

Maria Eduarda Neumann

Documentação do Construído: Reconhecendo e Mapeando

AS RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES
BRUTALISTA DE BRASÍLIA

Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte

Universidade de Brasília • Instituto das Artes • Departamento de Artes Visuais

- Dezembro de 2019 -

Maria Eduarda Nemann

Documentação do Construído: Reconhecendo e Mapeando

AS RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES
BRUTALISTA DE BRASÍLIA

Universidade de Brasília
Instituto das Artes • Departamento de Artes Visuais
Bacharelado em Teoria Crítica e História da Arte

Monografia de autoria de
Marta Eduarda Neumann

Orientação de
Prof.ª Dra. Nivalda de Assunção de Araújo



Banco formado por
Prof. Dr. José Galbranski
Prof. Dr. Eduardo Perrotti Rossetti

Aprovação
Brasília, 13 de dezembro de 2019

Assinatura
Super Secretariado • Nota máxima

Nota a leitor

Eu, Mirri Eduarda Nonnum, autorizo a publicação desta Dissertação no sistema de informação da Universidade de Brasília. Concedo também a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

A presente descrição foi redigida segundo o modelo orientado da Língua Portuguesa de 1990, em vigor desde 2009, tendo-se procedido, a fim de garantir a coerência formal do texto, à atualização das transcrições usadas.

Em relação as imagens apresentadas para o âmbito da tese, estas serão identificadas (fonte) apenas na Lista de Ilustrações, contendo, ao longo do texto, apenas seu número de identificação (exemplo: p.) e quando necessário um título (exemplo, “Casa 06 de Milton Karmos”).

Não divulgaremos os endereços das residências das casas catalogadas na pesquisa em questão.

Devido este trabalho a todos os moradores de Brasília que buscam a compreensão dos signos culturais para nos, brasileiros, na nossa cidade capital, e os signos culturais por nós produzidos, na cidade-quadriculana. Por fim, aqueles que buscam salvaguardar nossa tão breve história e tão rica identidade.

Caso possa haver informações (fotografias, vídeos, endereços) acerca das residências unifamiliares pontuais existentes em Brasília, nos envie por algum dos meios abaixo:

Instagram *Email* *Facebook*
@mirri_karmo /mirri.karmo@gmail.com /mirri.karmo



Residência Milton de Ezequiel, 1963
Arquiteto João Figueiredo Lima



Residência JN, 1976
Arquiteto João Figueiredo Lima



Residência MKS, 1974
Arquiteto Milton Karmos



Residência 06, 1972
Arquiteto Milton Karmos

“Documentação do Construído: Reconhecendo e Mapeando as Residências Unifamiliares Brutalistas de Brasília”, surge como pesquisa de trabalho de Monografia para o bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília. O interesse pela pesquisa, já antigo da autora arquiteta, consagrou, na Academia, força para estruturá-la. O projeto teve como proposta a demonstração da cidade de Brasília para além dos limites do Plano Piloto, a força para estruturá-la, da arquitetura bruta e orgânica “inventada” e da morfologia urbana construída, por Lúcio Costa a partir da concepção da “Unidade de Varadouro”.

Dentre a heterogeneidade e qualidade arquitetônica existente na cidade-capital de pouco menos de 60 anos, a investigação teve como objetivo a catalogação das residências brutalistas, ou de “conexões brutalistas”, não é, possivelmente elementos brutalistas. Tal termo é usado, dada a abrangência formal do “brutalismo”, uma vez que o movimento fora aplicado em todo o mundo, mas não de maneira universal (como o Estilo Internacional), e sim, reinterpretando tradições locais ou nacionais.

Em todo caso, afin de melhor compreender as “conexões brutalistas” existentes nas casas unifamiliares Brasília, internos de antes analisar o grande atlas brutalista existente no Plano Piloto, a partir de edifícios das mais diversas funções: de uma arquitetura condida com exemplares de hospital, concessionária e biblioteca, a concepções representativas - palácios, jardins, torres e novamente, a leitura da própria questão de moradia da Superquadra.

A continuação da pesquisa do trabalho de Conclusão de Curso (TCC) procura documentar as reconhecidas residências de “conexões brutalistas”, além de dar continuidade à busca, reconhecimento e documentação de residências pouco ou ainda não documentadas.

Em meio aos trabalhos encontrados, verificou-se que muitas das casas documentadas foram descontextualizadas, dando o desconhecimento e o desinteresse, pela população por essa arquitetura de concreto-bruto aparente, não que demonstrasse associação à estética de origens produtivas e finalidades efetivas do patrimônio.

CHAMADA PÚBLICA
—
OPEN CALL
PROCURAM-SE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA



COMO IDENTIFICAR UMA CASA BRUTALISTA

Elementos essenciais
Essenciais para uma Casa Brutalista

Elementos opcionais
que podem agregar valor à Casa Brutalista

1. Uso de concreto armado ou reboco; 2. Construção que possa representar uma conexão com o contexto urbano; 3. Terreno pouco convencional; 4. Elementos decorativos e ornamentais; 5. Terreno pouco convencional; 6. Construção de um muro ou de um muro de contenção.

BRASÍLIA BRUT
CONCEPÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UM SISTEMA DE IDENTIFICAÇÃO DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
ANÁLISE DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
PROJETO DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
FOTOGRAFIA: J. CARLOS PEREIRA

CHAMADA PÚBLICA
—
OPEN CALL
PROCURAM-SE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA



COMO IDENTIFICAR UMA CASA BRUTALISTA

Elementos essenciais
Essenciais para uma Casa Brutalista

Elementos opcionais
que podem agregar valor à Casa Brutalista

1. Uso de concreto armado ou reboco; 2. Construção que possa representar uma conexão com o contexto urbano; 3. Terreno pouco convencional; 4. Elementos decorativos e ornamentais; 5. Terreno pouco convencional; 6. Construção de um muro ou de um muro de contenção.

BRASÍLIA BRUT
CONCEPÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UM SISTEMA DE IDENTIFICAÇÃO DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
ANÁLISE DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
PROJETO DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
FOTOGRAFIA: J. CARLOS PEREIRA

CHAMADA PÚBLICA
—
OPEN CALL
PROCURAM-SE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA



COMO IDENTIFICAR UMA CASA BRUTALISTA

Elementos essenciais
Essenciais para uma Casa Brutalista

Elementos opcionais
que podem agregar valor à Casa Brutalista

1. Uso de concreto armado ou reboco; 2. Construção que possa representar uma conexão com o contexto urbano; 3. Terreno pouco convencional; 4. Elementos decorativos e ornamentais; 5. Terreno pouco convencional; 6. Construção de um muro ou de um muro de contenção.

BRASÍLIA BRUT
CONCEPÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UM SISTEMA DE IDENTIFICAÇÃO DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
ANÁLISE DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
PROJETO DE CASAS BRUTALISTAS EM BRASÍLIA
FOTOGRAFIA: J. CARLOS PEREIRA

O léxico “brutalismo” (“brutalism”) esta longe de configurar-se um vocabulário unânime, caracterizando-se uma rede complexa de projetos arquitetônicos. Em todo caso, é de consenso que este afirma-se com um ponto original corbusiano. A palavra se manifesta como extensão ao termo “béton brut” (concreto aparente) existente na obra de Le Corbusier (1887-1965) no pós-guerra europeu, sua última fase criativa, em especial a obra Unité d’Habitation de Marseille (1947-1953), vindo a associar funcionalidade a plasticidade, ética a estética.

A nomenclatura, todavia, aparece com o termo “new brutalism”, empregado pela primeira vez pelo casal de arquitetos ingleses Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) para referir-se a um projeto não executado, e a posteriori defendido e divulgado pelo crítico de arquitetura inglês Reyner Banham (1922-1988), a partir do artigo e do livro “The New Brutalism”. Em todo caso, o “concreto armado” (patenteado por Hennebique, em 1892) é empregado de maneira aparente já no início dos século XX, principalmente à partir da década de 20, em obras de autoria de Auguste Perret, François Le Coeur, do próprio Le Corbusier, etc.

As tendências brutalistas de cada país guardam proximidades entre si, mas assumem em cada circunstância atributos locais. No Brasil, apesar de projetos-manifesto no Rio de Janeiro, cidade muito influenciada pela primeira fase corbusiana, foi em São Paulo, à partir da década de 1950 com a “escola paulista” que a arquitetura brutalista ganhou maior notoriedade, atingindo seu ápice durante a Ditadura Militar (1964-1985).

O brutalismo apresenta-se contemporâneo a construção de Nova Capital, mas não um movimento paralelo. Brasília, apesar de considerada a supremacia da arquitetura da escola carioca, apresenta transposições brutalistas quando observada de perto sua arquitetura, quer criticamente, quer plasticamente.

O presente trabalho tem como objetivo a busca, e posteriori catalogação das residências unifamiliares existentes na Capital Federal, que revelam tais “conexões brutalistas”, termo usado dada a abrangência formal do “brutalismo”. Interessa-se que é na casa onde o contato com a arquitetura torna-se mais íntima e que a residência, considerada o palácio do século XX, é a tipologia que melhor permite a configuração de uma obra prima e, conseqüente, de uma verdadeira obra-manifesto.

Palavras-chave:

Brutalismo / Habitação Unifamiliar / Brasília / Patrimônio / Preservação /

Keywords:

Brutalism / Single-family Housing / Brasília / Heritage / Preservation

The lexicon “brutalism” is far from configuring an unanimous word, characterizing a complex network of architectural projects, however, it asserts itself as an original Corbusian point. The word manifests itself as an extension to the “béton brut” (apparent concrete) existed in the work of Le Corbusier (1887-1965) in the post-European war, his last creative phase, especially the work Unité d’Habitation de Marseille (1947-1953), associating functionality with plasticity, ethics and aesthetics.

The nomenclature arises from the term “new brutalism”, used for the first time by the couple of english architects Alison Smithson (1928-1993) and Peter Smithson (1923-2003) referring to a project not executed (1956), and then defended and published by english architecture critic Reyner Banham (1922-1988), based on the article and the book “The New Brutalism”. In any case, “reinforced concrete” (patented by Hennebique, in 1892) have been used in an apparent way since the beginning of the 20th century, mainly after the 1920s, in works by Auguste Perret, François Le Coeur, from Le Corbusier himself, etc.

The brutalist tendencies of each country are close to each other, but in each circumstance they assume peculiar attributes. In Brazil, despite projects manifest at Rio de Janeiro, city greater influenced by the first corbusian phase, it was at São Paulo with the “paulista school” since the 1950s, that brutalist architecture gained greater notoriety, reaching its peak during the Military Dictatorship (1964-1985), at the time.

Brutalism architecture is contemporary with the construction of Brazilian New Capital, but not parallel movement. When its new architecture is observed, both critically and plasticly, Brasília, considered the pinnacle of Rio’s architecture school, presents itself with brutalist transpositions.

The present work aims to search, and later catalog, single-family housing in the Federal Capital, which reveal such “brutalist connections”, a term used given the formal scope of “brutalism”. It is said that it is in the house where contact with architecture becomes more intimate and that residence, considered the palace of the 20th century, is a typology that allows the configuration of a masterpiece and, consequently, of a true manifest.

Sumário

Nota à edição
Nota à discretização
Poders
Resumo / Abstract
Sumário

Apresentação

Capítulo 01: Primeiros do modernismo no Brasil

- 1.1 - Racionalismo carioca vs. Brutalismo paulista
- 1.2 - O racionalismo carioca
- 1.3 - Brasil, a industrialização e a consolidação de Brasília
- 1.4 - Brasil e a imagem internacional

Capítulo 02: A Escola Paulista

- 2.1 - Influências: racionalismo e a corrente orgânica
- 2.1.1 - Desdobramentos: a corrente orgânica
- 2.2 - Conexões brutalistas
- 2.3 - Brutalismo paulista
- 2.4 - Os arquitetos paulistas
- 2.5 - Características críticas e formais da escola paulista e do Brutalismo

Capítulo 03: Atlas das conexões brutalistas em Brasília

- 3.1 - Brasília e a alteração da expressão formal da arquitetura
- 3.2 - Brasil e a disseminação da arquitetura moderna
- 3.3 - Projetos educacionais

- 3.4 - Outras conexões brutalistas
- 3.4.1 - Edifícios oficiais
- 3.4.2 - Edifícios cotidianos

Capítulo 04: Residências em Brasília: conexões brutalistas e outros modernismos

- 4.1 - A questão da moradia no modernismo
- 4.2 - Casas urbanas: Plano Piloto
- 4.2.1 - A questão da pré-fabricação
- 4.2.2 - Habitação plurifamiliar, a invenção da Superquadra e a Quadra Modelo
- 4.2.3 - Edifícios plurifamiliares, o estilo internacional e a "tradição carioca" e no PPP
- 4.2.4 - Edifícios plurifamiliares e as "conexões brutalistas" no PPP: caso 01 a 12
- 4.2.5 - Edifícios unifamiliares geminados

Capítulo 05: Acervo residencial unifamiliar modernista em São Paulo e em Brasília

- 5.1 - Bairros de moradias individuais no Brasil
- 5.2 - Residências unifamiliares "entremuros" existentes em São Paulo
- 5.3 - Residências unifamiliares "entremuros" existentes em Brasília
- 5.3.1 - Importantes projetos pré-catalogados ou comunamente reconhecidos
- 5.3.1.1 - Oscar Niemeyer
- 5.3.1.2 - João Figuerias Lima (aka Lelé)
- 5.3.1.3 - Milton Ramos
- 5.3.1.4 - Marcellio Mendes Ferreira
- 5.3.1.5 - José Galbinski
- 5.3.1.6 - Elvin Mackay Diburgas

Capítulo 06: caderno de estudos

6.1. Levantamento

A. Primeiras casas

B. Conexões brutalistas

B.1. Conexões brutalistas: obra concreto aparente em sua totalidade

B.2. Conexões brutalistas: estrutura em concreto aparente e uso de tinta na alvenaria (com argamassa) ou na parede estrutural (concreto diretamente pintado)

B.3. Conexões brutalistas: tijolos aparentes ou pintados, normalmente, na cor branca

B.4. Conexões brutalistas: uso de pedras

C. Neocolônias (anos 70 – 80)

D. Híbridos: neocolonial e concreto aparente

E. Pós-modernistas

E.1. Estrangéirismos e/ou arquitetura kitsch

E.2. Pós-modernistas: regionalismo crítico, ou kitsch

E.3. Pós-modernistas influenciadas diretamente pelo modernismo senso de continuidade

E.4. Contemporaneidade: “mimicização” materialidade)

F.

F.1. Transição brutalismo para pós-modernismo?

F.2. Pós-modernistas: grande presença de madeira

6.2. Material que nos foi enviado

Conclusão

Referência bibliográfica

Lista de siglas

Divulgação

Entrevistas

Arquitetos brutalistas

E1: Professor José Galbinski, arquiteto autor da Biblioteca Central e do Refetório Universitário, ambas da Universidade de Brasília

Arquitetos que realizaram intervenções em obras brutalistas

E2: Bloco Arquitetos, escritório responsável pelo restauro da Residência MR53, de autoria de Milton Ramos, 1974

E3: Arquitética, responsável pela reforma na Residência JSN, de autoria de João Figueras Lima, 1974

E4: Debuxo do Bloco e reforma em possível projeto de Elvyn Mackay Dubygras

Moradores de residências brutalistas

E4: Arquiteta Laura Vieira, moradora de um dos apartamentos do bloco residencial brutalista da SQN 107, de autoria d Mayumi Watanabe

E5: Família Aviani, moradores de diversas casas de autoria de Milton Ramos, entre elas a Residência Aviani, de 1972

Plano de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)

Introdução
Justificativa
Metodologia
Conclusão

Diferentes autores descreveram sociedades do futuro, utópicas ou distópicas, em que seus cenários de cidades e de seus edifícios viriam também a sofrer transformações. Com tal apreensão ideológica de “um futuro” foi a partir do século XX que todos os programas e respectivas construções passaram a ser considerados como “arquitetura”, mudança de perspectiva ainda não vista até então. Isto é, dada a atenção estética a construção, um “design” era aplicado nas mais diversas escalas. A arquitetura passava ainda a ser um corte transversal na sociedade, visto o surgimento de novas classes sociais, logo, era agora uma disciplina que se dirigia a uma diversa clientela e, conseqüentemente, passava também a entender suas tradições disciplinares a fontes externas de conhecimento, promovendo pensamentos inter e multidisciplinares (COHEN, 2013, p. 10).

Outra grande transformação “de cenário” se deu na própria construção civil com a introdução de dois novos materiais estruturais, o aço e o concreto armado, cronologicamente. A respeito do concreto armado, uma das primeiras multinacionais no ramo da construção, as quais competiam entre si domínio de técnicas, além do controle do mercado, foi a firma do engenheiro francês François Hennebique, aberta na década de 1890, a partir de um sistema simples de vigas e colunas. Vale a nota que o concreto, agora feito de maneira industrial, havia sido redescoberto, visto ser originário de maneira artesanal dos romanos (COHEN, 2013, p. 46-50).

O concreto armado – “mistura de cimento, agregados (areia e pedra britada) e água, reforçada por uma armação de aço” - conduziu também a uma profunda mudança “na concepção e na condução dos centros de obra”, bem como em suas possibilidades plásticas: desde orientação historicista a estruturas sem qualquer ornamentação, isto é, explorando diferentes maneiras de “tratamento da superfície do concreto – lavado, estrado ou revestido”, podendo ter, por exemplo, um efeito cônico da materialidade da pedra. Assim, o concreto-armado anunciava a fusão entre o “Kernform” e a “Kunstform”, de acordo com Gottfried Semper (COHEN, 2013, p. 46-50).

O concreto armado era normalmente utilizado como uma imitação da pedra, como já mencionado, isto é, um pastiche que ocultava sua real materialidade utilizando-o apenas como “elemento estrutural” a ser escondido; onde o exterior e o interior não eram definidos pela materialidade ou pela estrutura. Esta questão foi alterada na transição perante o Art Nouveau para o Art Decó, apesar das cons-



truções seguem ainda um “neoclássico racional”, preservando uma harmonia, simetria e proporção clássica. O Art Deco surgiu no final da Belle Époque – foi o estilo dominante arquitetônico na década de 1920, consagrando-se como uma “tradição” cujos expoentes em Paris foram Perret e Sauvage. Com a Segundo Guerra Mundial, hotéis Art Deco foram construídos em Miami Beach e o estilo afastou-se mundialmente, mas em outros o Art Deco desapareceu em grande parte, com exceção de seu uso no desenho industrial, o qual continuou existindo e também expandindo.

“Coube a Auguste Perret dar ao concreto o seu título de nobreza definitivo (...) o mais radical dos arquitetos na exploração do potencial do concreto armado”. Em Paris o arquiteto rompeu com o “moldo cidadão” de construção da capital francesa - apesar de Paris entre 1871 e 1914 ser notável pela variedade de diferentes estilos arquitetônicos¹ - com a concepção e construção pioneira do edifício de apartamentos da rue Franklin (1903-1904), o qual apresenta o concreto armado ora aparente, ora alternado por ladrilhos de cerâmica de Alexandre Bigot.

Posteriormente, foi com o Théâtre des Champs-Élysées (1913) que o concreto fora novamente empregado, agora de maneira “oficial”, além de pública, com um engenho estrutural visto antes apenas em pontes – um bloco de concreto era sustentado por quatro arcos atirantados (COHEN, 2013, p. 12-14, 46-53). O Teatro foi o primeiro edifício Art Deco em Paris.

Apesar da aparente subjetividade do concreto armado, tal possibilidade de um historicismo e de um legado fez surgir rivalidades nacionalistas. Alemanha e França brigavam pela sua “patente”. As proposições de um jovem chamado Charles-Édouard Jeanneret, arquiteto desenhista de Auguste Perret entre 1908 e 1909, e influenciado também por Peter Behrens, Tony Garnier e até mesmo a Palladio, tinha raízes tanto germânicas quanto franceses. Esse estagiário viria um dia a se tornar Le Corbusier. Em 1914, Jeanneret projetou um sistema construído por pilares e lajes horizontais (ossatura) que permitiam a configuração de inúmeras formas de planta-baixas e fachadas: sistema denominado “Dom-ino” (COHEN, 2013, p. 53).

Em 1925, na Exposição de Artes Decorativas de Paris, Corbusier projetou o construído Pavilhão do Esprit Nouveau, o qual possuía 2000m² e planta livre. A grande maioria dos pavilhões eram luxuosamente decorados, enquanto o pavilhão de Corbusier e o da União Soviética haviam sido construídos de maneira austera, logo, sem ornamentação e decoração, apresentando-nos o início do que seria conhecido como “arquitetura modernista”.

Ainda durante a década de 1920, Le Corbusier projetou uma série de residências unifamiliares para clientes cultos, que, assim como o arquiteto, achavam que a moradia moderna devia ser uma “machine

à habiter” (máquina habitável), como no caso da Villa Savoye (1929-1930), em Poissy-sur-Seine, na França. Tal obra nos apresentaria os “Cinco Princípios da Nova Arquitetura” (1927): (1) cobertura em terraço jardim, (2) pilotis que elevavam a construção e liberavam o andar térreo, (3) planta livre, (4) fachada livre, (5) jarda horizontal em file; além da “promenade architecturale”, já vista na “Maison La Roche” (1923-1924), em Paris. A “promenade architecturale” é “um passo arquitetônico inspirado pelas procissões da Acrópole de Atenas, conforme descritas por Auguste Choisy” (CULLEN, 2013, p. 125-127).

Podíamos, portanto, deduzir “brutalista” (“béton brut”, concreto bruto), como um lexico dado a arquitetura cujas estruturas são deixadas aparentes afim de revelar a potencialidade estrutural-técnica e a expressão plástica do concreto armado, deixando “sempre” evidente a “verdade estrutural”. Dessa maneira, vigas, pilares, lajes, contrafortes e outros aspectos estruturais da construção estarão sempre expostos, sendo eles, novamente, os elementos de beleza da obra.

Em uma era pós-guerra, o “brutalismo” - agora como “movimento arquitetônico” que conhecemos de linguagem modernista, e não mais pré-modernista - adquire popularidade por revelar-se uma construção “econômica”, possibilitar funcionalidade, mostra-se austera (logo, “oficializante”), além de vincular-se a filosofia de inclusão e igualdade social e consequentemente do ato de manifestação. Tornou-se, como consequência de todos os intentos acima, uma forma ideal de construção para projetos públicos e educativos, logo, de metáfora nacionalista.

Para o âmbito da dissertação iremos atribuir a palavra “brutalismo” às construções em concreto armado aparente das décadas de 1950 a 1980. Vale a ênfase que não é certo assumir que toda a construção em concreto possa ser considerada brutalista.

Segundo Ruih Verde Zein em seu artigo “A década ausente: É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70”:

“(...) não é fácil definir-se o brutalismo de maneira acurada e isenta. Não usado quanto esnobado pela literatura arquitetônica da segunda metade do século XX, está longe de configurar um concreto unânime, as diferentes acepções que lhe são atribuídas superpondo-se de maneira pouco clara, parecendo ser uma só quando são muitas, e para desinduldas é necessária certa paciência de detetive. Entretanto, é tarefa inadiável quando se pretende empregá-lo para qualificar certa arquitetura paulista dos anos 1950-70”

1. Entre tal período Paris comportava entre outros, o estilo Neo-Bizantino, Neo-Gótico, Neo-Classico, Neo-Romântico, Art Nouveau e Art Deco.

Seguiremos, portanto, como melhor veremos, a classificação que Zein (1988, p. 55, apud BASTOS, 2003, p. 18) nos apresenta para identificar “obras brutalistas”, ou de “conexões brutalistas” - dado que as construções compõem uma gama de edifícios de “concreto aparente” espalhados mundialmente com características identitárias locais, tornando-se ecléticos pelas suas possíveis descrições - a partir das “características símbolo” das obras brutalistas (composição, elevações, sistema construtivo, texturas, luminosidade e partido).

Em seu *web site* “Arquitetura Paulista Brutalista 1953-1973”,

“A arquitetura brutalista é uma das mais marcantes tendências do panorama arquitetônico moderno, brasileiro e internacional, do período pós-2ª Guerra Mundial até pelo menos fins da década de 1970. As obras com ela identificadas caracterizam-se principalmente pela utilização do concreto armado deixado aparente, ressaltando o desenho impresso pelas formas de madeira natural, técnica que passou a ser empregada com mais frequência na arquitetura civil naquele momento, tanto como recurso tecnológico como em busca de maior expressividade plástica. Tem como paradigma fundacional as obras do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) a partir do projeto da Unité d’Habitation de Marselha (1945-1949) e suas obras seguintes, que ajudaram a conformar uma determinada linguagem arquitetônica que influenciou arquitetos e obras no mundo inteiro”

Assim, conforme Zein e outros autores, o “brutalismo modernista” teve início em 1946, quando Le Corbusier inicia a construção do seu projeto Unité d’Habitation de Marselha (1946-1952), o qual sofreu uma espécie de “paradoxo a sua época” visto que apesar de seu grande empenho intelectual à partir de regras matemáticas, suas superfícies em concreto-armado terem uma textura rugosa, grossa - devido as diversas camadas sobrepostas de concreto - e com as marcas das fôrmas de madeira, características que foram resultado do longo processo de construção e baixo orçamento (CULLEN, 2013, p. 322). Esse projeto foi responsável pela proclamação do “bruto como belo” por Corbusier, isto é, do início do seu “segundo momento-fase”.

A Unité d’Habitation de Marselha, dimensionada pelo Modulor (1945) e possuidora de 337 apartamentos, foi resultado das pesquisas de “Immunables-villa” (1922) e do livro “La maison du homme” (1942) que teve como princípio as cidades-jardins, consequentemente do morar em “unidades de habitação”. Apesar de não conseguir padronizar a construção, seus princípios gerais foram base para a construção de outras quatro “cidades-sede”, respectivamente, Nantes, Berlin Ocidental, Brécy-en-Forêt e Firminy (CULLEN, 2013, p. 322).

De 1951-1955, outro projeto era construído de Corbusier, a Maison Jaoul. Tal residência de características verticais-regionais, (re)

apresentou outras duas forma de materialidade aparente bruta, a do tijolo e da madeira, distanciando-se assim das casas racionalistas “máquinas-de-morar”, da “primeira fase” de Corbusier, a qual perdurou aproximadamente de 1922 e 1940 (CULLEN, 2013, p. 324).

Ainda durante a década de 1950, Corbusier projetou e construiu diferentes obras de “mesma linguagem”. A icônica Capela Notre Dame du Haut, em Ronchamp (1950-1955), a Villa Shodhan, em Ahmedabad, Índia (1951 e 1956), a cidade de Chandigarh, nova capital do Punjab - e seu único plano diretor realizado, e a construção de três edifícios governamentais, o Secretariado (1952), a Suprema Corte (1952) e o Palácio da Assembleia Legislativa (1952). Por fim, a construção do o Convento de Sainte Marie de la Tourette, em Evieux-sur-l’Arbresle (1953-1960).

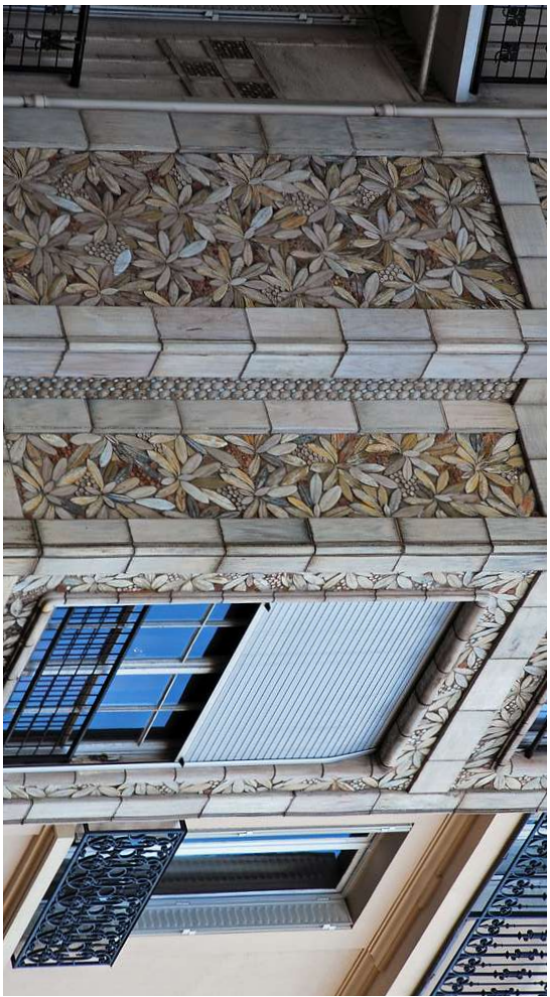
Em seus projetos finais Corbusier, conhecido como “o bruto do concreto armado” realizou projetos com o mesmo material construtivo, porém com acabamentos de “extrema elegância e apuro”, tal como fizeram os arquitetos Marcel Breuer e Pier Luigi Nervi, por exemplo - (CULLEN, 2013, p. 326).

De acordo com Jean-Louis Cullen, (2013, p. 330), uma “terceira fase combusiana” manifestava-se, intitulada pelo autor como “brutalismo anglo-americano” e conhecida como “Neobrutalismo”. A primeira obra classificada deste “corbusianismo tardio” é a Hustanton Secondary School (1949-1954) dos arquitetos britânicos Alison e Peter Smithson.

Ainda segundo Cullen (2013, p. 330), este movimento apresenta um nome de epistemologia confusa, dado que “oficialmente” se apresenta como “neo-concreto bruto”, a partir do crítico Reyner Branhm e seu livro “The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?” (1966), mas também do apelido de Peter Smithson, “Brutus”.

Novamente à partir de Zein, em seu artigo “Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)”, a autora afirma acerca de “Brutalismo vs. NeoBrutalismo”:

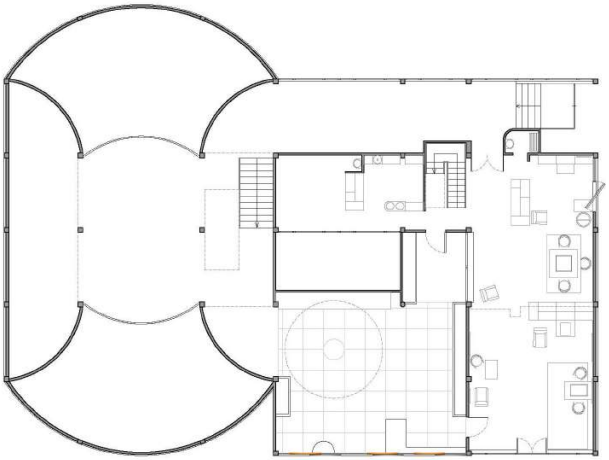
“se confunde com o uso do béton brut por Le Corbusier, material que marcou a atitude artística da sua última fase criativa (1945-65), e que se tornou referência magistral de uso correto para um sem número de arquitetos em todo o mundo nas décadas de 1950-70. Já o neo-brutalismo não nasce como estética ou ética, mas como vago denominador comum de uma insatisfação geracional dos jovens arquitetos ingleses do pós-II Guerra; um quase “movimento”.



