evento fortuito ocorrido a posteriori. O que importa aqui não é a relação causal do gliptodonte com a obra (efetivamente, nenhuma); pelo contrário, o interesse da história para o argumento é justamente o fato de que é impossível provar qualquer relação de causa e efeito entre a circunstância do esqueleto ancestral e o projeto do edifício: o interesse da história é que a única verdade que ela pode confirmar é a dimensão figurativa da composição.

## ÁRVORES

As conexões entre o pilar e a figuratividade do mundo vegetal são muito mais amplas e persistentes na história e na teoria da arquitetura. A analogia entre a coluna e o tronco da árvore é um lugar fundante da arquitetura, desde que Laugier atribuiu à “cabana primitiva” por ele imaginada - quatro troncos de árvores, sobre os quais galhos se atravessam como vigas que formam um frontão - o papel de princípio formativo para a atividade projetual e construtiva. Em última análise, foi a racionalidade subjacente a este diagrama que o converteu em lugar fundante, sinônimo da “pura essência” da arquitetura. Como explica Summerson sobre as suas consequências:

*“... a coluna como simples poste cilíndrico; o frontão como mero triângulo construído; de fato, levava em si o germe de uma arquitetura desprovida de todas as expressões plásticas e decorativas e que (uma vez polidos um pouco os troncos de árvores) seria exclusivamente uma questão de sólida geometria.”*<sup>22</sup>

Segundo Summerson, essa arquitetura viu a luz a partir de finais do século XVIII, com Ledoux na sua cidade ideal, Schinkel no Altes Museum, e depois Le Corbusier, Mies e tantos outros.<sup>23</sup> Mas, o processo de redução do pilar a uma definição geométrica elementar é mais oscilante do que parece, e o tronco de árvore não deixou de ser revisitado.

Comparando “paquidermes” e “árvores”: no caso da Biblioteca Nacional, o sentido figurativo do pilar como “pata” dependia mais da sua proporção e posição relativa no edifício, e das

características gerais do resto do edifício, que do seu desenho isolado; no caso das analogias vegetais, não. Este é o caso, por exemplo, dos pilares de forma arbórea que Antonio Bonet projetou para os blocos de habitação do Conjunto T.O.S.A. (1952),<sup>24</sup> cuja figuratividade rústica contrasta com a barra ortogonal e polida que sustentam.

Neste conjunto, projetado para um terreno de 12 hectares, vizinho às instalações da fábrica Têxtil Oeste em San Justo, na grande Buenos Aires, Bonet propunha substituir a tradicional “*manzana*” espanhola por um novo elemento, o quarteirão vertical: uma barra sob pilotis de dimensões próximas aos 160 metros de comprimento por 16 metros de largura e 40 de altura. Bonet projeta três peças dessa natureza, dispostas em paralelo a largos intervalos, preservando-se uma ampla superfície livre de terreno. A barra se resolve como uma estrutura alveolar de concreto armado, sem vigas ou colunas, em que cada alvéolo corresponde a uma habitação. Porém, como afirma no memorial descritivo do projeto, a solução estrutural se modifica no nível do chão:

*“Ao chegar na planta baixa, esta estrutura repousa sobre um conjunto de feixes de colunas, em tal forma que cada quatro delas chegam ao solo formando um só tronco, conseguindo-se assim intercolúnios de 10,36 metros, o que nos dá um jardim coberto totalmente desimpedido.”*<sup>25</sup>

A colagem que mostra o edifício assentado na paisagem deixa claro o contraste entre o pilotis brutalista e o corpo elevado; entre o bosque de concreto armado, que parece aflorar diretamente de uma natureza aparentemente intocada, e um segundo chão artificial, domesticado, produzido pela luminosa barra ortogonal. No conjunto da obra de Bonet, pilares figurativos e colunas simples alternam-se, sem que se observe a passagem categórica de uma coisa a outra. O pilar arbóreo aparece a seguir no projeto para o Barrio Sur (Buenos Aires, 1956), tampouco construído, e anos mais tarde em Barcelona, no edifício Mediterrâneo (1962), em uma versão simplificada.

