

BRUTALISMO: FRONTEIRAS GOIANAS

Eline Maria Moura Pereira Caixeta

Curso de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás

Av. Diógenes Dolival Sampaio, s/n, Jardins Atenas
rua A-11, Q. 2A, L. 2, Goiânia-GO, CEP: 74.885-547

Telf.: (62)3282.3363

e-mail: elinecaixeta@yahoo.com.br
emmpcaixeta@gmail.com

José Artur D'Aló Frota

Curso de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás

Av. Diógenes Dolival Sampaio, s/n, Jardins Atenas
rua A-11, Q. 2A, L. 2, Goiânia-GO, CEP: 74.885-547

Telf.: (62)3282.3363

e-mail: arturfav@yahoo.com.br
jarturdfrota@gmail.com

RESUMO

A arquitetura moderna brasileira é reconhecida por sua considerável diversidade de produção, algo inerente a dimensão continental do país. Goiânia, cidade projetada, é concebida na década de 1930 como produto da "marcha para o oeste", consolidando sua presença como lugar moderno a partir dos anos 1950.

Provenientes basicamente de quatro cidades —Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília—, os profissionais que então atuam em Goiânia são oriundos de centros de ensino de excelência e encontram um ambiente profícuo para desenvolver novos caminhos —ideias, ideais e imaginários—, em um período plural, onde os ecos da arquitetura associada a "escola carioca", passam a dar lugar a razão brutalista, a partir dos anos 1960. Como virtual capital da Região Centro-Oeste do país, a cidade conta com um expressivo legado arquitetônico associado ao "brutalismo". Um brutalismo de certo modo "fronteiriço", cujo imaginário é identificado com narrativas presentes na produção arquitetônica local e que irá ultrapassar a década de 1980. Estas narrativas avançam além da utilização do concreto armado como paradigma, adotando determinadas elaborações espaciais, formais e técnico-construtivas que permitem adaptar-se as condições e limites locais.

Os primeiros exemplares a exibir os reflexos da linguagem brutalista exibem referências formais onde se identificam traços das edificações universitárias de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, notadamente nos projetos da FAU-USP (1961-8) e da Faculdade de História e Geografia da USP, obras então contemporâneas. É do início da década de 1960 o projeto, também no âmbito universitário, para a Faculdade de Direito da Universidade Federal de Goiás (1964), de autoria de Luiz Ozório Leão Duarte, egresso da FAU-USP. A presença do brutalismo na arquitetura goiana irá prolongar-se até o final da década de 1980, na qual se destaca a construção do Terminal Rodoviário de Goiânia (1985) —projeto dos arquitetos Luiz Fernando Teixeira e Moacyr Paulista Cordeiro, ambos formados na FAU-UNB, e que contou com a consultoria de Paulo Mendes da Rocha. Este último, representou um importante marco para a disseminação da linguagem associada a arquitetura brutalista paulistana, ao possuir três significativos projetos construídos em Goiânia: o edifício sede do Jôquei Clube de Goiás (1962), a residência Odilon Moreira (1963) e o Estádio Serra Dourada (1975).

Partindo desta premissa, a investigação visa relacionar, de forma circunstanciada, algumas obras capitais desta vertente em Goiânia, procurando identificar e (re)construir histórias, imagens e narrativas, de alguma forma perdidas pelo tempo e paisagens da cidade.

Palavras-chave: Brutalismo, Goiânia, história da arquitetura e da cidade

ABSTRACT

The modern Brazilian architecture is known for its considerable diversity of production, something inherent in continental dimensions of the country. Goiânia, a city designed, is conceived in the 1930s as a product of the "march to the west", consolidating its presence as a modern place from the 1950s. Basically coming from four cities —Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte and Brasília— the professionals who work in Goiania came from education centers of excellence and find a proficuous environment to develop new pathways — ideas, ideals and imaginary—in a plural period, where the echoes of architecture associated with "Rio School", are giving way to brutalist reason, from the 1960s.

As virtual capital of the Midwest Region of the country, the city has a significant architectural legacy associated with the "brutalism". In a way, a "border" brutalism which is identified with imaginary narratives present in architectural production site and that will exceed the 1980s. Such narratives move beyond the use of reinforced concrete as a paradigm, adopting certain spatial, formal, technical and constructive elaborations that need to be adapted to local conditions and limits.

Early examples showing the effects of the brutalist language exhibit formal references which identifies traces of university buildings projected by João Vilanova Artigas and Carlos Cascaldi, especially the FAU (1961-8) and the Faculty of History and Geography, both at USP. In the beginning of the 1960s, are built, The Law School and the Education School, two projects built in Federal University of Goiás, designed by Luiz Ozório Leão Duarte, graduated from the FAU-USP, will inaugurate the presence of brutalism in Goiana architecture. This presence will continue strongly until the end of the 1980s, with the construction of Goiania Bus Terminal (1985) design by the architects Luiz Fernando Teixeira and Moacyr Paulista Lamb, both formed in FAU-UNB, and which included the consulting Paulo Mendes da Rocha. The latter was an important benchmark for for the spread of the language associated with the brutalist architecture in São Paulo and have three significant projects built in Goiania: the headquarters of the Jockey Club of Goiás (1962), the residence Odilon Moreira (1963) and Serra Dourada Stadium (1975). Based on this assumption, the research aims to relate, in detail, some capital works covered by this strand in Goiania, seeking to identify and (re)construct stories, pictures and narratives, somehow lost in time and city landscapes.

Key words: Brutalism, Goiânia, history of architecture and the city

BRUTALISMO: FRONTEIRAS GOIANAS

GOIÂNIA: PROJETO MODERNO

Goiânia surge como cidade moderna e modelo em meados da década de 1930. Paradigma da chamada *Marcha para o Oeste* — empreendida politicamente pelo Estado Novo, como um instrumento de modernização do país— a nova capital do Estado de Goiás é implantada em terreno virgem, a exemplo de Belo Horizonte no século XIX. Assumindo ares de modernidade, seus primeiros projetos urbanos revelam, claramente, seu compromisso com o urbanismo científico francês, divulgado no Brasil por Alfred Donat Agache e seus discípulos, a partir dos últimos anos da década de 1920. Os chamados 'planos de melhoramentos' seriam o germe deste novo olhar 'científico' sobre a cidade, e que no Brasil deixaria diversos seguidores, entre eles, Attilio Correa Lima e Armando de Godoy, responsáveis pelos primeiros planos urbanísticos da nova cidade capital. Particularmente, Goiânia nasce de um confronto político entre oligarquias que disputam o espaço como terreno ideológico. O 'espaço velho', exaurido por sua incapacidade física de expansão, devido a sua topografia e dificuldades com os mananciais de água, serve de contraponto a necessidade de um 'espaço novo', a renovação necessária, capaz de ser enquadrada facilmente no contexto modernizante da década de 1930. Assim, Goiânia, desde sua concepção, atua no sentido de confrontar a antiga capital do estado, a cidade de Goiás, assumindo um caráter de certa rebeldia, condensado na pretendida e possível imagem moderna de seu plano urbanístico e de seus edifícios.



