

AS QUESTÕES COMPOSITIVAS E O IDEÁRIO DO BRUTALISMO PAULISTA

Maria Luiza Adams Sanvitto

O presente artigo foi extraído da dissertação “Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972”, desenvolvida como requisito à obtenção de título de Mestre em Arquitetura pelo PROPAR/UFRGS, no ano de 1994. O trabalho teve como temática o exame de um conjunto de residências unifamiliares, selecionadas entre unidades desta tipologia, que foram projetadas e executadas na cidade de São Paulo, contemporaneamente à tendência arquitetônica que passou a ser reconhecida como Brutalismo Paulista. A verificação destas residências foi feita através de uma análise específica que investigou as características espaciais, formais e compositivas desta produção. No exame dos exemplares foram considerados os conceitos da tradição acadêmica, relativos à composição arquitetônica, tais como: elementos de arquitetura, elementos de composição e estratégias compositivas - os quais garantiram à dissertação a especificidade de uma análise compositiva. A explicitação destas características forneceu critérios para contrapor a produção construída e o pensamento arquitetônico de seus protagonistas, objetivo do trabalho.

OS ARQUÉTIPOS DO BRUTALISMO PAULISTA

Os conceitos de composição, simetria, ordem, modulação e proporção, defendidos e ensinados pela École des Beaux-Arts, foram conservados nos porões do pensamento arquitetônico moderno, utilizados nas obras e sem reconhecimento no discurso. Embora existam atualmente vários estudos que demonstrem pontos de contato entre o movimento moderno e a tradição acadêmica, a doutrina moderna nem sempre assumiu esta precedência de forma explícita. O Brutalismo (Fig. 1), praticado em São Paulo a partir da segunda metade dos anos 50, inserido na diversidade e no sincretismo do Movimento Moderno, compartilhou esta postura. A verificação de sua produção sugere, no entanto, uma arquitetura que usou a razão abstrata, a geometria e um conjunto de princípios compositivos para criar e desenvolver suas formas.

No que diz respeito às residências, principal fórum para a mani-

1

Residência do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.
Foto da autora

2
Diagrama do prisma elevado.
Desenho da autora

3
Diagrama do grande abrigo recuado das divisas.
Desenho da autora

4
Diagrama do grande abrigo entre divisas.
Desenho da autora

5
Residência José M. T. Bittencourt, 1959. Arq.
Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.
XAVIER & CORONA, 1983

festação do Brutalismo Paulista, identificam-se dois conceitos principais como idéias geradoras desta produção: o prisma elevado sobre pilotis e o grande abrigo. Como dois partidos arquitetônicos, condicionam formalmente o projeto. Parâmetros como simetria, eixos, malhas e figuras geométricas, da mesma forma que princípios como unificação espacial, continuidade visual ou utilização de núcleos ordenadores são orientadores para decisões no desenvolvimento do projeto.

Mesmo considerando que muitos dos aspectos da implantação das residências, no que diz respeito aos recuos e jardins, poderiam ser atribuídos à legislação existente, é possível perceber esses dois conceitos na relação da edificação com o lote, associados às intenções formais e compositivas:

1. O prisma elevado é a tendência de conceber o edifício como um objeto autônomo, numa composição que procura se mostrar univolumétrica, desvinculando o elemento principal de composição das divisas e do solo. Somente o subsolo ou um elemento compositivo secundário chegam até os limites do lote. O pavimento térreo, quando ocupado, tem suas vedações recuadas e/ou envidraçadas (Fig. 2).

Um número significativo de obras dos arquitetos Vilanova Artigas, Carlos Milan e Paulo Mendes da Rocha são exemplo desta estratégia. Nelas é possível verificar que, mesmo que aspectos legais tenham determinado as decisões de afastamento das divisas, houve a intenção formal de salientar o volume principal como um objeto autônomo, independente de áreas tratadas como apêndice secundário. É bastante clara a hierarquia do elemento de composição principal em relação aos secundários. O prisma elevado sobre pilotis, o uso de empenas cegas em fachadas opostas, somados aos recuos e às relações interior-exterior ou continuidade-bloqueio, são as questões formais presentes na criação da edificação como um objeto que se impõe ao lote.