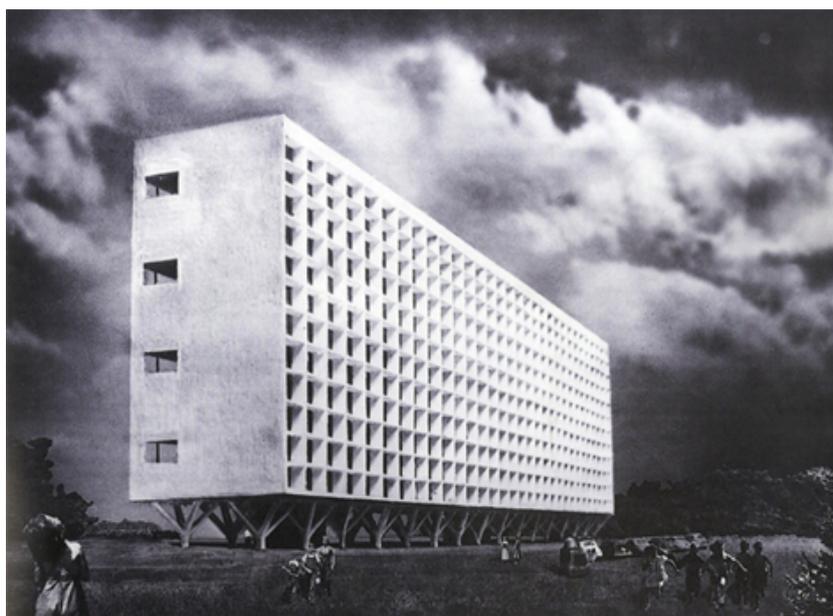


FIG. 5. Antonio Bonet, Conjunto T.O.S.A, Bs. Aires, 1952. (ÁLVAREZ; ROIG, 1996)

Situação diversa, porém comparável, é a que comporta o prodigioso edifício para os alojamentos estudantis da Cidade Universitária de Tucumán (1946-1955), uma megaestrutura inacabada de 480 metros de comprimento, 21 de profundidade e 30 de altura, estendida sobre o Cerro San Javier, numa zona natural. Vários arquitetos intervêm no projeto da Cidade Universitária de Tucumán, entre os quais Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Eduardo Sacriste, Jorge Vivanco, Hilario Zalba, José Le Pera e o italiano Enrico Tedeschi.<sup>26</sup> O mega bloco corre quase paralelo à divisa entre os terrenos da Universidade e a Villa de San Javier, a 200 metros deste limite; segundo a memória descritiva, “a silhueta extensa do edifício e a arborização adequada, fecharão a composição do Casco Principal pelo lado sul e formarão uma tela compacta para ocultar a visão de chalezinhos com telhados que mancham a montanha”.<sup>27</sup>

O projeto é anterior ao de Bonet, já que os desenhos aparecem publicados em *Nuestra Arquitectura* em 1950. Não há como afirmar uma continuidade direta entre ambas proposições, embora uma parte destes arquitetos houvesse coincidido na formação de OVRA (Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina) em 1942, grupo vinculado ao desenvolvimento das matrizes sugeridas pelo Plano de Buenos Aires (Le Corbusier, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, 1938); Zalba, Caminos e Sacriste projetaram com Bonet o conjunto urbanístico de Casa Amarilla (1943).<sup>28</sup>