Alameda Park
1908

- 
- 
- 
- 
- 
- 

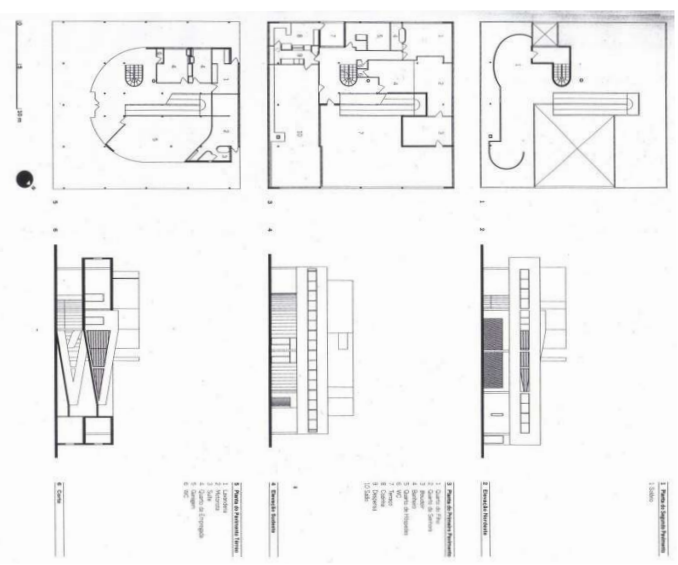
Representative
from Seattle, August 1908
The, 1908-1909



19



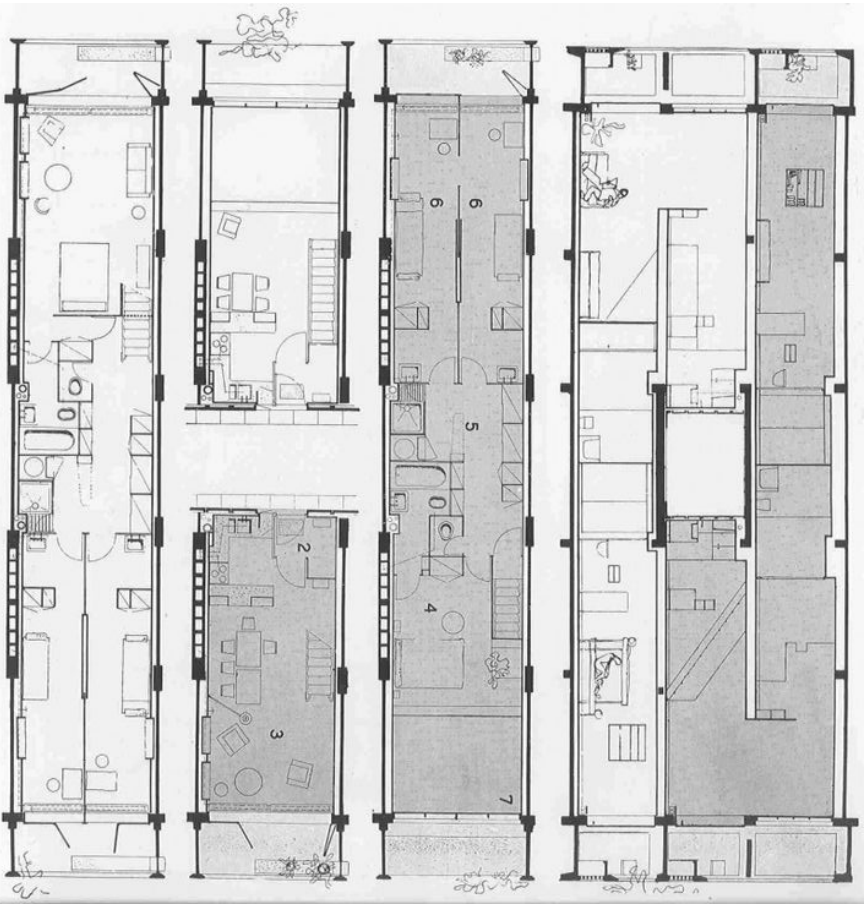
20



21. *Desenho*



22



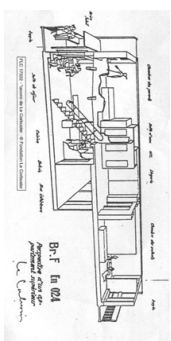
23: Desenhos

Página seguinte:
24





26. Double

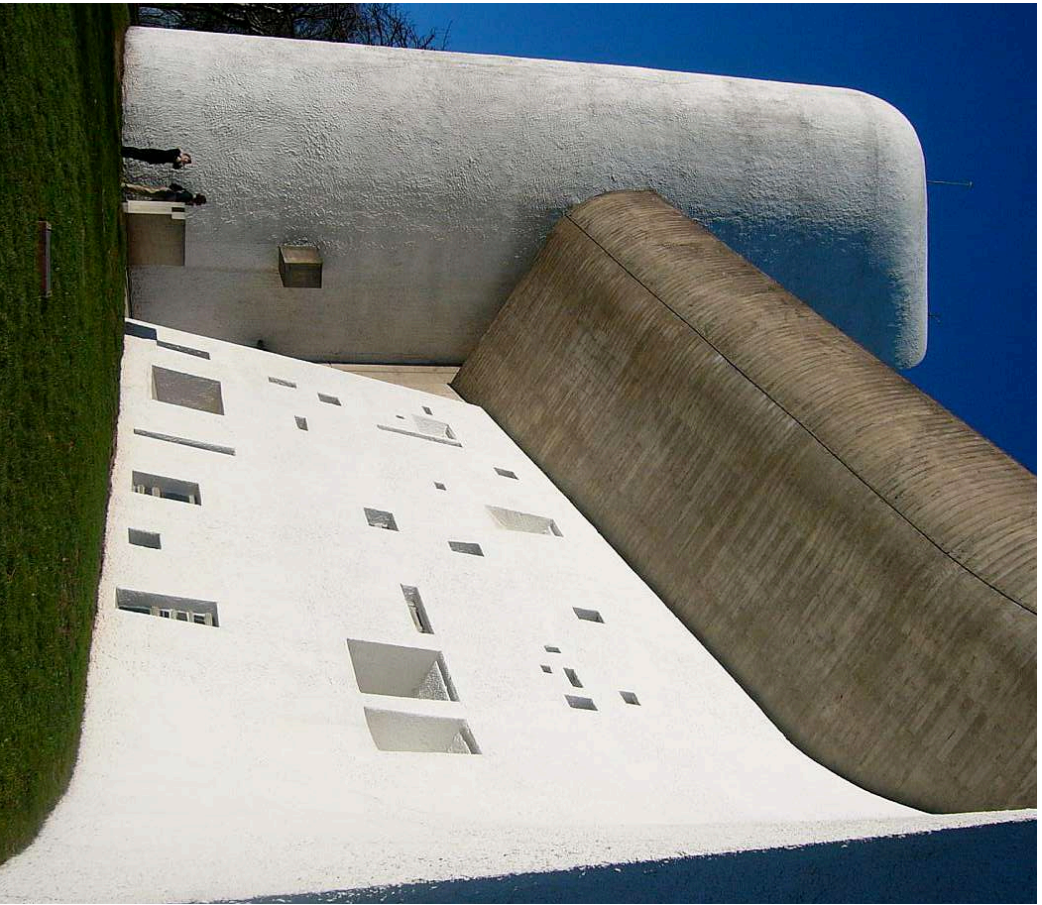


27



28
 Repetition:
 25. Column

Le Corbusier
Capita Nire Dune de Haut, Ronchamp, 1950-1955

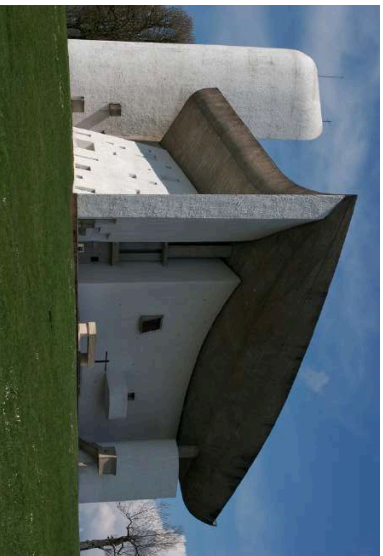


29

30



31

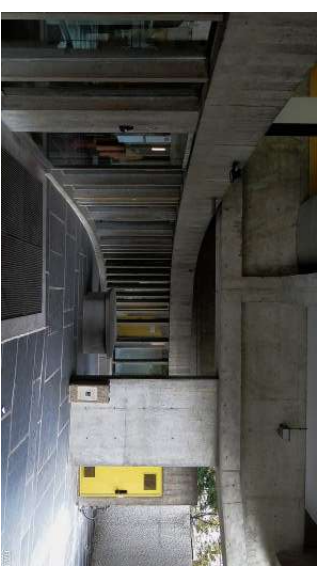


32





40



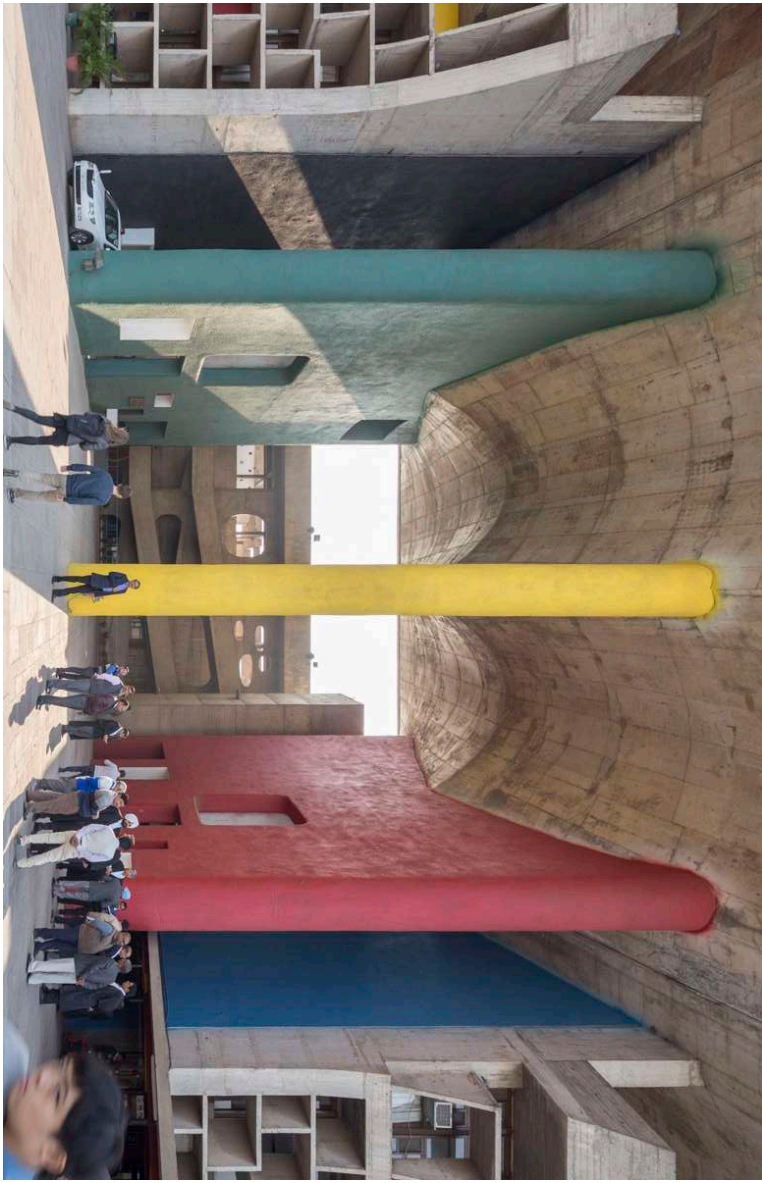
41

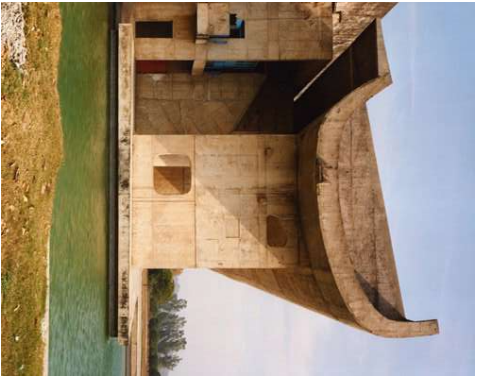


42



Página anterior:
39





1.0. O RACIONALISMO CARIOCA vs. BRUTALISMO PAULISTA

De acordo com Ruth Verde Zein, a classificação binária de “Escola Carioca” (1935 a 1965) e “Escola Paulista” (1955 a 1985), “Racionalismo Carioca” e “Brutalismo Paulista” são hoje vistas como reducionistas, impossibilitando explorar a complexidade de cada evento de modo isolado (ZEIN, 2005, p. 40). Fazem parecer um “ponto de mutação” da produção arquitetônica brasileira pós-Brasil, isto é, tendo um “ápice” e uma “ruptura” (ZEIN, apud BASTOS, 2015, p. 52).

Ocorre apenas que desde a década de 1950 novas respostas arquitetônicas vinham ganhando força, principalmente em São Paulo, depois de um “período de unanidade” dos cânones cariocas os quais legítimavam “arquitetura brasileira” (ZEIN, 2006).

De acordo com Hugo Segawa (2014, p. 143) tal perspectiva de “crise” de continuidade é também propiciada por Oscar Niemeyer, quando o arquiteto publicou vários artigos na revista *Módulo* em que afirmava a necessidade de revisão de sua produção arquitetônica. Tal episódio seria assim o estopim para a possibilidade de uma nova “Inhab”, ou “escola”.

Segundo Eduardo Rossetti (2007, p. 18), “Essa abordagem polarizada tende a circunscrever em esferas opostas a produção de arquitetos como Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, resultando em uma leitura desconstruída, fragmentada e não relacional”.

Para uma melhor compreensão didática utilizaremos, em todo caso, tal divisão.

1.1. O RACIONALISMO CARIOCA

Nas diversas correntes de arquitetura contemporânea brasileira, uma especificidade surge, uma corrente característica do Brasil que a marcou profundamente: aquela que tentava conciliar os princípios da arquitetura “moderna” e os da tradição local – isto é, a implantava pelos colonizadores portugueses e seus descendentes nos séculos XVI e XVII. Não podemos aqui deixar de nos referir a maior personalidade deste panorama, Lucio Costa, teórico e arquiteto profundamente ditto, expoente máximo da “escola carioca”, homem que trabalhou no IPHAN e também seguiu a doutrina racionalista de Le Corbusier (fonte fundamental da nova arquitetura brasileira), características notórias em seu desenho urbano do Plano Piloto de Brasi-

lia (1956) (BRUNAND, 2010, p. 119), dado as perspectivas barrocas e o uso do azulão, por exemplo, mas também a questão da pureza dos volumes geométricos com suas proporções modulares, a setorização dos usos e os eixos rodoviários, premissas da Carta de Atenas, do CIAM (habitar, recrear, trabalhar e circular).

A mudança da capital do Brasil para o interior do país punha em pauta, portanto, a questão da modernização da nação, a partir das políticas nacionais desenvolvimentistas do então presidente Juscelino Kubitschek, com o lema de crescimento do país (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 85).

Os projetos que concorriam entre si ao concurso para a nova capital (1957), criada sobre o slogan desenvolvimentista “50 anos em 5” do presidente, constituindo a Meta Síntese, de um “Plano de Metas”, nos revelam contraposições, isto é, variadas direções, dado o pluralismo formal das diferentes vertentes arquitetônicas que se guiavam, apesar das similaridades conceituais e da ideia de “obra de arte total” completa e unitária em escala urbana, fruto do “modelo” cidade-ideal. O único traço de união se constata na crença utópica do urbanismo moderno baseado no sistema viário; aqui em condições perfeitas de tais aspersões ideias serem aplicadas, por possuir condições históricas e geográficas favoráveis – constituindo-se uma verdadeira tabula rasa laboratorial – além da não restrição de verba (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 63 e 64).

O único projeto que apresentaria a especificidade de ser uma capital nacional foi o projeto vencedor, de autoria de Lucio Costa, pela união da identidade nacional, aos novos paradigmas modernos. Assim, Costa mostra-se hábil nessa mistura fazendo com que empréstimos do passado passem a adquirir um caráter moderno (BRUNAND, 2010, p. 125-131), como vê-se também no conjunto residencial de luxo do Parque Guiné, no Rio de Janeiro, onde Costa propôs um conjunto de seis prédios residenciais independentes – apenas três foram construídos, o Nova Cintra, o Bristol e o Caladônia (BRUNAND, p. 135), experimento da Superquadra, do PPP (SEGAWA, p. 122).

Enquanto sua produção como arquiteto, cabe ao âmbito desta tese sua produção de casas unifamiliares, uma vez que este era o setor que maior oferecia a possibilidade de experimentação, pelo seu tipo de programa. Ainda, aqui a facilidade síntese de projeto entre a tradição local e a arquitetura contemporânea, dado que tal programa, quando em residenciais unifamiliares – e não plurifamiliares – não apresentava tantas distinções do gênero tradicional, “assim, as soluções antigas permaneciam parcialmente atualizadas e capazes de serem facilmente adaptadas” (BRUNAND, 2010, p. 125).

Destacamos aqui ainda que foi entre os anos 1942-1943 que o estilo de Costa afirmou-se plenamente, como passível de análise em três residenciais projetadas pelo mesmo nesse curto período de tempo:



48- Sangre Building, Liding, Mies Van Der Rohe, Nova York, 1938



49-50- Palácio Capuruna, ou Edifício do MEE - Ministério da Educação e da Saúde, Lucio Costa, Carlos Lobo, Oscar Niemeyer, Alípio Echarub, Rio de Janeiro, 1936-1947



1- O experimento de pré-moldados e a busca pela pré-fabricação eram soluções adotadas em todo o Brasil (SEGAWA, 1998, p. 149)

casa de Argemiro Hungria Machado (R) e as casas de campo do Barão de Saavedra e de Roberto Marinho (ambas em Petrópolis), sendo os princípios de Corbusier aqui visíveis, como a relação exterior-interior; o uso do pilotis, do *brise-soleil*, mas novamente a ligação a tradição luso-brasileira com a retomada de elementos do vocabulário colonial, como as grandes varandas circundantes; a cobertura de telhas-canal em lugar do terraço em concreto, ou o elemento do muxarabi, de origem muçulmana, e mais tarde o elemento do azulão

Entre 1944-45 não ocorria nenhuma mudança, isto é, ruptura na evolução da arquitetura brasileira, visto que as figuras de destaque eram as mesmas

1.2. BRASIL, A INDUSTRIALIZAÇÃO E A CONSOLIDAÇÃO DE BRASÍLIA

A tecnologia da construção era um tema relevante ao Brasil, visto a industrialização¹ a partir do pensamento nacional-desenvolvimentista pelo qual o país passava (SEGAWA, 1998, p. 149). O período do II pós-guerra foi crucial para o desenvolvimento do país: Em 1950, mais da metade da população brasileira (63,9%, na época, 52 milhões de pessoas) residia no campo, enquanto em 1970, mais da metade vivia nas cidades (56%, na época 93 milhões de pessoas).

O Brasil de 1930-40, tempo de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema e do Ministério de Educação, tinha o Rio de Janeiro como concentração cultural. Assim, a vanguarda da arquitetura moderna brasileira era cariosa, responsável pelo início da modernidade no país, apresentando a “arquitetura oficial” do Brasil. A influência da linha de arquitetura do Rio de Janeiro era visível em todo o país estabelecendo os padrões da arquitetura brasileira. A inspiração ideológica corbusiana e de Mies van der Rohe, ou seja, de dogmas racionalistas e pela simplicidade formal propiciada pelo protagonismo da estrutura, tinha como maior protagonista Oscar Niemeyer. Antes desse período, não havia o valor do projeto nacional.

Na primeira metade dos anos 1950, o país sofria com o suicídio do presidente Getúlio Vargas, e na segunda metade (especificamente em 1950), um novo e também desenvolvimentista presidente surgia, Juscelino Kubitschek, e com ele a Era de Ouro do Brasil (ou a “Era JK”), com o surgimento da Bossa Nova, de Pelé e de dois mandantes de futebol vencedores, do crescimento da Petrobras, pela divulgação da arquitetura, dado o crescimento da construção civil e das infraestruturas, e as expectativas para nova capital, Brasília (SEGAWA, 1998, p. 159-160).



51-52- Casa de campo, Barão de Saavedra, Petrópolis, 1942-45

1.3. BRASIL E A IMAGEM INTERNACIONAL

A produção latino-americana sempre foi interpretada como uma extensão do Internacional Style, formado a partir dos anos 1920 na Europa, apesar de nunca ter existido propriamente tal “estética” no Brasil, a exceção de Gregori Warchavchik (em finais de 1920).

Para alguns a arquitetura brasileira evocava uma “inecuidade histórica” e assim ao raciocínio do barroco-rococó latino-americano. Segundo Hugo Segawa (SEGAWA, 1998, p. 112), a arquitetura moderna brasileira, apesar de ter o conhecimento do conteúdo internacionalista, apresentava uma “transfiguração de concepções, adquirindo cores próprias sem se apoiar numa tradição local imediata (...), mas buscando no passado referências de identidade”.

Conforme Lucio Costa, tais “Barroquismos” estavam atrelados a nossa identidade nacional, ou seja, nosso “historicismo”, onde o movimento do barroco colonial mostrava-se nosso maior apogeu cultural, principalmente o Barroco Mineiro. Tal “historicismo” ganhava vigor principalmente nas obras de Niemeyer, em 1942-43, as quais não eram pertencentes ao Internacional Style, configurando-se também como antirracionalistas (PEVSNER, 1961, apud: SEGAWA, 1998, p. 110).

A Nova Arquitetura Brasileira (para alguns, um “Neobarroco”), não era uma moda passageira, mas um movimento com vigor, segundo Grupius (1954, apud SEGAWA, 1998, p. 108). Muitos interpretavam tal arquitetura da “escola brasileira” de maneira positiva, “por apresentar alguns aspectos originais, tipicamente brasileiros” (ARJIGAS, 1981, apud SEGAWA, 1998, p. 129), como Mario Pedrosa, Leonardo Benevolo e Kenneth Frampton, enquanto outros traziam contundentes críticas negativas, como Max Bill, Bruno Zevi e Nikolaus Pevsner, considerando a arquitetura resultado de um “barroquismo excessivo que não pertence a arquitetura e nem a escultura” (Max Bill, 1953, apud SEGAWA, 1998, p. 109).

Apenas Afonso Eduardo Reidy era poupado de tais críticas³ com seu projeto de habitação Pedregulho (1947), visto que a moradia popular era o mais emblemático símbolo da modernidade arquitetônica⁴. Seu projeto era a experiência nacional mais difundida para a fora, contato com 328 unidades para abrigar funcionários no conceito de “unidade de vizinhança” que se trazia (SEGAWA, 1998, p. 118), ou seja, era uma “habitação popular”, ou “habitação proletária”.

Para Sylvia Ficher com seu artigo “Censura e Autoconsura - Arquitetura brasileira durante a Ditadura Militar (1964 a 1985)”, de 2014, o modernismo trouxe homogeneidade a produção arquitetônica.



54. Pedregulho, Afonso Eduardo Reidy, Rio de Janeiro, 1947

2. Referindo-se principalmente ao conjunto arquitetônico da Pampulha, Belo Horizonte, de autoria do Oscar Niemeyer, mas também ao uso dos painéis de azulejos de Portinari, tanto em Pampulha, quanto no Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro

3. Averiguar-se que contradições ideológicas surgiram na América Latina, a qual era alimentada por uma política de patrocínio estatal durante o modernismo, fruto de um nacionalismo condutor que exercera-se no Brasil, em 1964, com o início da Ditadura Militar, surgindo a comandante crítica de sua pouca expressão em obras de cambio social (p. 112 e 114) e sim de arquitetura burguesa e oficial – como o Parque Candê, a Pampulha etc.

4. Como observa-se com os debates do CIAM, com a questão urbanística e habitacional. As recomendações do CIAM, somadas aos distritos residenciais de convívio comunitário e contato com a natureza norte-americanos (unidades de vizinhança, ou neighborhood units cells), como Radburn, eram a instrumentalização para os programas oficiais de habitação popular nos anos 1940-50 (p. 115).

“O caso brasileiro é extremo: da década de quarenta em diante, arquitetura entre nós passou a ser sinônimo de arquitetura moderna. Para ser arquitetura, tinha que ser moderna. O que está sendo construído em Recife é idêntico ao que se está construindo no Rio, que é idêntico ao que se está fazendo em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre ou Curitiba. Por onde quer que se vá, pilões, painéis de vidro, um ocasional brise-soleil... A arquitetura moderna se difundiu dogmaticamente Brasil à fora até se transformar no formalismo oficializado por Brasília”

E continua...

“Como explicar tanta uniformidade? Em boa parte, pela especificidade da constituição da profissão de arquiteto que, aqui, fora tãda. Apenas em 1933 foi regulamentado seu exercício: até então, arquiteto era o mesmo que construtor, que mestre-de-obras... (Com a implantação do sistema CREA, a fundação do IAB em 1935 e, a seguir, os concursos da ABE e do MEC, instituiu-se a corporação, desde então umbilicalmente aliada à assimilação do movimento moderno (...). No nosso caso, foi o modernismo o elemento de coesão, dando estífo a profissão. Reforçando esse fato, enquanto o resto do mundo está em guerra, estávamos produzindo arquitetura moderna de qualidade. Fim do conflito, o que fazer? Seguir o MEC?”

No Brasil havia um diálogo entre a estética modernista e ideologia de esquerda, mesmo instaurada a ditadura anticomunista. Naquele contexto, “intensificava-se o apego ao modernismo institucionalizado”. A ditadura trouxe nados a arquitetura brasileira, quer pelas rivistas especializadas que foram extintas e, consequente, que sua crítica se “fechasse” - perdemos assim o debate sobre o pós-modernismo, rejeitado como antinodernista, e ficamos “condenados à arquitetura moderna da hora, para sempre brutalista. Afinal, todos os modernos de raiz já haviam migrado para o brutalismo, Artigas e Lina Bo brutalistas de primeira hora, tal qual Reidy e Niemeyer”. O brutalismo era portanto a nova erudita forma de moderno, estendendo-se a diferentes programas e tendo “seu partido minimalista aplicadas em qualquer circunstância e a qualquer escala” (FICHER, 2014).



53. Igreja da Pampulha, Oscar Niemeyer, Minas Gerais, 1947

2.1. INFLUÊNCIAS: RACIONALISMO E A CORRENTE ORGÂNICA

Paralelamente a “escola carioca” podemos trazer a arquitetura produzida em São Paulo, para além do pioneiro Grego Warchavchik, os arquitetos brutalistas, uma arquitetura em que fica implícita sua expressão construída na qual revela-se um quase “didatismo estrutural”, à partir de seu “jogo de cargas”. Conforme Yves Brnard, existem dois motivos pelos quais tais expoentes estavam “silenciosos” pela crítica: primeiramente a menor vivacidade e o atraso em que se impuseram, e, do outro, “o fato de as criações mais originais não se encaixarem na linha propriamente racionalista, embora derive, dela indiscutivelmente” (BRUNAND, 2010, p. 249). Rino Levi, personalidade local conhecida, revelou-se menos sensível as influências de Corbúsier que a maioria de seus colegas brasileiros, devido sua vinculação a Itália, país que recebeu sua formação superior. (BRUNAND, 2010, p. 259).



55. Robie House, Frank Lloyd Wright, Chicago, 1908 e 1909



56-57. Casa Modernista da Rua Santa Cruz, Grego Warchavchik, São Paulo, 1927



Dada a questão de imigração, vários profissionais estrangeiros se instalaram em São Paulo, como a italiana Lina Bo Bardi. Lina é responsável pela sua Casa de Vidro, no bairro do Morumbi, tem tal obra chamada a atenção pela concepção sutil de mistura entre gesto artesanal e o emprego de técnica industrial avançada, com uma ampla cozinha, pavimentação em azulejaria - quer interna, quanto externa, ampas fachadas envidraças criando um imenso panorama, bem como no Museu de Arte de São Paulo (MASP) - solução monumental de edifício cujo terreno desimpedido e público se dá a partir de um vão de 70 metros sem o qualquer apoio intermediário. Portanto, atastrava-se da tendência dominante da arquitetura carioca, mas sem mudar de estilo, tipicamente racionalista, aproximando-se da escola paulista, que surgia sob influência de Vilanova Artigas. (BRUNAND, 2010, p. 267 e 268).

Vale aqui a nota que São Paulo foi palco das maiores manifestações de vanguardas modernistas, com a Casa Modernista, de Warchavchik de 1927, como a própria Semana de Arte Moderna de 1922. “As experiências paulistas logo repercutiram no Rio de Janeiro, reforçadas pela influência da visita de Le Corbúsier ao país, em 1929 e em 1936” (ROSSETTI, 2012, p. 23).

2.1.1 DESDOBRAMENTOS: A CORRENTE ORGÂNICA

Observamos agora “correntes diversas” da arquitetura racional brasileira, apesar do movimento racionalista ter sido uma fonte fundamental. O Edifício Louveira, um dos primeiros exemplos de

transição na obra de Artigas, é claramente inspirado pelo ideário moderno de Corbusier e pelas interpretações de tal pelos cariocas que participavam da equipe de Lucio Costa, no projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde, do Rio de Janeiro. Entre 1949 e 53, seus projetos seguem a influência da arquitetura de Oscar Niemeyer (ARTIGAS, 2015, p. 12-13). Ainda, um diálogo com os concretistas, dada a relação com Waldemar Cordeiro, refletindo em casas interiormente neoplasticistas, como a Casa Baeta (1956), e reinterpretação de azulejos nas fachadas, com a colaboração do pintor Mario Gruber (ARTIGAS, 2014, p. 15 e 16)

A necessidade da compreensão da corrente orgânica se dá pelos arquitetos difusores do “prutalismo brasileiro” terem sido em um período anterior influenciados pela mesma. A repercussão da arquitetura de tendência “orgânica”, de maior influência americana (com Frank Lloyd Wright) e da Europa setentrional (com Gunnar Asplund e Alvar Aalto), compreensão difundida pelo crítico italiano Bruno Zevi (1950, apud BRUAND, 2010, p. 269), e tida para alguns autores como o superação do racionalismo, contendo um sentimento plástico oposto ao racionalismo.

De acordo com Yves Bruand (2010, p. 270):

“esta-se perante uma tendência profunda, que recusa uma arquitetura de espírito clássico baseada na razão abstrata e na geometria, para opor a ela um funcionalismo natural ou psicológico, onde triunfam a instigação e a glorificação dos sentimentos interiores. Portanto, a arquitetura orgânica diverge frontalmente do ideal racionalista e expressou-se em termos diferentes; mas seria um absurdo querer tomar os dois movimentos como categorias absolutas, decididamente contrárias. Tanto um quanto o outro foram partidários convicidos da tecnologia moderna; só a aplicação que fizeram dela com finalidades plásticas não foi a mesma. Trata-se de um fenômeno normal, que se repete durante toas as grandes épocas de criação da História (...) as duas tendências desenvolveram-se em paralelo e não sucessivamente”.

Assim, conforme Bruand (2010, p. 269), no Brasil tal organicismo provocou vários debates tornando-o difuso, por se tratar ora de uma verdadeira proposta de arquitetura orgânica, ora de uma “organicidade racionalista”, visto que tanto o racionalismo, quanto o organicismo, são tendências fundadas na exploração da planta livre e vinculam-se a criação de uma continuidade espacial. Fruto da visão cubista” (BRUAND, 2010, p. 271), razão de existir obras intermedíatas, as vezes híbridas, de difícil classificação. Novamente, João Vilanova Artigas, de 1938 a 1944, teve um período “wrightiano”, mais especificamente as *Pratite houses*, visto a influência cultural norte-americana as grandes metrópoles, favorecendo a rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro, sendo a última, mais uma vez, sob influência racionalista de Corbusier. Destacamos aqui a residência de



58. *Alfonso Eduardo, MAM, Rio de Janeiro, 1952*

Roberio Laeace (1938-39) e a Casa Paranhos (1940-41), ambas de autoria de Artigas.

Em todo caso, pode-se reduzir em quatro elementos principais os traços que definem a originalidade da corrente orgânica (BRUAND, 2010, p. 270):

1. Modéstia aparente, dada a recusa nítida da monumentalidade e a intenção de diluição na paisagem, por um desejo da arquitetura confundir-se com a paisagem da natureza;
2. Preferência por materiais tradicionais, distanciando-se dos racionalistas, principalmente arquitetos alemães e franceses, que se entusiasmavam com os novos elementos de construção. Novamente essa escolha vinha da tentativa de simbiose com a natureza;
3. Rejeição do *standard* e da estrutura modulada como base da composição arquitetônica, “reagindo contra uma civilização dominada pelo mito da máquina (a qual) desemboca numa expressão de poesia sentimental, onde novamente surge a marca romântica” (BRUAND, 2010, p. 270 e 271)
4. Primazia absoluta do interior sobre o exterior. A casa é considerada um abrigo que “favorece a volta do homem para dentro de si” (BRUAND, 2010, p. 271)

Artigas que, entre 1938 e 1944, exercia em sua prática profissional tal tendência, a qual, mesmo após o abandono de tal herança e sua substituição por Le Corbusier, não fora totalmente o “apagada”. Artigas justifica que Wright lhe legou uma moral construtiva, uma visão de mundo, além de um apreço pelas raízes artesanais e o respeito ao material, mas que o arquiteto americano tinha posições “meio protestantes (...) a moralidade era protestante. Só mais tarde eu vim perceber essas coisas” (Artigas, 1982, apud Artigas, 2015, p. 12)

Rino Levi, assim como Warchavchik, já é um modelo de continuidade aos princípios racionalistas, conseguindo escapar de tal influência wrightiana por causa da formação italiana, apesar de sua relação entre natureza-arquitetura e o caráter introspectivo de suas obras, como visto na casa de Milton Gupier (1951-53), em São Paulo, com

jardins internos decorativos, apesar da questão “casa urbana” e “casa do campo” (BRUNAND, 2010, p. 273).

Oswald Bratke recebe influência de Wright no começo, como todos em São Paulo, apesar de estar longe de ser tão caracterizado como o de Artigas. Bratke era insensível ao aspecto romântico das *Prairie houses*, preferindo inspirar-se formalmente aos telhados coloniais lusobrasileiros (BRUNAND, 2010, p. 282). Destacamos aqui a primeira (1953) e a segunda casa (1965) do arquiteto, sendo nesta última a influência da tradição brasileira mais forte.

Acentuamos, assim, a “racionalização orgânica”, vista já em Bratke, mas agora em Brasília, cidade-jardim, uma vez que a organicidade das plantas-baixa são racionais, visto que recusa a submeter o todo a parte de fora e parte de fora a parte de dentro; é uma organicidade que se concentra em uma geometria pura, como visto na Escola Primária da Superquadra 114, de Wilson Reis Netto, em Brasília, onde a sala abre-se para um pequeno jardim tropical (BRUNAND, 2010, p. 287), semelhante ao projeto do Instituto das Artes (IdA), da Universidade de Brasília, ou até mesmo ao Instituto Central de Ciências (ICQ), da mesma instituição, e as Casas Gemíadas, também em Brasília, que retomaremos. Novamente, são momentos de “inflexões” na obra de Oscar Niemeyer:

Concluímos assim acerca da denominação “orgânica” aplicada à arquitetura que se trata de um termo bastante amplo, assim como “brutalismo”, que veremos a seguir.

Em todo caso, deixa-se a nota que a tendência brutalista, assim como a corrente orgânica, apesar de tendências opostos, são dois movimentos que partilham do mesmo amor pelos materiais sem revestimento (pedras aparentes, tijolos nus, concreto bruto...), uma constância da arquitetura paulista, mesmo durante o intervalo “racionalista”, uma vez que (Artigas) não usava o cimento armado no estado puro, sem ocultá-lo (BRUNAND, 2010, p. 305).