2. A segunda estratégia corrente nessa produção, o grande abrigo, apresenta duas variáveis na relação lote-edificação. Numa delas o grande abrigo é uma cobertura que não chega até as divisas do terreno. Para distingui-la, no conjunto da edificação, as vedações são recuadas ou transparentes (Fig. 3). Na outra variável, é um fechamento que cobre o terreno entre as divisas laterais, sendo a largura do lote um dos configuradores do espaço (Fig. 4).

O partido arquitetônico que utiliza o grande abrigo desvinculado das divisas foi utilizado por Vilanova Artigas na Residência José Mário Taques Bittencourt (Fig. 5) em 1959. Passando pelos Ginásios de Itanhaém (1959) e Conselheiro Crispiniano (1960), assim como pelos Vestiários do São Paulo Futebol Clube (1960) e pela Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube (1961), o exercício deste partido chega ao auge no projeto para a FAU-USP, em 1961. Esta obra sintetiza as propostas de Vilanova Artigas em relação ao grande abrigo onde, sob uma cobertura, se desenvolvem as atividades inseridas no grande espaço criado que se mostra unificado.

A Residência Tomie Ohtake (Fig. 6), mãe do arquiteto Ruy Ohtake, autor do projeto, leva ao extremo o princípio do fechamento do lote, entre divisas laterais e em toda extensão longitudinal, com o recuo frontal coberto virtualmente por uma pérgola. Deixa descoberto, como um pátio, o anexo do lote que faz parte de uma área interna do quarteirão.

Compositivamente pode-se afirmar que o Brutalismo Paulista foi uma corrente arquitetônica na qual os aspectos formais, ligados à utilização do prisma elevado ou à criação do grande abrigo, condicionam as decisões de projeto mais fortemente do que o programa. A partir de uma volumetria predeterminada, o programa se instala subjugado a uma decisão formal *a priori*.

Percebe-se nessa produção que, quando o volume único não foi utilizado, a composição arquitetônica procurou, através de uma hierarquia, marcar um elemento de composição principal. Se em muitos casos esta escolha foi resultado da forma planimétrica do terreno e de recuos obrigatórios, por outro lado tornou-se corrente como estratégia compositiva. Para a implantação, os arquitetos buscaram referência na geometria do lote, utilizando a direção de seus eixos longitudinal ou transversal, buscando alinhamento com as divisas ou ainda, no caso de lote com forma planimétrica irregular, posicionando a edificação paralelamente a uma das divisas (Fig. 7).

No que diz respeito a utilização de empenas e seu relacionamento com os espaços abertos, pode-se afirmar que não existe sempre uma correspondência entre empena e recuo, ou empena e jardim. O mais importante é que, por intenção formal, exista a empena. Exemplo disto está na Residência Olga Baeta (Fig. 8), projetada por Vilanova Artigas, na qual as empenas negam relações com os jardins de frente e fundo e as laterais se abrem para os recuos de menor dimensão. O princípio da continuidade interior-exterior é o contraponto das empenas. Ou seja, nos prismas de base quadrangular as empenas são localizadas em fachadas opostas, assim como para as outras é reservada a continuidade com o exterior. O uso de caixilharia, sem a utilização de golas, unindo as duas empenas, reforça esse princípio. A supressão de elementos construtivos como pingadeiras ou, nos casos mais extremados, onde a caixilharia foi abandonada e o vidro temperado fixado diretamente no concreto (nas empenas, peitoris e vergas), acarretaram, evidentemente, muitos problemas de manutenção.

Uma verificação dos recursos utilizados para o ordenamento interno das residências demonstra que os projetos foram desenvolvidos utilizando dois tipos de estratégia:

1. Uma delas seria o ordenamento a partir de um núcleo, configurado como vazio através de subtração, na maioria das vezes central, permitindo unificação espacial interna e algumas variações:

a) Espaço interno coberto com dupla altura onde se situa a es-

6

Residência Tomie Ohtake, 1966. Arq. Ruy Ohtake.
Desenho da autora.