Figura 1. Goiânia na década de 1960. Foto Helio de Oliveira. Fonte SEPLAN

Esta referência como cidade nova e modelo de um determinado desenvolvimentismo se constrói e se consolida, timidamente, até os últimos anos da década de 1950, quando sofrerá um câmbio considerável. O processo que envolve a construção e a inauguração de Brasília, torna-se então a referência de modernidade mais abrangente, nacional e internacionalmente, modificando substancialmente o contexto econômico, social e arquitetônico de Goiânia. Ainda que com a inauguração da nova capital do País, Goiânia tenha passado para um segundo plano enquanto referência de modernidade, economicamente a capital de Goiás foi beneficiada, particularmente por sua localização, o que permitiu uma considerável assimilação dos novos ares que chegavam ao planalto central.

Assim, os anos 1950 passaram a ser um divisor de águas, balizado pelo crescimento econômico induzido, em boa parte, pela construção de Brasília e que representará uma importante referência ao até então letárgico crescimento de Goiânia. Urbanisticamente, a nova capital do Brasil faria '*tábula rasa*' das experimentações anteriores, propondo soluções novas, inspiradas nas teorias urbanas veiculadas pelos CIAMs, associando-se também, simbólica e fisicamente, ao processo desenvolvimentista da era Kubitschek, cujo ícone era o automóvel, elemento que ainda era embrionário na paisagem brasileira dos anos 1930, quando foram realizados os primeiros esboços do Plano de Goiânia.

A forte presença 'midiática' das imagens da nova capital do País, introduz na região a necessidade de uma renovação formal, que necessitará adaptar-se ao contexto urbanístico sugerido pelos planos de Atílio Correa Lima (1934) e de Armando de Godoy (1936).

Por um lado, a estrutura urbana estava em parte engessada pela arquitetura das edificações pioneiras, que evocavam uma imagem racionalista, nomeada por alguns críticos contemporâneos como "arquitetura Decó", imagem associada a utilização de elementos decorativos geométricos, volumetrias simétricas, predomínio de cheios sobre os vazios, dentre outros elementos que buscavam caracterizar um vocabulário comum. Por outro lado, a cidade ainda apresentava, na década de 1960, vastas áreas pouco ocupadas.

Assim, seu crescimento buscou ocupar espaços urbanos existentes nos limites periféricos da cidade projetada, ao mesmo tempo em que se introduz uma renovação formal das tipologias existentes, incorporadas pela atuação de novas gerações de jovens arquitetos, formados nos grandes centros do país, e que retornam a sua região de origem ou buscam novas oportunidades, adotando um processo desbravador.

QUATRO MOMENTOS:

Racionalismo Científico

Partindo de uma visão analítica, Goiânia possuiu quatro diferentes momentos de modernidade. O primeiro está associado ao contexto de sua implantação urbanística, adotado em consonância com os ideais do urbanismo científico francês, uma corrente modernizante, ainda que não estivesse alinhada às vanguardas modernas mais radicais da época. Formalmente, as edificações construídas neste período revelam uma linguagem mais próxima do racionalismo europeu, que se refletia no limitado vocabulário arquitetônico das suas edificações, em boa parte decorrente da falta de recursos econômicos para a construção e de técnicos e mão de obra pouco qualificada. Neste período, a cidade contaria com profissionais ligados ao escritório técnico local, na sua maioria engenheiros, responsáveis por alguns poucos edifícios e espaços públicos que se destacam, a exemplo da Praça Cívica, do Cine Teatro Goiânia, da Escola Técnica e da Estação Ferroviária. Na sua maior parte, a arquitetura da cidade nasce de um racionalismo limitado arquitetonicamente, obra de projetistas anônimos ou pouco conhecidos, e que recentemente tem sido denominada de “arquitetura Decó”.



Figura 2. Panorâmica da Praça Cívica , 1936 Fonte O Popular/SEPLAN

Figura 3. Cine Teatro Goiânia na década de 1950. Fonte SEPLAN

Breves laços cariocas

O segundo momento de modernidade decorre da ruptura com este padrão racionalista – decorrente de sua adequação como linguagem e como resposta (técnico construtiva) pragmática às aspirações e condições locais e não do acolhimento a determinada doutrina estética–, se dará a partir dos anos 1950, quando do anúncio da construção da nova capital do Brasil, que passa a alimentar o processo de modernização da sociedade goiana. Este processo está simbolizado na criação de duas novas universidades, a Universidade Federal de Goiás e a Universidade Católica de Goiás, no início da década de 1960, e que abrigará no final dos anos 1960, o primeiro curso de arquitetura da região.

A criação das universidades abre um importante espaço para introduzir em Goiânia os princípios da arquitetura moderna, que adotará, em um primeiro momento a vertente carioca, impulsionada pelos jovens arquitetos Eurico Calixto de Godoi, Helder Rocha Lima e Jaime Miranda, formados no início década de 1950 pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA). (MELO, 1996) A experiência em grande escala dos edifícios universitários da Ilha do Fundão (nos anos 1950), coordenada pelo arquiteto Jorge Machado Moreira, que havia pertencido a mítica equipe que projetara o MES (1937-42), serviria de claro modelo para os edifícios da Escola de Engenharia, de autoria de Eurico e Helder, e da antiga Faculdade de Farmácia e Odontologia (hoje Museu Antropológico), projetado por Eurico, Helder e Jaime. Conforme Zárte e Vaz (2006), em paralelo as atividades destes profissionais, havia também desenhistas, projetistas e engenheiros que se utilizavam desse repertório para projetar suas obras. Ver (VAZ & ZÁRATE, 2006)



Figura 4. Escola de Engenharia (1959-60). Eurico Calixto de Godoi, Helder Rocha Lima. Fonte: Arquivo pessoal autores. Foto: José Artur D'Aló Frota

Figura 5. Assembleia Legislativa (1960-63). Eurico Calixto de Godoi, Helder Rocha Lima. Fonte: Arquivo pessoal autores. Foto: José Artur D'Aló Frota

Ensaios brutalistas I

No início dos anos 1960, a construção da nova capital do Brasil passou a ser uma referência concreta para um país em acelerado processo de modernização. Ainda que dependente dos preceitos associados a chamada Escola Carioca e subordinada a seus dois principais artífices, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, Brasília manifesta o desejo de, mais do que ser moderna, ser inovadora.