“foi preciso a reavaliação em 1945 e a adesão ao funcionalismo geométrico (na obra de Artigas) (...) para criar as condições necessárias ao nascimento das novas modalidades estilísticas. De uma certa maneira, a última fase (o brutalismo) surge como uma fusão das duas primeiras experiências precedentes (o organicismo e o racionalismo), conservando, da primeira, a simplicidade de emprego dos materiais e, da segunda, uma estética baseada no uso da técnica contemporânea” (BRUNAND, 2010, p. 305)

2.2. CONEXÕES BRUTALISTAS



59-60. Oscar Niemeyer Copin, São Paulo, 1951



61. Peter e Alison Smithson, Robin Hood Garden, Londres, 1972

De acordo com Reyner Banham, a palavra “brutalismo” surge em 1954, na Inglaterra, afirmando de “classificar” um jovem grupo de arquitetos deste país – adquirindo, posteriormente, uma extensão cronológica considerável, passando a englobar sob esta nomenclatura um movimento internacional heterogêneo e até mesmo anteriores ao nascimento do novo vocabulário. Referimo-nos aqui a Le Corbusier e seu “brutalismo” “avant la lettre” – se é que é brutalismo. Assim, ao falar em “brutalismo” as duas principais tendências são (1) o brutalismo deste mestre arquiteto franco-suíço, e (2) a produção do brutalismo inglês – Alison e Peter Smithson e seus discípulos – que originou o termo. A compreensão surge pelo emprego do “concreto aparente bruto”, assumida por Corbusier a partir da Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952) que “se conjugou como uma plástica nova que rompe definitivamente com o funcionalismo estrito”, todavia, distinto do inglês, no qual

“aparece como uma superfície de voluta extremada nos princípios da década de vinte, sem qualquer concessão a uma estética que não seja de essencial material; esse desejo de austeridade absoluta e a recusa de todo subterfúgio traduziram-se pela apresentação sincera de todos os elementos, inclusive do equipamento em geral oculto e especialmente das canalizações de todos os tipos, agora aparentes (...) o movimento britânico deu lugar a realizações variadas, indo desde uma inspiração imediata na pureza retineira não apreciada por Mies van der Rohe, até a flexibilidade topográfica de planta serpenteante que surge no conjunto de Park Hill em Sheffield”. (Banand, 2010, p. 295).

Dessa forma, o brutalismo de Corbusier e o brutalismo inglês, conforme Banand, não possuem nenhum ponto em comum, exceto o gosto pelo emprego dos materiais no estado bruto, da linguagem áspera, da revolta apaixonada contra os usos estabelecidos e os regulamentos, “pois aquele lança mão exclusivamente do concreto, enquanto este não vacila em jogar com a gama completa” (BRUNAND, 2010, p. 295).

2.3 BRUTALISMO PAULISTA

O surto brutalista é mundial e concomitante – “conexões internacionais brutalistas” do período. No Brasil, a sincronicidade é vista em meados dos anos 1950 com a obra do MAM, no Rio de Janeiro (1953), de autoria de Afonso Eduardo Reidy; por exemplo, além do Pedregulho (1947) e do também residencial Copan (1951), de Niemeyer; A Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU-USP), de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi é um destes exemplos do brutalismo da escola paulista.

É importante aqui ressaltar que o brutalismo é invocado por razões

de ordem política ideológica, inicialmente no contexto pós-Segunda Guerra que trazia a questão de identidade nacional após os países terem suas cidades destruídas e não possuírem dinheiro; e ainda, que no Brasil é reafirmado no contexto da Ditadura Militar (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 76).

Segundo Sérgio Ferro, em “Brutalismo Caboco” (in “Arquitetura e Trabalho Livre”, 2006, p. 261), a “renovação do Artigas foi mostrar que na arquitetura há uma enorme dimensão política que todo mundo esquece”. Ferro, mais tarde viria a redigir o texto “Arquitetura nova” como manifesto crítico aos “mestres” arquitetos de sua geração. Criou com seus colegas Rodrigo Lefèvre e Flávio Império o “grupo” “Arquitetura Nova”, como melhor explicaremos.

De acordo com Abraão Sanovitz (apud BASTOS, 2003, p. 9) tal possibilidade de desenvolvimento de uma linguagem paulista está associada ao incentivo governamental que se deu a partir de 1958 com a eleição de Carvalho Pinto, que tinha como metas a execução de um plano que procurava incentivar a construção de fóruns, escolas, etc. O Estado era um grande cliente, razão da diversidade de refugiados estrangeiros ilustres que a cidade acolheu, como melhor veremos – semelhante ao que ocorreu em Brasília.

Os líderes dos arquitetos paulistas combatiam o dogma de Corbusier, seguido pelos caricacis que criavam uma adaptação corbusiana aos trópicos. Em todo caso, mesmo que “apresentava-se” uma escola paralela diversa, a “linha paulista” com sua forte ideologia social e política com a adoção da “arte bruta” que propiciou o desenvolvimento de uma expressão própria, dado também o fácil manuseio do concreto (ACAYABA, 1986, p. 17), havia em seus expoentes da década de 1950, arquitetos como Rino Levi desenvolvendo pequenas referências formais a tal “linha carioca”, bem como o “mestre-paulista” Vilanova Artigas, como podemos analisar com a obra do Edifício Louveira (SEGAWA, 1990, apud SEGAWA, 1998, p. 143). Ou seja, os cinco postulados de Corbusier fizeram consolidar da linguagem moderna da arquitetura também em São Paulo.

Na década de 1960-70, procurava-se defender a cultura brasileira, razão do distanciamento do brutalismo paulista ao “Estilo Internacional com bossa carioca”. Destaca-se que a exuberância da arquitetura carioca com edifícios públicos, orientou os arquitetos paulistas para a corrente racionalista na década seguinte (ACAYABA, 1986, p. 16), em todo caso, a produção brutalista, em São Paulo, atingiu sua mais alta qualidade arquitetônica nos programas residenciais. (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 141)

2.4. OS ARQUITETOS PAULISTAS



62-64. João Batista Vilanova Artigas, FAU-USP, São Paulo, Projeto 1961, Construção 1965-1969

Na versão brasileira do movimento brutalismo, chamado “Brutalismo Caboco”, provocativamente por Sérgio Ferro (ARTIGAS, p. 17), tem como figura mestre o arquiteto João Batista Vilanova Artigas, o qual, após inspiração orgânica e de uma integração dentro do movimento racionalista brasileiro (da vertente carioca), como já visto, desemboca no brutalismo, a partir de 1945. O arquiteto possui inicialmente, assim, três distintas fases de doutina e vocabulário arquitetônico, apesar de evidências parciais das linguagens em suas obras até 1945⁵ e chega a também concorrer com um projeto piloto ao concurso nacional do Plano Piloto de Brasília (1956).

A partir de 1953, inicia-se o uso do concreto bruto, revelando uma transição na obra do arquiteto, uma vez que o concreto no estado como sai das formas é utilizado, a partir do projeto do estádio do Morumbi; em todo caso, ainda é cedo para falar em “brutalismo”, visto que não basta a técnica para definir um estilo – basta olhar para a obra do carioca Eduardo Affonso Reich.

Em todo caso, uma ocasião única oferecida a Artigas possibilita a afirmação desse novo estilo (materialmente e espiritualmente), o projeto da futura Faculdade de Arquitetura e Urbanismo no campus da Cidade Universitária de São Paulo (FAU-USP), cujos desenhos são de 1961, mas a construção de 1966-1969.

Os discípulos de Artigas, muitos seus alunos pela influência do arquiteto como professor da FAU-USP dada a sedução pelo espírito de Artigas por tratar-se de uma pessoa culta, dinâmica e humana, seguiam a via brutalista traçada a partir de 1955, marcando, assim, uma nova geração paulista, entre eles Joaquim Guedes (formado pela FAU-USP), Carlos Millan (formado pelo Mackenzie, e portante, influenciado inicialmente por Braker e Rino Levi), Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro (ambos formado pelo Mackenzie), Sérgio Ferro, Ruy Okritek, etc. (BRUNAND, 2010, p. 305 a 319)

Se está aqui de frente a uma troca de paradigmas na arquitetura brasileira, onde a leveza moderna tradicional carioca é recolocado em questão, “um desejo de expor contrastes em vez de resolvê-los por uma fusão harmoniosa e suave [...] rejeição da tradicional leveza brasileira para substituí-la, por uma impressão de peso raramente alcançada” (BRUNAND, 2010, p. 299 e 302). Por um lado, o brutalismo de Artigas plasticamente deve muito a Le Corbusier, por outro, no âmbito de suas implicações tórcas e do radicalismo, se aproxima de brutalismo britânico (BRUNAND, 2010, p. 302)

Entre os discípulos da definição do brutalismo paulista de Artigas, podemos citar Joaquim Guedes, Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império e João Eduardo Gennaro (BRUNAND, 1991, p. 302).

Conforme Sérgio Ferro (1986, em entrevista a Acayaba, p. 69-70,

5. Em todo caso, arte, sociedade e ação individual não eram questões distintas. A arquitetura de Artigas tinha essencialmente um contexto político.

apud BASTOS, 2003, p. 15), dividia-se em dois grupos/movimentos os seguidores de Artigas na qual uma seguiu “no lado formal, na organização das plantas, no espaço, no uso do concreto”, e outro, “na crítica política e ética que ele fazia da arquitetura anterior”

2.5. CARACTERÍSTICAS CRÍTICAS E FORMAIS DA ESCOLA PAULISTA E DO BRUTALISMO

De acordo com Abraão Sanovicz, a essência da “escola paulista” está na “escola carioca”, onde coube ao arquiteto João Batista Vilanova Artigas sua compreensão, transformação e definição, quer como arquiteto projetista, quer por sua atuação no ensino, renovando-o, conforme Carlos Lemos, em *Arquitetura Brasileira*. (BASTOS, 2003, p. 10).

Assim, acreditava-se em São Paulo que a arquitetura traria a nova sociedade brasileira, e consequentemente, desenvolveria um grande mercado de arquitetura popular, a partir de elementos industriais realizados em série – como feito por Sérgio Ferro no projeto da casa Boris Fausto (1961-1964), ou na concepção do “espaço público”, compreendido, por exemplo, no grande vão simbólico da integração social, na “continuidade do piso no térreo, mostrando a ausência de barreiras entre interior e exterior, entre público e privado” (BASTOS, 2003, p. 20), ou na re-concepção radical dos arranjos espaciais comuns públicos de uma residência, levando ao morador ao uso mais comunitário da casa, como em Paulo Mendes da Rocha, no desenho de sua própria residência (Yves Bruand, p. 318, apud BASTOS, 2003, p. 6 e p. 14):

“Aqui, Paulo Mendes da Rocha impõem seu ideal de vida comunitária, impedindo qualquer morador dessa casa de escapar dele (...) uma concepção social nitidamente autoritária e uma recusa de concessões, bem na linha brutalista” (BRUAND, p. 315)

A questão formal de ênfase da verdade construída, tinha, portanto, também um viés ideológico: revelar e denunciar a realidade construída rúde, não trazendo o decorativismo e suas argamassas, mas: carcas: trazia o peso, a horizontalidade, a industrialização. Como já podemos perceber, a casa unifamiliar era o protótipo, ou seja, o “paradigm laboratorial” como especulação das ideias revolucionárias que tais arquitetos queriam empregar no mundo ideal: do novo homem, da nova sociedade, da nova cidade. De acordo com Orlia Arantes (1994, p. 83, apud BASTOS, 2003, p. 14):

“tudo parece conspirar (...) contra a apreensão simples e imediata de que aquilo é uma casa, tudo enfim parece confirmar o propósito reencantadamente subversivo de contrariar os hábitos de uma família burguesa”.



65-66, Paulo Mendes da Rocha, Casa Brumard, São Paulo, 1964

Tanto para Bruand, quanto para Junqueira Bastos (2003, p. 6), o brutalismo na Europa surgia como uma postura crítica a reconstrução no pós-guerra (Le Corbusier); enquanto no Brasil, se caracterizava por um idealismo extremado. Para Yves Bruand (1991, p. 302), todavia, o brutalismo de Artigas (arquiteto que melhor veremos) “vai bem mais além por suas implicações teóricas e seu radicalismo; visto sobre esse ângulo, aproxima-se mais de seu homônimo britânico, embora não tendo qualquer vínculo com ele em plano formal”, onde uma influência mais próxima se daria na obra de Sérgio Ferro, especialmente na residência Boris Fausto ainda segundo Bruand (p. 317).

Para Artigas (“Em branco e preto”, 1965, apud BASTOS, 2003, p. 13), em todo caso, o “conteúdo ideológico do brutalismo europeu é bem outro. Traz consigo uma carga de irracionalismo tendente a abandonar os valores artísticos da arquitetura”.

A mudança de linguagem em relação a arquitetura paulista, “apontou a inversão do processo de projeto, na medida que Artigas começou a explicitar a arquitetura a partir da estrutura, e o *ensajamento* da experiencia carioca” (BASTOS, 2003, p. 11).

Para Artigas, o brutalismo surgia como consequência dos embates políticos. Segundo Ruth Zein (1988, p. 55, apud BASTOS, 2003, p. 11):

“[...] basicamente uma arquitetura de concreto aparente (...) Acho que a característica principal dessa arquitetura a intenção ética, estética, embuída no discurso de suas obras, é isso que forma o “entre aspas” dessa escola. Então, quando alguém faz uma casa, não faz uma casa, mas faz a casa: modelo da casa, como esse modelo pode ser reproduzido [...] Ela implica uma utopia de sociedade (...) O que a caracteriza é essa intenção subjacente e não exatamente as questões construtivas, embora se manifeste pela construção”

Tal justifica em nome da técnica e da racionalidade tornou-se uma noção corrente. Em todo caso, ainda de acordo com Zein (1988, p. 55, apud BASTOS, 2003, p. 18):

“Sempre explorando o concreto, a laje nervurada, o desenho do pilar, sempre justificando como verdade estrutural. Na verdade, é mais verdade, pois não existe uma equação que resulte numa estrutura: *é um ato de criação, de design, que muitos, na época, não admitiam*”.

Ainda conforme Zein, as características formais dessa “nova arquitetura” eram principalmente:

1. Monobloco

2. Arquitetura que pouca (o desenho dos pilares e o sutil toque ao chão)
3. Exploração do concreto armado e suas estruturas independentes
4. Laje Nervurada
5. Planta Livre,
6. Grande Vão.

Ou, mais esquematicamente, como exemplificado nos posters.

A. VOLUMETRIA: Preferencialmente em monobloco. Elementos exteriores acentuam o jogo volumétrico, como os brises, as varandas, as escadas e/ou as passarelas. Quando havendo outro volume, é notório uma clara hierarquia entre seus blocos. Destaca-se que os volumes são predominantemente horizontais e que ocasionais volumes anexos são geralmente executados em estrutura independente.

B. COMPOSIÇÃO INTERNA: Apesar do contraste na composição dos elementos verticais, horizontais e na luz, criando diferentes jogos de luz e sombra, as construções apresentam grande homogeneidade em sua solução arquitetônica. Internamente, destaca-se os vazios criados a partir de jogos de diferentes níveis (patamares). Presença também de poucas aberturas laterais e a presença de iluminação zenital. Possibilidade do uso de brises.

C. ESTRUTURA: Normalmente, uso de lajes nervuradas aparentes e de quase exclusivamente toda a estrutura em concreto armado ou protendido, afim de revelar uma clareza estrutural da pré-fabricação dos materiais construtivos, bem como a textura dos materiais.

D. TEXTURA: As construções apresentam sua superfície de concreto, tijolo ou blocos de concreto aparente, nos revestimentos de uma valorização do material bruto (“brutalidade?”), isto é, sem revestimentos. Quando observar-se o uso de pintura, este é, de maneira geral, aplicado sobre os materiais sem a



67-68, Paulo Mendes da Rocha, Múltiplo, São Paulo, 1995

presença de um revestimento intermediário. Ainda, pode-se observar a textura do concreto revelando as marcas das formas de madeira utilizadas na construção. Elementos como paredes de vidro, madeira ou aço podem existir.

Tais características construtivas fizeram a produção da escola paulista ser catalogada como “brutalista” pelo crítico italiano Bruno Alfieri (1960, apud BASTOS, 2003, p. 12)

A questão “industrialização vs. artesanato” é neste movimento característico. A afiguração de um lado mais humano do canteiro de obras surgia a partir de soluções que traziam a tona a participação criativa do operário do canteiro, valorizando seu “mérito”, “levando os canos a saírem das paredes, por exemplo”, em oposição a exploração ética do sistema e da alienação do operário “fruto” da industrialização, do processo tecnológico. Le Corbusier recuperou em suas Maison Jaui tais técnicas velhas, populares, “autonzando” criticamente tal participação popular na construção e consequentemente do registro da “não perfeição”, do humano, do “bruto”.

Para a FAU-USP após sua criação em 1948, foi o projeto da cidade moderna e não do monumento o que caracterizava seu curso, característica que surgiu do curso de arquitetura da Escola Politécnica, onde Artigas estudou. Assim, quando em meados de 1950, após a eleição do presidente Juscelino Kubitschek, houve a proposta da mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília, e cujo vencedor fora Lucio Costa, com a proposta número 22, Artigas, com classificação geral de quinto lugar, teve a participação de uma equipe multidisciplinar, característica única neste concurso. A enorme equipe era composta de professores e especialistas, revelando:

“uma maneira de pensar o papel da universidade no âmbito da construção de um projeto nacional, através da produção científica e crítica de um lado, e de outro a afirmação de uma tese sobre o projeto urbano como um concreto de saberes no qual o quarto deveria ser o maestro, mas não tinha o domínio de todo o conhecimento” (ARTIGAS, 2015, p. 15)

Quando analisamos a “textura” do material concreto, dada a sua maleabilidade, podemos observar a utilização de diferentes métodos: sarrafeado (polido), com textura das formas de tabua de madeira, bruto com pedregulhos, etc.

Podemos listar aqui as visíveis formas utilizadas na Casa Bianchi, de Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo; o sarrafeado polido utilizado no Pavillon de l’Esprit Nouveau (1925), de Corbusier, o rústico com pedregulhos do Barbican Estate, em Londres, o pré-moldado liso como o Instituto das Artes da UnB.

Muitas vezes aparece como um revestimento, podendo ter sido feito separado (solto, como azulajiana) ou junto (relevo), isto é, onde o re-

vestimento aparece como uma painel e obra de arte decorativa: Podemos destacar os desenhos geométricos delicados da Brion Tomb, de Carlo Scarpa, na Itália; os tijolos vazados e os azulejos também de concreto da Casa Millard, de Frank Lloyd Wright e dos blocos residenciais de Marcilio Mendes Ferreira, até a criação de painéis em concreto, como os de Pory Lazzarotto, Burle Marx, Athos Bulcão, etc.

QUADRO 1: CARACTERÍSTICAS DAS ARQUITETURAS BRUTALISTAS

Tema	Características
Partido	<ul style="list-style-type: none"> • Preferencialmente em monobloco; • Hierarquia clara, em havendo mais de um edifício construído; • Relação com o entorno feita com base em contrastes; • Franqueza de acessos; • Volumes predominantemente horizontais.
Composição	<ul style="list-style-type: none"> • Prioridade pela "caixa portante"; • Primazia pela "planta livre"; • Predileção pelo teto homogêneo em grelha uni ou bidirecional; • Uso de vazios verticais internos / jogos de níveis; • Organização flexível de espaços internos; • Destaque aos elementos de circulação; • Concentração das funções de serviço em núcleos compactos;
Eleições	<ul style="list-style-type: none"> • Domínio dos eixos sobre os vazios nos parâmetros; • Fôrças abertas, geralmente protegidas por extensões de lajes; • Opção por iluminação vertical zenital;
Sistema Construtivo	<ul style="list-style-type: none"> • Uso quase exclusivo de estruturas de concreto armado ou protendido; • Adoção privilegiada de lajes nervuradas, pórticos rígidos ou articulados; • Pilares comumente expressam as forças estáticas suportadas; • Eventuais fechamentos em alvenaria de tijolos e/ou blocos de concreto aparentes; • Vãos livres e balanços amplos; • Ocasional volumes anexos geralmente executados em estrutura independente;
Texturas e Ambiência Luminica	<ul style="list-style-type: none"> • Superfícies em concreto, tijolos ou blocos de concreto aparentes; • Valorização das texturas presentes nas faces dos elementos construídos; • Quando do uso de pintura, esta é aplicada pontual e discretamente sobre os materiais (sem camadas intermediárias de revestimento); • Sombreamentos laterais feitos a partir de brises ou de outros elementos para este fim; • Foco na cor natural do concreto;
Características Simbólico-conceituais*	<ul style="list-style-type: none"> • Ênfase na austeridade e na homogeneidade da solução arquitetônica; • Destaque para a construtividade da obra, para o detalhismo e para a clareza da solução estrutural; • Busca por soluções cabais e exemplares; • Pré-fabricação como método ideal para a construção; • Evidência dada ao caráter experimental de cada exercício arquitetônico, tanto construtiva quanto programaticamente.

* Tema encontrado com mais clareza, apenas, nos exemplares do brutalismo paulista, não contemplados neste estudo.

3.1. BRASÍLIA e a ALTERAÇÃO DA EXPRESSÃO FORMAL DA ARQUITETURA

Brasília tornou-se mundialmente conhecida também pela sua imagem arquitetônica, e não apenas pelo seu desenho urbano inovador: As livres, expressivas, monumentais e excepcionais características comberam principalmente ao arquiteto Oscar Niemeyer, cuja primeira parceria com Kubitschek havia nascido na Pampulha, Minas Gerais (1940). Coube a Niemeyer a arquitetura oficial do Plano Piloto de Brasília, isto é, aos monumentos.

Filiado a escola carioca de arquitetura, o Oscar Niemeyer é reconhecido por Yves Bruand como o ápice de tal vertente, que possuía associação aos Cinco Pontos de Arquitetura Moderna, de Le Corbusier; um raciocínio de projeto a partir de um “esquema flexível de estrutura, em geral pilares simples regularmente espaçados e lajes em balanço” (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 73-74).

No fim da década de 1970 e início da década de 1980⁶, retomou-se no debate arquitetônico as questões de sua produção pós-1960, isto é, pós-Brasília, “marco ou ponto de inflexão” da arquitetura contemporânea brasileira, projetos julgados como “desconhecidos” pela crítica “devido à escassez de revistas especializadas, de congressos e debates” (BASTOS, 2003, p. 3), portanto, momentaneamente vistos como processos estéticos da arquitetura nacional após o “apogeu” da Capital. Acentua-se que no final da década de 1970 e início de 1980, estava sendo concomitantemente editadas as revistas *Módulo*, *Pampulha* e *Projeto*, sendo *Pampulha* uma revista fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, visto sua origem mineira (BASTOS, 2003, p. 54).

Segundo Ruth Verde Zein (1987, p. 87-114), a história oficial da arquitetura moderna brasileira havia “se encerrado” com o projeto de construção de Brasília pois, com a consolidação da nova capital que visa a deixar nítidas as evidentes de suas contradições, não poder-se-ia prosseguir com uma crítica positiva de tal momento (ou passado) até então glorioso. Conforme Maria Alice Junqueira Bastos (2003, p. 33-34):

“Por quase 20 anos, parte da arquitetura nacional se expressou explorando as possibilidades estruturais e plásticas do concreto armado, utilizando elementos do repertório formal que havia sido preenchiado em Brasília (concreto aparente, monumentalismo, proeza estrutural, estrutura definidora da forma), que, em alguns aspectos, assemelhava-se ao repertório criado pelo brutalismo paulista (concreto aparente, ênfase na estrutura, o grande vão que permitia a contramoldagem espacial interna, despojamento nos acabamentos).”



69-70. *Linha do Barti*, MASP, São Paulo, 1968

6. Mais especificamente, “O período de 1976, com os debates do IAB-RJ sobre a Arquitetura Brasileira após Brasília, a 1981, aproximadamente, que coincide com o II Inquérito Nacional de Arquitetura (...) em que era possível encontrar depoimentos que consideravam a produção recente, que se expressava dentro do repertório formal da arquitetura moderna, como legítima herdeira e merecedora do mesmo respeito que a arquitetura moderna produzida até Brasília, ou depoimentos que identificavam uma crise” (BASTOS, p. 53)

7. De acordo com Hugo Segawa (1982, p. 73, apud Bastos, p. 4), o projeto nacional-desenvolvimentista Plano de Metas do presidente Juscelino Kubitschek, cuja meta-síntese era Brasília, conseguiu conciliar e congregar grupos políticos antagonizados, promovendo ainda uma ampla valorização da cultura nacional, que já vinha desde 1920, com a Semana de 22. As décadas de 1940-50, eram momentos de glória da arquitetura nacional, como visto na exposição (1943) e catálogo do MOVA “Brazilian Buildings”, “O Golpe de 64, representou o fim da política de conciliação ideológica”. Brasília era agora “a sede de um regime extremamente repressor (...) que abastaria o país de um futuro socialista” (p. 5)

8. Em 1950 a produção de Oscar Niemeyer passou por uma mudança de direção, visto que sua produção era acusada pela crítica internacional de um formalismo excessivo que em muitas das vezes comprometia a qualidade da arquitetura. Tal mudança de paradigma, isto é, um conflito ideológico, fez o arquiteto fazer um depoimento - uma autocrítica publicada - publicada na Revista Módulo, em 1958.

Ainda de acordo a autora (BASTOS, 2003, p. 3) são três os aspectos principais que representam a ideia de Brasília como marco de transição:

1. O rumo político do país, uma coincidência em termos cronológicos com o início de Brasília – isto é, o pós-Brasília com fundir-se com o pós-1964, ano do Golpe Militar;
2. A sucessão da expressão formal da arquitetura da escola paulista, o “brutalismo”, em alternância a escola carioca (sendo esta última seu apogeu Brasília, questão que melhor veremos);
3. Na perspectiva urbana, a questão do planejamento e reforma urbana: (3.1) Edifícios modernos na cidade-tradicional; (3.2) a construção de Brasília e a incrementação das políticas urbanas, onde as novas estruturas urbanas eram mais ideais a arquitetura moderna; (3.3) a consolidação da “cidade-planejada moderna” e a inserção de novos edifícios em sua malha (BASTOS, 2003, p. 8)

Assim, ao se analisar os projetos oficiais da Nova Capital é notória a identificação de inflexões, ou transições na obra de Niemeyer, mais especificamente, a partir da autocrítica de Niemeyer, em 1958, e uma revisão em seus projetos, agora mas controlados, com soluções formais mais “simples e geométricas, formas puras e a expressividade por meio da própria estrutura e não de elementos secundários” (BASTOS, 2003, p. 7).

Foi em Brasília que tal nova fase é inaugurada, como possível de análise de transição com os Palácios, os quais revelam claros os elementos estruturais pilar-laje, o volume único, a caixa de vidro envolta por uma caixa estrutural, como melhor veremos. Tal alteração é resultado da mudança de ciclo da arquitetura carioca (dominou o cenário nacional entre 1939 e 1960) para a paulista na obra do arquiteto, uma vez que a construção de Brasília, segundo Bastos, coincide com um momento de alteração da expressão nacional arquitetônica. Na Catedral Metropolitana, Niemeyer já entende o concreto armado como um material plástico que exija o máximo dos calculistas em concreto (BASTOS, 2003, p. 7).

Portanto, a arquitetura da nova capital não nasce em Brasília, uma vez que foi “desenvolvida a partir de resritras escolhas tipológicas e baseadas em modelos conhecidos, anteriormente testados no Brasil (...) todos sem exceção de matriz combustiana”. (ROSSENTHAL, in ROSSETTI, 2012, p. 13-14).

Conforme Eduardo Kossetti, “Brasília se torna um ponto de inflexão, evidenciando a manutenção de questões modernas e a entrada de novas questões ao debate arquitetônico (...) configurando uma produção heterogênea de arquiteturas pós-50, em que se destacará também a linguagem brutalista nos anos 60 e 70”. Nos anos 1980, com a crise geral ao modernismo a linguagem se torna pós-moderna, a qual vinculou-se com o “boom” das atividades imobiliárias na Capital Federal (2012, p. 25).

Brasília, portanto, foi construída em um momento que a arquitetura nacional já buscava novos rumos, apontando caminhos. De acordo com Lucio Costa (1979, p. 16, apud BASTOS, 2003, p. 8): “[...] o fato de Brasília ter sido construída foi um alívio para todos os arquitetos que finalmente se libertaram daquele pesado, daquela arquitetura moderna que vinha desde 36 até Brasília”.

Em todo caso, conforme Artigas (in Bruand, apud BASTOS, 2003, p. 13):

“Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas, mas enquanto ele se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião (...) não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor”.

Assim, a corrente ideia de que predominou-se a expressão formal da “escola carioca” até a construção de Brasília, prova-se errônea, uma vez que esta expressão arquitetônica já vinha ocorrendo desde meados da década de 1950 – quando São Paulo criou sua “linguagem própria” arquitetônica, a qual tinha como referência a “brutalidade” dos materiais, isto é, a “valorização dos materiais pela sua qualidade inerente” (MONTANER, 1993, p. 73, apud BASTOS, 2003, p. 5), e assim, Le Corbusier em “um segundo momento”¹⁰, a partir da Unidade de Habitação de Marseille (1947-1952).

“O pós-brasília associa-se ao emprego do concreto aparente, à proeza estrutural dos grandes vãos e balanços, à ideia da estrutura como definidora da forma e à mudança do centro difusor da arquitetura do Rio de Janeiro para São Paulo, que na década de 1960 passou a secltar as pesquisas arquitetônicas mais interessantes” (BASTOS, 2003, p. 5)

Ainda, para alguns autores, como Yves Bruand (“Arquitetura Contemporânea no Brasil”) e Joaquim Guedes (“Le Corbusier e a Arquitetura Paulista”, 1987, p. 116, apud BASTOS, 2003, p. 12) é também influenciado pelo “neo-brutalismo”, ou “brutalismo inglês”. Para o último, tal aproximação é possível de análise ainda formalmente.

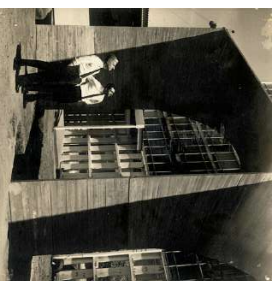
Em todo caso, a “linha paulista” brutalista, cujo apogeu se deu em 1960-70, em oposição e parcialmente paralela a “linha carioca” racionalista consagrou-se, ou melhor, materializou-se como uma “es-



74-73. Oscar Niemeyer, *Catedral Maringá*, Maringá, Brasil, 1958-1970

9. “em termos formais, se caracterizou pela leveza, sinuosidade, vinculação ao clima pelo uso de protuberâncias solares, integração das artes com emprego de nuances cerâmicas e esculturas (...) arquitetura que havia agido do grande prestígio no segundo pós-guerra europeu, vinculada principalmente ao grupo carioca formado por Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, M. M. Roberto, Jorge Moreira, Lucio Costa, entre outros” (BASTOS, 2003, p. 5)

10. Onde o “primeiro momento” seria aquele da definição dos Cinco Pontos da Arquitetura, com a habitação unifamiliar Marson Sawoye.



74-75. Oscar Niemeyer, *Palácio Lanatity*, Brasília, 1962

cola” dado seu caráter de continuidade à linha carioca. (SEGAWA, 1998, p. 147). Nos referimos aqui ao duo “ética-estética” e do equívoco do jogo de palavras “uma estética com ética ou uma ética com estética” (SEGAWA, 1998, p. 148), que criticava negativamente a escola carioca e positivamente a paulista.

Tais movimentos, sempre paralelos, são em Brasília, portanto, associados, principalmente nos palácios, os quais são definidos por uma cobertura que apoia-se em uma colunata externa (“caixa-portante”) e onde o programa é “retido” dentro de uma caixa de vidro no interior desta superestrutura, podendo possuir um subterrâneo semienterrado, e portanto, semelhante volumetricamente e construtivamente a EAV-USP de Artigas (1961) (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 74).

Dos Palácios de Niemeyer para a nova capital (1956-1960) a arquitetura oficial do Plano Piloto de Brasília, destacamos para esta pesquisa os mais próximos da vertente paulista, os dois concebidos em 1962, o Ministério da Justiça e o Palácio de Itamaraty, visto que refletem uma “sensibilidade plástica” já do brutalismo à partir da estrutura externa em concreto aparente, trazendo uma comparação ao modelo de arquitetura realizado na arquitetura paulista (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 72-74)

Para alguns críticos que observaram contato entre a arquitetura de 1950-1970, como Frampton (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 236), tal aproximação se deu por influência ao do projeto da cidade-racional de Chandigarh (1952-1965), capital da Puniab, na Índia, de autoria de Le Corbusier, uma cidade de monumentos claramente brutos, com traços de falsa ancestralidade, apesar da também dispersão espacial nos edifícios do eixo monumental: “pode-se argumentar (...) um ponto crítico (...) pois claramente o trabalho de Niemeyer tornou-se crescentemente simplista e monumental após a publicação dos primeiros esboços de Chandigarh” (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 74).