7

Planta baixa diagramática da Residência Roberto Millan, 1960.
Arq. Carlos Millan.
Desenho da autora.

8

Planta baixa diagramática da Residência Olga Baeta, 1957.
Arq. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.
Desenho da autora.

cada, em alguns casos com iluminação zenital (Fig. 9).

b) Jardim interno com iluminação zenital (Fig. 10).

c) Pátio descoberto (Fig. 11).

2. Na outra estratégia, o ordenamento interno é determinado pelo princípio da unificação espacial. É utilizado no prisma elevado ou no grande abrigo como uma regra que orienta o desenvolvimento do projeto. Nesse caso os arquitetos evitam a compartimentação tradicional da planta com a utilização de paredes. Os usos que programaticamente necessitam de fechamento transformam-se em volumes internos que são locados de forma a configurar os ambientes do espaço único. Como instrumento de trabalho, é utilizada a relação fundo-figura, na qual as áreas compartimentadas são as figuras, delimitando os ambientes do espaço unificado que é o fundo (Figs. 12 e 13). A altura dos volumes internos é limitada a uma dimensão um pouco inferior ao pé-direito que define o espaço único, garantindo a visualização da continuidade da cobertura. Os compartimentos caracterizam-se como elementos inseridos no espaço unificado, preservando sua autonomia. As questões programáticas estão condicionadas pelo princípio do espaço unificado nessas residências. As resoluções em planta procuram preservar este conceito e o desenvolvimento do projeto preserva a unidade espacial interna.

Se considerarmos como espaço de uso todos os ambientes onde se desenvolve alguma função e como circulação as áreas destinadas a interligar estes espaços, pode-se verificar que as circulações garantem, na maioria das vezes, continuidade visual uso-circulação. Como a unificação espacial interna é um princípio fortemente considerado na corrente brutalista de São Paulo, os ambientes de estar, jantar ou lazer estão unificados na maioria das plantas. A compartimentação para os serviços muitas vezes é uma barreira vertical, que não fecha todo o vão na sua altura ou utiliza portas. Resta para as áreas íntimas a necessidade de uma circulação, que permita a passagem aos diversos compartimentos, onde mezaninos são um recurso para garantir a unificação espacial interna.

A investigação da utilização de eixos e malhas demonstra a aplicação dessas estratégias para o desenvolvimento dos projetos. Existem

9

Residência Fernando Millan, 1970. Arq. Paulo Mendes da Rocha.
ACAYABA, 1986

10

Residência Elza Berquó, 1965. Arq. Vilanova Artigas e Carlos
Cascaledi.
ACAYABA, 1986

11

Residência José M. T. Bittencourt, 1959. Arq. Vilanova Artigas e
Carlos Cascaledi.
ACAYABA, 1986

12

Planta baixa diagramática da Residência Tomie Ohtake. Arq. Ruy
Ohtake.
Desenho da autora.

eixos longitudinais e transversais que desempenham o papel de elementos ordenadores, determinando o posicionamento de elementos de composição secundários, das áreas compartimentadas ou de elementos estruturais (Fig. 14). Em alguns casos estabelecem uma simetria quase perfeita, e em outros, um equilíbrio entre as partes.

Associada à utilização de eixos e malhas posicionando elementos estruturais está a questão da ênfase da planta livre¹. Alguns projetos chegam ao extremo de deixar todos os seus pilares desvinculados das vedações, com a clara presença do conceito de liberação da planta. Em outros casos a aplicação do princípio da planta livre não é tão enfática, e os pilares são absorvidos pelos elementos que dividem ou fecham as áreas compartimentadas. Em todas as obras que utilizam o conceito da planta livre, os pilares da periferia estão desvinculados das vedações. Para isto os fechamentos externos recuam para o interior do volume ou são utilizados balanços que projetam as vedações ao exterior.

No que diz respeito ao volume único ou à composição que enfatiza um elemento como principal - sempre prismas puros -, quando a integridade figurativa não é mantida, o processo de subtração é aplicado ao volume preestabelecido. Assim, são retiradas partes deste volume com o cuidado de preservar a percepção virtual do prisma original. Tais subtrações ocorrem nas bordas, quando a cobertura garante a preservação volumétrica, e/ou no centro, formando pátios.