O impacto que provoca Brasília enquanto referência arquitetônica mundial, encontra como contraponto, a arquitetura paulistana desenvolvendo, paralelamente, uma linguagem própria, com leituras diversificadas. O principal veículo de divulgação das obras realizadas pelos arquitetos paulistas no final da década de 1950 até os anos 1960 foi a Revista Acrópole (1938-1971), editada em São Paulo. Com um foco mais eclético, o periódico *Habitat. Arquitetura e Artes no Brasil* (1950-1965), cuja editora era Lina Bo, publicou com alguma frequência obras ligadas ao

brutalismo, ainda que estivesse mais focada na reflexão teórica das vanguardas artísticas em geral.

O nome de referência para o brutalismo paulistano foi João Vilanova Artigas que, juntamente com Carlos Cascaldi, Carlos Millan, Fábio Penteadó, Joaquim Guedes e outros, foram responsáveis por diversas obras de referência durante os anos 1960-70.

Podemos afirmar que uma parte significativa do legado histórico da arquitetura brutalista paulista pode ser encontrado em Goiânia, com presença de quatro obras do arquiteto Paulo Mendes da Rocha –a sede social do Jóquei Clube de Goiás (1962), a residência Bento Odilon Moreira (1963) e o Estádio Serra Dourada (1975) e já na década de 1980, o Terminal Rodoviário de Goiânia (1985), em coautoria com Luiz Fernando Teixeira e Moacyr Cordeiro, que ajudaram a abrir caminho na expansão do brutalismo no Brasil. As duas primeiras obras – o Jóquei Clube de Goiás e a Residência Bento Odilon Moreira–, junto aos edifícios das faculdades de Educação (1964) e Direito (1964), projetadas pelo arquiteto Luís Osório Leão; atuam, nesta primeira metade da década de 1960, como primeiros ensaios do brutalismo no contexto da cidade.

Ensaio brutalistas II

Nas décadas de 1960/1970 o panorama econômico e cultural de Goiânia amplia-se, ao mesmo tempo em que recebe jovens profissionais formados em diferentes cursos de arquitetura do país, em um momento de franca expansão da chamada “Escola Paulista”. Nos anos 1960 destacam-se Luis Osório Leão, formado pela USP de São Paulo, Ariel Veiga Costa Campos e Raul Naves Filó, provenientes da Mackenzie; Antônio Lúcio Ferrari, Eduardo Simões Barbosa, Fernando Carlos Rabelo e Armando Scartezini, provenientes da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte e, já nos anos 1970, os primeiros arquitetos formados pela UnB, de Brasília, Valdir Santos Aguiar, Luiz Fernando Teixeira, Paulo Mendonça, Silvio de Oliveira Castro e José Silveira Rezende. A presença da estética brutalista provém, em boa parcela, dos meios universitários e será difundida pelas obras destes jovens arquitetos, constituindo o segundo ensaio do brutalismo local, neste caso mais híbrido em termos de referências e soluções adotadas.

RAZÃO BRUTALISTA

Do ponto de vista historiográfico, podemos compreender o brutalismo como uma “sensibilidade”¹ arquitetônica característica das décadas de 1960 e 1970, que tem suas origens na década de 1950 a partir de obras pontuais e exemplares –localizadas em diferentes partes do mundo e pertencentes a uma nova geração de arquitetos–, que compartilham ensinamentos presentes na obra de Le Corbusier e uma busca por novos valores e referências, mais independentes, ou descolados, do Movimento Moderno.

Neste contexto, uso do concreto aparente nas obras de Le Corbusier, após a Segunda Guerra Mundial, tendo como marco o projeto da *Unité d’Habitation de Marseille* (1947-52), atua como referência na exploração das potencialidades plásticas do material, dentro de um sentido próprio.

Em se tratando da arquitetura brutalista, a década de 1950 atua como período de transição, com um conjunto de obras limitado, mas expressivo, que guardam entre si aproximações formais e construtivas, ainda que conceitualmente abordem universos distintos.² As décadas de 1960 e 1970, por outro lado, marcam um período de expansão desta sensibilidade, adotada pela maioria dos arquitetos então atuantes, ainda que de forma circunstancial. (ZEIN, 2007)

Para Ruth Zein (2007), mais que um movimento ou um estilo, o brutalismo enquanto tendência estética caracteriza-se como uma “conexão”, “uma rede complexa, sem ponto original não seja corbusiano”. Segundo a autora, o surgimento simultâneo de obras afinadas com o cânone brutalista, localizadas em vários países e regiões do mundo, e “não necessariamente afiliadas entre si ou guardando alguma relação de subordinação com um foco central”, coloca o brutalismo nesta condição; o que facilita sua análise e compreensão, na medida em que permite uma aproximação adequada que prescinde da busca por uma “harmonia” ou “unidade interna”.

O livro de Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic ou Aesthetic* (1966), apresenta um primeiro esforço em compreendê-lo em sua essência. Conforme Zein (2007), no entanto, em sua tentativa de associá-lo a uma ética moralizante e de ressaltar a importância dos arquitetos britânicos Alison e Peter Smithson na constituição do Novo Brutalismo, enquanto movimento precedente ao estilo; Banham acaba por admitir a predominância da estética nos projetos analisados, identificando a existência de obras simultâneas afinadas ao que denominou de cânone brutalista³, sem nenhuma relação direta de ascendência ou subordinação.

Do ponto de vista ideológico e conceitual, o brutalismo enquanto sensibilidade esteve vinculado a diferentes fontes. Dentre às fontes mais estudadas pela historiografia da arquitetura destaca-se a obra de Le Corbusier, produzida entre 1930-60, e o movimento conhecido como Novo Brutalismo, de origem inglesa, levado a cabo entre os anos 1949-59. Estas fontes irão nutrir um e outro discurso, uma e outra narrativa, presente nas obras produzidas entre os anos 1950 e 1970, em várias partes do mundo. Estas “conexões”, como denomina Zein, irão se estabelecer conforme afinidades ideológicas e contextuais, entre arquitetos ou grupos de arquitetos, resultando em obras geograficamente situadas em diferentes lugares, e que estarão mais ou menos ligadas a suas fontes, conforme a livre interpretação de cada autor. Na Argentina –com excessão da obra de Clorindo Testa–, por exemplo, verifica-se uma maior identificação com o brutalismo inglês, enquanto no Brasil, esta mesma identificação ocorre tendo em vista a obra de Le Corbusier, nos anos 1950-1960.⁴ Um breve repasso pelo rico universo ideológico do brutalismo, em seus primeiros anos de gestação, nos ajudará a compreender melhor as obras por nós analisadas.