Isto é, Niemeyer havia sido influenciado em sua carreira em dois momentos distintos na obra de Corbusier: a fase purista, como na Villa Savoye, e a fase bruta, iniciada na Unidade de Vizinhança de Marseille (1946-1949) e enfatizada em Rondchamp e Convento La Tourette. Em todo caso, conforme Maria Alice Junqueira BASTOS e Ruth Verde ZEIN, (2010, p. 81)

“Há certamente vários mestres cujas obras serviram de precedente notável para o aparecimento do brutalismo em toda parte (e o Brasil não é exceção), notadamente o último Le Corbusier. No panorama brasileiro é igualmente importante a influência de Mies

Van Der Rohe (em especial, mas não somente, nas suas estruturas porticadas) e o gosto pelos materiais aparentes em seu estado bruto a obra de Frank Lloyd Wright, desde a década de 1930. Mestres

locais já consagrados, como Oscar Niemeyer e Afonso Eduardo Reidy, contribuem igualmente para a configuração de algumas pautas dessa arquitetura brutalista, por seguimento ou por contraposição. Outros arquitetos e suas obras do cenário internacional não podem deixar de ser citados, mesmo que sua presença se faça sentir mais secundariamente, como é o caso de Marcel Breuer¹¹ (p. 81), apesar do panorama paulista recluir em aceitar qualquer tentativa de compreensão e análise dessas influências, confirmando a posição idiossincrática local em obstinadamente negar ou desconsiderar quaisquer tentativas de estabelecer associações diretas ou indiretas com possíveis precedentes arquitetônicos, especialmente os de origem não brasileira”

Assim, apesar do experimento de Brasília ser o grande apogeu da escola de arquitetura de tradição carioca, a construção da cidade marca o fim dessa tradição nos finais da década de 1950, e o início da escola paulista brutalista¹². O Rio começa a perder sua característica de centro difusa nesse ato de mudança de capital, fazendo com que São Paulo crescesse: fundava Bienais, museus, escolas de arquitetura etc. (ACAVABA, 1986, p. 19).

3.2. BRASIL E A DISSEMINAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA

No século XX, o programa escolar foi um tema permanente na pauta da arquitetura brasileira, tendo sido inclusive Le Corbusier convidado, em 1936, para desenhá-la em uma Cidade Universitária da Universidade do Brasil (SEGAWA, 1998, p. 175). Em 1950, crescem os projetos de edifícios escolares para cursos básicos.

A disseminação dos valores da arquitetura moderna do Brasil se deve a dois possíveis fatores, (1) a criação de escolas de arquitetura em diversas regiões do Brasil e (2) a circulação de jovens de profissionais arquitetos de uma região a outra do país em busca de melhores oportunidades¹³, acarretando em uma formação de muita troca de conhecimento e em uma linguagem comum das novas ideias pelo território (SEGAWA, 1998, p. 131).

Tal diversidade desbrocha no Brasil dos anos 1980, fruto também da diversidade de refugiados estrangeiros ilustres que o Brasil acolheu, como o arquiteto ucraniano Gregori Warchavchik (autor do primeiro projeto modernista no Brasil, não primeiro projeto modernista brasileiro), o austríaco Bernard Rudofsky, a romana Lina Bo Bardi (SEGAWA, 1998, p. 134 e 136).

A vanguarda da arquitetura moderna brasileira era carioca, mas os arquitetos-estrangeiros migravam em maioritariamente para São



76-77. Oscar Niemeyer, *Palácio da Justiça*, Brasília, 1962

11. Apesar dos intercâmbios culturais (dado a imigração), Vilanova Artigas, principalmente na primeira geração dos jovens arquitetos da escola brutalista de São Paulo, é a figura de maior destaque. A segunda geração já inicia sua obra na tendência brutalista, como é o caso de Paulo Mendes da Rocha, Carlos Milán e Ray Otshak, iniciando profissionalmente já antes da inauguração de Brasília, concluindo com o concurso (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 81)

12. Com início na geração que se formava nos anos 1940.

Paulo, uma vez que diferentemente da então capital do Brasil (o Rio de Janeiro, capital também cultural) que tinha os projetos em sua maioria patrocinados pelo poder público, São Paulo apresentava-se como a capital econômica do país, com patronatores de escritórios privados principalmente. O próprio Niemeyer, entre 1951-1956 projetou edifícios comerciais e residências em São Paulo, como o edifício Copan (SEGAWA, 1998, p. 141).

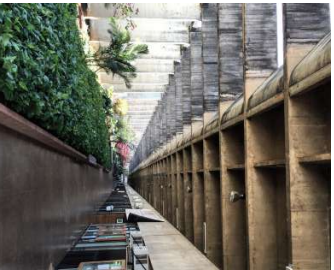
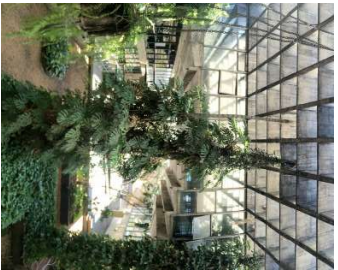
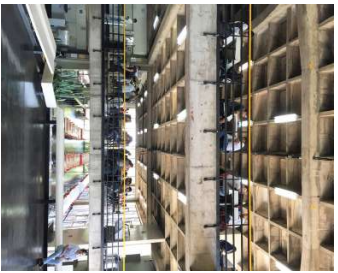
A síntese do deslocamento tem sua maior expressão em Brasília, confundindo-se “com a própria epopeia de centenas de milhares de brasileiros, que vislumbravam em Brasília a nova etapa da história do país” (SEGAWA, 1988, apud SEGAWA, 1998, p. 133). Localizado nos Setores de Embaixadas Sul e Norte, destacam-se ainda “conexões internacionais brutalistas”, em Brasília, com excepcional acervo de arquitetura estrangeira, maioritariamente constituído por complexos diplomáticos, principalmente Embaixadas, isto é, a representação nacional de um país no exterior.

Aqui, os arquitetos internacionais traziam a influência local de seus países à possibilidade de projetar em uma cidade única modernista, isto é, de possibilidade de experimentação de diferentes plasticidades. Novamente, era a partir do brutalismo, dada a sua versatilidade, que muitos dos arquitetos atingiam tais características.

Algumas das embaixadas que recebem “influência brutalista” são a Embaixada da Itália, de Pier Luigi Nervi (1973-1978), a Embaixada de Portugal, de Raul Chorzão Ramalho (1962-1965), a Embaixada da França, de Guillermo Julliana de la Fuente (1964-1965), a Embaixada do México, de Teodoro G. de León, Abraham Zabudowski e J. F. Serrano (1976), a Embaixada da República Tcheca, de Karel Fikšak, Karel Bubentček, Jan Šramek e Jiri Louda (1963-65), a Embaixada do Peru, de Jacques Crousse e Jorge Paez (1973-1974), a Embaixada do Uruguai, de Mario Paysse Reyes (1978-1980) e a Embaixada da Colômbia, de Cesar Barney (1979-81).

Em todo caso, foi a partir do arquiteto Éolo Maia, na década de 1970, com seus projetos Colégio Pré-Universitário e Edifício Comercial Eldorado que se iniciou, ou antecipou, a linguagem brutalista, uma vez que o pós-modernismo e as pesquisas tecnológicas não eram a linguagem da década, existentes apenas com a democratização do país (ROSENTHAL, in ROSSETTI, 2012, p. 14).

O pós-modernismo em Brasília, em todo caso, se deu em dois campos, “no das experimentais formas e no das preocupações patrimoniais”. O primeiro com o rejeição do racionalismo e de cunho internacional; o segundo, com força nos anos 1980 e impulsionado por Niemeyer, a criação de monumentos para “espaços da memória” e



Em sentido horário, de cima para baixo:

78. José Galbanski. Restaurante, Universidade (UnB), Universidade de Brasília, 1975

79. Paulo Zumbini. Razonia, Universidade de Brasília, 1972-1975

80. Oscar Niemeyer. Instituto Central de Ciências (ICC), Universidade de Brasília, 1963-1971

81. José Galbanski. Biblioteca Central (BCE), Universidade de Brasília, projetado em 1968, e concluída em 1973



Epígrafe:

82. Cultura Inglesa, Elvir Mackay Dubugras, Brasília, 1975

Dépote:

83. Aliança Francesa, Oscar Niemeyer, Brasília, 1976

13. Para uma lista mais detalhada dos arquitetos autores e datas de construção dos projetos de Brasília. Disponível pelo SEDUH no link http://www.seduh.gov.br/wp-content/uploads/2017/11/historico_ocupacao_capital.pdf

14. OLIVEIRA JÚNIOR, Jorge Antônio. “Edifício-Sete do DNTI: O monumento de Rodrigo Lefevre fora do eixo”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, na área de concentração Teoria, História e Crítica. Orientador: Prof. Dr. Edmarlo Perrotti Rossetti Brasília Maio de 2017

com o tombamento distrital do atual Museu Vivo da Memória Cândanga” (ROSENTHAL, in ROSSETTI, 2012, p. 15).

3.3. PROJETOS EDUCACIONAIS

Neste contexto de expectativas de transformação, funda-se, em 1961, a Universidade de Brasília (UnB), uma nova proposta de modelo acadêmico ainda inédito no Brasil, sob a orientação de Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira. Em todo caso, com o Golpe de 64, tais experiências foram liquidadas (SEGAWA, 1998, p. 175).

O curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB contava com um corpo docente experimental de profissionais arquitetos vindos de diversos cantos do Brasil, principalmente, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Pernambuco. Grandes mestres arquitetos lecionaram por ali também, como Oscar Niemeyer. Alcides da Rocha Miranda e Edgar Graeff. (SEGAWA, 1998, p. 133). Sua experiência arquitetônica se deu a partir da pré-fabricação de componentes e a concepção de edifícios genéricos de uso aberto (p. 86), isto é, procurando respostas simples a programas complexos a partir de os estruturas, como painéis autportantes, pré-moldados dispostos de maneira alternada ou modular, propiciando blocos distintos que se abriam a pátios internos, (como o Ida ou em o ICC, este já uma megaestrutura, mas de mesmo princípio), em referência as “casas de pátio” concebidas por Van der Rohe nos anos 1920 (SEGAWA, 1998, p. 175p. 87).

O edifício estaria amarrado ao terreno, subvertendo a ideia de residência sola ao lote, como também fizeram nas residências dos anos 1960, principalmente em São Paulo. Ainda acerca das experiências modulares de pré-fabricação na UnB, mas erguidas sob pilótis, destaca-se o alojamento dos professores, conhecido como Colina (1963), também de autoria de Lelé, e cujas varandas (uma associação novamente ao jardim), tem como referência os edifícios do Parque Guinle (1943-1944), no Rio de Janeiro, de autoria de Lucio Costa (SEGAWA, 1998, p p. 93-94), apesar do primeiro buscar um conceito generalizante, e o segundo estar em vinculado a ideia de lugar.

Pela cidade, dois projetos educacionais são também reconhecidos como “brutalistas”: as escolas de idiomas Aliança Francesa, de autoria de Oscar Niemeyer, de 1976, e Cultura Inglesa, de Elvyn Mackay Dubugras, de 1975 (FITCHER, BATISTA, 2000).

No questiono “tamanho e relação com a escala humana”, podemos averiguar que o brutalismo tende a um “grande tamanho”, não necessariamente a “monumentalidade”.



De cima para baixo:

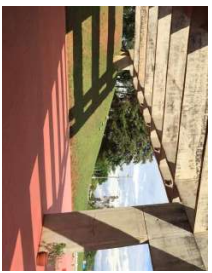
84-85: Pedro Paulo de Melo Santos, *Escola de Administração Especializada, ESAE*, 1973

86-87: Santuário Dom Bosco, Carlos Alberto Naves, 1963-1970

88-89: DNIT, antigo DNER, Rodrigo Lajfer, 1974-1979



90-92: Lelé, *Concessionária DISBR AVE*
(1965-85)



De baixo para cima:

- 94-95. Embaixada de Portugal em Brasília, projeto do arquiteto português Raúl Sampaio Júnior, 1973-1978
- 96-97. Embaixada da França em Brasília, do arquiteto ciliano Cristiano Juliano de la Fuente, 1964-1965. Originalmente, o projeto para a Embaixada era de autoria de Le Corbusier (1962-1965).
- 98-99. Embaixada do México em Brasília, projeto de Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky e Francisco Serrano, 1976
- 100-101. Embaixada da Itália em Brasília, projeto de Pier Luigi Nervi, 1977

4.1. A QUESTÃO DA MORADIA NO MODERNISMO

Considerando o aumento da população urbana e a diminuição das áreas da cidade no período entre guerras, Le Corbusier, na França, adotou o apartamento como moradia eficiente, desenvolvendo em sua unidade de habitação¹⁵, uma cidade de alturas, a Ville Radieuse (ACAVABA, 1986, p. 16).

Em todo caso, apesar do interesse social (blocos multifamiliares), Corbusier desentou e ensaiou ideias entre os anos 1920-30 em projetos de sua autoria de residências unifamiliares (BENTON, 1985, apud. ACAVABA, 1986, p. 16). A casa era uma máquina do habitar (“machine d’habiter”), criada a partir de cinco postulados. Todavia, sem resultado na “civilização de casas-máquinas”. Corbusier procura uma nova linguagem a partir da reinterpretção da arquitetura vernacular mediterrânea de raízes populares, isto é, de simplicidade e “arte bruta” artesanal, com paredes de superfície não revestidas, materiais naturais (com exceção do vidro) e instalações aparentes (FRAMPTON, 1980, apud ACAVABA, 1986, p. 16).

Destacam-se aqui a Unidade de Habitação de Marseille, de 1946, do concreto quase como um novo material experimental com formas de madeira criando superfícies não homogêneas e rústicas; e a Maison Jaoul, em 1952, com “volumes maciços de tijolos sem qualquer sofisticação” (ACAVABA, 1986, p. 16).

Em Brasília, destacam-se três tipos de forma de moradia: (1) prédios habitacionais, sendo ou não sob pilotis; (2) casas unifamiliares geminadas (caráter urbano, isto é, com serviços nas proximidades); e (3) casas unifamiliares resguardadas existentes fora do Plano Piloto (caráter suburbano, isto é, bairros majoritariamente unicamente residenciais, podendo estar entre muros ou não).

4.2 CASAS URBANAS: PLANO PILOTO

4.2.1. A QUESTÃO DA PRÉ-FABRICAÇÃO

De acordo com Maribel Alínga Fuentes (Seminário DOCOMOMO Brasil, 2013)¹⁶ a técnica da pré-fabricação está inserida no contexto histórico da capital, complementando o discurso de crescimento do país¹⁷, permitia a construção rápida e era também um manifesto político.

Em Brasília, a questão da pré-moldagem era um tema já estudado pelo CEPLAN¹⁸, visto que se “previa a instalação de uma usina de pré-moldagem no Setor Industrial do Plano Piloto”, a qual auxiliaria

na questão do tempo de construção a partir de peças em concreto pré-fabricado e que garantiria um acabamento uniforme pela pré-moldagem.

Em 1961, a sua primeira experiência foi próprio edifício do CEPLAN, projeto de Oscar Niemeyer desenvolvido por João Filgueiras Lima, Lelé (FUENTES, Seminário DOCOMOMO Brasil, 2013), nos revelando a falta de informações das primeiras experiências e até mesmo o despreparo das firmas construtoras

Posteriormente, poderíamos destacar as experiências em pré-moldado de instituições saúde, o Hospital Regional de Taguatinga e o Hospital Sarah Kubitschek, ambas de autoria de Lelé; no campo educacional, o Instituto Central de Ciências (ICC) e outros pavilhões no Campus, como o Instituto das Artes (IdA).

Na moradia exemplares de pré-fabricação, por exemplo, como os “containers modulares de concreto” de Niemeyer, que seriam empilhados com a finalidade de rapidamente resolver o problema da habitação foram prototipados; também na habitação unifamiliar, mas em uma “residência oficial”, na “Casa para Ministro” (1965), de Lelé, encontramos também um exemplar residencial de pré-fabricação, onde a estrutura é a forma plástica da casa, como vemos a seguir.

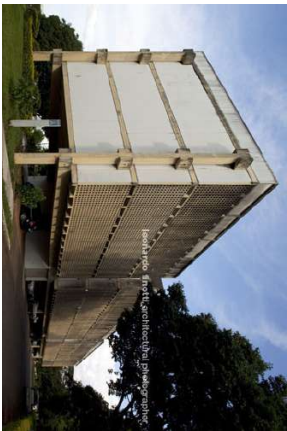
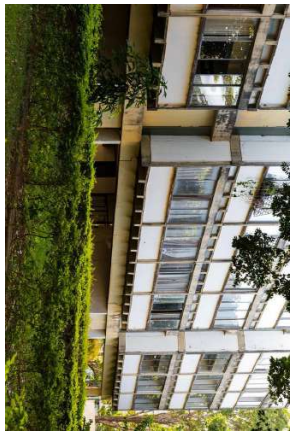
4.2.2. HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, A INVENÇÃO DA SUPERQUADRA E A QUADRA MODELO (SOS 308)

O Plano Piloto de Brasília de Lucio Costa, era ordenada a partir de quatro grandes escalas (morfologias urbanas), a monumental, a residencial, a gregária e a bucolica, e setorizado em atividades. Dois eixos viários hierárquicos desenhavam a cidade, o Eixo Monumental (dimensão pública: centro cívico, administrativo de comércio e serviço), e o Eixo Rodoviário-residencial (dimensão privada quotidiana), no qual alinhavam-se paralelamente UV (compostas por quatro superquadradas cada). Tais infraestruturas urbanas surgiam da escala e da comodidade ao uso do automóvel, permitindo a criação de edifícios isolados

Lucio Costa adota as Unidades de Habitação, sistema clássico da arquitetura moderna, mas as chama de Superquadradas e agrupam-se em uma série de quatro formando a Unidade de Vizinhança a qual possui infraestruturas autônomas, como comércio, cinema, escolas, campos de esporte, etc. Esta localidade seria assim o lugar privilegiado da sociabilidade.

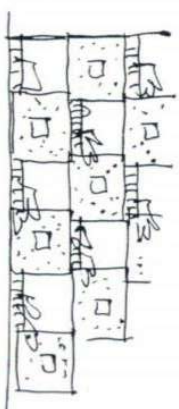
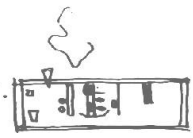
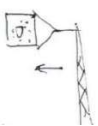
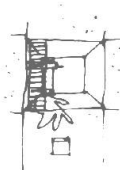
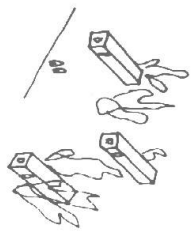
¹⁵ Residências rotundas de alturas cotidianos próximos, como educação, transporte, trabalho e comércio local

¹⁶ X Seminário Docomomo Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brasileiras 1955-75 Curitiba, 15-18.out.2013 - PUCPR - Myriam e Sérgio Souza Lima: Os Blocos Residenciais da Vila São Miguel”, de Maribel Alínga Fuentes



102-105: João Tigunzas Lima (Lelé), Conjunto Residencial Caima V. Velha, Universidade de Brasília, 1965

106-109: Oscar Niemeyer, Prédio de Contadores, sede da academia presidencial de concreto armado horizontal na Universidade de Brasília, hoje conhecido como urbano da universidade



4.2.3 EDIFÍCIOS PLURIFAMILIARES, O ESTILO INTERNACIONAL E A “TRADIÇÃO CARIOCA” E NO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA (PPB)

Em grande maioria, os blocos residenciais modernistas existentes no Plano Piloto de Brasília são de linguagem racionalista – a similitude com as fachadas de vidro de Miles Van de Rohe é notória. Em seus pilotis, o uso de azulejaria, remontando a tradição colonial brasileira, bem como do cobogó na fachada de serviço, são frequentes, características da “escola carioca”.

4.2.4. EDIFÍCIOS PLURIFAMILIARES E AS “CONEXÕES BRUTALISTAS” NO PPB

Todavia, é presente também na paisagem do Plano Piloto de Brasília blocos que sugerem conexões brutalistas, sendo alguns associados a Universidade de Brasília, outros ao corpo diplomático e por fim, aqueles “comuns aos civis”. Listamos abaixo alguns “casos” de aparcerimento desta vertente arquitetônica, a fim de melhor compreender o “atlas residencial brutalista” de Brasília.

CASO 01

SON 107 Blocos F, G e I

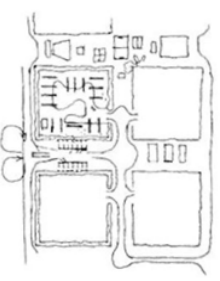
1965 - Autoria: Mayumi Watanabe e Sérgio Souza Lima

É possível de observação que a ocupação da Asa Norte, durante a década de 1960, foi quase inexistente, dado que a construção da “nova cidade” era feita prioritariamente na Asa Sul. Uma pequena ocupação nas quadras 400 próximas à Universidade na 312 Norte são observadas. É em 1963 que se iniciam o diálogo perante a Universidade de Brasília (UnB) e o Ministério de Relações Exteriores (MREI) para a concepção da Unidade de Vizinhança São Miguel, formada pelas superquadras norte 107, 108, 307 e 308 (FUENTES, Seminário DOCOMOMO Brasil, 2013).

Ainda conforme Maribel Aliaga Fuentes, em seu artigo “Mayumi e Sérgio Souza Lima: Os Blocos Residências da Vila São Miguel”, para o X Seminário Docomomo Brasil (2013), “Desde a concepção urbanística da superquadra, aos projetos das escolas, comércios, paisagismo, chegando ao projeto arquitetônico de algumas unidades”, isto é, todo o planejamento global de toda a área da Unidade de Vizinhança São Miguel foi projetada pelos jovens arquitetos



110-111, Marchelo Campello e Sérgio Kubla, Brasília, SCS 308 Bloco F, 1960



112-114, Unidade de Vizinhança e Quatro Superquadras

Mayumi Watanabe e Sérgio Souza Lima, os quais eram sócios e casados.

O projeto construído surgiu a partir de um projeto de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB desenvolvido por Mayumi Watanabe que tinha dissertação prática – a qual teve como orientador João Figuerias Lima, Lelé, desenvolvendo-se entre 1963 e 1965. A proposta era uma experiência inovadora no Plano Piloto para “abrigar os funcionários do corpo diplomático e os professores e funcionários da UnB” (FUENTES, Seminário DOCOMOMO Brasil, 2013).

De acordo com Maribel Aliaga Fuentes, mas agora em seu artigo “Mayumi Souza Lima e a Unidade São Miguel: A Herança Feminina da Brasília dos Anos 1960”, as torres da Unidade de Vizinhança São Miguel “configuram uma proposta de caráter inovador na concepção do projeto, na proposição construtiva e na forma do edifício, que destoa das propostas em lâmina. Seu projeto tem uma significância cultural pouco (ou des) conhecida, que atribui valores desde à origem ao potencial interpretativo dos edifícios “torre”...”

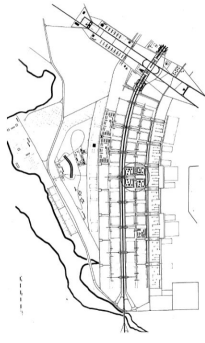
Ainda a partir da autora:

“O início da construção ocorreu em abril de 1965 e foi interrompida durante o regime militar [...] (e) iniciou-se em 1965 a construção de 3 blocos tipo torre do conjunto São Miguel com 72 apartamentos de 2 quartos e um bloco tipo lâmina com 36 apartamentos de 4 quartos, segundo relatório da Novacap de 1966. Com o regime militar, a construção desta Unidade de Vizinhança foi interrompida, foram concluídas três torres e a lâmina foi modificada por outro arquiteto ligado ao regime militar. (FERRERIA, 2007) (...) Primeiramente seriam construídas duas quadras: a SON 107 e a SON 108. A Unidade de Vizinhança seria constituída também por mais duas quadras, a SON 307 e a SON 308”. (FUENTES, Seminário DOCOMOMO Brasil, 2013).

E complementa:

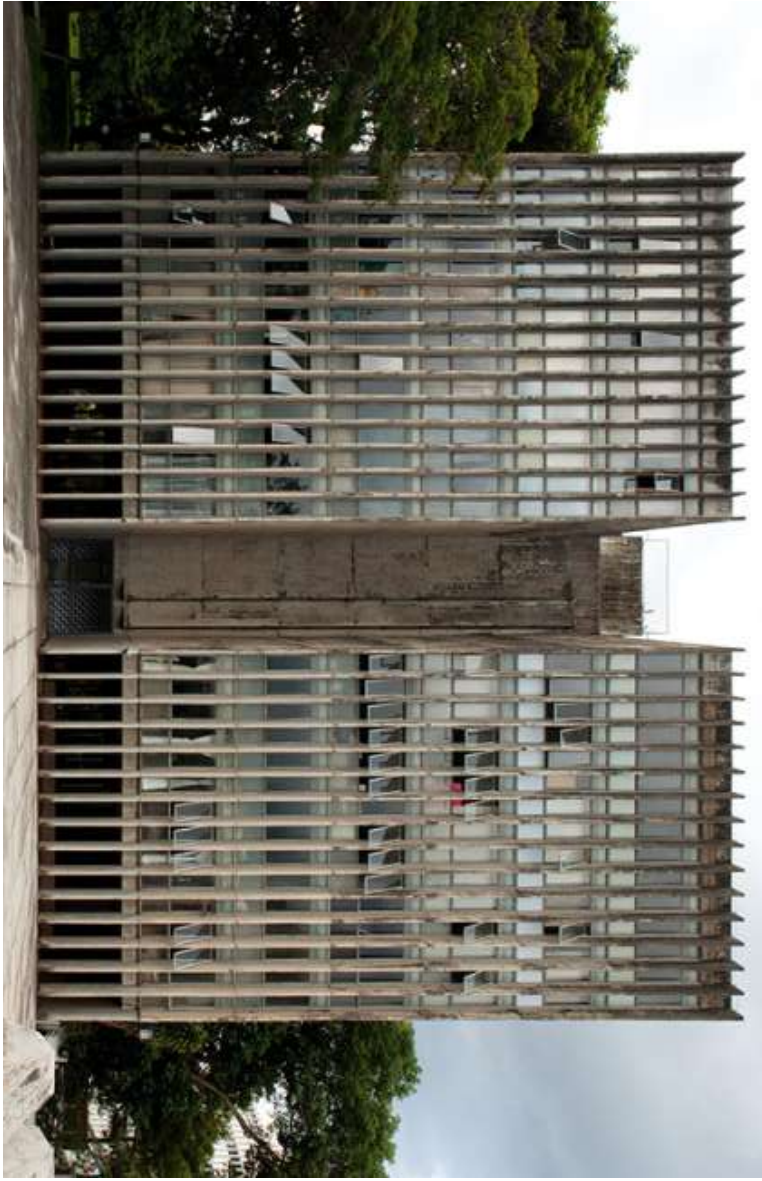
“A par e detensores dos ideais da nova capital tanto no plano urbanístico, como na escolha construtiva e estética da cidade. Neste curto, mas intenso período, para eles ainda não havia Brutalismo e sim uma arquitetura moderna brasileira que tinha sólidas bases no racionalismo e que assim como a política tinha a utopia utílica de transformar o país”.

As outras “casas sob pilotis” do Plano Piloto que possuem concreto armado aparente – podendo ele estar pintado ou não – apresentam de um modo geral um tratamento mais “limpo”, “nobre” e “decorativo” a partir do uso de mármore como revestimento dos pilotis e de paredes de alvenaria revestidas em azulejo. Assim um jogo perante “bruto e polido”, “opaco e brilhoso”, “quente e frio”, “po-



113.115. Mijum Bzand, QYN 07. Blau F.
1989

116. Mijum Bzand, QYN 07. Blau F. 1986



pular e nobre” acontece. Vale a nota que tanto os cobogós, quanto os brises, quanto as varandas são além de verdadeiros elementos funcionais, também elementos ornamentais. São ora pintados, ora “expostos”, fazendo um jogo compositivo nas fachadas.

CASO 02

SQN 206 – Blocos de A a K

1976 - Autoria: Marcilio Mendes Ferreira



117. Marcilio Mendes Ferreira, SQN 206 Bloco A



121. Marcilio Mendes Ferreira, SQS 312 Bloco F

CASO 06

SQS 309 Bloco B

1977 - Autoria: Marcilio Mendes Ferreira

CASO 07

SQS 312 Bloco F

1976 - Autoria: Marcilio Mendes Ferreira

CASO 08

SQN 107 Bloco H

CASO 09

SQS 203 Bloco C

1971 - Autoria: Marcilio Mendes Ferreira



118. Marcilio Mendes Ferreira, SQN 205 Bloco J



122. Marcilio Mendes Ferreira, SQN 203 Bloco C

CASO 10

SQS 203 Bloco G / Edifício Duplex

1975 - Autoria: Cláudio Meireles Fontes



119. Marcilio Mendes Ferreira, SQS 210 Bloco D



123. Cláudio Meireles Fontes, SQS 203 Bloco G

CASO 11

SQS 213 Blocos B, C, D e E

1975-77 – Autoria de Elvin Mackay Dubygras

CASO 12

Conjunto Residencial da Colina Velha, UnB

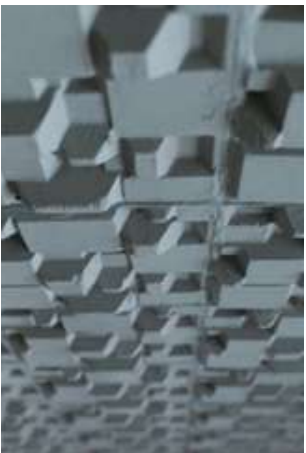
1963 - Autoria de João Filgueiras Lima (Lelé)



120. Marcilio Mendes Ferreira, SQS 309 Bloco B



124. Elvin Mackay Dubygras, SQS 213 Bloco B

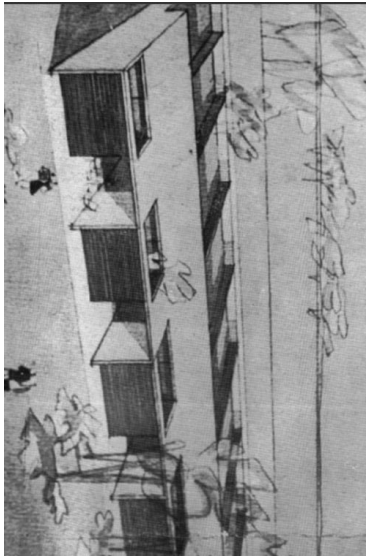


Julgamos de relevância a menção das casas unifamiliares dispostas no Plano Piloto, devido a “similaridade estilística” e de escala que encontramos com as primeiras residenciais unifamiliares existentes no Bairro Lago Sul, bem como por existindo neste conjunto a estéticas na cidade-capital, mesmo não existindo neste conjunto a estética “prutalista”. Ainda, similitudes volumétricas (relação cheios e vazios) com alguns edifícios da cidade, como o Instituto das Artes (IdA-Urb), de autoria de Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima (Lele) (1974).

A área residencial ocupada pelas unidades residenciais das 700 não existia no projeto original do Plano Piloto de Brasília. Este era destinado a hortas, floriculturas e árvores frutíferas, que funcionaram para abastecer as lojas da W3 (CALDEIRA, PADRÃO, 2014). O lugar começou a ter seu uso alterado pela própria Companhia Urbanizadora da Nova Capital – NOVACAP, a qual iniciou a construção de unidades habitacionais geminadas para moradia de técnicos e funcionários dedicados à construção da cidade (ROSSETTI, 2014).

“Em sua concepção original, o setor residencial das superquadras estava destinado a oeste do eixo rodoviário, composto as quadras 100, 300 e 500; a leste existia somente uma fileira de quadras, as 200. As quadras 600, 400, 700 e 900 foram acrescentadas posteriormente, devido à necessidade de expansão residencial e à acomodação de famílias de menor poder aquisitivo. Esta expansão do setor residencial deu origem às quadras de Habitações Individuais Geminadas Sul – SHIG, quadras 700 – pertencidas por espaços livres, constituindo as entrequadras das faixas 700”. (CARDINTEIRO, 1998 apud CALDEIRA, PADRÃO, 2014)

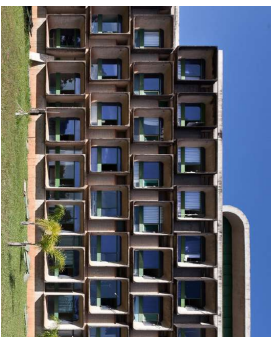
As primeiras residenciais geminadas, projeto de Oscar Niemeyer e intituladas “Fundação da Casa Popular”, foram as primeiras residências de alvenaria construída em uma “zona definida” na nova capital. Um total de 500 unidades agrupadas foram realizadas na primeira série do conjunto, tendo sido inaugurado em 1º de setembro de 1957 (Fundação Oscar Niemeyer). Nas residenciais funciona a entrada “de serviços” no fundo de seu lote, voltadas a ruas de carros, e na fachada oposta ficam a entrada “social”, todas voltadas para um jardim comum.



129-131. Habitações Individuais Geminadas
Sul - SHIG, quadras 700



132-133. Habitações Individuais Geminadas
Sul - SHIG, quadras 700



Obras de autoria de João Filgueiras Lima em
presidência inauguradas em Brasília

- 174. Acesso da Ministéria
- 175. Hospital Regional de Taguatinga
- 176. Edifício Gemma e Citrus
- 177. Edifício Terra e Cimento

178. João Filgueiras Lima, Hospital Santa
Katharina de Miami, Flórida

Uso de uma técnica tipo "stencil" (em
caso) nos de Zorra e Vila em Belém



5. 1. BAIRROS DE MORADIAS INDIVIDUAIS NO BRASIL

A residência é parte integrante da cidade a partir de sua inserção em sua paisagem urbana. No Brasil, a habitação unifamiliar é sinônimo de status, que tem como consequência o caráter excepcional de obra de arte de alguns autores, tendo em vista que apesar de ser um programa residencial, o desenho conseguir diversas possibilidades de experimentações, quer da forma, quer dos materiais, quer da organização do espaço. Para Le Corbusier, a residência é definida como o monumento do século XX: “une maison, un palais” (ARTIGAS, 2015, p. 10). A casa é, portanto, muitas vezes a única e melhor ocasião para o exercício profissional de experimentação (ACAVABA, 1986, p. 15), assumindo assim “diferentes formas”: casa-atelier, casa do arquiteto, casa-conceito, casa-museu, casa-manifesto, etc.