A DISSIMULAÇÃO DA DOUTRINA

A Residência Olga Baeta, projetada por Vilanova Artigas em 1957, foi a primeira manifestação dos conceitos que viriam formar o ideário da tendência brutalista em São Paulo nos anos 60. As características dessa residência anunciam transformações na arquitetura paulista através da expressão dos materiais e da estrutura, da composição univolumétrica, da unificação espacial interna e da continuidade interior-exterior. O Brutalismo Paulista foi um estilo no qual predominaram as linhas retas e o abstracionismo, e que utilizou a geometria e a estrutura para gerar a forma.

A doutrina dessa arquitetura foi propagada enfaticamente por um grupo de arquitetos, ligado à intelectualidade de esquerda, entre os quais se destacou Vilanova Artigas. Propunham a participação da arquitetura na resolução dos problemas sociais do país, traduzindo formalmente seus ideais através dos partidos arquitetônicos adotados: o prisma elevado e o grande abrigo podem ser identificados como ensaios de propostas para o problema da habitação popular. Por sua autonomia em relação ao lote, o prisma elevado estava ligado à idéia de modelo, de repetição indefinida, uma vez que independia da forma planimétrica ou da topografia do lote. Como nas propostas habitacionais européias do entre-guerras, os arquitetos paulistas partiam da idéia de um homem ideal como usuário dessas residências. O grande abrigo expressa uma tentativa de, com poucos elementos, resolver o problema habitacional

13

Planta baixa diagramática da Residência do Arq. Paulo Mendes da Rocha, 1964.

Desenho da autora

14

Planta baixa diagramática da Residência do Arq. Paulo Mendes da Rocha, 1964.

Desenho da autora

de forma coletiva. O ideal implícito nessa proposta tinha como respaldo o princípio do espaço unificado como abrigo comunitário. Bastava o espaço coberto. A compartimentação seria a mínima necessária.

As experiências de Sérgio Ferro com o projeto de casas populares utilizando abóbadas traduziram a aplicação da idéia do grande abrigo. Propunham uma tecnologia simples, barata e facilmente generalizável. O espaço único criado pelas abóbadas obrigava a transformação da planta tradicional e do modo de viver.²

Com poucos elementos, baixo custo e muita austeridade os arquitetos pretendiam resolver o problema habitacional do país. As preocupações sociais e políticas estavam acima das preocupações estéticas ou de conforto. O projeto arquitetônico era também um projeto social, e a austeridade fazia parte de sua ideologia. A casa para o povo deveria ser barata e genérica para que, com poucos recursos, pudesse atender a todos.

O Brutalismo Paulista foi uma tendência que partia de um ideal, defendendo uma postura ética para a sociedade. Foi messiânico e salvador na medida em que propagou novas idéias em busca de um mundo melhor. Acreditava na verdade, na correção, na virtude e na igualdade dos homens. Essa ideologia conduzia soluções arquitetônicas nas quais nada havia a esconder. Sugeriu a vida comunitária decorrente da utilização do espaço único. As segregações não eram bem aceitas, assim como as compartimentações evitadas.³

O espaço único e a continuidade interior-exterior eram vistos como um ato de liberdade que permitia circulação e acessos irrestritos. A força moral que orientava essa arquitetura desconsiderava o direito à privacidade, e por isto o espaço fechado era descartado. Defendia o espaço único como liberdade em detrimento da privacidade que a compartimentação pode oferecer. O privado era, de alguma forma, associado ao ilícito.

O ensaio da arquitetura para o povo era exercitado no projeto da casa burguesa. A ideologia comunitária estava presente nos projetos residenciais da tendência brutalista dos anos 60 em São Paulo, onde a continuidade espacial exigia tolerância dos usuários. A contemplação visual que o espaço único permitia era mais valorizada do que a coexistência de diferentes atividades. A expressão de uma nova ordem social assumiu maior importância do que as questões programáticas. A falta de compartimentação e privacidade requeria benevolência e respeito, subjugando a individualidade. A transigência com a diversidade programática era pré-requisito para os usuários dessas residências.