Banham (1966) associa a arquitetura brutalista a uma ética ou uma moral relacionada à preocupação com o *habitat*, conectando-a a “outros pensamentos e ações progressistas fora do campo arquitetônico” (BANHAM apud: ZEIN, 2007):

O Brutalismo enquanto movimento teria se concentrado na domesticação de alguns conceitos básicos residenciais e sociais derivados de Le Corbusier, partindo de protótipos corbusianos. A

cruzada moral do Brutalismo por um melhor habitat através do ambiente construído atingiria seu pico em algumas de suas obras. (BANHAM apud: ZEIN, 2007)

Ao analisar a obra de Corbusier, Frampton (1989) identifica uma gradativa influência da pintura de Fernad Léger em sua arquitetura, a partir da década de 1930. Esta influência, já antecipada na pintura, em 1926, estaria relacionada a métodos construtivos brutalistas presentes na Casa Errazuriz (1930), identificados pelo autor como uma “sensibilidade fotográfica” contrastada a uma acepção vernácula da construção. Frampton, também identifica uma faceta surrealista, assim como um *bricolage* de materiais, no que considera como “retorno de Le Corbusier ao vernáculo”, desde a Casa Mandrot (1931) à Capela de Ronchamp (1950-55). O progressivo abandono da estética purista na obra arquiteto e sua substituição por outras sensibilidades, estão relacionados à tentativa de uma maior aproximação com o entorno natural e os atributos do lugar e ao questionamento do mundo industrial, enquanto referência conceitual. A estratégia em adotar elementos de construção como único meio arquitetônico é, então, por ele utilizada para enriquecer a natureza abstrata e reduzida do estilo purista, sendo decorrente deste momento de ruptura com a dogmática estética do purismo.

Já o Novo Brutalismo inglês, gerado no contexto de reconstrução social do pós-guerra, no qual emergia uma arquitetura com grandes preocupações sociais e assistenciais, bebeu de diferentes fontes que vão desde uma visão humanizada do Movimento Moderno, que chegou a ser propagada como “O novo humanismo” pela revista *The Architectural Review*⁵, até a estética antropológica – extremamente vinculada como impulso ao culto anti-arte da *Art brut*, do pintor Jean Dubuffet.⁶ Os anos 1951-54 foram essenciais para a formação arquitetônica desta sensibilidade. A motivação subjacente do brutalismo inglês, dos anos 1950, estava contida na necessidade de contemplar o mundo como uma “paisagem esterelizada pela guerra”, sob a qual busca-se encontrar restos de vida. (FRAMPTON, 1989)

Segundo Frampton, até meados da década de 1950, a exatidão em relação aos materiais manteve-se como preceito essencial do Novo Brutalismo inglês, manifestando-se inicialmente em uma preocupação pela articulação expressiva dos elementos mecânicos e estruturais, manifestando-se de maneira normativa, mas antiestética. A pesar do fato do Campos IIT de Mies van der Rohe ter sido a influência inicial, na obra dos Smithsons, a evolução subsequente do brutalismo, em sua obra, encontrou grande parte de seu vocabulário na obra de Le Corbusier. “Mies é grande, mas Corbu comunica” (SMITHSONS apud FRAMPTON, 1987, p. 270), é uma manifestação clara da importância da obra de Le Corbusier no contexto da formação desta arquitetura e do caráter comunicativo por ela aspirado.

As palavras de Renato Pedio, citado por Banham (1966), ilustram bem o que seria a ‘razão’ brutalista encontrada nas obras construídas em Goiânia, configurando-se como ponto de partida para nossas reflexões:

Brutalismo seria um gosto por objetos arquitetônicos auto-suficientes, agressivamente situados em seu entorno; seria uma afirmação energética da estrutura, a vingança da massa e da plasticidade

sobre a estética das caixas de fósforos e caixas de sapato; deseja aproveitar (na base do estudo histórico, mas fora das categorias acadêmicas) as lições da arquitetura moderna, despojadas de suas licenças literárias. (PEDIO apud ZEIN, 2007)

BRUTALISMO FRONTEIRIÇO:

Ao analisar a arquitetura produzida em Goiânia, entre o final os anos 1950 e meados dos anos 1980, identificamos um claro paralelo com a periodização estabelecida por Zein (2006 e 2007): a década de 1950, como divisor de águas; a década de 1960, surgimento dos primeiros exemplares; e a década de 1970, como período de expansão; ficando apenas a década de 1980, que mesmo fora desta periodização, caracteriza-se como outono desta produção brutalista, no caso específico de Goiânia.

Joquei Clube de Goiás			Ensaio Brutalista I
1962	Paulo Mendes da Rocha	1ª matriz	
Residência Bento Odilon Moreira			
1963	Paulo Mendes da Rocha	2ª matriz	
Faculdade de Direito /UFG			
1964	Luiz Ozório Leão Duarte	3ª matriz	
Faculdade de Educação /UFG			
1964	Luiz Ozório Leão Duarte		
Colégio Universitário /COLU			Ensaio Brutalista II
1968	Antônio Lúcio Ferrari Pinheiro		
Ateliê do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás /BI 1			
1970	Silvio de Oliveira Castro Elder Rocha Lima Antônio Lúcio Ferrari José Silveira Rezende		
Igreja Nossa Senhora de Fátima			
1970	Siegbergt Zanettini		
Estádio Serra Dourada			
1975	Paulo Mendes da Rocha	1ª matriz	
Residência Antônio Lúcio Ferrari			
1976	Antônio Lúcio Ferrari	2ª matriz	
Edifício de Apartamentos na Av. República do Líbano			
1977	Antônio Lúcio Ferrari	2ª matriz	
Sede da Caixa Econômica do Estado de Goiás			
1977	Silas Rodrigues Varizo	3ª matriz	
Instituto Brasileiro do Meio Ambiente /Sede Goiânia			
1975	Fernando Carlos Rabelo Eduardo Simões	3ª matriz	
Ateliê do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás /Bloco "B"			
1978	Mário Lúcio Sobrosa		
Sede da Federação do Comércio do Estado de Goiás			outono de uma produção
1983	Luiz Fernando Cruvinel Teixeira Moacyr Paulista Cordeiro	3ª matriz	
Terminal Rodoviário de Goiânia			
1985	Paulo Mendes da Rocha Luiz Fernando Cruvinel Teixeira Moacyr Paulista Cordeiro	1ª matriz	

Figura 6. Brutalismo: fronteiras goianas. Principais obras. Fonte: arquivo dos autores.