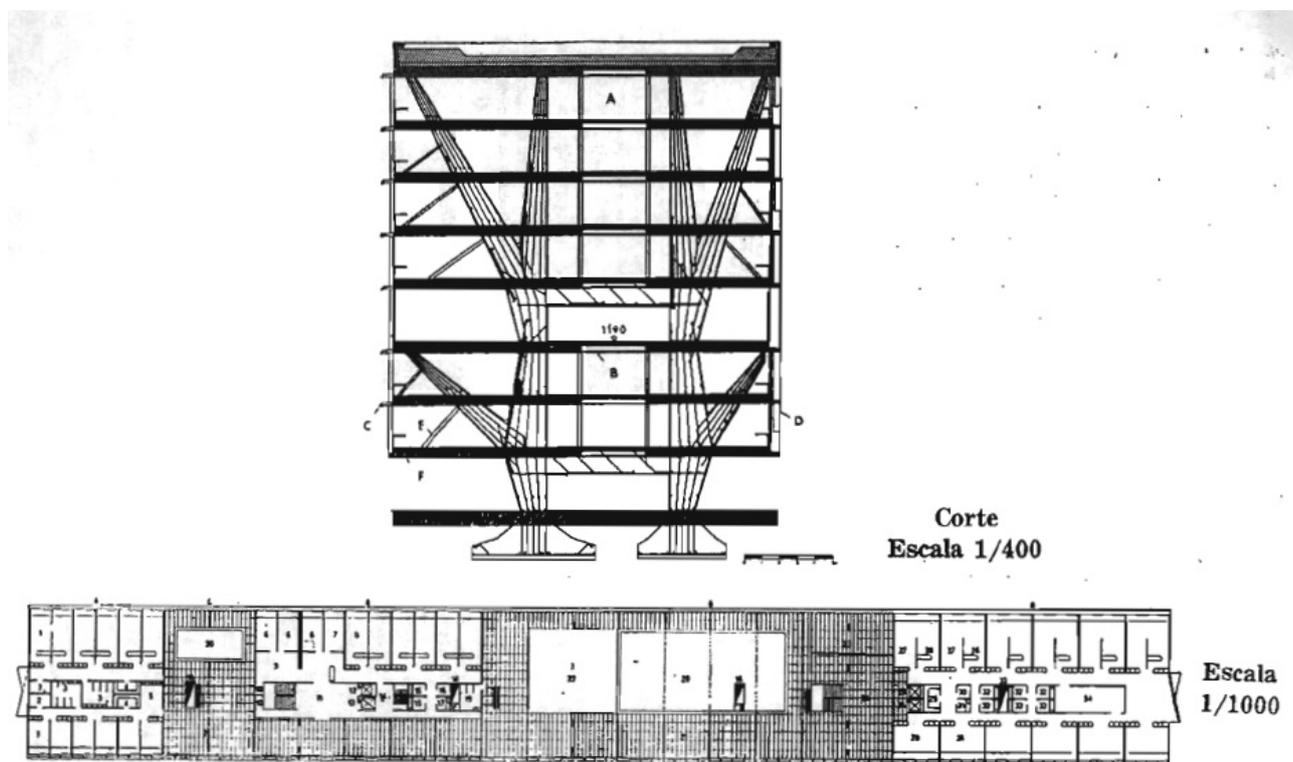


FIG. 6. Vivenda Universitária, Tucumán (1946-1955). Corte. (*Nuestra Arquitectura* 9, 1950).

Ao contrário do projeto de Bonet, em que a figuratividade rústica do pilar reforça a autonomia entre pilotis e corpo, em Tucumán o pilar assume a forma de uma estrutura arbórea, que ascende verticalmente atravessando os diversos pavimentos do edifício. Somente os “troncos” afloram no

nível do chão, completamente vazado; os “galhos” desta estrutura se lançam a partir do primeiro pavimento, contribuindo para a sustentação das lajes por compressão e tração. Este sistema, que sugere a ideia de crescimento vertical (equivalente à progressão horizontal da megaestrutura, cuja construção se prevê em etapas), define a seção do edifício: o primeiro conjunto de galhos sustenta dois pavimentos; o terceiro é uma plataforma liberada equivalente ao térreo, onde se dispõe apenas serviços comuns; o segundo conjunto de galhos, mais longos, arranca da quarta laje, sustentando quatro pavimentos.