Para legitimar suas formas e espaços, o discurso dos arquitetos do Brutalismo Paulista transformou princípios estéticos em ética doutrinária, onde as decisões arquitetônicas assumiram pertinência inquestionável. A arquitetura foi justificada por argumentos externos ao seu ofício, com argumentações de intenções sociais, como um recurso moral e por isto inquestionável.⁴

No panorama internacional, os anos 50 e 60 representaram um período de crença no socialismo. Por outro lado, a vinculação de vanguardas políticas de direita ou esquerda com movimentos arquitetônicos pioneiros é um fato identificável na história. A Arquitetura Moderna, no início de seu desenvolvimento no Brasil, serviu para demonstrar um país em busca de desenvolvimento através da industrialização. Produziu obras que manifestavam a imagem de modernidade que o Estado Novo pretendia. De maneira semelhante, nos anos 60, o Brutalismo Paulista mantinha vínculos com os princípios socialistas da intelectualidade, que podem ter servido de apoio ideológico para sua produção. Paradoxalmente, os Estados Unidos, país capitalista, também tiveram participação na formação do ideário brutalista. Os princípios socialistas incluíam a intenção de eliminar o déficit habitacional. A admiração pelo *american way of life* fazia parte da influência norte-americana.

A idéia de modelo foi contraditória ao conceito específico e diferenciado de morar que a casa do Brutalismo Paulista propunha. Por sua especificidade, o modelo não poderia se transformar num arquétipo. A casa brutalista de São Paulo foi fruto de uma arquitetura com características próprias para clientes da média e alta burguesia, que supostamente aceitaram uma estética como símbolo de modernidade ou *status social*.

A Escola Carioca teve seu apogeu nas décadas de 40 e 50. O auge do Brutalismo Paulista foi posterior, na década de 60. A falta de contemporaneidade dessas correntes não tira a validade no estabelecimento de algumas comparações, uma vez que representam influências externas às quais foram acrescidas características nacionais.

Se por um lado a Escola Carioca, através de Lúcio Costa, reconhecia a utilização dos conceitos acadêmicos numa versão nacional⁵, o mesmo não acontecia com a Escola Paulista, pelo menos com tal abrangência. Segundo Marlene Acayaba, a arquitetura de São Paulo dos anos 60 deu ênfase ao projeto social em detrimento do caráter simbólico⁶. A adjetivação simbólica referida ao "caráter" existiu na tradição acadêmica, na qual a simbologia foi atributo do caráter.

A publicação de Julien Guadet, *Elements et Theorie de l'Architecture* de 1904, que resume e simplifica a teoria da École des Beaux-Arts desenvolvida ao longo da tradição acadêmica, conceitua duas variedades de caráter: 1) caráter programático, que procura revelar a finalidade do edifício, ligada a seu uso; 2) caráter genérico, que se preocupa em representar a cultura, a época ou o lugar.

O que se pode verificar neste assunto é que a expressão do uso na forma arquitetônica - o caráter programático - foi um aspecto que não preocupou o Brutalismo Paulista. As mesmas formas arquitetônicas eram utilizadas em residências, escolas, bancos e clubes. Por outro lado, o caráter genérico tinha presença no ideário dessa corrente arquitetônica, pelo vínculo que mantinha com os problemas sociais do país.

A preocupação com a inovação formal e de detalhes, presente

na arquitetura paulista dos anos 60, é um outro aspecto que pode ser visto como representativo de uma época ou lugar. O uso de novas formas e novos detalhes poderia demonstrar a força de uma cidade em crescimento que festejava o progresso e a industrialização. Embora muitos elementos de arquitetura que apresentavam detalhes inovadores fossem executados artesanalmente, eram sempre projetados imaginando sua potencialidade de industrialização e produção em série. Os arquitetos do Brutalismo Paulista projetavam e detalhavam residências tendo em mente a expressão de uma sociedade melhor, que contava com a indústria para atingir seus objetivos.