No primeiro momento, denominado 'Ensaio Brutalista I', destacam-se arquitetos formados na década de 1950 e provenientes de São Paulo. No segundo momento, 'Ensaio Brutalista II', são protagonistas arquitetos formados na década de 1960 e provenientes de diferentes cidades e instituições. Entre as obras deste primeiro momento, identificamos três possíveis 'matrizes' de projeto que influenciam futuras investigações (conforme mostra o quadro das principais obras deste período). Partindo desta premissa, a investigação visa relacionar, de forma circunstanciada, algumas obras capitais desta vertente em Goiânia, procurando identificar e (re)construir histórias, imagens e narrativas, de alguma forma perdidas pelo tempo e paisagens da cidade, enfocando determinadas elaborações espaciais, formais e técnico-construtivas que permitiram adaptar a sintaxe brutalista às condições e limites locais.

Ensaio brutalista I

A sede do **Jóquei Clube de Goiás** (1962), seu primeiro projeto em Goiânia, resultou de um concurso fechado publicado na revista Acrópole. O edifício, concluído por volta de 1975, foi sua segunda obra importante, após a construção do ginásio do Clube Atlético Paulistano (1957) e certamente atuou como marco referencial, um paradigma de modernidade explicitamente ligado aos princípios brutalistas paulistanos da época. Seu impacto na cidade foi expressivo, tanto por sua dimensão e localização urbana, privilegiados, quanto por sua condição enquanto condensador social e ponto de referência para a nata da sociedade goiana. Contribuiu também como "modelo didático" dos mecanismos funcionais e formais que então encontravam-se "em construção" no brutalismo paulistano, revisitando soluções como a empregada por Carlos Milan no clube Paineiras do Morumbi (1961), que antecipava o diálogo entre a grande plataforma que articula as áreas abertas de piscina e o pavilhão social — caixa de concreto suspensa que articula os limites entre os espaços cobertos e os abertos. O Jóquei expressava sua condição de autossuficiência agressiva com relação a um entorno quase suburbano. O pavilhão social era a afirmação energética de uma estrutura onde o concreto armado aparente atuava como pele fluida, ao mesmo tempo massa e plasticidade cuja referência paradigmática era a FAU-USP de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

Outra referência expressiva, por sua condição prototípica, foi a **Residência Bento Odilon Moreira** (1963). Ela irá representar um dos primeiros protótipos da arquitetura residencial brutalista paulistana. Seu projeto, originalmente concebido para ser a residência do próprio arquiteto, serviu como ponto de partida para a sua casa no Butantã, construída alguns anos depois. (MOREIRA, 2010) Nela, novamente a condição de autossuficiência com o entorno, afirmando-se como massa e plasticidade formalizada no "container" de concreto armado aparente, elevado do solo por quatro pilares. Esta condição prototípica da casa brutalista é também explorada na residência que Antônio Lúcio Ferrari constrói, em Goiânia, no início da década de 1970 e que é a geratriz de diversos edifícios residenciais em altura que irá construir na década de 1980.



Figura 7. Jockey Clube de Goiás (1962-75). Paulo Mendes da Rocha. Fonte: Arquivo pessoal autores.
Foto: José Artur D'Aló Frota

Figura 8. Residência Bento Odilon Moreira (1963). Paulo Mendes da Rocha. Fonte: Arquivo Arnaldo Mascarenhas. Foto: Arnaldo Mascarenhas

Neste mesmo período, introdutório de uma sintaxe brutalista, Luiz Osório Leão Duarte, aporta reflexos de sua formação na USP (1959), com os primeiros projetos institucionais alinhados com princípios do brutalismo paulistano em Goiânia. As faculdades **de Direito** (1964) e **de Educação** (1964), de sua autoria, revelam partidos arquitetônicos semelhantes, caixas quase quadradas de concreto aparente, com dois pavimentos e soluções similares de planta, tanto formal quanto funcional, com amplos pátios internos, transversais aos acessos principais. A circulação vertical, constituída de volume cilíndrico que se destaca pela textura nervurada gerada pelas formas de madeira, que quebrava a homogeneidade das superfícies de concreto. Construídos dentro de um contexto urbano ainda em formação, possuíam a mesma autosuficiência formal apresentada pelo Jockey Clube a residência Bento Odilon, assim como manipulavam princípios plásticos semelhantes. Diferente do Jockey Clube e da Residência Bento Odilon, a estrutura não se destaca como elemento autônomo, apresenta-se como parte integrante e atuante na forma do edifício, assumindo diferentes funções: elemento estrutural, de vedação e de controle de luz. Esta mesma solução é explorada em outros projetos institucionais construídos na década de 1970.



Figura 9. Faculdade de Direito – UFG (1962-75). Luiz Ozório Leão Duarte. Fonte: Arquivo ASCOM UFG
Foto: N/C

Figura 10. Faculdade de Educação – UFG (1963). Luiz Ozório Leão Duarte. Fonte: Arquivo Autores. Foto: José Artur D'Aló Frota

Ensaio brutalistas II

Antônio Lúcio Ferrari Pinheiro, mineiro, formado pela UFMG em 1963, passou a atuar em Goiânia no final de 1967. O Colégio Pré-universitário de Goiânia, **COLU** (1968), uma escola estadual de ensino médio, sua primeira obra importante no contexto da cidade, possui uma implantação setorizada, abrigando diferentes partes funcionais, articuladas a partir de um espaço comum coberto, uma espécie de “palio”. Cada uma destas partes busca uma autonomia formal evidenciada pelo uso de diferentes texturas e materiais. Alguns elementos funcionais são tratados de modo marcadamente plásticos, a exemplo de certos muros internos ou da concha acústica, onde o uso do concreto armado é explorado em sua capacidade de moldar diferentes formas. O COLU revela estratégias encontradas na obra de Joaquim Guedes Guedes e no brutalismo inglês, valorizando a estética dos componentes construtivos como elementos autônomos: panos de alvenaria de tijolos aparentes, panos de cobogó, painéis de concreto com diferentes formas e texturas, valorização da forma dos elementos da cobertura e da estrutura (telhas, vigas e pilares, todos à vista), pluviais de ferro fundido aparentes e outras ações estéticas expressivas, numa síntese formal variada. O projeto conta com a participação da artista plástica Ana Maria Pacheco, na criação de um painel de concreto e ferro de construção que marca a entrada do edifício.