Sobre o planejamento urbano, o loteamento exclusivamente residencial é frequente para uma clientela de alto poder aquisitivo; bairros resguardados das cidades, semelhantes as “*Garden Cities*” inglesas e os subúrbios norte-americanos, com suas vias apenas para trânsito local – não configurando-se como ruas (ACAVABA, 1986, p. 15). Em São Paulo, já evidenciado pelas primeiras experiências de Gregori Warchavchik ainda nos anos 1920, as residências foram a origem de toda a arquitetura modernista, misturando-se com as residências ecléticas e neocolônias existentes no território cidadão.

É no setor da habitação particular que a tendência do brutalismo irá se afirmar, antes de encontrar sua expressão máxima em uma série de edifícios públicos, quando os poderes públicos, em pleno período de penúria, viram as vantagens econômicas de sua construção a frente do “significado estético-ético” (BRUNAND, 2010, p. 298 e 319).

5.2. RESIDENCIAIS UNIFAMILIARES “ENTREMURROS” EXISTENTES EM SÃO PAULO

Martene Millan Acayaba, em sua obra “Residências de São Paulo (1947-1975)”, de 1986, realiza algumas distinções formais de mane-

ra cronológica afim de melhor perceber os movimentos arquitetônicos que viriam a influenciar a arquitetura doméstica de São Paulo que a autora propôs documentar. Separa e cataloga sua pesquisa, mais especificamente pelas décadas 1950 a 1980, abrangendo uma enorme quantidade de residências – pesquisa que durou dez anos para ser realizada e trouxe o “Memorial Descritivo”, além de desenhos técnicos e outras informações. Conforme a autora as características das residências em São Paulo – mas também de maneira geral no Brasil, seriam:

ANOS 1950

- Novas formas de organização a partir das sucessivas experiências cariocas e estrangeiras são assimiladas em SP (e novamente assimiladas em Brasília). Os projetos são construídos com paredes de alvenaria e lajes de concreto, e as formas foram se reduzindo a volumes geométricos cada vez mais simples – algumas, organizadas em um único bloco;

- Plantas mais funcionais com orientação e circulação mais eficientes;

- Graças as dimensões dos jardins, extensões de espaços internos foram transformados em pátios sociais em meio a plantas tropicais, fazendo com que o paisagismo se tornasse um elemento indispensável para a arquitetura. Assim, a casa começa a se abrir para o exterior com vidros;

- O pé direito deixa de ser de 3m para de ser de 2,50, tornando-se mais acolhedor a uma casa;

- Paredes externas revestidas de cerâmicas, mosaicos ou painéis de artistas plásticos;

- Casas Ícones: Residência Vilanova Artigas (1948-50); Residência Lina Bo Bardi, intitulada Casa de Vidro (1949-51); Residência Enzo Segri, com casa com tijolos aparentes (1950-52); Residência Michel Abu Jamra,

com casa com cerâmica e painéis; Residência Castor Delgado Perez, com casa com cobogó e azulejo (1958-59); Residência Antônio Cunha Lima, com casa branca com estrutura aparente (1958-63)

ANOS 1960

- Ênfase no espaço e não nas formas;

- A casa, novamente, era uma máquina, racionalizada, apesar de não ser um produto industrial. Assim renasce o programa e se simplifica os cômodos como “espaços e não ambientes”, os quais não possuem uma hierarquia de partes;

- Estrutura aparente, dormitórios fechados em divisórios e equipamentos como sofás, mesas e lareiras fixos dividiam os espaços;

- Cores e materialidade os caracterizavam;

- Valorização de técnicas artesanais;

- Casas Ícones: Residência Roberto Millan (1960); Residência Nadyr de Oliveira com alvenaria branca e coobo na janela quase como treliça e guarda-corpo (1960); Residência Jose Bittencourt com uso de rampas (1960-62); Residência Ivo Vitório, com andares térreos e subterrâneos (1962-64); Residência Antonio d’Elboux, com grande materialidade bruta (1962-64); Residência Paulo Mendes da Rocha, com concreto bruto em sua totalidade (1964-66); Residência Siegbert Zanettini, com alvenaria branca e concreto aparente (1964-67); Residência Teresa Martino (1965-67); Residência Pedro Tassinari, coberta em abóbodas (1965-71); Residência Mario Matti (68-70); Residência Nilton Schor (1968-71).

ANOS 1970

- Depois de Brasília, ousa-se na arquitetura. Os espa-

ços eram tímidos, com uma função para cada espaço. Assim, as casas dos anos 70 viram santuários com vãos livres e ilusão de abrigar multidão (ACAYABA p. 429)

- Autonomia a estrutura possibilita espaços mais generosos, criando um espaço genérico que a qualquer tempo possa abrigar outras atividades. Assim, espaços amplos substituíam o esforço de compactar o programa e extensas áreas sociais são criadas. Ensaia-se, na casa, o edifício público. Em todo caso, tinha maior inspiração na casa-grande brasileira no que na máquina de habitar corbusiana;

- Nas décadas anteriores o programa adequava-se a realidade nacional, esse movimento prevaleceu certo exa-gero dado o milagre econômico;

- Microclima – alternativa para a cidade que começava a crescer desmesuradamente – fechados sobre si, mas mesmo voltadas para dentro, expõem-se / austera arquitetura;

- Coleção de casas ilustra o empenho de várias gerações em conjugar o jeito brasileiro de morar;

- Casas ícones: Residência Paulo Bastos (1970-72); Residência Fernando Millan (1970-74); Residência Liliana Guedes (1970-75); Residência James King (1972-74); Residência Marcos Acayaba (1972).

ANOS 1980

- Revisão dos programas residenciais devido o encarecimento dos materiais e da mão de obra;

- Consequentemente, apropriação de peças industriais oferecidas pelo mercado.

5.3. RESIDENCIAIS UNIFAMILIARES “ENTREMUIROS” EXISTENTES EM BRASÍLIA



139. Oscar Niemeyer, Caso 01



140-141. Oscar Niemeyer, Caso 02



142-143. Oscar Niemeyer, Caso 03

As casas isoladas de Brasília são a categoria “Item 03” do tipo de habitação, sendo, recapitulando, o item 01 e o item 02, os existentes no Plano Piloto de Brasília, respectivamente a Superquadra e as Casas Geminadas, ambas já vistas.

Observamos que nos anos 1970-1980, por falta de diferentes situações geográficas que permitiam objetos singulares na paisagem, a arquitetura de Brasília criou falsas topografias e/ou volumétricas, criando relações de dentro-fora, cima-baixo e peso. A casa era um modelo ordenador da cidade a partir do módulo de seu terreno.

Em Brasília, destaca-se que as residências unifamiliares brutalistas se encontram dispostas majoritariamente nos bairros residenciais (Regiões Administrativas¹⁷) de alto poder aquisitivo Lago Sul, Lago Norte e Parkway.

5.3.1. IMPORTANTES PROJETOS PRÉ-CATALOGADOS OU COMUNICANTE RECONHECIDOS

Para esta seleção, trazemos obras residenciais de importantes arquitetos modernistas de Brasília com “produção brutalista”, entre eles Oscar Niemeyer, Ielê, Milton Ramos, Marcilio Mendes Ferreira, José Galbinski e Elvin Mackay¹⁸ Dubugras. Revelamos também, assim, a transição ou capacidade de heterogeneidade e homogeneidade (mesma linguagem) nas obras de um mesmo arquiteto, bem como a diferente linguagem plástica quando em residência unifamiliar e plurifamiliar, no caso de Marclio.

Para o âmbito dessa dissertação iremos apenas discorrer acerca das residências de “conexões brutalistas” que já possuem bibliografia.

5.3.1.1. OSCAR NIEMEYER

Com exceção de Niemeyer o qual possui apenas uma residência em Brasília passível de ser observada conexões brutalistas, é característico na obra dos outros arquitetos na capital o “brut puro” ou uma “fusão do brut”.

17. As Regiões Administrativas Do Distrito Federal São Trinta (30), Sendo Elas: Ra I – Brasília (O “Plano Piloto De Brasília”), Ra II – Gama, Ra III – Taguatinga, Ra IV – Brazili- dia, Ra V – Sobradinho, Ra VI – Planaltina, Ra VII – Paranoá, Ra VIII – Nídeo Banderante, Ra IX – Celiândia, Ra X – Guará, Ra XI – Cruz- zedo, Ra XII – Samambaia, Ra XIII – Santa Maria, Ra XIV – São Sebastião, Ra XV – Recen- ciano Das Emas, Ra XVI – Lago Sul, Ra XVII – Racho Fundo, Ra XVIII – Lago Norte, Ra XIX – Candangolândia, Ra XX – Águas Claras, Ra XXI – Riacho Fundo II, Ra XXII – Sudoeste/ Ocoyonal, Ra XXIII – Varjão, Ra XXIV – Park Way, Ra XXV – Seta (Setor Complementar De Indústria E Abastecimento - “Cidade Estru- turar” E “Cidade Do Automóvel), Ra XXVI – Sobradinho II, Ra XXVII – Jardim Botânico, Ra XXVIII – Iapoá, Ra XXIX – SIA (Setor De Indústria E Abastecimento), Ra XXX – Viten- te Pres, Ra XXXI – Fercal

Como já visto, Niemeyer tinha no canteiro de obras inúmeros projetos de sua autoria, fazendo um jogo “repetitivo e excepcional” de sua arquitetura modernista (ROSENTHAL, in ROSSETTI, 2012, p. 13-14). Em todo caso, o arquiteto ao projetar uma casa para si no bairro Parkway, fez um projeto de “matriz nativista”, assim:

“inauguro, ou autorizo, toda outra possibilidade de expressão de arquitetura de Brasília: do nativismo ao neocolonial, incluindo vastas moradias projetadas por José Zanine Caldas. Na mesma época entrou em funcionamento a Universidade de Brasília” (ROSENTHAL, in ROSSETTI, 2012, p. 13-14).

Niemeyer possui claramente três distintas vertentes ao projetar as residências na capital: nativista, de tijolo aparente bruto (“bruto”) e “pós-moderna experimental”.

CASO 01

1974 - Residência Flávio Marcello

CASO 02

1960 – Casa Oscar Niemeyer, em Brasília

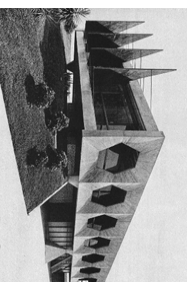
CASO 03

1987 - Casa Sebastião Camargo, em Brasília

5.3.1.2. JOÃO FIGUEIRAS LIMA (OU Lelé)

De 1969 a 1976, diversos projetos de diferentes casas com distintas soluções e linguagens, são realizadas por Lelé, entre elas, quatro localizadas em Brasília.

Lelé apresenta diferentes momentos em sua obra, aqui trazemos o brutalismo em sua maior excelência (em concreto aparente puro), brutalismo com paredes com argamassa branca (forma maior encontrada nos “brutalismos brasileiros residenciais”) e a posteriori o material bruto do tijolo.



144, João Figueiras Lima, Caso 01



148, João Figueiras Lima, Caso 05



145, João Figueiras Lima, Caso 02



146, João Figueiras Lima, Caso 03



147, João Figueiras Lima, Caso 04

CASO 01

1965 - Residência para Ministro do Estado

Conforme Adalberto Villela Junior (2011, p. 143-144), a residência era para o então Ministro do Planejamento, sendo ocupada pelo chefe do Sistema Nacional de Informações (SNI), posteriormente:

Podemos rapidamente perceber a presença de repetição de um elemento como “rítmico de unidade” de linguagem, que no projeto desta residência, quer na Disbrave, ou no Hospital Sarah do Plano Piloto, apesar de distintos: são os pré-moldados. Na Disbrave, a repetição das vigas; na Casa e no Sarah, das janelas - tendo as duas últimas o uso de vigas vierendeel:

“Na Residência do Ministro, usei (a viga vierendeel) de maneira fortuita, apenas para obter vãos maiores que dispusessem um grande número de apoios, favorecendo assim a implantação da piscina no piso térreo. No caso do Sarah, a viga vierendeel assumi um caráter determinante” (VILLELA JUNIOR, 2011, p. 33, apud entrevista realizada por Ana Gabriela Lima Guimarães, em 08/04/2003, p. 171)

E continua:

“A concepção da casa fundamenta-se em sua solução estrutural, em que duas vigas vierendeel sustentam o primeiro pavimento, apoiando-se delicadamente em robustos pilares na forma de troncos de pirâmide”, pilares ao estilo da FAUUSP. O primeiro pavimento seria destinado ao convívio íntimo da família, circundando por uma ampla varanda de 2m de largura, separando a fachada envideada da viga. Este piso fora erguido afim de garantir uma melhor vista do Lago Paranoá, criando suaves taludes a topografia”. (VILLELA JUNIOR, 2011, p. 143-144 apud Lelé, In: Revista Módulo, 49, junho/julho 1978, p. s/n).

A “Residência para Ministro” foi um exercício profissional para o arquiteto, visto sua complexa estrutura, a qual fez surgir uma auto-crítica por Lelé na “distorção de parâmetros”, criação de conflitos e paradoxos, e até mesmo críticas sociais: forma vs. função, enormes vazios propositalmente ocasionados vs. a ideia do habitar unifamiliar.

CASO 02

1973-1976 - Residência José da Silva Neto

Esta residência de estrutura em concreto armado possuía a forma

plástica de pórticos e balancos, como vista na Residência para o Ministro. Todavia,

“Enquanto na residência oficial o uso da estrutura em concreto foi utilizado como um desfofo ao exercício da arquitetura, por seu programa de caráter impessoal; na Casa JSN, a elevação do projeto surgiu como interpretação do desejo do cliente, que buscava uma vista desimpedida do lago. Assim, Lelé desenhou uma grande laje elevada a 5m do chão atrincheada nas vigas da cobertura, possibilitando um amplo vão no terreno e a vista do lago no primeiro pavimento. Ainda, a casa oficial possuía em sua essência uma delicadeza e leveza, quer pela textura do material, quer pelos pontos de apoios (referencia a August Perret, para quem a arquitetura é “a arte de fazer cantar o ponto de apoio”); enquanto a Casa JSN é robusta e imponente” (VITTEL JUNIOR, 2011, p. 230)

CASO 03

1961 - Residência César Prates, atual Embaixada da África do Sul

CASO 04

1972-1978 - Residência Nivaldo Borges

CASO 05

1971-1973 - Residência Rogério Ulysses

5.3.1.3. MILTON RAMOS

Semelhante a produção de Lelé, Milton Ramos apresenta conexões brutais em concreto bruto aparente, mas também obras de tijolos em argamassa ou concreto, ambas pintados de branco, e uma obra de tijolo aparente, mas plasticamente distinta das outras obras apresentadas.

Nesse processo plástico, Marcello começa a desenvolver marcas características e únicas de seu trabalho. Relembra-se aqui que Ramos foi o arquiteto responsável pelo detalhamento e construção do Teatro Nacional de Brasília (1958 em diante) e Palácio do Itamaraty



149. Milton Ramos, Caso 01



153. Milton Ramos, Caso 05



150. Milton Ramos, Caso 02



154. Milton Ramos, Caso 06



151. Milton Ramos, Caso 03



155. Milton Ramos, Caso 07



152. Milton Ramos, Caso 04

(1962 em diante), todos projetados por Oscar Niemeyer, obras de visível “analogia bruta”.

Conforme Carlos Magalhães de Lima (2008, p. 83), em Milton Ramos o método construtivo é “como sistema e fisionomia, uma síntese”

CASO 01

1972 - Casa 09

CASO 02

1972-1974 - Casa Aviani ou Casa 09

Ainda de acordo com Lima (2008, p. 83), a composição de implantação “volume sobre talude gramado”, é já explorada pelo arquiteto em outras residências, uma vez a falsa topografia tem a finalidade de garantir um melhor funcionamento dos setores da residência.

O desenho de planta baixa quadrangular, possui duas fachadas de empenas cegas laterais e fachadas frontal e posterior inclinadas, vazadas e recuadas.

CASO 03

1974 – Casa 11

Ainda de acordo com Lima (2008, p. 83), esta residência configura-se por um volume compacto, o qual é lido como “um grande plano em concreto apoiado sob paredes portantes”

CASO 04

1972 - Casa 08

CASO 05

1973 - Casa 13 ou Casa AA

CASO 06

1978 – Casa 16



156. Marília Mendes Ferreira, Caso 01



159. José Galbinski, Caso 01

CASO 07

1979 – Casa 18



157. Marília Mendes Ferreira, Caso 02



160. Elvyn Mackay Dubugras, Caso 01

5.3.1.4. MARCÍLIO MENDES FERREIRA

Marcello, com uma produção residencial distinta dos blocos habitacionais por apresentarem-se menor brutos, apresenta na década de 1960 influência do modernismo dos anos 1950, mas àquele de tendência paulista; na década de 1970 uma transição híbrida, revelando uma questão identitária de um colonialismo associada ao modernismo, como em Lúcio Costa; e na década de 1980 a continuação mais controlada desta característica, mas onde telhados em águas continuam a existir e tornam-se mais acentuados.



158. Marília Mendes Ferreira, Caso 03

CASO 01

1968-1969 - Residência II

CASO 02

1975 - Residência VIII

CASO 03

1980 - Residência XI

5.3.1.5. JOSÉ GALBINSKI

José Galbinski já com uma “casa de arquiteto” pós-modernista de tendência ao Regionalismo Crítico, todavia, novamente com o uso do material bruto, agora o tijolo aparente (anos 80 - 90), plasticidade recorrente em sua obra, após os experimentos em concreto bruto em sua vertente brutalista por excelência (anos 60 – 70), visto no RU e no BCE, da UnB.

CASO 01

Ano - Residência José Galbinski

5.3.1.6: ELVYN MACKAY DUBUGRAS

O processo do arquiteto Elvyn Mackay Dubugras é semelhante ao que ocorre com o arquiteto Galbinski, isto é, sua capacidade de diferentes estilísticas característico de sua geração, a qual teve produção notório no pós-modernismo, mas aqui que recorre as paredes das residências em branco. Ou seja, o pós-modernismo destes arquitetos apresentam ainda traços e materialidade próxima a utilizada na “fase bruta”, apesar da volumetria distinta.

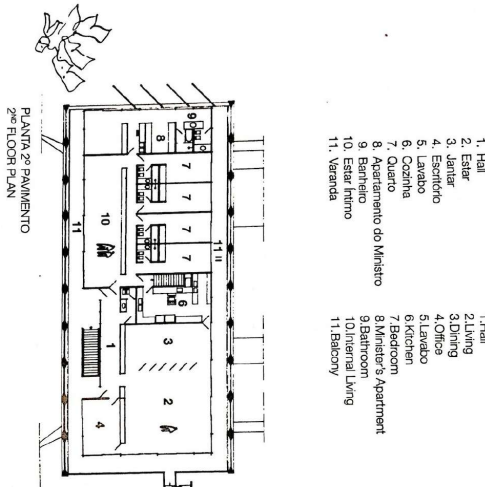
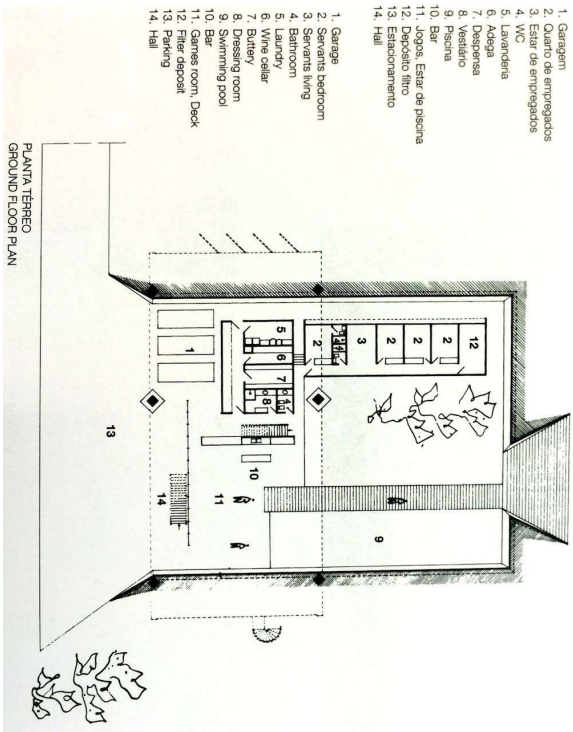
CASO 01

1985 – 86 - Residência Astrubal Brandão Filho



167. Residência Moderna de Ezeiza, 1965
Arquiteto José Eugenio Linares

-01-



168/169



171



172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

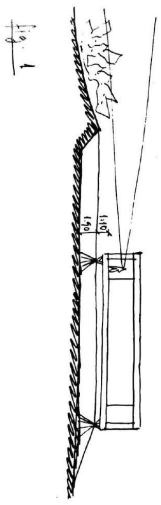
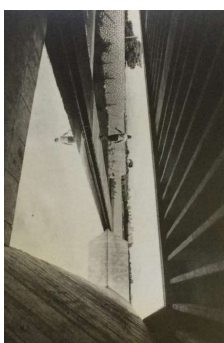


Fig. 1

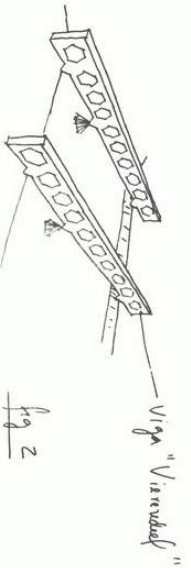
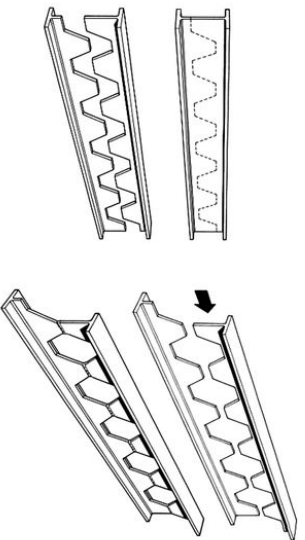
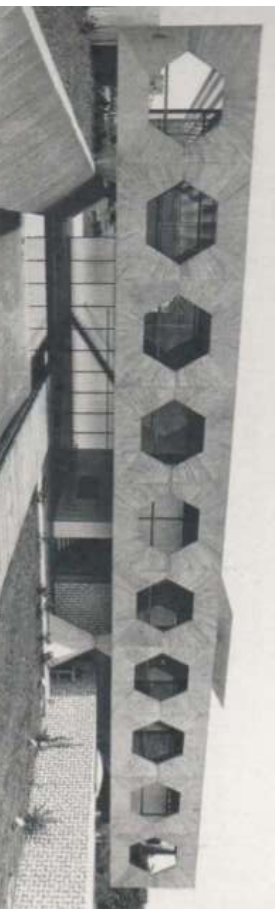


fig 2

175. Desenho



176. Esquema
177. Fotografia

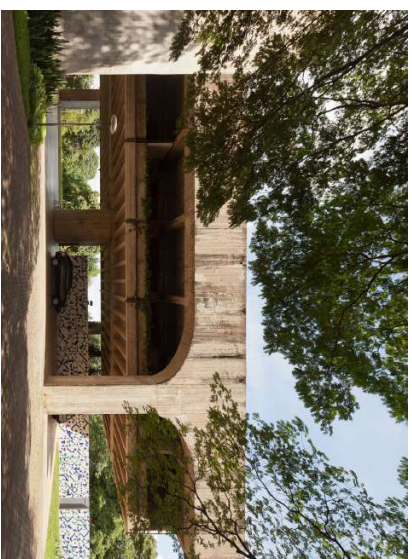


178. Realização SN, 1976
Arquiteto João Filgueiras Lima



179.

182



180

183



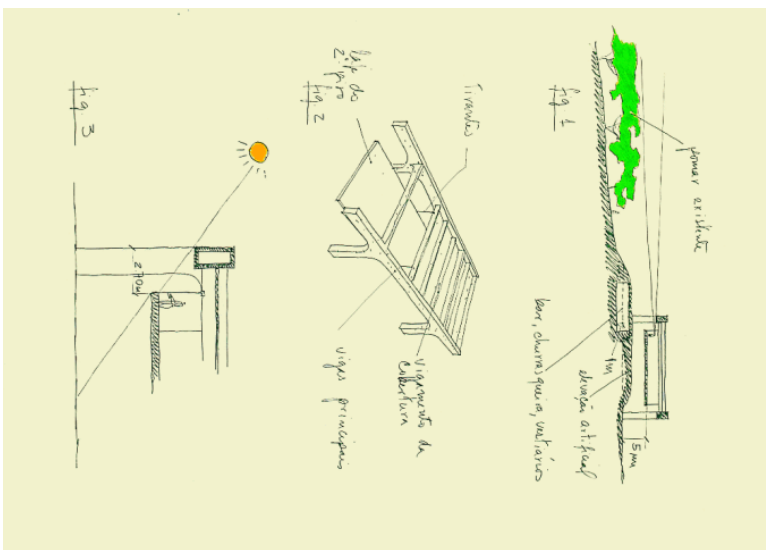
181

184





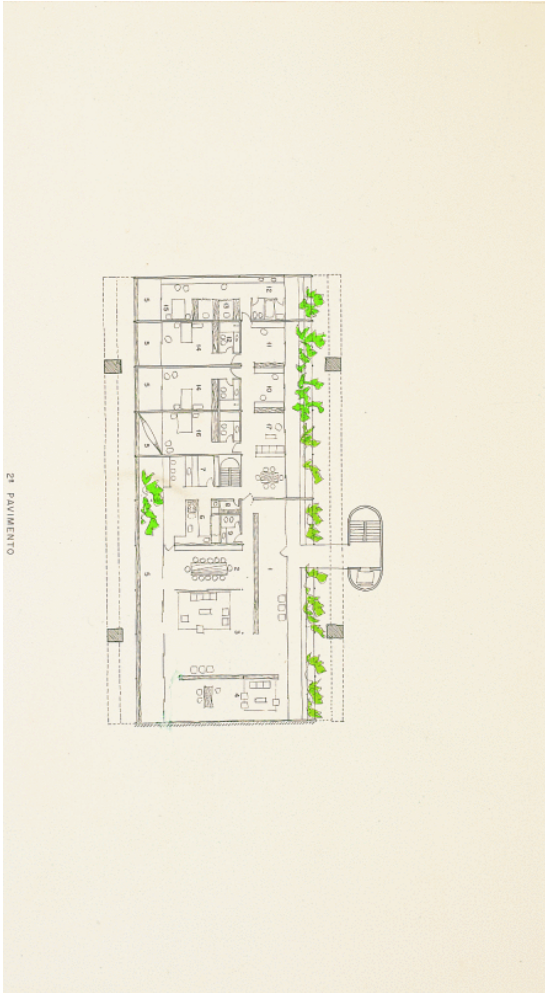
Figura seguinte:
186 - 187 - 188 - 189

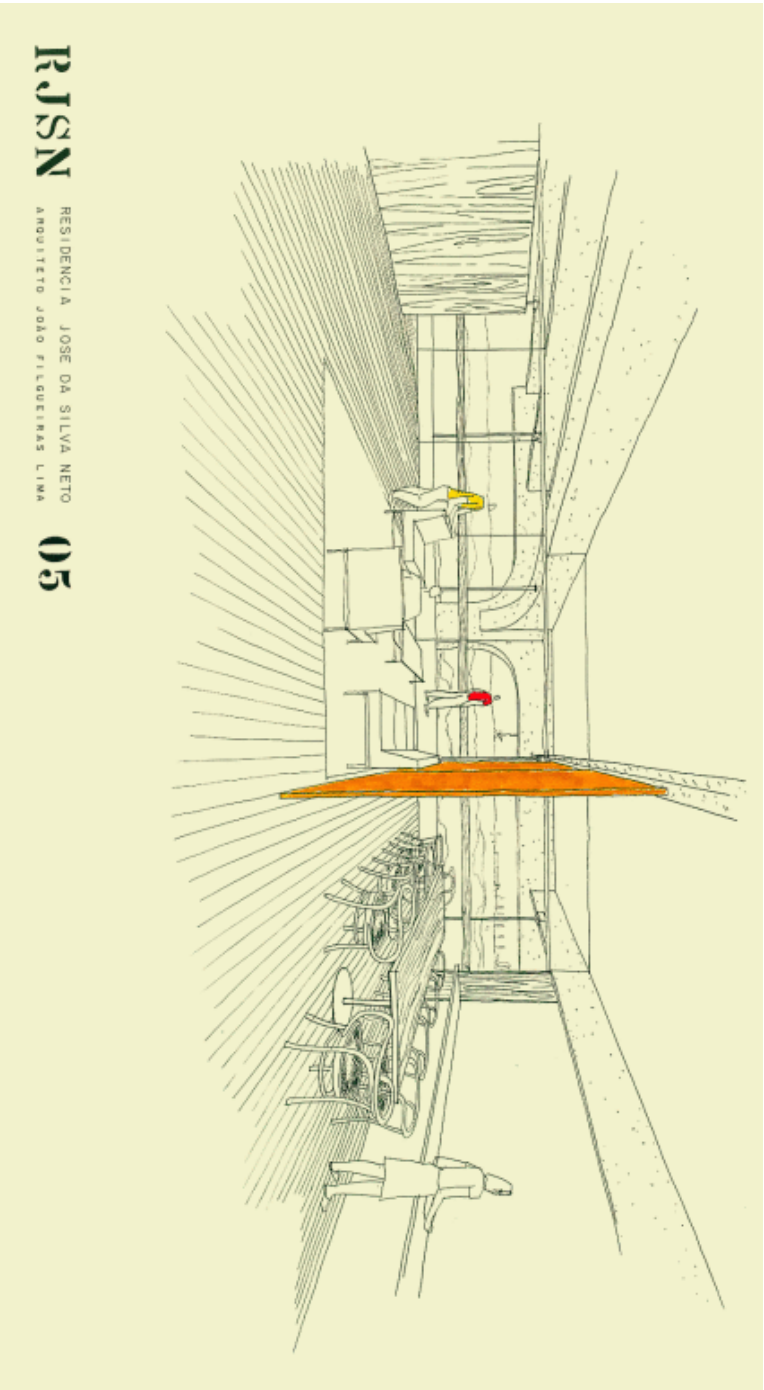


PAVIMENTO TERREO



21 PAVIMENTO





RJSN

RESIDENCIA JOSE DA SILVA NETO
ARQUITETO JOAO FILGUEIRAS LIMA

05



-01-

116 *Katzenbach* 18531 0794
Arquiteto Milton Ramos

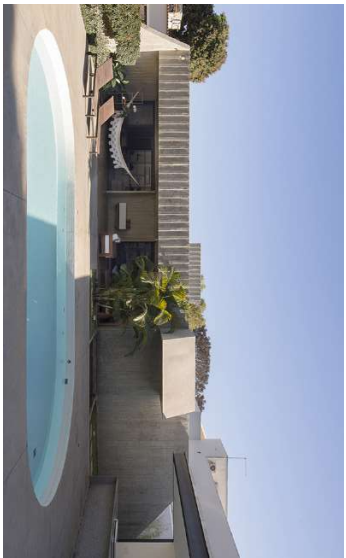




113



114



115

Página anterior:
111 - 112



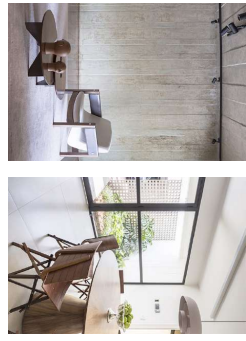
116



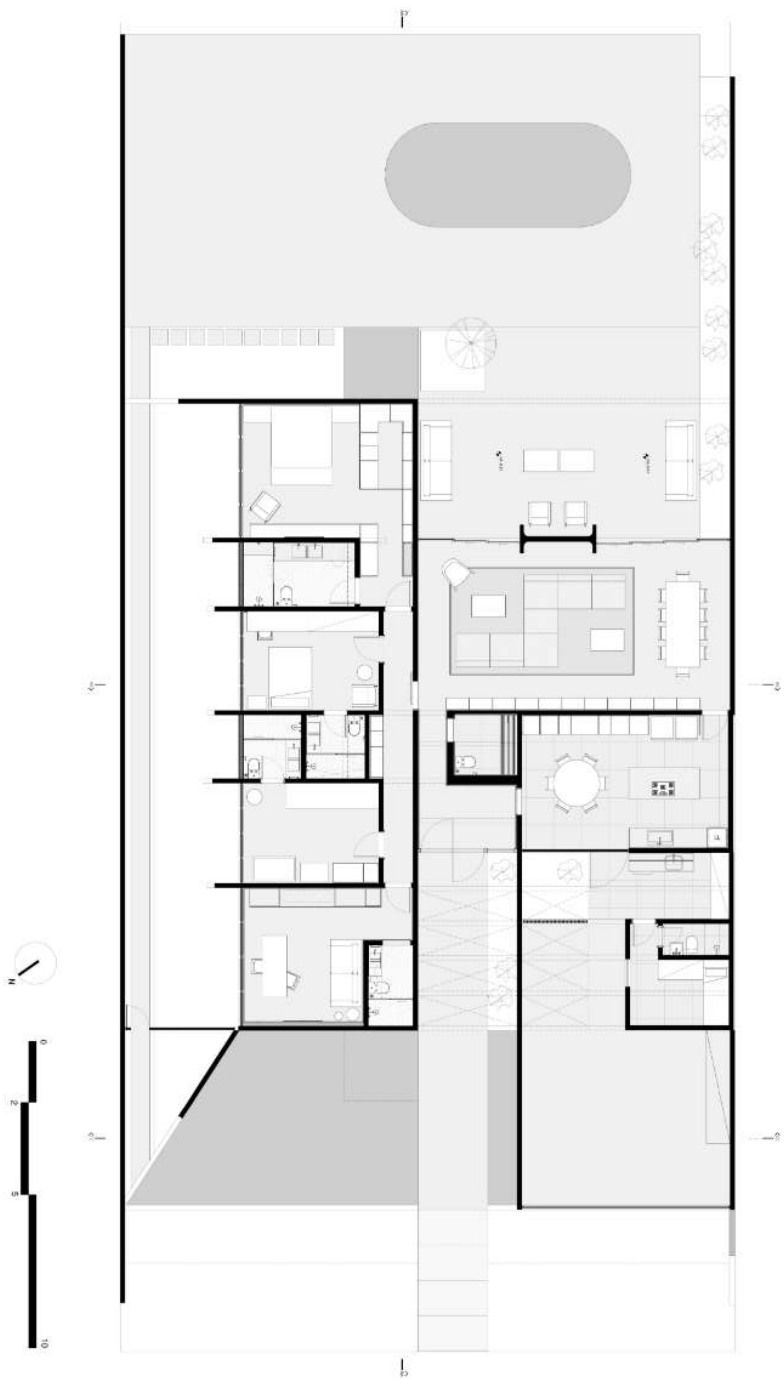
117



118



119 - 122
 Ribaupierre
 121 Rue de lausanne





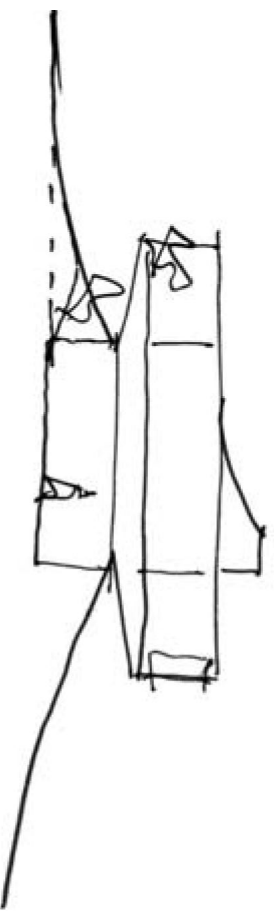
124. *Residência 09, 1972*
Arquiteto Milton Ramos