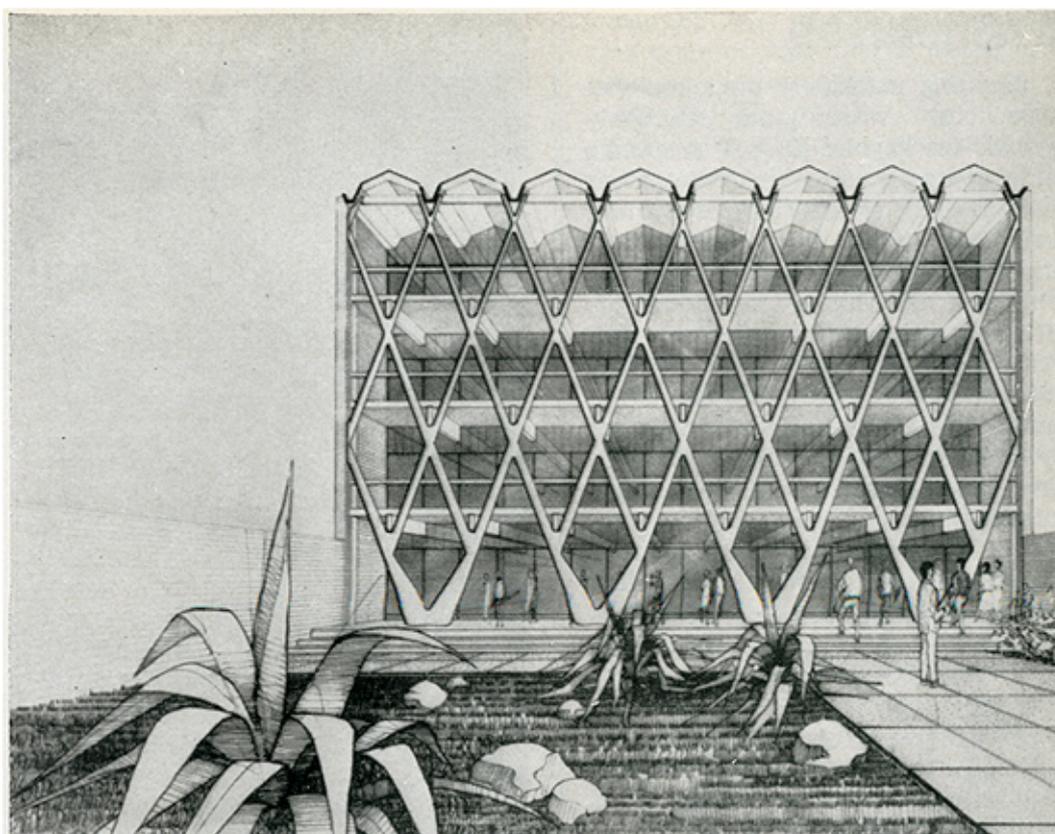


FIG. 7. Enrico Tedeschi, Diego Franciosi e Roberto Azzoni, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Mendoza, 1961-1963. (The Architectural Review 794, 1963).

Comparando outra vez “paquidermes” e “árvores”: embora a analogia animal seja muito menos frequente na história da arquitetura que a analogia vegetal, a conexão figurativa entre pilar e “pata” tem, em certo sentido, uma relação de proximidade maior com os temas compositivos do brutalismo, na medida em que o pilar gigante, por suas dimensões em planta e pelo espaço útil que circunscreve, está a meio caminho entre a coluna e o muro.<sup>29</sup> Anos após a experiência de Tucumán, Enrico Tedeschi realiza a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Mendoza (1961-1963), em colaboração com os engenheiros Diego Franciosi e Roberto Azzoni. A estrutura sismo-resistente deste edifício, composta por peças pré-moldadas e protendidas in situ, vai produzir uma situação comparável, como trama intermediária entre coluna e superfície cheia.

Ao contrário do caso de Tucumán, o edifício localiza-se numa quadra urbana, nas imediações do Parque San Martín. Apesar de que parecesse um edifício isolado no desenho publicado em *The Architectural Review* durante a sua construção, a Faculdade de Arquitetura é parte de um conjunto de três edifícios em torno de um pátio, ao qual se tem acesso por uma rua pedestre. O arranjo contém algo dos antigos claustros, com a placa de quatro pavimentos da Arquitetura posicionada ao fundo, configurando a fachada sul, e a barra da Faculdade de Engenharia definindo a fachada leste. O esquema é complementado pela torre da Faculdade de Ciências Jurídicas Sociais, encaixada numa faixa de terreno adjacente, com saída para outra via de acesso.<sup>30</sup>