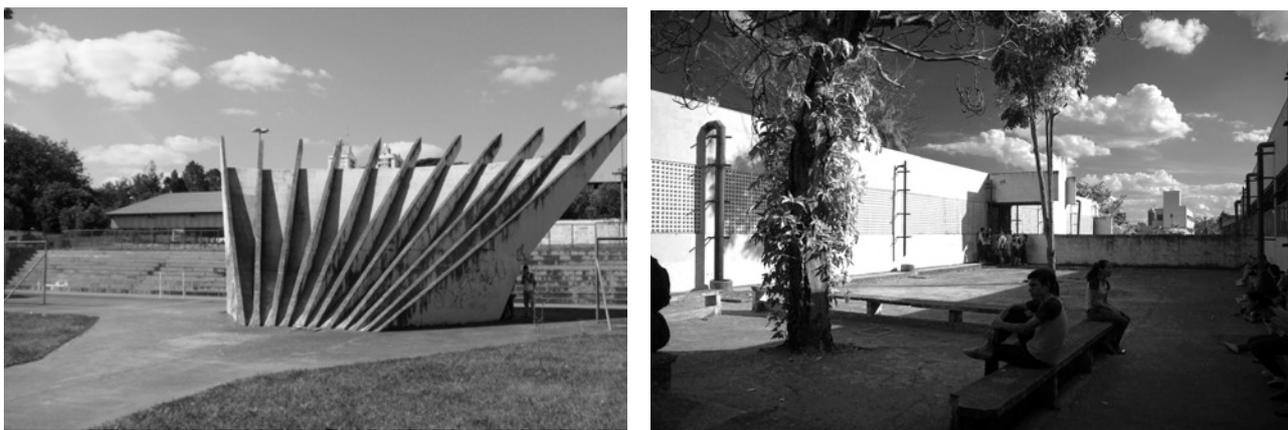


Figura 11. Colégio Pré-universitário de Goiânia - COLU (1968). Antônio Lúcio Ferrari Pinheiro. Fonte: Arquivo dos autores. Foto: José Artur D'Aló Frota

Do mesmo período e também ligado ao ensino, destaca-se o **Ateliê para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica** (1970, Bloco 1). Sua autoria esteve a cargo de uma equipe formada pelos arquitetos Antônio Lúcio Ferrari, Silvio de Oliveira Castro, Elder Rocha Lima e José Silveira Rezende. Nele, os arquitetos utilizaram um partido linear, procurando responder funcionalmente aos aspectos climáticos da região, explorando ao mesmo tempo alguns princípios formais cujo parentesco remete, ainda que de forma tênue, à solução horizontalizada e em exoesqueleto da Crown Hall, de Mies van der Rohe. Neste caso, o edifício a estrutura cadenciada de concreto armado aparente, utilizada formalmente na cobertura –externa ao corpo da edificação– e com vedações em planos alternados de tijolo aparente e esquadrias de venezianas metálica. A circulação entre os ateliers é feita por área aberta e coberta externa, uma solução perfeitamente aceitável devido as condições climáticas de Goiânia. Em 1978, Mario Lúcio Sobrosa

projeta o **Bloco "B" do Ateliê para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica**, estabelecendo um diálogo com o Bloco 1, explorando as potencialidades de um desnível de terreno acentuado e mantendo a solução de exoesqueleto para a cobertura e o tratamento com painéis de alvenaria de tijolos intercalados as esquadrias metálicas.



Figura 12. Ateliê para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica (1970, Bloco 1). Antônio Lúcio Ferrari, Sílvio de Oliveira Castro, Elder Rocha Lima e José Silveira Rezende. Fonte: Arquivo dos autores. Foto: José Artur D'Aló Frota

Figura 13. Ateliê para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica (1978, Bloco B). Mário Lúcio Sobrosa. Fonte: Arquivo dos autores. Foto: José Artur D'Aló Frota

Do mesmo ano é o projeto da **Igreja Nossa Senhora de Fátima**, encarregado ao arquiteto paulista Siegbert Zanettini, formado na USP, que utiliza o concreto armado aparente como contraponto a grandes vitrais verticais criando uma sequência de cheios e vazios que geram uma espécie de “pele” contínua, na sua fachada frontal. Esta solução tem por inspiração a Igreja Dom Bosco, de Brasília, projetada por Carlos Alberto Naves, em 1963. Nas outras superfícies de fechamento, no entanto, é adotada uma solução diferente, a partir de placas de concreto aparente, intercaladas por placas de vidro. O tratamento variado das superfícies de fechamento, como elementos autônomos, é reforçado no interior do edifício, pela introdução de um painel texturizado de concreto aparente e metal, que divide a nave da igreja dos aposentos posteriores, e da estrutura reticulada da cobertura, à vista.



Figura 14. Igreja Nossa Senhora de Fátima (1970), Siegbert Zanettini. Fonte: Arquivo INOVE. Fotos; Bráulio Romero

Entre os anos 1970 e 1980, consolida-se a produção arquitetônica em torno de uma sintaxe brutalista mais pragmática e menos dogmática. Duas obras emblemáticas neste período, contam com a participação de Paulo Mendes da Rocha: o **Estádio Serra Dourada** (1975) e o **Terminal Rodoviário de Goiânia** (1985), em que atua com os arquitetos Luiz Fernando Teixeira e Moacyr Cordeiro. Ambos, são projetos que cumpriram a função de organizar vazios urbano periféricos. Obras expressivas enquanto artefatos urbanos monumentais, a dimensão destes projetos extrapola os limites da edificação, atuando como âncoras na construção do lugar. O Estádio ocupa de modo suave, a parte superior de um promontório, acomodando-se sensivelmente em suas curvas de nível, minimizando o volume de sua presença. Sua “horizontalidade”, é acentuada pela elegância do anel de proteção da arquibancada, uma platibanda circular contínua de concreto armado, apoiada centralmente e com balanço para ambos os lados, que, juntamente com as arquibancadas e as rampas internas de acesso geram espaços internos surpreendentes. Seu diálogo com o brutalismo reside nesta demonstração de autossuficiência enquanto objeto, na afirmação de sua massa e plasticidade com que molda e se insere no novo contexto que cria, no respeito ao lugar e ao clima, na metamorfose de seus espaços de distribuição, que também atuam como imensos avarandados para apreciar a cidade.