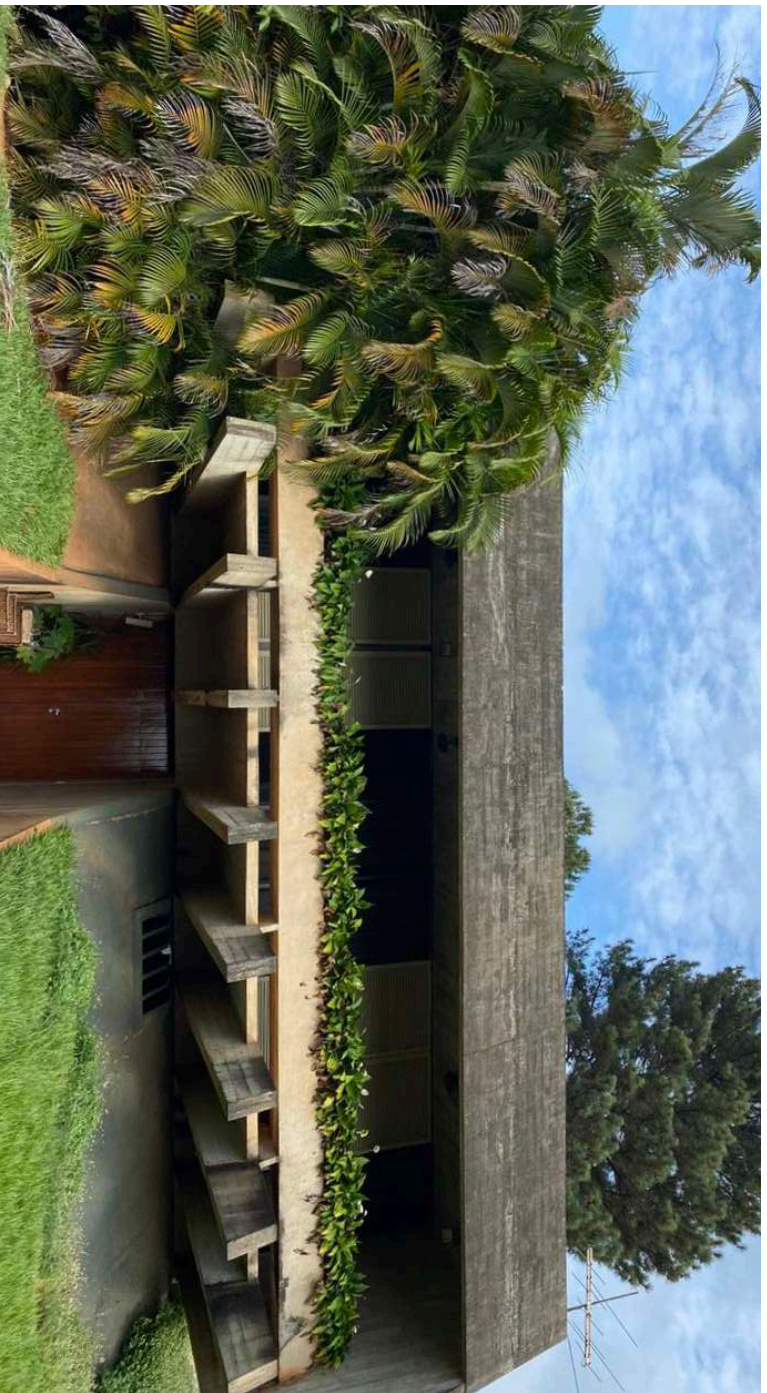
-04-

125



126
127. *Desenho*





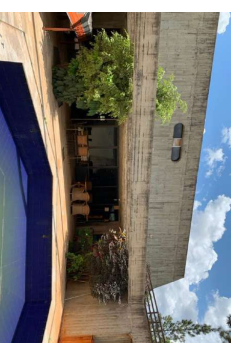
129

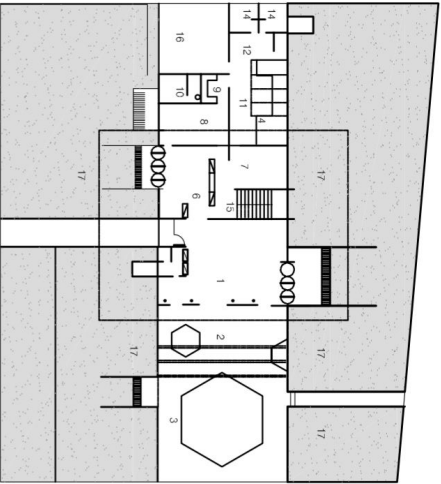


130



131
Rijndam
130

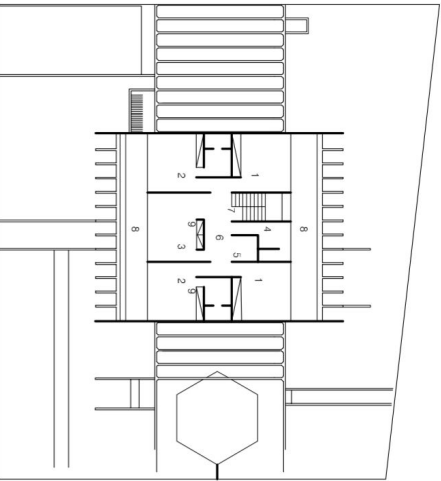




0 2,5 10
 PLANTA TERRENO

- pavimento terreno
- 1. esqdr
 - 2. varanda octogonal
 - 3. jardim
 - 4. cozinha
 - 5. hall social
 - 6. sala de refeições social
 - 7. sala de refeições firma
 - 8. cozinha
 - 9. despensa
 - 10. apartamento de indústia
 - 11. área de serviço
 - 12. lavanderia
 - 13. banheiro de empregada
 - 14. banheiro de empregado
 - 15. escada
 - 16. garagem
 - 17. grama

112



0 2,5 10
 PLANTA 1º PISO

- pavimento superior
- 1. dormitório
 - 2. sala
 - 3. escada
 - 4. banheiro
 - 5. copel
 - 6. circulação
 - 7. escada
 - 8. jardim
 - 9. armário

111

CAPÍTULO 06: CADERNO de ESTUDOS

O Capítulo 06 é destinado casas encontradas ao longo do processo de descoberta. Visto o longo tempo que o processo levou, tendo em vista todas as dificuldades encontradas (à falta de documentação acadêmica e das administrações e portarias), conseguiu-se apenas fazer o levantamento do bairro Lago Sul, mais especificamente da Q1 01 a Q1 16, faltando, portanto, a segunda metade deste bairro.

Assim, o bairro Lago Norte e Parkway não entraram em nossa busca física, apenas acadêmica ou quando recebíamos a informação de casas por terceiros. Na “introdução” deste trabalho, melhor revedamos toda a metodologia e processo da catalogação.

O estudo é portanto, o início de uma investigação visual a partir do já conhecimento teórico característico das “conexões brutalistas?”. Em todo caso, não foram apenas as casas com tais características, sendo das puras, ou híbridas (isto é, com essas características e a presença de outras) que apresentamos abaixo.

Todo um “atlas residencial” do bairro Lago Sul é revisitado e mapeado: casas iniciais, ainda de tradição canoica, casas pos-modernistas, casas neo-coloniais, casas kitsch e até mesmo casas contemporâneas, etc., por exemplo. Ainda, fez-se também um estimativa cronológica dessas residências.

Por fim, o tópico 6.1 destina-se as casas que nós levantamos – onde padronizamos a linguagem do Google Earth, apesar de fotos realizadas com câmara/celular. A questão dos muros torna-se bastante aparente quando dispostas lado-a-lado, semelhante ao que ocorre fisicamente com essas casas, que se apresentam entre ruas “cul-de-sac”. Já o tópico 6.2 destina-se as casas que nos foram enviadas e que não havíamos previamente descoberto.

Nota 01: Optamos por não divulgar os endereços da residências.

Nota 02: Em nosso caderno físico, fizemos as anotações e também croquis para a melhor compreensão das casas. Em todo caso, apresentamos aqui apenas algumas indagações gerais, e não particulares, de cada residência.

MATERIAL ENCONTRADO
ANOS 60/70



CASAS DE PRIMEIRAS CASAS
Nota: Modelos em escala 1:50, construídos a granel e concluídos no quadri 700 (de 1965 a 1970).



CASAS DE CONEXÕES BRITÂNICAS
CASAS DE CONEXÕES BRITÂNICAS COM CONCRETO AMBIENTE EM SUA VIZINHANÇA



CASAS DE CONEXÕES BRITÂNICAS (ESTRUTURA EM CONCRETO AMBIENTE E INSULANTES NA ALVENARIA COM AMASSAÇÃO NA BARRIDEI ESTRUCTURAL, CONCRETO DIRETAMENTE PINTADO, NORMALMENTE NA COR BRANCA)
Nota: Alguns modelos não foram se descontruídos. Outros se imitadas com licenças de obras e bancas empoadas em vários períodos históricos - entre eles, o modernismo - sobre a obra arquitetônica colonial, etc. e as pudes empoadas em vários
datas por registros.



CASADINE CONDOMINIOS BOUTIQUE. TIPOLOS, FUNDIENYOS DE FUNDIENYOS NORONHENSES, MA CORBARANGA



CASADINE CONDOMINIOS BOUTIQUE. TIPOLOS, FUNDIENYOS NORONHENSES, MA CORBARANGA



CASOLA HERIBERTO NECKONAL E CONCRETO APARTS

Nota: Imagem de Lagoa Costa em sua primeira etapa construída?



CASADINE PONS MOJIBENSES

CASADINE PONS MOJIBENSES E/O ARQUITETURA PMSOI



CASADINE PONS MOJIBENSES E/O ARQUITETURA PMSOI



CASO DE HERCÓLES

Projetos realizados a casa de Oscar Niemeyer e a Zaire e a tradição moderna, uma vez que muitos dos migrantes brasileiros descendem deste estado.



CASO 04 - OS MODERNISTAS NA LINGUAGEM DIRETAMENTE PELO MODERNISMO. SENSO DE CONTINUIDADE.



ANOS 1990-2000

CASO 05 - CONTINUIDADE = "MAIORIZAÇÃO" / "AMERICANIZAÇÃO"



CASO 06 - OS MODERNISTAS "PUBISTAS"



CASO 08

CASO 08 - TRANSIÇÃO BRUTALISMO PARA OS MODERNISTOS



CASO 09 - OS MODERNISTAS GRANDE PRENSA DE MADEIRA

Notre Influência colonial da corrente modernista europeia?

Como visto ao longo da dissertação, Brasília apresenta-se como um momento de ruptura na arquitetura brasileira: Niemeyer e sua autocrítica altera sua forma plástica; a “escola paulista” em ascensão simultaneamente a Brasília, fazendo com que São Paulo torne-se cidade-destaque; a materialidade “bruta” disseminada e com ela a noção de identidade-local e nacional (em oposição ao “limpo” do *International Style tropical*, a “escola carioca”); o atrito nacional e internacional; as diferentes plasticidades de Le Corbusier, ora purista, ora brutal; a chegada de imigrantes; a migração interna de arquitetos dentro do país; a Diretdura Militar; a questão da arquitetura pós-modernista, etc.

Brasília absorve tudo o que ocorre, comportando-se como uma cidade-transição, transição de mentalidade: projetos com claras características muávies, como o Palácio do Itamaraty (1962) e a Residência Ministro do Estado (1965), nos revelam isso. Um projeto elegante, mas bruto; um, uma caixa de vidro e casa de concreto; o outro estruturas de concreto armado que se tocam com delicadeza. Tal “paradigma da brutalidade”, que gera a divrida “brutalismo vs. concreto aparente” é visto também nas obras de habitação do Plano Piloto, como nos blocos de Marcllio Ferreira, já na década de 1970.

Os “arquitetos de Brasília” eram oriundos dos diversos cantos do Brasil e traziam consigo suas tradições locais e ajudavam a construir a “identidade brasiliense” e a adaptar sua arquitetura ao bioma local, o Cerrado: arquitetos paulistas, cariocas, gaúchos, nordestinos... arquitetos alemães, franceses, chilenos, italianos, mexicanos tornavam-se todos “brasilienses”, não impondo sua arquitetura. Brasília cresce para além dos seus signos pré-estabelecidos; fazendo sua auto-interpretção.

Enquanto o Brutalismo de São Paulo, cidade cinza, industrial e chruvosa, tinha determinadas características, a geografia brasiliense, e consequentemente, o Brutalismo do Cerrado brasiliense tinha suas adaptações, como, por exemplo, o uso de espelhos d’água e brises, como visto nas obras universitárias do arquiteto gaúcho José Galbinski.

Após uma longa análise das “conexões brutalistas” em Brasília, bem como das formas residenciais na malha urbana e suas características plásticas, realizamos um “atlas brutalista” da Capital, destacan-



134



135



136



137

do também os principais arquitetos. Lelé, Milton Ramos, Marcllio Mendes Ferreira e Mayumi Watanabe foram os principais a produzirem exemplares de “arquitetura habitacional” brutalista, com obras singulares e marcantes: Oscar Niemeyer, José Galbinski, nomeadamente Lelé, Rodrigo Lefevre, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Hermano Montenegro, Elvin Mackay Dubygas, foram os criadores dos maiores marcos da arquitetura brasiliense, quer civil, quer governamental: arquitetura monumental, bruta, em forma de monobloco.

A respeito das casas que conseguimos encontrar, algumas de autores já reconhecidos, outras que sabemos apenas sua localização, provou-se um trabalho difícilulo – dado a falta de documentação. Foram com pesquisas académicas, andanças, relatos e entrevistas que descobrimos as casas.

Nosso veredito, após muito tentar “costurar” a cidade, foi a importância máxima da continuação do estudo para desdobramentos futuros: muitas casas possuem tais características “brutalistas”. O número é muito maior que a quantidade de residenciais unifamiliares de tradição carioca; vertente aqui tem seu ápice nas residenciais em blocos plurifamiliares.

Acredita-se que as casas encontram-se descaracterizadas por fora e por dentro dentro. Muitos moradores não compreendem a importância desse legado ao património cultural da cidade, como o recentemente ocorrido ao maior marco brutalista residencial de Brasília: a Residência “José da Silva Neto” (1973/76), de autoria de Lelé. Órgãos especialistas (preservação, cultura, património, restauro) são mas do que nunca aqui necessários.

O brutalismo é um movimento de importância principalmente aos brasilienses, constituindo a primeira fase de sua história aqui criada, e não implantada, como foi o racionalismo.

É possível de confirmação o desprezo e desleixo com o movimento, sempre “rejeitado” pelos leigos – e muitíssimo apreciado pelos arquitetos e académicos –, pela quantidade excessiva, e até mesmo maior, de casas neocoloniais existentes, as quais são datadas de uma mesma época das “casas brut”. Como vimos, há também os híbridos desses dois movimentos, revelando uma tentativa de adaptação e acatização; ou até mesmo de uso não pelo fato estético,

mas pela questão financeira (a madeira era e é muito mais cara que o concreto), o que gera novamente a dúvida “brutalismo vs. concreto aparente”.

Ainda, a conexão brutalista residencial que mais observamos é aquela que tem as paredes rebocadas ou pintadas diretamente de branco, a fim de “suavizar” o “peso brutalista” – diferente do que acontece com projetos não-residenciais da capital, que são, em sua quase totalidade, brutos. Seria um resquício carocça da forma pura? A mais emblemática obra que revela essa dicotomia “branco-puro” vs. “concreto-bruto” é a Catedral Metropolitana de Brasília, obra ícone de Oscar Niemeyer.

A maioria das obras brutalistas existentes na Capital possuem revestimento em alvenaria aparente (tijolo), isto é, sem argamassa - algumas vezes apenas pintadas de branco. Em todo caso, obras inteiramente em concreto aparente são encontradas:

O fato do concreto revelar-se um material popular, portanto mais acessível, ajuda a criar “dividas” ou “paradoxos” quando na tentativa de realizar uma “narrativa histórica-crítica”, como:

1. Projetos híbridos, como estética colonial, mas com estruturas em concreto aparente, dado o alto valor da madeira;
2. Projetos que não necessariamente são “brutalistas”, mas apenas em concreto aparente;
3. Projetos que devido a patina e na condição “entre-muros” apresentam a primeira vista uma “obra brutalista”;
4. Concreto-armado pintado ou revestido outro material;
5. Construções com tijolos aparentes ou com cerca viva em sua superfície;
6. Projetos que passaram por alterações na fachada.

Com o amadurecimento da terceira geração de filhos de Brasília, deixamos aqui a inquietação: as “conexões brutalistas” existentes na capital serão agora reconhecidas de valor histórico e plástico para a nossa cidade, distanciando-se daquele dificuldade de aceitação identitária brasileira que muito vimos na geração 1980-2000, com obras



138



139



140



141



142



143



144

já kitsch de “estrangeirismos”, como o Pontão do Lago Sul e algumas casas aqui listadas?

A resposta, para a autora da pesquisa, é que sim. Podemos ter tal confirmação pelo início também de obras de intervenção cidadã-sas e da “volar” dos signos da nossa cidade: apartamentos sendo re-formados tentando recuperar a história da Superquadra, Comércio Locais (CL) revitalizando as “ruas trasceiras”, âquelas que se voltam para a Superquadra, a recuperação e aceitação da Avenida de serviços W3, etc. Vivemos em um momento de mudança de paradigmas. Estamos pensando a nossa cidade, e consequente a nossa arquitetura – principalmente a habitacional, a célula-ciudadina.

Lista de Siglas

BCE | Biblioteca Central
BSB | Brasília
BRUT | Brasília
CCBB | Centro Cultural Banco do Brasil
Condephaat | Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo
Compresp | Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental do Município de São Paulo
COPAN | Carlos Alberto Cerqueira Lemos
Dataper | Empresa de Tecnologia e Informações da Previdência
DNIT | Diretoria de Infraestrutura Rodoviária
DNER | Departamento Nacional de Estradas de Rodagem
DIPH | Departamento do Patrimônio Histórico
FAU | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
ICC | Instituto Central de Ciências
ICOMOS | Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IDA | Instituto das Artes
IPHAN | Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM | Museu de Arte Moderna
MASP | Museu de Arte de São Paulo
MR | Milton Ramos
PPB | Plano Piloto de Brasília
RU | Restaurante Universitário
SON | Superquadra Norte
SQS | Superquadra Sul
TCHA | Teoria, Crítica e História da Arte
UnB | Universidade de Brasília
UNESCO | Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP | Universidade de São Paulo
UV | Unidade de Vizinhança
VIS | Departamento de Artes Visuais

LIVROS E ARTIGOS

- ACAYYABA, Marlene Milian. "Residências em São Paulo 1947-1975?". São Paulo: Projeto, 1986
- ARTIGAS, Vilanova. Caminhos da arquitetura. Organização Rosa Camargo Artigas e José Tavares Correa de Lira. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 240 p., il. p&b.
- BANHAM, Reyner. "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?". New York: Reinhold Publishing Corporation, 1966.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. ZEIN, Ruth Verde. "Brasil: Arquitetura após 1950". 1ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. "Pós-Brasil: Rumos da arquitetura brasileira". São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. "1960-2010: MEIO SÉCULO DE DISTÂNCIA?". Artigo X SEMINÁRIO DOCCOMO BRASILE ARQUITETURA MODERNA E INTERNACIONAL: conexões brutalias 1955-75
- BANHAM, Reyner. The new brutalism: ethic or aesthetic? London: Architectural Press, 1966.
- BANHAM, Reyner. The new brutalism. Architectural Review. London, dec. 1955.
- BRUNAND, Yves. "Arquitetura contemporânea no Brasil". São Paulo: Perspectiva, 1981
- CAVALDEIRA, Junia Marques Caldeira; PAIDRÃO, Ana Luiza. "Reutilização das praças nas quadras 700: um exercício de projeto". In: Universias: Arquitetura e Comunicação Social, v. 11, n. 1, p. 1-8, jan./jun. 2014. Artigo disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.unicub.br/articoms/view/2629/2376>
- COHEN, Jean-Louis. "O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial". São Paulo, Ed. CosacNaify, 2013
- FIGHER, Sylvia; ACAYYABA, Marlene Milian. "Arquitetura Moderna Brasileira". 1ª Ed. São Paulo: Projeto, 1982
- FIGHER, Sylvia. "Censura e Auto censura - Arquitetura brasileira durante a Ditadura Militar (1964 a 1985)". Artigo, 2014

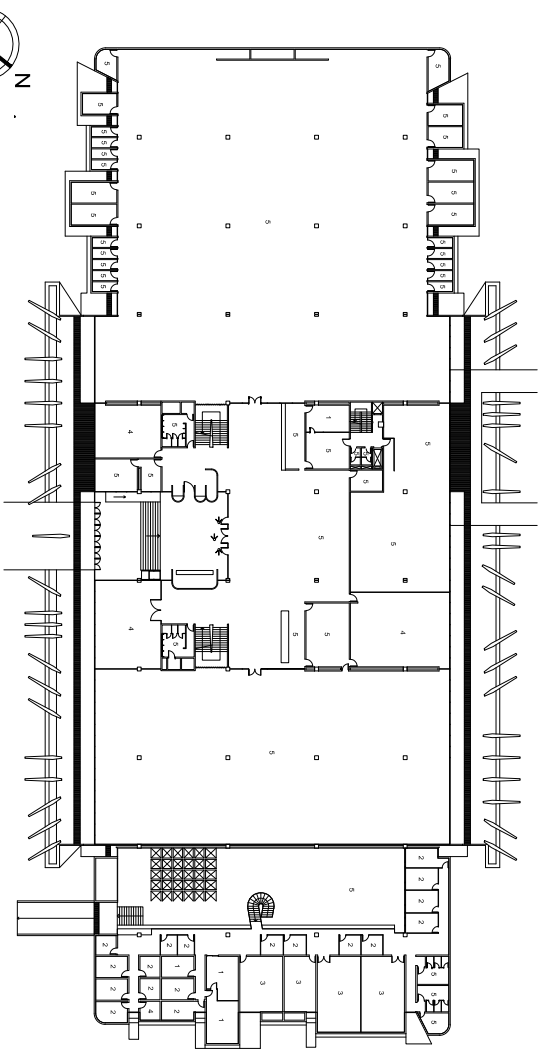
Bibliografia

- FICHER, Sylvia; BATISTA, Geraldo S; Nogueira, "GruArquitetura Brasília". São Paulo: Empresa das Artes e Editora Abril, 2000
- FRAMPTON, Kenneth. "História crítica da arquitetura moderna". São Paulo, Martins Fontes, 2000
- FRAMPTON, Kenneth. "Perspectivas para um regionalismo crítico". In: NESBITT, Kate. "Uma nova agenda para a arquitetura". São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- GOROVITZ, Mathews; FERREIRA, Marclio Mendes. "A Invenção da Superquadra: O Conceito de Unidade de Vizinhança em Brasília". Brasília: IPHAN, 2009
- KRAWITSCHEK, Stepan. "Lógica e poesia: a obra de Marclio Mendes Ferreira". Dissertação de Mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, sob a orientação de Sylvia Ficher, Brasília, 2011
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979. 158 p., il. pb&b. color.
- LIMA, Carlos Magalhães. "Modernidades brasileiras: a obra de Milton Ramos". Dissertação de Mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, sob a orientação de Andrey Rosenhal Schlec. Brasília, 200
- LIMA, Carlos Magalhães. "Brutalismo em Brasília: Reflexões e Permanências". Artigo X Seminário Doconomo Brasil. Curitiba, 15-18.out.2013
- SANTOS, Paulo Roberto Alves. "Arquitetura estrangeira e outras arquiteturas em Brasília". Dissertação de mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, sob a orientação de Sylvia Ficher. Brasília, 2004
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *House in Soho*. Architectural Design, London, dec. 1953, p. 342.
- ROSSETTI, Eduardo. *Arquiteturas de Brasília*. Brasília, Instituto Terceiro Setor, 2012
- ROSSETTI, Eduardo. "Plano Piloto/Quadras 700: questões para refletir sobre Brasília". *Universitas: Arquitetura e Comunicação Social*, v. 11, n. 2, p. 1-6, jul./dez. 2014. Artigo disponível em: <file:///C:/Users/Maria%20Eduarda/Downloads/2683-14255-3-PB.pdf>
- VILLELA, Adalberto. "A casa na obra de João Filgueiras Lima, Lelé" (2011)
- SEGAWA, Hugo. "Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990?". São Paulo: EDUSP, 2010
- ZEIN, Ruth Verde. "Brutalist Connections: A refreshed approach to debates and buildings" (2014)
- ZEIN, Ruth Verde. "A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70?". *Arquitextos*, São Paulo, 07. 076, Vitruvius, sep 2006. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.076/318>
- ZEIN, Ruth Verde. "Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)". *Arquitextos*, São Paulo, 07. 084, Vitruvius, maio 2007. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Brutalista Paulista, 1953-1973*. Tese de Doutorado: UFRGS, PROPPAR, Porto Alegre, 2005
- SITES E REPORTAGENS
- "MR52". *Escritório Bloco Arquitetos*. Disponível em: <http://bloco.arq.br/arquitetura/casa-milton-ramos/>
- KIM, Lina; WESELY, Michael. "Arquivo Brasília". São Paulo: Cosac Naify, 2010 www.bloco.arq.br/arquitetura/casa-milton-ramos/
- "Descubra patrimônios residenciais deixados por renomados arquitetos". Reportagem do jornal *Correio Braziliense*, publicada em 16/12/2018. Matéria de Marina Adorno e Rachel Sabino. Fotografias de Bárbara Cabral. Disponível em: https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2018/12/16/interna_revista_correio,725419/descubra-patrimonio-residenciais-deixados-por-renomados-arquitetos.shtml
- "Os blocos estranhos da Asa Norte". Reportagem de Histórias de Brasília, publicada em 18/11/2019. Disponível em: https://historiadabrasilia.com/2019/10/18/os-blocos-estranhos-da-asa-norte/?fbclid=IwAR2L0QsQ8gEabRmq37NE_ZHPTRPFvVH-Hnd4nJaT9m6S1qOIIINy405_Y0cUU

Entrenia

*Apuntado Brumadas
Profesor-Apuntado José Galbani*

Entrenisa Incompleta

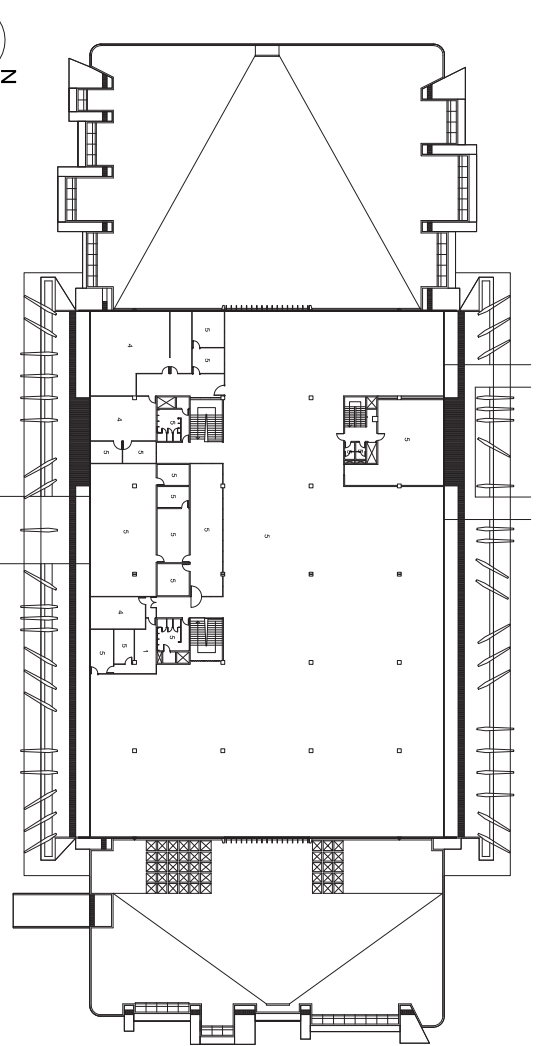


BIBLIOTECA CENTRAL/BCe

USOS:

- 1. ADMINISTRATIVO
- 2. ESCOLA
- 3. EXIBIÇÃO
- 4. COFEN
- 5. COMUM

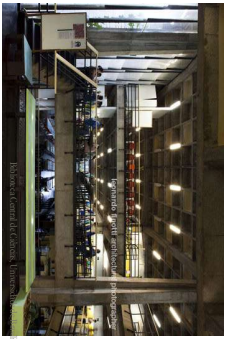
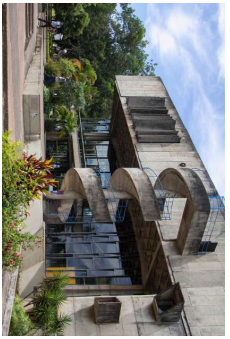
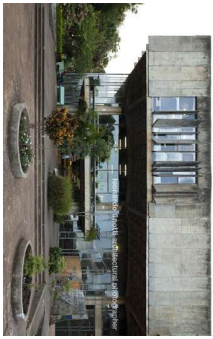
Fundação Universidade de Brasília			
Centro de Planejamento Oscar Niemeyer			
BIBLIOTECA CENTRAL/BCe			
PROJ.	ESCALA	INDICAÇÃO	CD 04/04
COORD.	2/81	BRUNO ZVIERSKY	
ARQUIT.	2/81	PLANTA TERREIRO	
<small>Arquiteto responsável: Oscar Niemeyer Arquiteto executor: Bruno Zviarsky Arquiteto colaborador: Paulo Mendes da Rocha</small>			



BIBLIOTECA CENTRAL/BCE

- USOS
- 1. ADMINISTRATIVO
 - 2. RECEPCION
 - 3. CIRCULACION
 - 4. LABORATORIOS
 - 5. SALAS

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA		CENTRO DE PLANEJAMENTO OSCAR NIEMEYER	
BIBLIOTECA CENTRAL/BCE			
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA			
CENTRO DE PLANEJAMENTO OSCAR NIEMEYER			
BIBLIOTECA CENTRAL/BCE			
TIPO	ARQ. JERICO ALMEIDA	PLANTA PAVIMENTO 1	INDICADA CD 01/04
COORDENADOR	OSCAR NIEMEYER	ESCALA	1:500
AUTOR	OSCAR NIEMEYER	DATA	1957
S: Centro de Planejamento de Edifícios e Equipamentos		L: Centro de Planejamento de Edifícios e Equipamentos	
A: Biblioteca Central		F: Biblioteca Central	



Entrevista

*Arquitetas que medeiam intervenções em obras brutalistas
Emiliano Blos, Arquitetas e a Residência MR53, de Milton Ramos (1974)
Questionário digital com o arquiteto Henrique Coutinho*

1) *Quais informações os senhores poderiam compartilhar a respeito da concepção do projeto original (dinâmica familiar) e o diálogo entre o arquiteto e o cliente na Residência MR53, de Milton Ramos?*

O cliente não conhecia Milton Ramos, mas ficou contente quando relatamos o que o arquiteto tinha feito e como ele havia contribuído para a arquitetura brasileira. A partir daí formou-se um diálogo colaborativo entre as demandas dos clientes e o que pensamos ser correto na reforma. O princípio de tudo foi: adaptar a casa sem ferir os preceitos norteadores do projeto e sempre pensando na recuperação material, espacial e volumétrica do projeto.