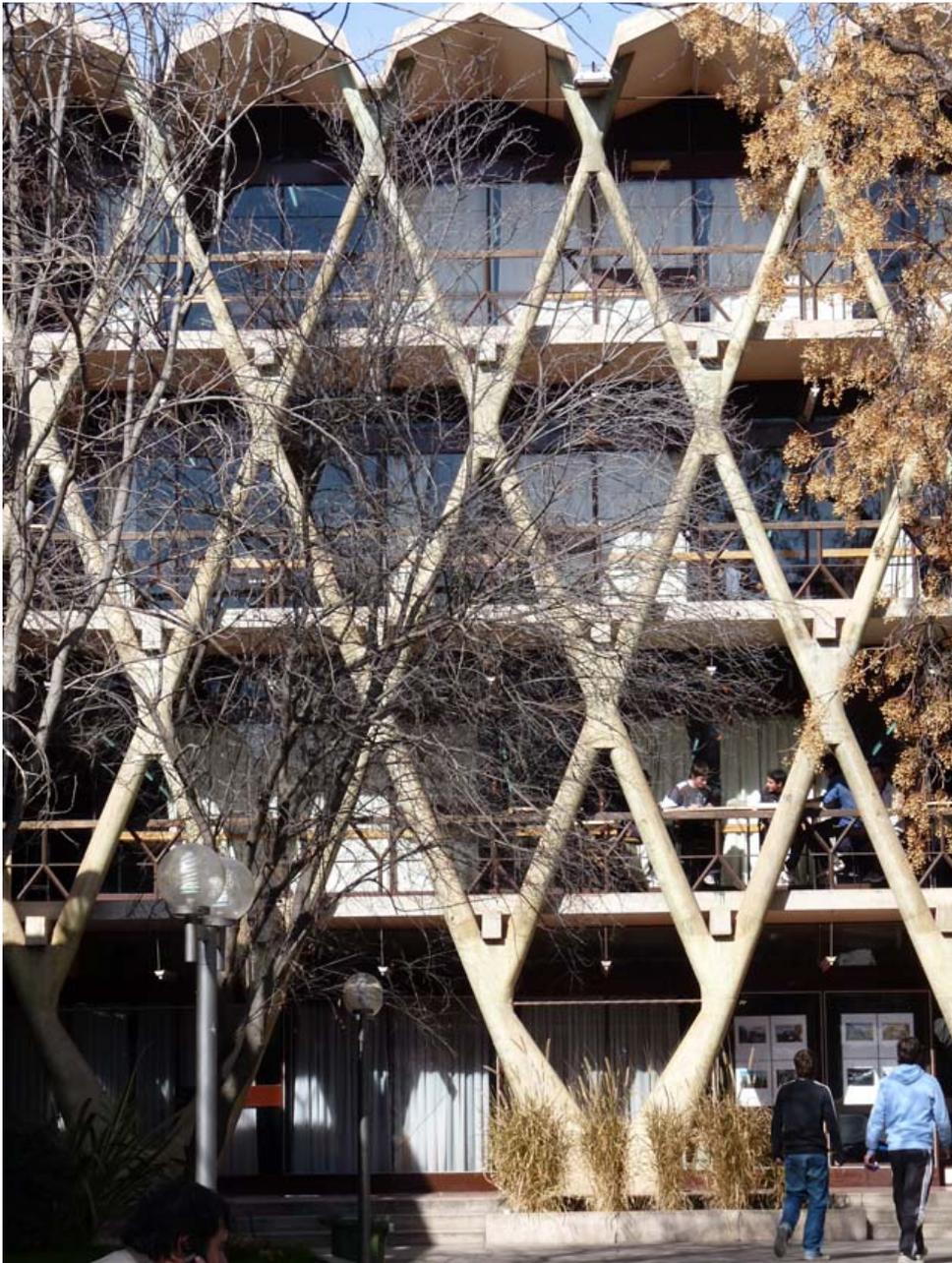
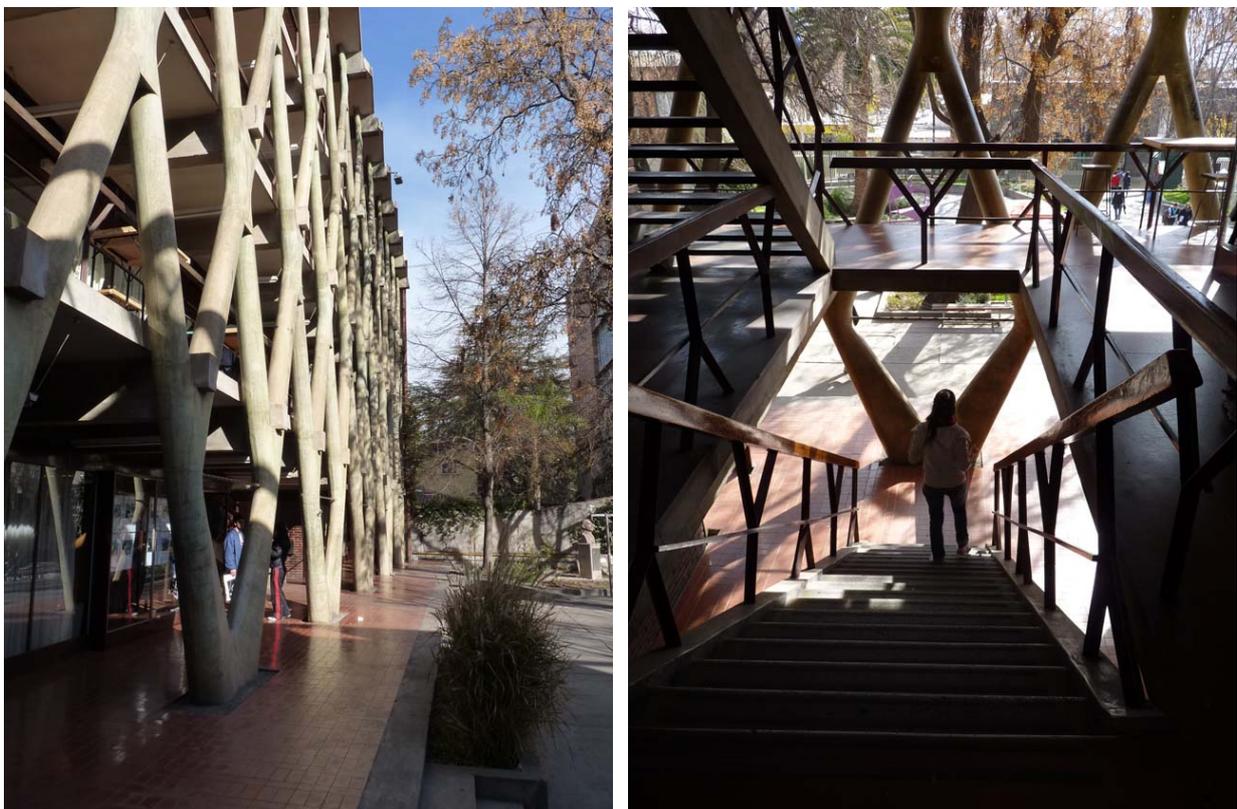


FIG. 8. Enrico Tedeschi, Diego Franciosi e Roberto Azzoni, Faculdade de Arquitetura, Mendoza, 1961-1963. (Foto da autora.)