Figura 15. Estádio Serra Dourada (1975), Paulo Mendes da Rocha. Fonte: Arquivo dos autores.
Fotos: José Artur D. Frota

O Terminal Rodoviário de Goiânia, projetado em forma de *gare*, foi visto em sua época, como “aula de engenharia” (ALMEIDA, jun. 1986) e como “um grande modificador social e urbano da cidade” (PROJETO, dez. 1986, p.78). Suas dimensões ultrapassam aquelas usuais dos terminais brasileiros construídos na época. Sua área perfaz quase o dobro da área do Terminal de Cuiabá (1977), projetado por Mendes da Rocha, em co-autoria com Moacyr Freitas e Ercílio Gonçalves de Sousa. Assim como o Estádio, a presença do Terminal Rodoviário tem um sentido urbano forte. Porém, diferente do Serra Dourada, que procura minimizar sua presença na paisagem, o Terminal se insere como monumento urbano, novo portal da cidade. Por outro lado, externamente ele incorpora o sentido de caixa suspensa, do Jôquei Clube. Internamente, suas rampas e

plataformas revisitam os *foyers* do Estádio, na sua monumentalidade e fluidez espacial. Neste projeto aparecem alguns elementos que depois tornam-se usuais em sua obra, como o uso de expressivas clarabóias e a presença de elementos metálicos que dialogam com concreto armado. Segundo Luiz Fernando Teixeira (2012), estruturalmente, o edifício é concebido por vários sistemas, de certo modo “autônomos”:

Então você tem: a estrutura da viga baldrame aérea, que é uma coisa; a estrutura das mascaras da frente da rodoviária, que é outra coisa; a estrutura de apoio para as vigas que seguram a cobertura é outra coisa; a estrutura da passarela, que é outra estrutura. Não existe uma coesão estrutural, vamos assim dizer, no projeto. São vários sistemas. Isso é lindo!

Isso era o projeto. Terminou a estrutura, terminou o projeto. O resto são apliques que poderiam acontecer em qualquer lugar da rodoviária. O espaço e a estrutura permitem isso. (TEIXEIRA, 2012)



Figura 16. Terminal Rodoviário de Goiânia (1985), Paulo Mendes da Rocha, Luiz Fernando Teixeira e Moacyr Cordeiro. Fonte: Arquivo dos autores.
Foto: José Artur D. Frota

A sede regional do **IBAMA** (1975), projeto de Fernando Rabelo e Eduardo Simões (UFMG), busca explorar, no contexto brutalista, uma resposta as características climáticas da região. Para tanto, propõe um original partido “aberto”, resgatando, ao mesmo tempo, antigas soluções vernáculas, como o avarandado, elemento que controla a insolação ao mesmo tempo que permite uma ventilação fluida. O edifício ocupa o terreno, de dimensões acanhadas, de modo a construir um diálogo aberto com o contexto. Além das circulações externas avarandadas, o edifício tem seus pisos em meio-nível e encontra-se circundado por floreiras de concreto que interagem com seu sistema de circulação. O edifício é construído a partir de uma grelha estrutural de concreto armado aparente e todo seu sistema de vedação é constituído por painéis de madeira modulados.

Projeto residencial de escala modesta, a **casa do arquiteto Antonio Lúcio Ferrari** (1974-76) destaca-se por sua condição prototípica. Desenvolvida como paradigma de habitação familiar, em 1966, quando o arquiteto residia em Cuiabá, o projeto revela um exercício sobre a validade da tradição de uma cultura teórica arquitetônica. Desde Laugier e sua cabana primitiva, os arquitetos modernos procuram abordar o tema do abrigo humano. A proposta de Antônio Lúcio repassa estes conceitos ideais, configurando em sua residência aspectos simbólicos. O arquiteto afirmou que “sua ideia era construir um conjunto diferenciado da paisagem”. O projeto parte de uma premissa básica: quatro pilares e quatro vigas, todos em concreto aparente, e que sustentam lajes planas e os painéis de vidro de vedação. O espaço se organiza a partir de um núcleo central,

onde localiza-se a escada e se distribuem os pilares. As vigas seguem o princípio da arquitetura arquivada e todas as instalações são aparentes. Ao mesmo tempo em que a solução em planta é significativamente compacta, os espaços gerados são muito flexíveis, possibilitando um sem número de alternativas de uso.

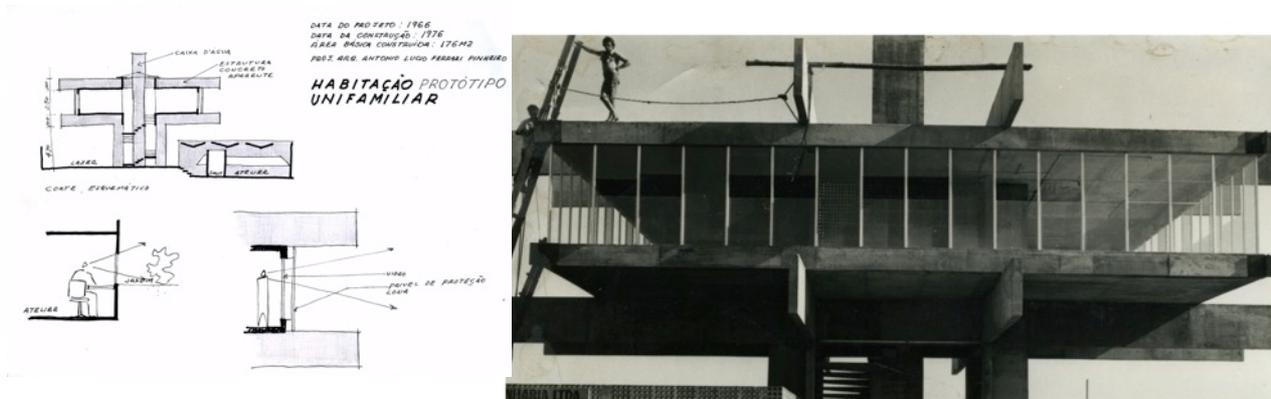


Figura 17. Residência Antônio Lúcio (1974-76), Antônio Lúcio Ferrari. Fonte: Arquivo do arquiteto
Foto: N/D

Edifício de Apartamentos na Av. República do Líbano (1977), de Antônio Lúcio, foi projetado tendo como referência algumas soluções empregadas em sua casa. Funcionalmente, as tipologias de apartamentos permitiam certas modificações, buscando uma flexibilidade estendida em relação a outras soluções padrões da indústria imobiliária. Semanticamente percebemos a ideia de uma estrutura de concreto que extrapola sua função estrutural, buscando uma intenção plástica que revela seu envolvimento estético com o brutalismo. A partir deste edifício foram construídos quase uma dezena de outras unidades contando com uma variação no número de pavimentos, no tipo de associação entre blocos e na forma com que ocupavam os lotes.