2) *Como ocorreu o contato com os moradores que residem na Casa e o que eles encomendaram? Os proprietários são ainda os mesmos? Sentiam-se privilegiados em residir em uma casa histórica? Qual era o estado da casa antes da sua mudança para lá, previa a reforma?*

Já havíamos feito um projeto de reforma de apartamento dos clientes. Eles nos procuraram e nos deram a possibilidade de construir uma casa em um terreno que eles gostariam de comprar ou reformar uma casa antiga. Quando chegamos à casa, dissemos aos clientes que não faríamos casa nenhuma, que só trabalharíamos para eles se pudessemos recuperar a casa do Milton Ramos. Foi a partir deste momento que eles o conheceram. Sim, os proprietários da casa eram os mesmos que haviam construído. Quando a antiga proprietária ficou sabendo que nós éramos fãs do Milton ela ficou contente, pois também gostava muito da casa, mas por estar só e sem filhos achou melhor se desfazer da casa e simplificar a vida. Os nossos clientes ainda moram na casa e adoram! São muito respeitosos e cuidadosos com o projeto.

A casa já tinha sido reformada pela antiga proprietária, principalmente internamente. Ela havia criado um banheiro, havia furado a parede externa de concreto para colocar a janela deste banheiro e também havia rebocado todo o interior e pintado de branco, possivelmente para clarear o interior cinzento e escuro do concreto. Como na parte social só havia dois pontos de iluminação de teto, imagino que a casa ficasse escura antes da reforma. Mudamos tudo isso e resgatamos o projeto original.

3) *O que os senhores consideram como uma virtude na moradia Brutalista? Há privacidade? Luz natural suficiente? Joga que apesar dos vidros o concreto ainda esquentar os ambientes? Quais alterações foram idealizadas e quais foram realizadas no projeto para uma melhor vivência na casa?*

A virtude de morar em uma residência brutalista existe no fato de não se fazer mais arquitetura brutalista. Não significa que a casa é melhor ou pior por ser brutalista. A privacidade é gerada por estratégias de projeto, não pelo fato de ser brutalista ou não. A casa é escura, mas mecânicos atuais de iluminação corrigem esse fato. As quatro únicas alterações de projeto (que diferem do projeto

original) são: 1 - criamos uma ligação da cozinha com a sala de jantar no fundo do ambiente. 2 - Aumentamos o lavabo. 3 - Criamos um banheiro no último quarto transformando-o em uma suite. 4 - Dividimos o banheiro social em dois, criando duas suítes. Os banheiros internos são iluminados naturalmente através de uma claraboia (que não continha no projeto original).

Recuperamos o espalho de água frontal (antes coberto com grama), recuperamos o concreto do interior da casa (antes rebocado e pintado de branco), recuperamos a cobertura da casa, retiramos o gradil frontal e lateral da casa, recuperamos todo o piso de madeira de taboa corrida, recuperamos o piso de granito da garagem, retiramos uma janela adicionada à fachada em uma reforma anterior e recuperamos todo o concreto da fachada em toda a casa.

4) *Quais as reais dificuldades e critérios para a conservação e restauro de uma obra de relevância histórica, principalmente a Brutalista, uma vez que essa é ainda tão desconhecida pela população?*

A maior dificuldade foi conseguir dados que nos orientasse na reforma. Entramos em contato com a antiga proprietária e conseguimos fotos antigas da casa, para sabermos como era originalmente. As únicas plantas originais e em posse da antiga proprietária eram de arquitetura, sem lançamento estrutural ou de instalações. Isso criou uma rotina diferente na obra. Qualquer coisa estranha deveria ser relatada aos arquitetos e o nosso contato com a fase de demolição foi muito mais intenso do que em qualquer outra reforma. O concreto era (e é) o elemento mais marcante do projeto, portanto, os cuidados adotados na obra visavam recuperá-lo ou restaurá-lo!

5) *É possível ainda hoje a recuperação do movimento Brutalista em pequenos espaços, tão é, na escala cotidiana (residência ou apartamento), em oposição a escala institucional e governamental, tendo em vista a diferente forma da apropriação do espaço? A aparente "frieza" do concreto pode ser amenizada?*

São percepções individuais de frieza e aconchego. Eu acho concreto extremamente aconchegante. Os clientes também achavam, mas isso pode ser percebido de maneira distinta por outras pessoas. Grandes edifícios brutalistas (alguns muito conhecidos) estão cedendo lugar a novos e mais modernos. O respeito deve ocorrer independentemente de tamanho de obra. A manutenção de nossa história depende da leitura que os agentes dessa enorme transformação das cidades têm. Nossa própria cidade sofre esse tipo de interferência, portanto, muito mais fácil que ocorra também na escala institucional e governamental, como você pontua. Quanto à recuperação do movimento brutalista, concordo em igual importância quanto a recuperação da arquitetura colonial, da arquitetura moderna, do pós-moderno e assim por diante. Mas essa recuperação não deve ocorrer sem crítica. Nem todos os edifícios têm que ser mantidos ou recuperados. Uma análise criteriosa pelos órgãos de preservação deve ser feita. E o bom senso de quem tem o poder de tomar as de-

cisões também. Se assim não fosse, a casa do Milton Ramos poderia estar totalmente desfigurada.

6) *Como se dá a questão do espaço da "casa-apropriada", ou seja, quais seriam as nuances do projeto ideal ao real tendo em vista a questão patrimonial.*

Não quisemos fazer uma releitura da década de 70 em seus interiores. Não havia material de revestimento para ser recuperado no interior, a não ser o piso de madeira. Todos os demais revestimentos eram de baixo valor e aplicados em uma reforma de péssima qualidade, portanto, a apropriação da casa seguiu preceitos norteadores de recuperação, (manutenção dos materiais originais e da disposição dos espaços na casa) mas não impediu a modernização da casa com o uso de materiais contemporâneos e novas tecnologias.

7) *Muitos projetos de reabilitação da história brasileira têm um pé no escritório (por exemplo, a renovação da Casa de Chá). Ainda são frequentes clientes que preferem destruir ou descaracterizar o patrimônio? Como se dá a diferença entre reabilitar/ restaurar um espaço público e um espaço privado? Na prática, como se dá esse processo de transformação de mentalidade em ambos casos?*

Cada vez mais raro encontrar pessoas que queiram destruir o patrimônio, pelo menos no nosso escritório. No caso da Casa de Chá não alteramos nada. Houve apenas recuperação do existente e retirada de elementos que foram adicionados posteriormente (adesões, placas, móveis). Felizmente o espaço mantinha os materiais originais. Estavam em má conservação, mas recuperamos tudo e devolvemos o espaço ao originalmente projetado por Niemeyer. Nossa intervenção foi de recuperação do original, sem nenhum adendo ou modificação no espaço.

8) *O que fazer e como lidar quando um cliente insiste em uma reforma interconectada de um projeto Brutalista, por exemplo, a ocorrência ao projeto residencial JSN, de Leão?*

Aquele alteração foi criminosa. Uma pena. De acordo com o código de ética, não podemos ser contratados para um serviço que nos sentimos incapazes a fazê-lo, portanto, o mas lógico seria recusar a oferta do cliente e não ter aquela mancha na história profissional e na história da arquitetura brasileira.

9) *Quais os critérios utilizados de um escritório de arquitetura para um restauro bem-sucedido de uma casa Brutalista? Em que momento se opta por alterar as matérias, ao invés de restaurar ou trocar pelo mesmo material? Como se dá a manutenção à economia de materiais?*

Não utilizamos materiais novos com casa de antigos. Nossa intervenção foi bem clara: o que é antigo e de qualidade deve ser preservado. O que é novo deve parecer novo, e não antigo. Essa abordagem deixou claro o que fizemos. Se você for à casa, perceberá o

que é de nossa autoria e o que foi recuperado. Não quisemos fazer releitura ou aplicar materiais que pudessem “trazer a aura da década de 70”. A reforma foi feita no século 21 e deveria parecer assim. No século 22, se alguém quiser fazer uma nova reforma, entenderá o que é original e o que foi reformado, mantendo assim o que está na casa desde sua origem.

10) *Os órgãos patrimoniais auxiliam no processo, tendo em vista, também, o fato de tratar-se de materiais ainda historicamente recentes (modernistas)?*

Nem um pouquinho! Nossa pesquisa contou com a ajuda de Carlos Henrique Megalhes que havia feito um livro sobre Milton Ramos. Ele nos ajudou a entender quais elementos eram marcantes da obra do Milton. Foi excelente contar com a academia neste momento, mesmo que a casa que projetamos não tenha sido relatada no estudo do arquiteto. Inclusive, foi interessante observar como havia um “esquema” de arquitetura residencial onde pequenas alterações eram feitas de um projeto para outro. Com isso conseguimos identificar elementos compositivos e espaços que faziam parte de todos os projetos (clareza estrutural, permeabilidade espacial, definição clara de ambientes sociais, íntimos e de serviço, etc.)

11) *O concreto ganhou força no Brutalismo. Como conservá-lo belo e íntegro com o passar do tempo?*

Manutenção periódica e recuperação de áreas onde a oxidação da ferrugem ocorre. Evitamos o estucamento e o polimento, mas como o interior da casa tinha sido todo rebocado, tivemos que fazer o estuque no teto e na parede. Lixamos levemente para que a cor do concreto original não fosse alterado. O tratamento final foi um hidrofugante. Na fachada havia muitos pontos de corrosão e de quebra de concreto. O reparo foi feito com massa Portland, sem alteração da cor original. Há diversos tipos de abordagens do concreto. Se não há problema estrutural aparente o ideal é limpar e hidrofugar, apenas isso.

12) *Como preservar e proteger efetivamente o patrimônio brutalista considerando a experiência prática do escritório e o contato direto com o cliente? Há distinções em uma Casa Brutalista e um Apartamento Brutalista? Se sim, quais? O que costuma ser a alteração no projeto desse movimento? Exemplificar as experiências com o projeto da casa de MRS7, de Milton Ramos e do apartamento da SCS 107 Norte, Mjgmni Watanabe).*

Não há diferença.

13) *Segundo a Secretaria do Iphan/AN/Df, as casas existentes na Capital Federal, apesar de terem grande valor expressivo para Brasília, não constituem maior patrimônio nacional. Em São Paulo, temos o COMPRE-SP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) que efetivamente sempre o seu papel e já tomou diversas*

casas Modernistas. A própria UNESCO inclusive já veio a tomar diversas casas (Como as de Le Corbusier). Em Brasília, jõe-se necessário a criação de um novo órgão de preservação (distrital?) para o patrimônio arquitetônico edificado?

Sem dúvida!!! Estamos passando por uma fase tencherosa de reformas em edifícios residenciais no plano piloto. Temos uma conta no Instagram que procura recuperar e divulgar os bons projetos (ainda não desconfigurados por reformas de mau gosto) @brasiliamoderna. É essencial a criação de um organismo de preservação de obras não monumentais. A arquitetura cotidiana também tem exemplos primorosos que precisam ser preservados.

14) *Como a obra do escritório BLOCO é influenciada e repercutida pelos princípios Brutalistas, tendo em vista os professores e diretores que tiveram durante as suas jornadas acadêmicas?*

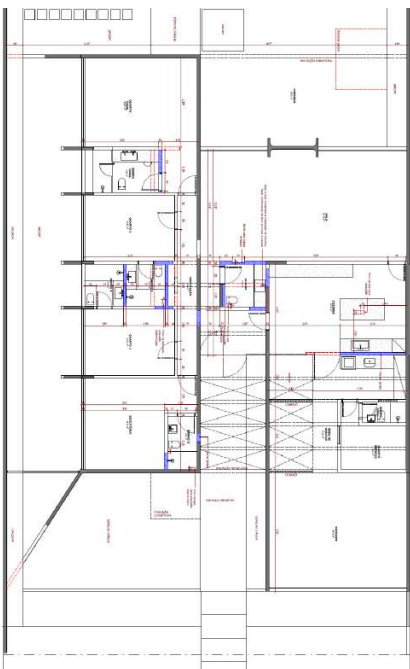
Não há ligação de nossa obra com princípios brutalistas.

15) *Como o escritório BLOCO, sendo um jovem escritório de arquitetura, formado por arquitetos da 2a geração de Brasília, podem cooperar para as gestões de preservação para além do trabalho de reabilitação feito pelo escritório? O escritório é ativo na participação pública em prol do patrimônio? De maneira?*

Bom, temos um sócio que atualmente é presidente do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Distrito Federal. Daniel Mangabeira está trabalhando metade do tempo no escritório e abdicando do trabalho em seu escritório em prol da profissão e sem ganhar nada por isso. Não existe ganho financeiro, muito pelo contrário. Ele paga para prestar o serviço para a sociedade e para os arquitetos. Outro sócio, Matheus Seco foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil seção DF e também não ganhou nada por isso. Além desse trabalho árduo, mas edificante, temos uma conta no Instagram @brasiliamoderna que tem procurado resgatar bons princípios arquitetônicos outrora relevantes e agora renegados. Além disso, fizemos um trabalho enorme de pesquisa do paisagismo da 308 sul que resultou no resgate de plantas antes perdidas do paisagismo de Bartle Marx. Fizemos um trabalho de conscientização dos sindicatos em reuniões mensais para que retirassem as cercas vivas que eram tão comuns no início do século. Enfim, temos contribuindo continuamente com o patrimônio e com a preservação em diversos campos.

16) *Os senhores poderiam disponibilizar o levantamento do projeto original e do projeto de reforma da Residência MRS7?*

Podemos fornecer a planta de construção e demolição.



Entrevista

*Arquitetas que mudaram intervenções em obras brutaletais
Emílio Argenteñeira e a Residência JSN, de João Tigreiras Lima (1974)
Questionário digital com o arquiteto Leticia Leme*

1) O senhor conhecia os primeiros moradores da residência que ali viveram por 40 anos. Quais informações você poderia compartilhar a respeito da concepção do projeto original (dinâmica familiar) e o diálogo entre o arquiteto e o cliente para uma obra brutalista, uma vez que queria se ter a vista do Lago Paranaíba?

Sim, convivo com os proprietários desde o ano de 1977 até hoje. A chácara foi comprada nos anos 60 para lazer da família, visto que o endereço era longe, contramão, sem comércio pois o acesso era pelo aeroporto – nada interessante para o dia-a-dia. Todos moravam no plano piloto. O projeto foi encomendado por José da Silva Neto ao Lelé que já havia feito outros projetos comerciais para ele. A residência ficou pronta em meados de 1977 e o sr. Silva Neto veio a falecer em fev - 1978. A obra atrasou em torno em torno de um ano por motivos estruturais.

Silva Neto era extremamente vanguardista, inovador e audacioso. Queria algo monumental. Na época, a vegetação era muito rala e baixa, visto que era premissa em Brasília, “limpar” tudo, edificar e replantar. Assim praticamente todas as residências no lago sul, com dois pavimentos, tinham a visão do lago e de toda a asa sul até a esplanada. Por ser um dos maiores empresários de Centro Oeste e gostar de receber, queria uma residência onde pudesse ter setores bem distintos – lazer – social – parte íntima para a família e serviço. O projeto contemplou esta solicitação, mas a funcionalidade, praticidade e falta de privacidade nos ambientes da residência sempre foi a “desilusão” dos proprietários que gostaram muito da volumetria.

2) Como ocorreu o contato com os novos moradores que residem atualmente na Casa JSN e o que eles comentaram? Sentiam-se privilegiados em residir em uma casa histórica? Qual era o estado da casa antes da sua mudança para lá, previa a reforma?

Eu conheço o José Tiecher desde solteiro. Depois de um tempo de ele estar casado, me convidou para fazer o projeto de uma residência para ela em Luziânia – GO o que estreitou nossa amizade.

Tinhamos em comum os antigos proprietários e como já sabiam das observações dos moradores anteriores solicitei que ao projetar a revitalização resolvêssemos ao máximo (funcionalidade, praticidade e falta de privacidade) os problemas existentes, até revisão estrutural. Sentiam-se privilegiados em residir em uma casa histórica – referindo-se aos antigos moradores, como foi um legado do marido a sra. Maria José permaneceu na casa até 2017, os filhos nunca quiseram voltar a morar lá – diziam: isto é um monumento não uma residência falta aconchego.

Quanto aos novos seria melhor eles opinarem – a meu ver estão muito satisfeitos. Morar em uma residência com este projeto (não precisa considerar o fator brutalista) e se readaptar a um novo conceito de morar – forma x função. A residência estava abandonada e muito deteriorada. Foi preciso rever tudo desde a estrutura, interiores e paisagismo.

3) O que o senhor considera como uma virtude na moradia Brutalista? Há privacidade? Luz natural suficiente? Julgo que apesar das vitros o concreto ainda escurece os ambientes? Quais alterações foram idealizadas e quais foram realizadas no projeto para uma melhor vivência na casa?

A virtude é a imponência a grandiosidade. Hoje com matérias modernos e apropriados este item pode ser resolvido em sua maioria – tivemos que desenvolver sistemas únicos com a ajuda de profissões de diversas áreas: estrutura, acústica, instalações, automação, energias renováveis etc. Desta forma demos privacidade nos ambientes necessários.

Quanto a iluminação, que era insuficiente, dando um aspecto lúgubre ao interior, e isto não se deve ao fato de ser brutalista e sim como foi projetado, criamos algumas soluções de luminotécnica. O concreto escurece um pouco por sua pequena refletância, então colocamos painéis brancos para suavizar e resolver itens técnicos como climatização etc. Mantivemos toda estrutura que dá forma ao projeto e todo o resto foi reformado.

4) Quais as reais dificuldades e critérios para a conservação e restauro de uma obra de relevância histórica e de um arquiteto de renome? Qual a relevância aqui do Brutalista, uma vez que esse é ainda tão desconhecida pela população?

As maiores dificuldades foram as técnicas, pois dado o sistema construtivo da casa era imperativo que determinadas soluções fossem conseguidas. Brasília tem várias obras brutalista, o fator é a desintorinação da população sobre sua arquitetura e sua história.

5) O concreto ganhou força no Brutalismo. Como conservá-lo belo e íntegro com o passar do tempo?

A maioria das obras brutalista – em Brasília, foram pintadas, dada a sua falta de manutenção. Por ser poroso, o concreto sofre muito com a ação do tempo/natureza dando-lhe na maioria das vezes um aspecto preto-mofado. Eu pessoalmente gosto muito, pois mostra a marca do tempo. Muitos foram pintados de branco!

6) É possível ainda hoje a “recuperação”/preservação do movimento Brutalista em pequenos espaços, isto é, na escola estadual (residência ou apartamento), em oposição a escola institucional e governamental, tendo em vista a diferente forma da apropriação do espaço? A aparente “frieza” do concreto pode ser acompanhada a um lar?

O projeto brutalista é oneroso (execução e manutenção), e este tipo de obra fica mais ao encargo do poder público que ainda detém verbas para tal. No setor privado há hoje o pseudobrutalista com grandes empenos de materiais contemporâneos. O concreto pode ser aquecido com soluções inteligentes de arquitetura de interior e luminotécnica.

7) O que o senhor poderia nos explicar do processo de preservação e intervenção da Casa JSN, tendo em vista tanto a parte estrutural, quanto os novos acabamentos e ambientes? O que mudou e o que escolheu-se restaurar ou substituir por peças iguais? Como se dá a questão de preservação/substituição de materiais originais de uma obra?

8) Os órgãos patrimoniais auxiliam no processo, tendo em vista, também, o fato de tratar-se de materiais ainda historicamente recentes (modernistas)? Se sim, há a consulta a um arquiteto especializado?

Neste caso específico não houve, até porque a residência JSN é um projeto de referência, mas não um patrimônio de Brasília.

9) Em algum momento prévio a obra, foi questionar-se a relevância de anular o impacto de tal projeto perante as autoridades e especialistas de patrimônio arquitetônico? (IPHAN, UNB) tendo em conta que a reforma da Casa JSN oploar por não seguir o traçado original do projeto?

Não houve consulta. Como exposto acima esta residência não é patrimônio histórico de Brasília.

10) Ao alterar consideravelmente o projeto inicial da casa e desconsiderando seu valor patrimonial e histórico, por que não se considerou por construir um anexo para as finalidades que excediam a capacidade original do projeto? (Tendo em vista também as dimensões do terreno, que sim suportariam este possível anexo)

O traçado original do projeto foi seguido.

11) Ainda são frequentes clientes que preferem descaracterizar o patrimônio em prol no “novo”? Como se dá essa relação com o cliente e qual sua opinião a respeito da intenção de patrimonializar/tombar arquiteturas do movimento modernista?

Ainda não trabalhei com nenhum cliente que quis “descaracterizar” o patrimônio em prol do novo. Quanto a tombar/patrimonizar arquitetura de modernistas, a que se avaliar muitos aspectos, inclusive discuto não só a “famosidade” do autor. Centenas de obras primas são demolidas ou descaracterizadas de arquitetos não “mldáticos” sem que absolutamente ninguém diga ou questione nada. Há que debater mais amplamente este assunto.

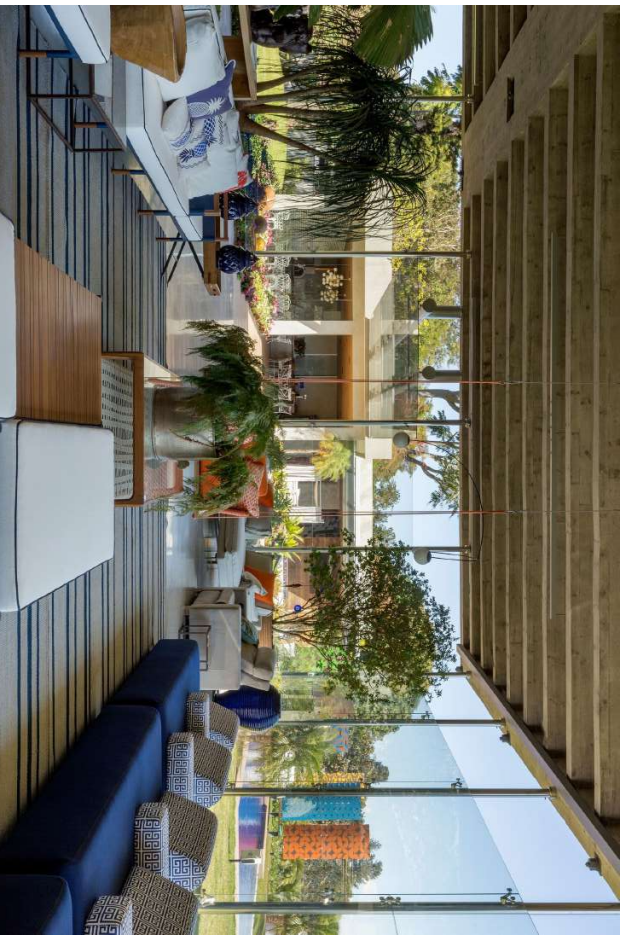
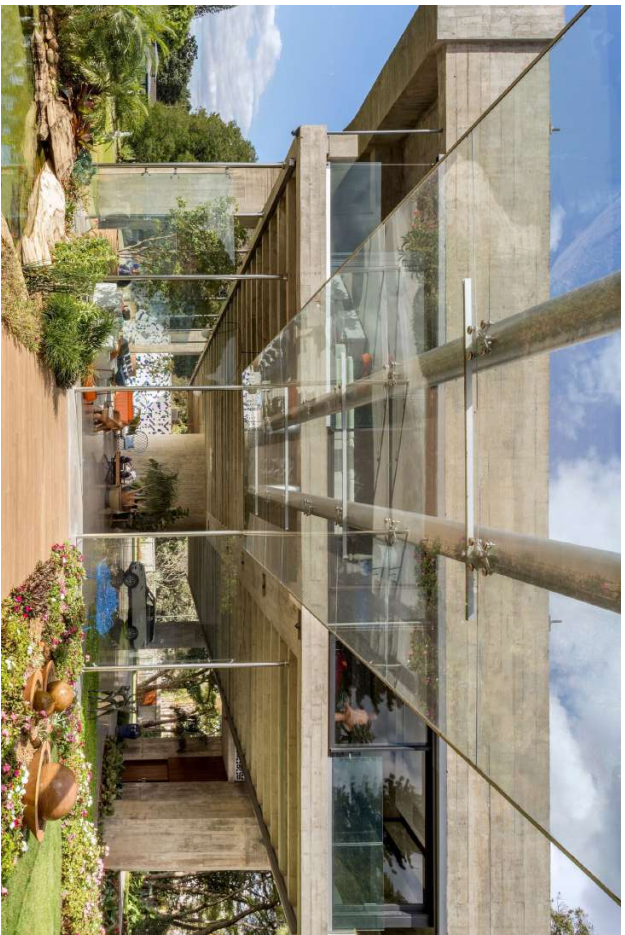
O próprio Oscar Niemeyer descaracterizou obras – veja a Cathedral de Brasília, Teatro Nacional etc. Houve algum movimento em relação a isso? E já era tombada.

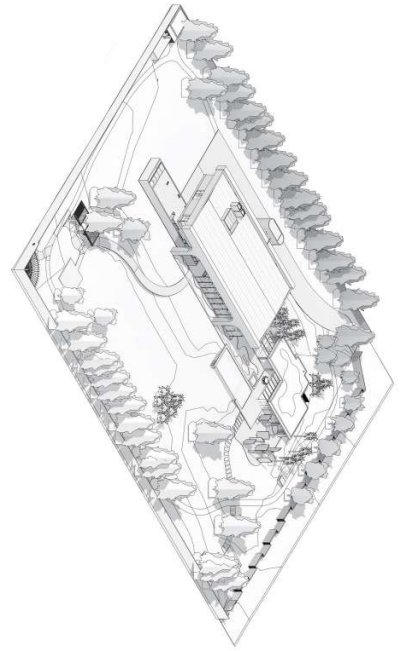
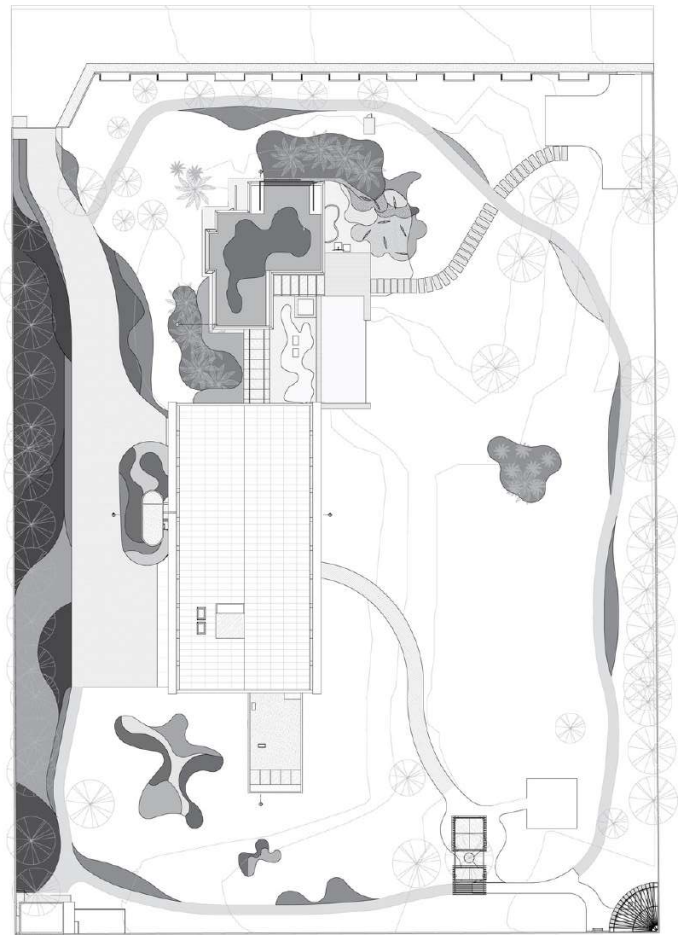
12) Considerando o atual contexto de resgate patrimonial e grande relevância histórica e cultural do projeto, acredita que a casa possa em um futuro explorar essas questões? Como? Temos em Brasília o exemplo, a Casa dos Azeiteiros também

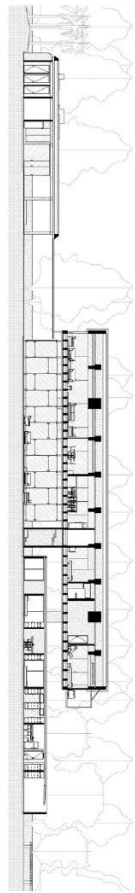
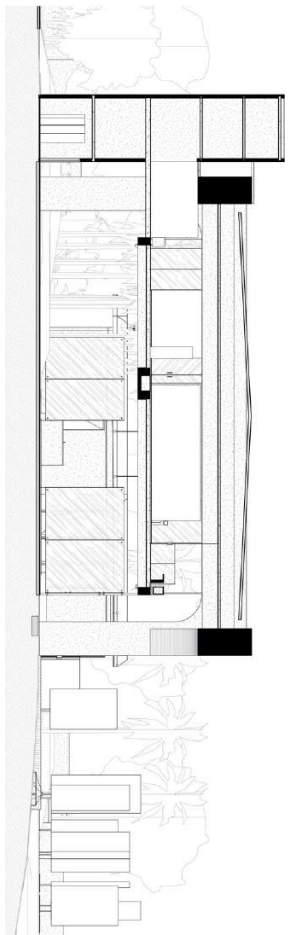
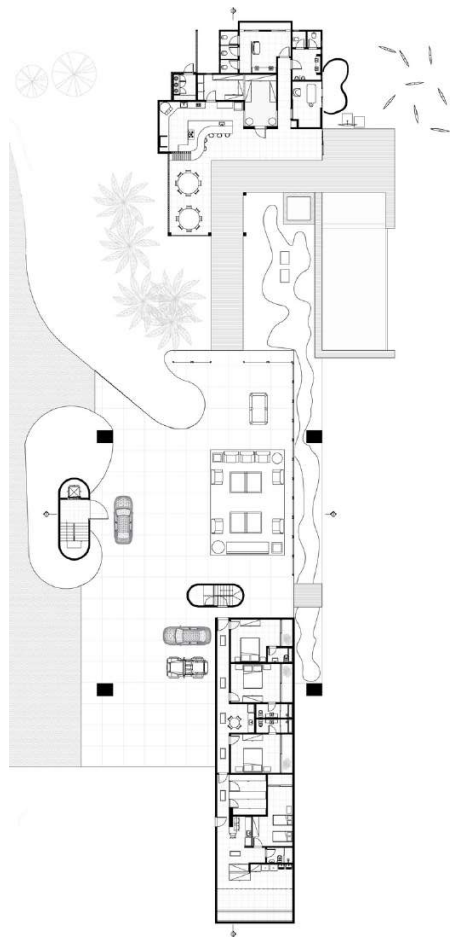
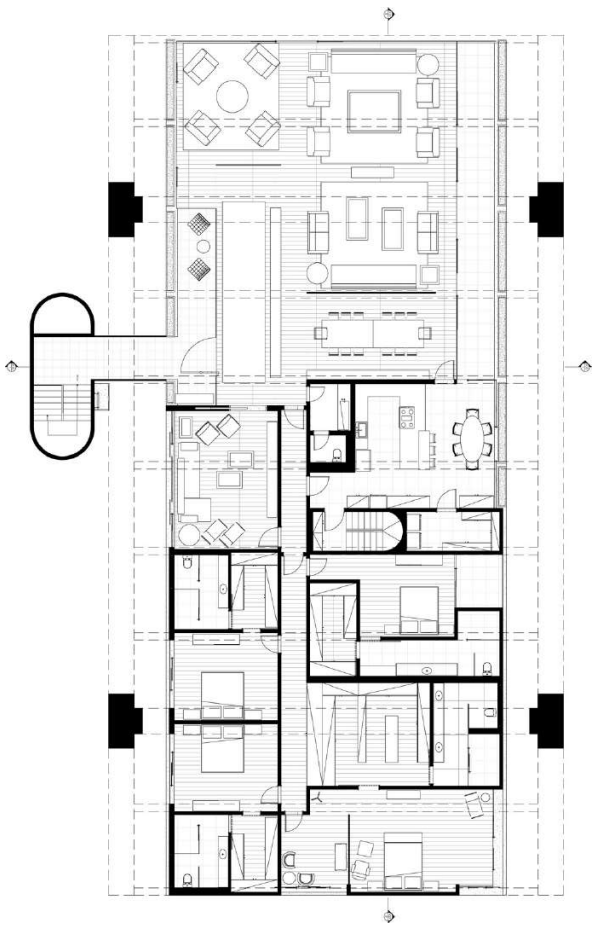
de autoria de Lúcio, a qual teve uma exploração comercial e/ou cultural, tendo seu uso residencial alterado com a finalidade de atender toda a população brasileira para casamentos, eventos, etc. e também visitas guiadas para arquitetos. Nesse caso, se retomaria o projeto ao original. No caso da Casa JSN, seria possível?

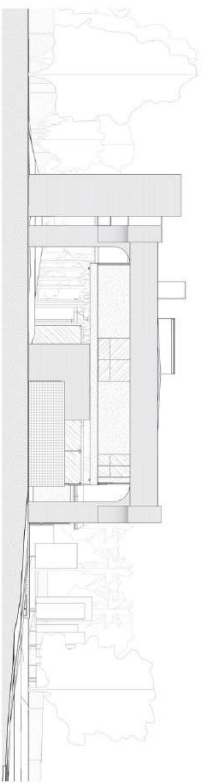
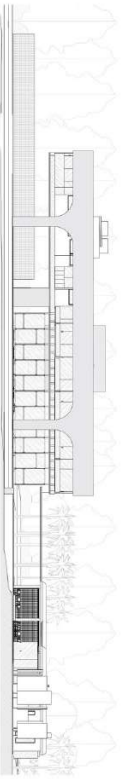
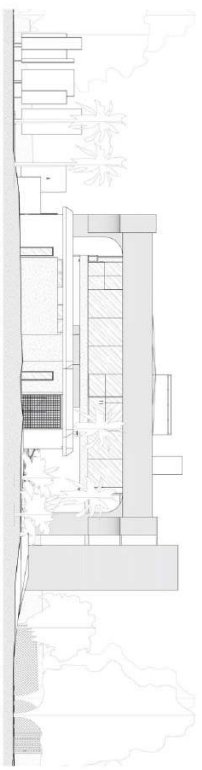
Em relação a residência JSN, sem a menor possibilidade. É uma propriedade privada, assim como a casa dos arcos. Tem alguma coisa dessoante nesta sua colocação, creio que por falta de informação. Se for o caso, o patrimônio deve manter a forma e não a função. O que você me diz do Louvre? O que você me diz de tantos edifícios milenares pelo mundo afora que foram transformados em hotéis, restaurantes, centros culturais, residências e por aí vai! É preciso ter uma visão mais ampla e plural sobre o assunto.