A figuratividade vegetal do pilar é um tema recorrente no conjunto, funcionando como liame entre o pilotis da torre, a circulação aberta da barra da Engenharia e a fachada da Arquitetura. Mas

alcança seu ponto alto precisamente nesta última, que constitui o principal plano visual do conjunto, frente ao qual se introduz um pedaço de natureza, no pequeno jardim interior. Diferentemente de Tucumán, a estrutura vertical resistente é paralela ao sentido do comprimento do edifício, coincidindo com o plano da fachada. Os elementos pré-moldados desta estrutura conformam uma trama contínua porém flexível; embora respondendo sempre ao mesmo padrão direcional sismo-resistente, não são idênticos. Como os galhos de uma árvore, a seção da estrutura resistente diminui à medida em que o edifício cresce em altura e os esforços diminuem. Essa trama, que sugere a maleabilidade de uma estrutura vegetal, define uma franja de espaço aberto e transitável junto à fachada, em todos os níveis do edifício. Desde o interior, o efeito produzido é de sobreposição e continuidade entre as peças desta trama e as copas das árvores sobre o pequeno pátio.



FIGS. 9-10. Faculdade de Arquitetura, Mendoza. (Fotos da autora.)

## CONCLUSÕES

De acordo com Reyner Banham em 1955, desde uma perspectiva inglesa, a origem do brutalismo estaria na Escola de Hunstanton ou na casa do Soho (Alison e Peter Smithson, 1950-54; 1952), “os pontos de referência arquitetônicos segundo os quais o “Novo Brutalismo” em arquitetura poderia ser definido”.<sup>31</sup> Mas, sabemos que a Maison Jaoul (Le Corbusier, 1951-54) foi uma obra canônica para estes “novos brutalistas” ingleses, e que o próprio Peter Smithson, segundo nos conta William Curtis, foi quem melhor caracterizou a “combinação de sofisticação e primitivismo” na Jaoul ao descrevê-la como estando “*on the knife edge of peasantism*”.<sup>32</sup> E sabemos ainda, de

acordo com o trabalho recente de Zein e Bastos, que pouca relação existe entre Hunstanton e as manifestações brasileiras do Brutalismo, por exemplo.

Em *The New Brutalism – Ethic or Aesthetic* (1966), Banham publicaria a primeira grande retrospectiva do Brutalismo como tendência arquitetônica. Apesar das lacunas – algumas importantes, como a ausência da produção latino-americana, representada apenas pela Unidad Vecinal Portales em Santiago de Chile (Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro, 1954) – o livro permite as seguintes constatações: o alcance internacional do Brutalismo; a dificuldade para fazer o novo “ismo” coincidir com a ideia de um movimento unitário (dificuldade antecipada pela própria interrogação no título), mais além da convergência, esta sim evidente, no uso do concreto armado aparente.

Entretanto, havia no Banham de 1955 algumas aproximações que são úteis para recolocar a questão do Brutalismo, se não como movimento unitário, como campo de articulação entre ideias e formas. Com relação aos movimentos de vanguarda, Banham identifica duas categorias de batismo, que expressam relações fundamentalmente diferentes entre denominativo e objetos denominados:

*“Uma, como Cubismo, é um rótulo, uma etiqueta de identificação aplicada por críticos e historiadores a um corpo de trabalhos que parece atravessado por certos princípios consistentes, seja qual for a relação entre os artistas; a outra, como Futurismo, é uma bandeira, um slogan, uma política conscientemente adotada por um grupo de artistas, seja qual for a aparente similaridade ou não similaridade de seus produtos.”<sup>33</sup>*

Banham está fazendo uma distinção entre projeto iconográfico comum (no sentido de descrição formal vinculante), e programa de ação (no sentido da agenda ideológica). Para ele, no caso do Brutalismo inglês, estas categorias estavam confundidas numa só. Mesmo que tal solidariedade não seja absoluta em todo o brutalismo, é comum alguma sobreposição entre essas categorias. A preferência brutalista pelos materiais em estado bruto (“*as found*”), pela exposição clara dos sistemas construtivos, pela coincidência entre a estrutura resistente e os elementos de configuração espacial, a rudeza que Banham associa a certo “culto do feio”, podem constituir, ou não, uma ética, mas têm os componentes de uma retórica.