Através da caracterização arquitetônica, as obras do Brutalismo Paulista demonstram o espírito da época, mas omitem o uso que abrigam, fazendo com que um mesmo partido seja utilizado para os mais diferentes programas. As soluções arquitetônicas assumiam formas similares nas quais a estrutura, enfatizada pelo uso do concreto armado aparente, assumia o papel de definidor do partido e referencial para a criação de formas.

Para os arquitetos paulistas dos anos 60 o mais importante foi o espaço criado, em contraste com a Escola Carioca, que havia dedicado muito dos seus esforços à elaboração formal. A valorização do espaço pelo Brutalismo Paulista estava, no entanto, desacompanhada da caracterização programática. Foi genérico, podendo abrigar diferentes usos. Com postura diversa, a Escola Carioca valorizou a forma, considerou a caracterização programática, e o espaço criado foi específico para o uso determinado.

O Brutalismo Paulista trabalhou com um conjunto de regras compositivas que ordenava as partes da edificação. Princípios como univolúmetria, utilização de um núcleo ordenador, unificação espacial interna, continuidade interior-exterior e configuração de espaços por volumes fechados assim o demonstram. Por outro lado, as questões de caráter ficaram vinculadas à expressão de uma arquitetura própria de São Paulo, em que a partir das residências os arquitetos procuraram criar “um jeito paulistano de morar”.⁷ Esses princípios foram padronizados e transpostos para os demais programas, excluindo a demonstração dos atributos de uso.

A expressão da contemporaneidade foi soberana à exposição das características intrínsecas do uso do edifício, ou seja, seu caráter. Este posicionamento contrasta frontalmente com as idéias que Lúcio Costa havia propagado no Rio de Janeiro, considerando o conceito de composição associado ao caráter, como a pertinência da adoção de determinadas formas para programas específicos. A representação institucional dos edifícios, aliada à sua função e importância, era valorizada no Rio de Janeiro, Capital Federal na época do apogeu da Escola Carioca.

Vilanova Artigas foi o expoente da tendência brutalista no Brasil. Seu pensamento arquitetônico caracterizou-se pela preocupação com a

habitação popular e a questão social vinculada à arquitetura. A Escola Carioca concentrou seus esforços numa prática profissional associada aos aspectos estéticos, da qual Lúcio Costa foi o grande mentor. Esta foi uma diferença importante entre as duas escolas: a questão ética. Os aspectos formais eram diversos entre Rio de Janeiro e São Paulo, mas acima de tudo a ideologia é que difere. Na Escola Carioca prevaleceram os aspectos estéticos, enquanto que em São Paulo o ponto central era uma ética vinculada às questões político-sociais. A transposição desses ideais à prática profissional foi fundamental para a Escola Paulista, que chegou à maturidade e afirmação na década de 60, vinculada ao Brutalismo como estilo.

A consagração da arquitetura carioca, entre 1935 e 1955, contribuiu para legitimar o regime político instaurado. Traduziu a situação política e foi representativa em prédios institucionais. O Brutalismo Paulista foi oposição ao regime militar, em vigor a partir de 1964, com uma postura nacionalista que não permitiu o reconhecimento das influências externas.⁸

A obra do Brutalismo Paulista foi criada por arquitetos politizados, imbuídos de um ideal de melhoria social. Acreditavam na construção de um país novo, participando dessa tarefa através de seu trabalho. Na primeira metade da década de 60 a tendência foi doutrinária, propagando soluções arquitetônicas que pretendiam ser modelo para a construção de uma sociedade mais justa. Foi uma tendência austera. Embora os representantes da Escola Carioca não fossem alheios aos problemas do país, o exercício de sua profissão não estava ligado à solução dos mesmos. Respondiam, através de sua produção, aos anseios de representatividade de uma clientela. O Brutalismo Paulista foi doutrinário, praticando uma postura de oposição política, assim como a Escola Carioca foi representativa da sociedade e do poder vigente. O primeiro demonstrou austeridade, assim como a segunda expressou requinte. Através de sua via formalista, até o fim dos anos 50, a arquitetura do Rio de Janeiro estimulou o prazer e o conforto. Nos anos 60, a arquitetura paulista rebateu essa suposta frivolidade com uma produção carregada de austeridade e princípios éticos.