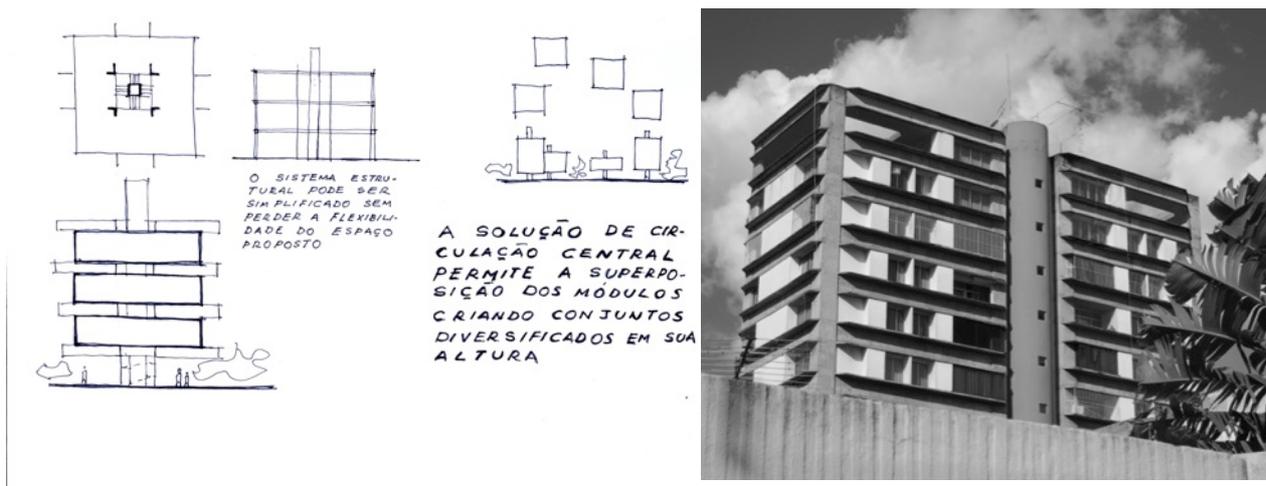


Figura 18. Esquema para edificação multifamiliar derivada do protótipo da casa do arquiteto. Antônio Lúcio Ferrari. Fonte: Arquivo do arquiteto

Figura 19. Edifício de apartamentos no Setor Universitário (Mesma tipologia do edifício situado na Av. Monte Líbano) (anos 1980). Arquivo dos autores. Foto: José Artur D. Frota

A sede da **Caixa Econômica do Estado de Goiás** (1977), de Silas Varizo (FNA), é composta por 6 blocos de edifícios, interligados por passarelas, nos quais prevalecem estruturas de concreto armado aparente. Os blocos principais, A e B, os mais expressivos do conjunto, são compostos por volumes prismáticos quadrangulares, estruturados por meio de uma malha reticulada de pilares. Estes volumes, parecem flutuar no solo em decorrência da sequência de pilares que contorna o edifício no térreo e das superfícies de fechamento, em vidro, protegidas por uma segunda pele construída em cobogó. Internamente, os edifícios se organizam em torno de um pátio central, ajardinado, a partir do qual se organizam as circulações verticais e horizontais do complexo. Estas últimas localizadas no centro e na periferia dos volumes, como circulações externas, propiciam um contato mais direto da paisagem circundante. Estes blocos, por sua forma e dimensões, configuram-se como objetos auto-suficientes e agressivamente situados no entorno.



Figura 20. Sede da Caixa Econômica do Estado de Goiás. Silas Rodrigues Varizo. Fonte: Arquivo INOVE/UFG. Fotos: Marília Milhomem

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Rubens. “Rodoviária de Goiânia: uma aula de engenharia e arquitetura. ”. **Revista A Construção**, junho de 1986, p. 8 a 9.
- CAIXETA, Eline. **Affonso Eduardo Reidy**. O Poeta Construtor. Tese (Doutorado em História da Arquitetura, História da Cidade). Escola Técnica Superior de Barcelona, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 1999.
- FRAMPTON, Kenneth. **Historia Crítica de la arquitetura moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- MELO, Márcia M.D. **Moderno e modernismo: a arquitetura dos dois primeiros fluxos desenvolvimentistas de Goiânia (1933-1950/1950 a 1964)**. (Dissertação de Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- MOREIRA, Bento Odilon. [nov. 2010] **Entrevista concedida a Eline Caixeta**. Goiânia, 2010. (arquivo impresso)
- PROJETO, Revista. “Transportes urbanos: a arquitetura e a crítica”. **Revista Projeto**, dez. 1986, nº 94, São Paulo, p. 77 a 85.
- TEIXEIRA, Luís Fernando. [dez. 2012] **Entrevista concedida a Bruno Portilho e Eline Caixeta**. Goiânia: 2012. (arquivo impresso)
- VAZ, Maria Diva A. C.; ZÁRATE, Maria Heloisa V. A experiência moderna no cerrado goiano. In: **Aquitexto**, nº67, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp341.asp>
- Zein, Ruth V. A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70 (1) In: **Aquitexto**, nº76, 2006.
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.076/318>
- Zein, Ruth V. Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado) In: **Aquitexto**, nº84, 2007.
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>

¹ Kenneth Franpton, emprega este termo em *Modern Architecture: A Critical History*, publicado por *Thames and Hudson*, em 1981, quando trata da obra de Le Corbusier, entre 1930 e 1960, e da produção arquitetônica desenvolvida no contexto do Novo Brutalismo inglês, entre 1949 e 1959. Utilizamos este termo por considerá-lo mais adequado.

² No contexto brasileiro podemos destacar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, como obra pioneira identificada com este sensibilidade. Ver “MAM: Razão e Emoção no Universo da Técnica In: (CAIXETA, 1999)

³ Banham descreve este cânone como: “franca exposição dos materiais; vigas e detalhes como *brises* em concreto aparente, combinados com fechamentos em concreto aparente ou com fechamentos em tijolos deixados expostos; mesma exposição de materiais nos interiores; geralmente a secção do edifício dita a sua aparência externa; em alguns casos, uso de elementos pré-fabricados em concreto para os fechamentos/ revestimentos; em outros, uso de lajes de concreto em forma abóbada ‘catalã’”(apud ZEIN, 2007).

⁴ A apresentação dos projetos da *Unité d’Habitation de Marseille* e da *Capelle de Ronchamp*, na primeira Bienal Internacional de Artes Plásticas, de São Paulo, realizada em 1951, causou grande impacto no meio arquitetônico brasileiro, refletindo na produção arquitetônica imediatamente posterior, a exemplo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953).

⁵ “Posto que o brutalismo abarcava uma identificável tendência paladiana, a resposta brutalista ao Novo Humanismo de *The Architectural Review*, consistiu em respaldar ao antigo humanismo, que de todos modos sempre havia estado latente no Movimento Moderno anterior à 2ª Guerra. A publicação, em 1949, do *Architectural Principles in the Age of Humanism*, de Rudolpf Wittkower, teve os efeito inesperado de suscitar o interesse da geração nascente pela metodologia e os objetivos de Palladio.” (FRAMPTON, 1989, p.267)

⁶ A princípios dos anos 1950, os Smithsons entram em contato com o fotógrafo Nigel Henderson e o escultor Eduard Paolozzi dos quais o Novo Brutalismo extraiu grande parte de seu caráter existencial. (FRAMPTON, 1989).