As conexões figurativas do brutalismo certamente estão melhor colocadas como parte de uma retórica que de uma ética. Há duas coisas que esse trabalho não pretendeu fazer: uma delas é o “inventário”; a outra é a identificação da sub-categoria. Não se pretendeu agrupar todos os casos de algum modo pertinentes ao problema, e menos ainda pleitear algo do tipo “brutalismo figurativo”, mas sim explorar a presença de certos componentes figurativos dentro do “universo formal e construtivo compartilhado pelo brutalismo”, para usar a expressão de Zein e Bastos.<sup>34</sup> A evidência desse componente, talvez periférico, confirma a complexidade e a vascularidade da ideia de brutalismo em arquitetura.



FIG. 11. Série de pilares de Antonio Bonet, 1938-1962. (Montagem de Helena Bender, mestranda, PROPARG-UFRRGS).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aliata, Fernando. Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina. **Block 2** (1998): 33.
- Álvarez, Fernando; Roig, Jordi, eds., **Antoni Bonet Castellana, 1913-1989**. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, Ministerio de Fomento, 1996.
- Arnheim, Rudolf. **El pensamiento visual**. Buenos Aires: Eudeba, 1971.
- Banham, Reyner. The New Brutalism. **The Architectural Review** 118 (1955): 354-361.
- \_. **El Brutalismo en Arquitectura. ¿Ética o estética?** Barcelona: Gustavo Gili, 1966.
- Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Bill, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. **Habitat** 14 (1954): A-B.
- Bloch, Marc. **Apologia da história ou ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- Ciudad Universitaria de Tucumán. **Nuestra Arquitectura** 9 (1950).
- Comas, Carlos Eduardo Dias. La revista como Lanza. Habitat y Lina Bo Bardi. In: Torrent, Horacio, comp., **Revistas, Arquitectura y Ciudad**. Representaciones en la Cultura Moderna. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, T6) Ediciones, 2013, pp. 33-48.
- Cabral, Claudia Costa. La revista como Escudo. Módulo y Oscar Niemeyer. In: Torrent, Horacio, comp., **Revistas, Arquitectura y Ciudad**. Representaciones en la Cultura Moderna. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, T6) Ediciones, 2013, pp. 49-72.
- Coradin, Cassandra Salton. **Clorindo Testa: A arquitetura da Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 1961-1996**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PROPARG/UFRRGS, 2009.
- Diez, Fernando. Viaje al interior de Clorindo Testa. **Arquitexto** 8 (2006): 4-11.
- Ferré, Maria Ana. O projeto da Cidade Universitária de Tucumán (1946-1955), **Anais do XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. A circulação de ideias na construção da cidade: uma via de mão dupla. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- Jurado, Miguel, comp., **Clorindo Testa**. Buenos Aires: Clarin, 2007.
- Mendoza: la ciudad y su arquitectura. **Summa** 99 (1976). Número especial.
- Non-orthogonal. **The Architectural Review** 794 (1963): 235.
- Ozenfant, Amedée; Jeanneret, Charles Édouard. **Depois do Cubismo [Après le cubisme, 1918]**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Waisman, Marina. La obra de Testa, propuesta para una lectura. **Summa** 183/184 (1983): 26-29.
- Zein, Ruth Verde. **Arquitetura da Escola Brutalista Paulista, 1953-1973**. Tese de doutoramento. Porto Alegre: PROPARG/UFRRGS, 2005.