NOTAS

1. A designação planta livre foi aqui utilizada como consequência da independência entre vedação e estrutura, sem restringir o vigaamento, diferentemente da estrutura independente exemplar da vanguarda moderna, que pressupunha tetos e pisos planos ininterruptos, com espaços potencialmente infinitos e contínuos. Até 1960, algumas residências precursoras do Brutalismo Paulista exploraram a continuidade das lajes de forro, com os esforços de possíveis vigas absorvidos pelas lajes. A década de 60, representativa da tendência, foi um período de unificação espacial interna, em que o teto plano e contínuo não compareceu como prerrogativa.
2. A respeito da utilização deste sistema construtivo na Residência de Cotia, Sérgio Ferro afirma: “Enquanto não for possível a industrialização em larga escala, o déficit habitacional exige o aproveitamento de técnicas populares e tradicionais. Sua racionalização, despreocupada com sutilezas formais e requintes de acabamento, associada a uma interpretação correta de nossas necessidades, favorece não só o surgimento de uma arquitetura sóbria e rude, mas também estimula a atividade criadora viva e contemporânea que substitui, muitas vezes com base no improvisado, o rebuscado desenho de prancheta.” FERRO, Sérgio. Residência em Cotia. Acrópole, São Paulo, n.º 319, p.38, jul.1965.
3. A expressão desta ideologia pode ser confirmada pelas palavras de Vilanova Artigas, a respeito do projeto para a FAU, por ocasião da prova didática do concurso que lhe devolveu a titularidade nesta mesma escola em 1984: “Pensei que este espaço fosse a expressão da democracia. Pensei que o homem na Faculdade de Arquitetura teria o viço e que nenhuma atividade aqui seria ilícita, que não teria de ser vista por ninguém, e que os espaços teriam uma dignidade de tal ordem que eu não podia pôr uma porta de entrada, porque era para mim um crime.” ARTIGAS, João Batista Vilanova. A função social do arquiteto. São Paulo: Nobel, 1989, p.22.
4. Para um contraponto entre o discurso e a obra ver: SANVITTO, Maria Luiza Adams. Brutalismo Paulista: o discurso e a obra. Projeto, São Paulo, n.º 207, p.92-97, abr.1997.
5. A questão da utilização dos conceitos acadêmicos na Escola Carioca, via Lúcio Costa, foi amplamente abordado por Comas em publicações como: COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, n.º 26, p.94, out./nov.1989.
6. Esta consideração é de Acayaba em: ACAYABA, Marlene Milan. Brutalismo caboclo e as residências paulistas. Projeto, São Paulo, n.º 73, p.48, mar.1985.
7. “Essa Coleção de residências ilustra o empenho, de várias gerações de arquitetos, em configurar um jeito paulistano de morar.” ACAYABA, Marlene Milan. Residências em São Paulo 1947-1975. São Paulo, Projeto, p.429, 1986.
8. O Brutalismo Paulista foi uma arquitetura extremamente marcada por questões éticas, sendo este seu ponto de contato com o Novo Brutalismo Inglês. A ideologia deste movimento, preocupado com questões sociais e com a “verdade dos materiais”, tem o mesma postura ética da arquitetura inglesa que teve nos Smithson seus maiores defensores. Por outro lado, a influência formal está vinculada a Le Corbusier: ao concreto bruto aplicado aos prismas puros e à busca da univolumetria utilizados pelo arquiteto franco-suíço.

Maria Luiza Adams Sanvitto

Arquiteta, gradou-se pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS em 1975. Concluiu o curso de especialização do PROPAR/UFRGS em 1981, titulando-se Mestre em Arquitetura pelo mesmo curso em 1994. Professora Assistente do Departamento de Arquitetura desde 1988, atuando como docente e pesquisadora, ocupa atualmente a Chefia do Departamento de Arquitetura da FA/UFRGS.