- 
- <sup>1</sup> Bloch, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 68.
- <sup>2</sup> Bloch, op. cit., p. 52.
- <sup>3</sup> A contribuição de Bloch à noção de “história como problema” foi destacada por Lilia Moritz Schwarcz no prefácio à edição brasileira. Bloch, op. cit., p. 7.
- <sup>4</sup> Zein, Ruth Verde. **Arquitetura da Escola Paulista Brutalista, 1953-1973**. Tese de doutoramento. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2005. Zein, Ruth Verde; Bastos, Maria Alice Junqueira. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- <sup>5</sup> Zein; Bastos, op. cit., p. 53.
- <sup>6</sup> Ozenfant e Jeanneret, op. cit., p. 51
- <sup>7</sup> Ozenfant e Jeanneret. **Depois do Cubismo** [Après le cubisme, 1918]. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 28.
- <sup>8</sup> Arnheim, Rudolf. **El pensamiento visual**. Buenos Aires: Eudeba, 1971.
- <sup>9</sup> Para o caso brasileiro ver especialmente o trabalho de Ruth Zein, que mostra articulações diretas entre artistas construtivos e arquitetos em São Paulo nos anos 1950: “...vários de seus protagonistas [do movimento construtivo] mantinham relações pessoais muito próximas com alguns dos arquitetos paulistas, traçando-se alguns pontos de contatos do concretismo com o nascente brutalismo arquitetônico. Ambos compartilhavam em seus discursos a vontade de coadunar caminhos ‘éticos’ e ‘estéticos’, por meio da rejeição ao ‘natural’ ou ‘figurativo’ (na arquitetura, do folclórico e regional) em prol de uma abstração universalizante atenta aos mecanismos internos do fazer artístico, cuja extrapolação ao âmbito da arquitetura não parece descabida.” Zein, **Arquitetura da Escola Paulista Brutalista**, op. cit., p. 311.
- <sup>10</sup> Argan, Giulio Carlo. Arquitetura e arte não figurativa. In: **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2001, p. 137.
- <sup>11</sup> Sobre a polêmica ver: Comas, Carlos Eduardo Dias. La revista como Lanza. Habitat y Lina Bo Bardi; Cabral, Claudia Costa, La revista como Escudo. Módulo y Oscar Niemeyer. In: Torrent, Horacio, comp., **Revistas, Arquitectura y Ciudad**. Representaciones en la Cultura Moderna. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, T6) Ediciones, 2013, pp. 33-48; pp. 49-72.
- <sup>12</sup> Bill, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. **Habitat** 14 (1954): B.
- <sup>13</sup> Aliata, Fernando. Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina. **Block** 2 (1998): 33.
- <sup>14</sup> Villanueva, Carlos Raul. Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitecto. Conferencia, 1954. Texto integral disponível em: [www.fundacionvillanueva.org](http://www.fundacionvillanueva.org).
- <sup>15</sup> Sobre a objetividade como critério de valor ver: Rowe, Colin. Neo-‘clasicismo’ y arquitectura moderna I, in: **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 124.
- <sup>16</sup> Entrevistas. Clorindo Testa. Hem de hablar. **Diagonal** 24 (2011). Disponível em: [www.revistadiagonal.com/entrevistas/hem-de-parlar/clorindo-testa/](http://www.revistadiagonal.com/entrevistas/hem-de-parlar/clorindo-testa/)
- <sup>17</sup> Diez, Fernando. Viaje al interior de Clorindo Testa. **Arqtexto** 8 (2006): 6
- <sup>18</sup> Alberto Petrina, El imperio de los sentidos. **Summa** 183/184 (1983): 30.
- <sup>19</sup> Para uma revisão abrangente do concurso da Biblioteca Nacional, do desenvolvimento e construção do edifício, ver: Coradin, Cassandra Salton. **Clorindo Testa: A arquitetura da Biblioteca Nacional**. Buenos Aires, 1961-1996. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2009.
- <sup>20</sup> Para a descrição do sistema estrutural ver Coradin, op. cit., pp. 155-159.
- <sup>21</sup> Diez, op. cit., p.11.
- <sup>22</sup> John Summerson. **El lenguaje clásico de la arquitectura**. De L.B. Alberti a Le Corbusier. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 133.
- <sup>23</sup> Summerson, op. cit., p. 134.
- <sup>24</sup> Ver sobre o projeto: Álvarez, Fernando; Roig, Jordi, eds., **Antoni Bonet Castellana, 1913-1989**. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, Ministerio de Fomento, 1996, p. 122-125.
- <sup>25</sup> Memória descritiva do projeto. Álvarez; Roig, op. cit., p. 122.
- <sup>26</sup> Ciudad Universitaria de Tucumán. **Nuestra Arquitectura** 9 (1950). Para uma revisão abrangente do tema ver: Ferré, Maria Ana. O projeto da Cidade Universitária de Tucumán (1946-1955), **Anais do XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. A circulação de ideias na construção da cidade: uma via de mão dupla. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- <sup>27</sup> Vivienda Universitaria Masculina. **Nuestra Arquitectura** 9 (1950).
- <sup>28</sup> Álvarez; Roig; op. cit., p. 28.
- <sup>29</sup> Sobre a preferência pela solução “caixa portante” no brutalismo ver Zein e Bastos, op. cit., p. 78.
- <sup>30</sup> La vida cultural. **Summa** 99 (1976): 62-63. Número especial sobre Mendoza.
- <sup>31</sup> Banham, Reyner. The New Brutalism. **The Architectural Review** 118 (1955): 354-361.
- <sup>32</sup> Curtis, William. **Modern architecture since 1900**. London: Phaidon, 1993, p. 425.
- <sup>33</sup> Banham, 1955, op. cit., p. 354.
- <sup>34</sup> Zein; Bastos, op. cit., p. 53.