Empresa

*Arquitectos que trabajan interactivos en obras binacionales
Estudio Debeaux de Bloor a una posición obra de Efraim Markez Duhogues
Questión digital con el arquitecto Clay Rodríguez*

Entrerisa Incompleta





Empresa

Mondores de Residencial Brindistas
Luzma Vriana e o filho de autismo de Mayumi Watanabe da SGN 107

1) O que a leona reside em um edifício Brutalista? Sabia da natureza e valor patrimonial do projeto até esta consulta? Se sim, sente-se privilegiado em residir em uma casa histórica? Nota que os brasileiros têm um carinho especial pelo edifício?

Esse prédio foi paixão a primeira vista, e o amor só cresce a cada dia. Me sinto muito privilegiado por poder morar aqui. É de fato objeto para ser estudado, valorizado e conservado como parte da história e produção arquitetônica Brutalista brasileira.

Vejo muitos amantes do prédio, mas grande maioria não sabe sua história, estilo, ou importância. Vejo que em grande parte as pessoas se identificam, acham bonito, os ângulos interessantes, principalmente para ser fotografado, ou acham até mesmo esquisito e peculiar. Não é um conjunto que passa batido com certeza, seja qual for o motivo, a maioria sabe da existência do prédio.

2) Como é para uma arquiteta formada em São Paulo ver e viver nesse concreto armado na Capital Federal? Consegue traçar diferenças com o visto/aprendido lá com o "brutalismo brasileiro"? Já está acostumada?

Acredito que a maior diferença está no uso. Em São Paulo as pessoas parecem ter mais interesse em fazer parte da cidade, ocupar e usar os equipamentos urbanos, principalmente os bem projetados, que recebem e acolhem diversas atividades com proeza. Dessa maneira a conservação fica mais fácil pois há o interesse de uso. Em Brasília, sinto falta das pessoas vivendo, andando, usando, mantendo assim viva a permeabilidade que existe entre quadras. No prédio por exemplo mal vejo os moradores utilizando a parte de baixo do bloco e o grande platô, que é a praça seca. Quando vejo alguém certamente são fotógrafos, estudantes de arquitetura e algumas vezes o pessoal de dança, ensaiando.

Existe em Brasília alguns movimentos de ocupação da cidade mais isso é muito pouco a vida deve existir dia a dia, e a nossa arquitetura foi projetada nesse sentido.

3) A que sentimentos lhe remetem o residir em um apartamento Brutalista? A aparente "rigidez" do concreto é acolhedor? O que você considera como uma virtude na moradia Brutalista?

Particularmente me sinto bem perto de materiais em sua forma natural, reais cheio de imperfeições. Acredito que esses materiais brutos trazem conforto pois nos aproximam da terra, da origem. Formas e funções em sua simplicidade trazem paz mental pois não é preciso muito esforço para entender, tudo parece estar no lugar certo, ao alcance das mãos. Onde existe essa proporção a vida se torna muito mais fluida e natural.

4) Diferentemente de uma "residência unifamiliar", você vive em um apartamento Brutalista. Neste edifício, houve diversas experimentações e adaptações ao clima de Brasília, sendo as três prédios gémeos iniciais na cidade, quer pela sua

estética, quer pela sua materialidade totalmente bruta no exterior, quer pela assimetria da arquitetura. Como é a vida cotidiana, isto é, algo é distinto? Há privacidade? Espaço? Luz natural suficiente? Paredes em concreto expõem a apropriação da casa? Julga que apesar dos vidros o concreto ainda escurece os ambientes, razão de uma possível pintura branca?

O projeto deste a área comum traz bastante privacidade, conforto térmico e acústico.

As janelas piso teto, além dos recortes lindos da paisagem, até mesmo nos banheiros, trazem muita luz para o interior do apartamento. Não tenho todas as paredes em concreto mas pintei algumas de verde escuro para trazer ainda mais o verde das árvores para dentro de casa. O apartamento mesmo com a cor escura, mas escurece que o concreto, é super iluminado.

Moro no último andar, por isso em dias de muito sol fica um pouco quente, mas abrindo todas as janelas a ventilação cruzada funciona. Não escuto nenhum vizinho, o mais próximo é a janela da cozinha que dá para a janela da cozinha do outro apartamento, mas existe entre elas um grande vão. Acredito que a laje entre pavimentos seja dupla, trazendo ainda mais o silêncio e privacidade.

Acredito que tudo que experimentaram funcionou (habahah) não entendo por que esse projeto não foi mais replicado.

5) Quais alterações foram identificadas e quais foram realizadas no projeto para uma melhor vivência no apartamento? Se sim, já se pensou em trazer a originalidade do projeto em uma reforma?

A planta original é uma das mais perfeitas que já vi pessoalmente. Eu absolutamente amo. Sinto apenas falta de um lavabo. Gostaria de fazer um lavabo no lugar da louçaria, que no começo achava totalmente dispensável. Hoje vejo que a louçaria é muito útil. Faria então a louçaria onde existe um grande quarto de serviço, atualizaria assim essa área que hoje fica bastante subutilizada.

Como é alugado fico com receio de fazer a reforma junto a proprietária. Meu grande sonho é comprar o apartamento, mas por enquanto não está disponível.

6) Há quantos anos reside no apartamento? Qual era o estado do apartamento antes da sua mudança para lá, previa a reforma?

Fazem 2 anos que me mudei. O apartamento estava com planta e piso original na sala. O banheiro havia sido recentemente reformado pela proprietária, que estava fazendo algumas reformas para alugar mais rápido. Sorte a minha que cheguei antes de maiores mudanças. O piso do quarto foi trocado por flutuante, por tristeza minha, sou apaixonada no piso preto original que permeia todo o edifício.

Não fiz grande reforma, apenas descobri o que foi possível de concreto. Coloquei um novo revestimento nas paredes da cozinha, que depois de pronta descobri que por baixo da argamassa e pintura ainda existia um azulão azul claro original... não havia mais como

reverter a esse ponto.

O vidro inferior de todas as janelas estavam com película escura, troquei os vidros por transparentes o que deu uma maior dimensão ao ambiente.

Printe o restante das paredes, troquei alguns pontos de iluminação e me mudei.

7) *Considerando o atual contexto de resgate patrimonial e grande relevância histórica e cultural do projeto, você acredita que este e os outros dois blocos de Margina Watambé estão sendo bem conservados, isto é, seguindo o desenho e materialidade original? Do que sente falta?*

Sinto falta de um responsável pelo conjunto dos prédios que tenha conhecimento da relevância do projeto e de como é importante conservar essa história. Cada bloco tem seu próprio síndico, considerando que se trata de um conjunto acredito que deveria ser administrado por um único grupo, que tenha conhecimento e competência para cuidar de um patrimônio histórico.

Não só nessa quadra, vejo que esse problema se estende por toda a cidade. Não existem regras, diretrizes ou instruções claras para que os síndicos responsáveis pelos blocos, possam fazer escolhas conscientes de atualização e conservação dos blocos. Cada um faz o que da na cabeça e muito vem se perdendo. Existem até mesmo blocos que fecham seus pilôis. O iphan deveria agir com mais força.

8) *Em algum momento prévio a alterações no edifício foi questionado a relevância de manter o impacto de tal projeto perante as autoridades e especialistas de patrimônio arquitetônico? (IPHAN, UNB)?*

O bloco onde eu moro é o I, acredito que é o bloco mais original da quadra. O bloco está um pouco mal cuidado principalmente a parte de baixo. Alguns projetos de revitalização estavam sendo feitos, inclusive um projeto de jardim para a praça seca, o que eu acho bem fora da diretrizes originais do projeto. Todas as mudanças que vejo sendo feitas não respeitam as diretrizes. Fora alguns absurdos que são feitos pelos moradores com por exemplo em um hall onde amassaram e pintaram toda uma parede do Ahos.

No bloco G fizeram uma grande reforma de baixo do bloco, ate forro de gesso foi colocado. Com certeza nenhuma consulta foi feita.

9) *Você reside no único projeto residencial assinado por uma arquiteta no Plano Pilão. Qual é a sensação? O que sabe sobre Margina Watambé?*

Tive essa informação a pouco tempo. Demorei para descobrir quem era a arquiteta pois sempre a informação que vinha era que os prédios haviam sido um defesa de tese de um grupo da UNB e nada mais. Quando soube da informação dei um google e descobri que não por acaso ela fez estagio com os grande nomes que tanto admiro as obras e por onde tanto passei me senti acolhida em Sao Paulo, inclusive ajudou a Lina no detalhamento do MASP.

Acredito que a boa arquitetura é muitas vezes aquela imperceptível. Quando você está em um ambiente onde existe arquitetura e urbanismo você se sente naturalmente bem, e vive naquele espaço sem interrupções, tudo flui, por isso muitas vezes não a percebemos. Já no caso oposto, onde não existe arquitetura algo sempre nos incomoda, seja a luminosidade, a falta de espaço, acústica, conforto térmico. Por vezes podemos não saber ao certo o que é ou qual o termo técnico para descrever o nosso desconforto, mas sempre o percebemos, por mais leve que seja a pessoa, qualquer ser humano tem essa percepção. Entendi claramente a necessidade da arquitetura quando me mudei aos 18 anos para Sao Paulo.

Mudei aos 18 anos, sozinha, para estudar teatro e decidi que faria belas artes para entender melhor arquitetura e poder futuramente trabalhar também com cenários. Ao procurar um apartamento para morar, em 2009, o que estava mais disponível para o meu perfil universitário, era o boom de lançamentos de apartamentos de 1 ou 2 quartos, recém entregues. Tudo se encaixava, menos a arquitetura. Eram apartamentos pensados por construtoras que visavam claramente o lucro. A regra parecia ser encaixar mais apartamentos possíveis por metro quadro, sem o menor cálculo de conforto. Eram prédios ao estilo, se é que existe um estilo que os definam.... “neoclássico excêntrico brega”.... cheio de adornos e vontade de pertencente a grécia antiga ou a europa do século 18, com nomes esquisitos como “village jardim” “ilhas gregas”, “edifício long champs”.... com plantas cheia de dentes, pouca ventilação e iluminação através de janelas “saszakis”, espaços desproporcionais, corredores enormes, área de convivio gigantescas, e um implantação que ignorava completamente a cidade. Não me sentia bem em nenhum deles e sentia uma enorme saudade da minha casa. Entendi rápido como eu era privilegiada de ter crescido em uma casa tão boa. Analisando o que me fazia sentir tão bem na minha casa de infância entendi muito sobre a tal arquitetura.

Cresci em uma casa bem aos moldes modernista com planta funcional ventilação cruzada, repleta de luz natural e sem adornos, toda construída em tijolos brancos aparentes. Bem ao estilo “maquina de morar” de Le Cobusier. Tudo fluiu na casa, era fácil morar ali de fato. Porém só percebi todas essas qualidades quando tive o distanciamento. Morar em Brasília, com espaços tão organizados, e em uma casa com a mesma linguagem me fez não perceber, pois nada me incomodava ou feria aos olhos.

Cair em Sao Paulo o exato oposto dessa organização foi um turbilhão para minha cabeça. Esse contraste brusco me ensinou na pele a importância do urbanismo e da boa arquitetura.

Em São Paulo aos poucos ia encontrando paz em alguns espaços instalados, como o metro, por exemplo. Me sentia bem ali, por exemplo na estação Vila Mariana, a estação que pegava toda semana para

voilar da faculdade. As estações de São Paulo em sua maioria tem uma arquitetura brutalista, bem planejada. Construídas em pre-moldados de concreto, a da vila Mariana no caso é assinada por Marcello Fragelli. Aposto que mais de 90% das pessoas que transitam por ali diariamente, assim como eu não sabem que aquela estação é um destaque arquitetônico, muito bem planejada e super reconhecida entre os grandes arquitetos. Essas pessoas assim como eu só se sentiam bem, por que tudo ali foi pensado pra isso, para elas irem e virem sem transtorno.

Lugares assim como o MASP, o SESC Pompeia da Lina (na verdade todos os SESC's de São Paulo... verdadeiras joias raras) prédios do grande e maravilhoso Paulo Mendes da Rocha. FAUSP do Vilanova. Todos produzidas nessa era mágica da arquitetura que tivemos no Brasil, era essa, que por um tempo de blackout parece ter sido esquecida.

Quando casei e me mudei de volta para Brasília, tinha um plano muito claro de morar em um apartamento "de Brasília". Pesquisando encontrei a 107, bati o pé que só moraria se fosse naqueles blocos "esquitos" como são popularmente conhecidos em Brasília. Foi muito difícil encontrar um disponível. Depois de quase 1 ano de espera 2 apartamentos entraram para aluguel. Foi visitar os 2, o correitor me avisou que eu gostaria muito mais do reformado, com piso novo. Que sorte a minha foi de encontrar um original com piso preto original, planta original fechei na hora.

Não sei ao certo, mas acredito que por outro ponto a arquitetura moderna principalmente de vertente brutalista mais pura, que preza por elementos naturais, sem adornos, sem truques deixa as pessoas tão confortáveis, tão perto de si que elas precisam fugir. Nessa hora elas enfiavam o concreto, como se colocando camadas, roupas para se sentirem mais vestidas. Procuravam colocar mais paredes para separar ainda mais os cômodos, e esconder cada função. Realmente se conectar com o puro, o natural as vezes pode parecer perturbador em uma sociedade tão cheia de camadas.

Foram 4 semanas só para tirar a argamassa de 30 anos de algumas paredes e redesobrir o concreto. Foi um processo difícil, mas fiz questão de fazer, mesmo o apartamento sendo alugado, para buscar um pouco mais a originalidade do projeto e o conque esse material me traz, cheio de imperfeições. Outro momento difícil foi a porta, paixão a primeira vista, enorme de jacaranda, um pouco lascada do tempo, porém uma joia para uma amante desse material como eu. Uma semana já morando no apartamento a dona liga avisando que a nova porta havia chegado, estava de baixo do prédio e precisava subir pra ser instalada. Foi um desespero. Passei horas ao telefone explicando para a dona a importância histórica daquela simples porta lascada. Aos poucos ela entendeu e me deixou ficar com a porta antiga, com

tanto que eu colocasse a nova quando satsse por que era muito difícil alugar com a original. Tomara que eu possa cuidar dessa porta por muito tempo ainda, e que as pessoas tomem consciência do nosso privilégio em ainda ter materiais brasileiros raros como o jacaranda, invejado mundo a fora.

Digo que tive muita sorte em achar esse apartamento original. Muitas outras unidades na 107 foram super modificadas, inclusive alguns hall. A planta original é quadrada, bem pensada, proporcional e funcional. Uma verdadeira maquina de morar na sua mais pura concepção. Tudo parece estar em seu lugar certo, trazendo uma paz mental sem igual. Os quartos são generosos, bem iluminados, ventilados através das grandes janelas que criam uma ventilação cruzada em todo o espaço. A sala é enorme para um apartamento de 2 quartos, retangular, sem dentes e adaptável para qualquer uso. A construção é sólida, as paredes trazem um grande conforto acústico principalmente de apartamento para apartamento, nenhuma parede encosta na outra unidade, o apartamento é completamente vazado, grandes vaos separam um do outro. (você pode inclusive colocar um dj na sala, como ja fiz algumas vezes sem prejudicar os vizinhos... habababah) O hall dos pavimentos é algo a parte, generoso, iluminado, ventilado, 4 unidades por andar onde 2 dividem um elevador, e grandes portas basculantes separam um lado do outro, dando assim uma privacidade única, sem contar com as pastilhas que sem mesmo dar nome (Athos bulcão) preenchem os olhos com sua cor azul e beleza única. É difícil explicar a sensação de bem estar que esse hall me traz.

Existe nesse apartamento claramente a marca de um tempo que ja se foi, como uma louçaria enorme, quarto e banheiro de funcionário também enormes. Hoje a vida esta ainda mais reduzida e "moderna", há claramente adaptações a se fazer. Mas do meu ponto de vista ate isso foi previsto nesse projeto. Com a planta quadrada, estrutura aparente, vão livres, qualquer adaptação é fácil. Quase que uma caixa de concreto, pronta para ser habitada como for necessário. Essa característica torna o projeto ainda mais memorável, entendo que projetos precisam ter essa maleabilidade, a vida é muito mutável, e permitir mudanças fáceis sem ter que começar do zero gera uma sustentabilidade importante principalmente nos dias de hoje. Porém é necessário entender bem o projeto e a historia por trás dele antes de sair mexendo em algo que foi tão estudado e planejado. Respeitar esses projetos raros é algo imprescindível e urgente.

Digo isso por que essa é a nossa historia mais bonita, por trás dessa arquitetura urbanismo e estética, produzida nesse período mágico, esta o nosso DNA. Somos isso. E é preciso, urgentemente, entender para que a gente não se perca por outros caminhos que não são nossos.

Sobre a implantação:

O meu bloco e o I. Na quadra existem 2 outros blocos iguais o F e o G, juntamente com um "irmão maior" que é o bloco H nos mesmos moldes. O bloco I, G e H dividem a mesma garagem subterrânea e se comunicam através dela. É uma solução muito interessante e que poucas vezes vi acontecer: Os blocos, assim como todos de Brasília sob pilotis, são muito bem inseridos na cidade, onde o Pavimento térreo é de passeio público, sem barreiras. Nesse caso uma grande laje, da garagem interligam esses 3 prédios e torna o passeio agradável e sem desníveis.

porque não se continuou a produção modernista, facilmente replicável em seus moldes pre fabricados?



Entrevista

*Monitores de Residência Brasília
Família Ariani e a Residência 09 de autoria de Milton Ramos (1972)*

1) *Essa residência é da família desde a sua construção, sendo, portanto, seus únicos moradores. Como foi o processo de fazer o projeto e a escolha do arquiteto Milton Ramos? Quais eram as necessidades da casa?*

Sim, somos os únicos residentes desde que a casa foi construída.

2) *O que a levou residir em uma casa Brutilista? Já conhecia o movimento antes de residir na atual casa?*

Pensando na segurança e na durabilidade. Sim, conhecíamos Milton Ramos trabalhou juntamente comigo Aldo Aviani Filho.

3) *A que sentimentos lhe remetem o residir em uma casa Brutilista? A aparente "frieza" do concreto é aconchegante? O que você considera como uma riqueza na moradia Brutilista?*

Realmente pensamos na segurança que a casa nos transmite. A casa certamente é aconchegante, porém pensamos algumas vezes em pintar alguns cômodos para que dê um toque colorido na estrutura. Pensamos que a virtude seria no fato de possuir uma forte estrutura, na beleza e pela casa possuir uma ótima ventilação.

4) *Como é a vida cotidiana? É algo distinto? Há privacidade? Lazer natural suficiente? Paredes em concreto dificultam a apropriação da casa? Joga que aspectos dos tijolos e concreto ainda escurece os ambientes? Se sim, pensa que tais problemas poderiam ser resolvidos por um arquiteto?*

Possuimos um bom espaço, tanto na casa quanto no terreno. Bastante distinto pelo design e características únicas. Temos muita privacidade, nos andares inferiores possuímos menos claridade por conta do concreto, mas em geral temos uma boa luz natural pelo fato da casa conter muitas janelas e um vasto jardim tanto na frente quanto na parte de trás da residência, portanto, não acredito que precisaria de uma solução de um arquiteto.

5) *O projeto permanece original? Se não, quais alterações foram idealizadas e quais foram realizadas no projeto para uma melhor vivência na casa? Houve parceria de Milton Ramos nas alterações? Já se pensou em trazer a originalidade do projeto em uma reforma?*

Resposta: Sim, todo o projeto ainda original. Somente realizadas suas determinadas manutenções, algumas áreas apenas reformadas, porém sem perder a originalidade do projeto!

6) *A família possui diversas casas do Milton Ramos. Como surgiu essa relação? O que mudou daquelas casas (não brutilistas) para esta brutilista? O concreto armado aparente foi uma encomenda especial da família, ou uma proposta do arquiteto? Você poderia falar das outras casas?*

As outras residências já foram vendidas! A nossa é a única com os

residentes originais!

7) *O morador sabia da natureza e valor patrimonial do projeto até esta consultar? Se sim, sente-se privilegiado em residir em uma casa histórica?*

Realmente não sabíamos que o valor patrimonial havia sido tão valorizado! Ficamos felizes por saber!

8) *Considerando o atual contexto de resgate patrimonial e grande relevância histórica e cultural do projeto, você acredita que esta e as outras casas estão sendo bem conservadas, isto é, seguindo o desenho e materialidade original?*

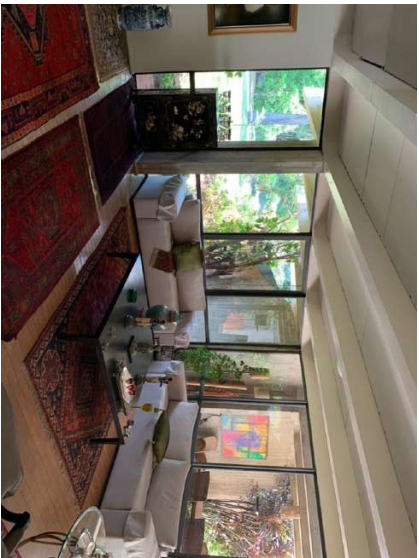
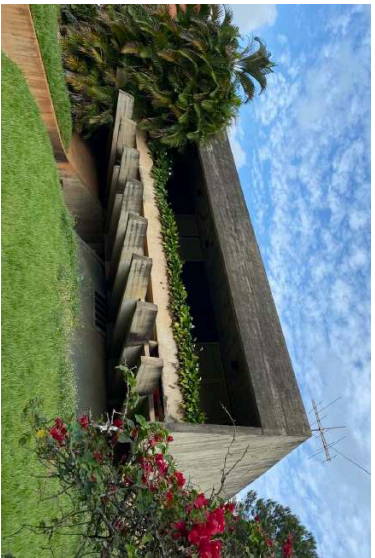
Sim, pois pelo ideal de Milton que não gostava de alterações posteriores em seus projetos.

9) *Caso tenha realizado alguma alteração no projeto, em algum momento prévio foi questionado a relevância de atuar o impacto de tal projeto perante as autoridades e especialistas de patrimônio arquitetônico? (IPHAN, UNB?).*

Não foram realizadas alterações no projeto original.

10) *Ap tratamos da questão de patrimonialização de residências debates surgem, ora a favor, ora contra uma vez que uma residência costuma alterar-se e adequar-se a necessidade da família que ali reside. Em todo caso, em São Paulo, temos o COMPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) que efetivamente sempre o seu papel e já tomou diversas casas, entre elas exemplares Modernistas. A própria UNESCO inclusive já veio a tombar diversas casas (Como as de Lz Corbúsy). Qual sua opinião sobre essas questões?*

Não sou a favor de um tombamento do imóvel, por mais que seja sim uma ideia muito interessante!



Plano de Trabajo de Conclusión de Curso

Introdução

“Documentação do construído: Reconhecendo e mapeando as residências unifamiliares Brutalistas de Brasília”, intitulado @brasilhabru para as redes sociais como forma de melhor propagação de seu conteúdo e facilidade para a população nomeá-lo, apelidando-o, e uma pesquisa de dissertação da graduação em Teoria, Crítica e História da Arte, da Universidade de Brasília. Este projeto de Dissertação de TCC/HA tem como objetivo a descoberta, e posterior catalogação das casas unifamiliares Brutalistas¹ de Brasília, dada a sua inexistência bibliográfica, principalmente dado que o Brutalismo esteve “apagado” da historiografia brasileira, este vem sendo re-analisado e re-criticado na atualidade, justificando a necessidade e contemporaneidade desta pesquisa.

Procuramos desmistificar a cidade de Brasília para além da arquitetura branca oficial de tradição carrega, aqui “niemeyeriana” (Oscar Niemeyer), e do “morar” na capital fora dos limites do Plano Piloto de Brasília, assim, consequentemente, das habitações plurifamiliares de seis pavimentos erguidas sob pilotis da Superquadra (morfologia urbana criada por Lucio Costa). Dessa maneira, indaga-se para a arquitetura, também modernista, mas de tradição brasileira na “escola paulista”, movimento contemporâneo a Brasília, que ocorre a partir de meados da década de 1950 (BASTOS,2003), local onde o movimento recebeu mais notoriedade nacional, com expoentes como Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Lima Bo Bardi, apesar dos trabalhos anteriores de experimentação do concreto aparente de Afonso Eduardo Reidy (como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAMJ) e até mesmo de Niemeyer (como o COPAN, em São Paulo). Como veremos, Niemeyer teve um momento de inflexão em sua obra quando projetando os edifícios da nova-capital, incorporando o pensamento crítico e plástico do “brutalista”, visível, por exemplo, no Instituto Central de Ciências, ICC, da Universidade de Brasília, e no Iamaraty.

A materialidade bruta na modernidade “surge”, como analisaremos, com o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, na Unidade de Habitação de Marseille (1947-53), França, momento em que o arquiteto deixa a mostra o concreto aparente, não rebocando-o. Em todo caso, focamos aqui nas residências unifamiliares, que para Roberto Segre, apesar do século XX estar associado aos prédios de apartamentos, por uma necessidade individual da burguesia em se isolar e desfrutar de espaços mais amplos, as casas retomam seu lugar de destaque na história da arquitetura (MILHA 2011, p. 136).

1. O Brutalismo é um ‘movimento arquitetônico’ modernista da segunda metade do século XX o qual contrasta-se com os edifícios extremamente ornados da Beaux-Arts e os projetos, também modernistas, do Estilo Internacional, o quais empregavam a forma de caixa envidraçada.

Popularizado por críticos ingleses de arquitetura da década de 1930-60, a nomenclatura “Brutalismo”, surge a partir da expressão francesa ‘Béton Brut’ (‘Concreto Bruto’), visto a materialidade do concreto bruto aparente, também referindo-se a uma arquitetura modesta, onde a realidade é exposta e não escondida.

Não obstante, como uma forma mais igualitária, barata, ética e funcional de projetar, estes edifícios costumam empregar funções institucionais, como a de edifício governamentais, universitários, museológicos e, também, de habitações sociais, sendo esta última, sua ‘primeira experiência’, dado o surgimento do movimento após a II Guerra Mundial, em um contexto de destruição das cidades europeia, visto que notava-se a urgência na necessidade de uma construção rápida para a população desabrigada residir.

Dessa forma, e com o arquiteto suíço Le Corbusier que inaugurou-se a criação do que hoje conhecemos popularmente como Brutalismo com o desenvolvimento da Unidade de Habitação, em Marseille, no ano de 1947, projeto de habitação social replicado posteriormente pelo mesmo arquiteto e adaptado mundo a fora, inclusive na invenção da Superquadra do Plano Piloto. Assim, o Brutalismo é uma ‘verente arquitetônica’ que não se limita ao período do pós-guerra e nem a Europa.

É inicialmente na Grã-Bretanha que o ‘movimento’ propaga-se, agora sob a nomenclatura “Novo Brutalismo” (termo cunhado pelo crítico Reyner Banham, em seu livro ‘The New Brutalism: Ethic or Aesthetic’) em que diferentes funções de edifícios e composições, com projetos pioneiros realizados pelos arquitetos britânicos Alison e Peter Smithson, surgem.

Espalhando-se simultaneamente mundo à fora, empreta-se em buscar analogias culturais e geográficas locais (ou seja, memória e identidade do lugar da construção) não sendo dessa maneira um cânone abstrato e genérico, e sim, uma estética eclética.

Reitera-se que o brutalismo é um movimento já reconhecido em Brasília, tendo alguns dos seus famosos arquitetos Lelé, Milton Ramos, José Galbanski, Paulo Zambres, Marcício Mendes Ferreira, etc.², maioritariamente na bibliografia acadêmica, com obras ora em concreto, ora em tijolos maciços, revelando um brutalismo mais experimental ou até mesmo “natural”, isto é, sob influência orgânica (modernismo organicista, de Frank Lloyd Wright e escandinavos, como abordaremos), como ocorrido inicialmente na obra de Artgas, ou ainda, devido ao Regionalismo Crítico, que propôs na pós-modernidade, a revalorização do lugar, isto é, das características e do contexto onde o projeto localizar-se-á, opondo-se, portanto, a indiferença da arquitetura modernista racionalista, progressista e universal (FRAMPION,2006).

Em todo caso, em Brasília são inúmeros os projetos Brutalistas em concreto aparente, principalmente os institucionais educacionais (como o Câmpus Darcy Ribeiro da UnB, com o ICC, a Reitoria, a Biblioteca e o RJ, e a Aliança Francesa) e governamentais (como os anexos dos ministérios e muitas embaixadas, por exemplo, a Embaixada da Itália e de Portugal, rodovia, projetos brutalistas dos portos arquitetos estrangeiros, respectivamente, Pier Luigi Nervi e Raul Ramalho Chorão).

Ainda, edifícios icônicos dispersos pela cidade (como a Concessionária Distraxe, o hospital Sarah Kubitschek, o Banco Central, o DNER, a própria Torre de TV, etc.) e algumas Residências Plurifamiliares (aqui, os blocos residenciais do Plano Piloto), como os famosos blocos inteiramente de concreto aparente (F, G e J) da superquadra SQN 107, de 1965, Idealizados por Mayumi Watanabe, os da SQN 207, da Universidade de Brasília, e a Colina, projeto residencial no Câmpus da UnB, destinado aos professores. Acerca dos edifícios oficiais da cidade, isto é, aqueles localizados na Esplanada dos Ministérios, podemos observar que muitos, como o Palácio do Iamaraty, a Catedral Metropolitana de Brasília e o Palácio da Justiça não são tidos pelos teóricos-críticos como projetos essencialmente brutalistas mas como influenciados pela época, isto é, de “conexões brutalistas”, revelando uma experimentação e transição na obra de Oscar Niemeyer, como abordaremos na pesquisa.

2. Arquitectos como Milton Ramos, Lelé, Marcício Mendes Ferreira, Sérgio Bernardes, Nairo Esteves, Sérgio Parada, Glauco Campello, Mathews Gorovitz, José Galbanski, Cláudio Queiroz, Elvín Duharras, Paulo Zambres, Hélio Uchôa, Nairo Esteves, Glauco Campello, Sclillo Segra, Jaci Ferreira Hargreaves, Tadeo Takada, Eduardo Negrí, Marcício Campello, Sérgio Rocha, José Hipólito Camarça, Luigi Patresi, Aldary Toledo, Paulo Magalhães, Cássio Lelis, entre outros.

Muito do acervo residencial arquitetônico encontra-se protegido por órgãos de preservação patrimonial, quer internacionalmente, e quer no Brasil. O mais importante órgão internacional é a UNESCO, a qual atua com o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), e lançou a sempre atualizada “Lista do Patrimônio Mundial”³. Em 2016, a Unesco listou 17 obras de Le Corbusier, entre elas, projetos residenciais, como a casa-manifesto Villa Savoye, em Poissy (1928), a Maison La Roche-Jeannefert, em Paris (1923-25), a Maison du Lac Léman, em Corseaux, Suíça (1923 – 1924), a Maison Curutchet, La Plata, Argentina, 1949, e a Unidade de Habitação de Marselle, em Marselle (1945), obra de grande influência e repercussão internacional para o brutalismo, como analisaremos⁴.

Em São Paulo, além do atuante órgão nacional do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN⁵, outros órgãos foram criados a fim de melhor proteger nosso patrimônio edificado, entre eles: de forma Municipal, o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) em apoio ao Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental do Município de São Paulo (Compresp) da Secretaria Municipal de Cultura; e de forma Estadual, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), da Secretaria de Estado da Cultura.

Recentemente foram tombados⁷ obras modernistas pelo Compresp, sendo seis de autoria de Paulo Mendes da Rocha e uma de Gregori Warchavchik, e entre os projetos, as Residências Paulo Mendes da Rocha (Casa Butantã), Mário Masetti e James Francis King. O órgão justificou o tombamento desses edifícios devido à “importância do conjunto da contribuição arquitetônica paulista e paulistana à história da Arquitetura Moderna Brasileira que se intensifica a partir de meados dos anos 50” (Compresp, para Archdaily, 2019), a fim de também transmitir a herança cultural das obras às sociedades futuras.

Em Brasília, conhecida como “cidade-arquitetônica”, em todo caso, apenas o IPHAN é atuante. Recentemente, o órgão nacional afirmou que o nosso “acervo residencial brasileiro, embora expressivo e importante, não constitui, a priori, patrimônio cultural brasileiro” (Correio Braziliense, 2018)⁸. Segundo o IPHAN:

“O reconhecimento de um bem (arquiteto) como integrante do patrimônio cultural brasileiro pressupõe o cumprimento de premissas

3. “O Patrimônio: legado do passado ao futuro”. Reportagem Unesco. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>

4. “UNESCO adds 17 Le Corbusier projects to World Heritage List”. Reportagem de Anna Winslow para DEZZEN, publicada em 19/07/2016. Disponível em: <https://www.dezzen.com/2016/07/19/unesco-adds-17-le-corbusier-projects-world-heritage-list/>

5. Inicialmente chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi fundado em 13 de janeiro de 1937.

6. “Órgãos envolvidos com a preservação no Município de São Paulo”. Reportagem da Prefeitura da Cidade de São Paulo, publicada em 09/03/2007. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/et/index.php?p=1153>

7. “Prefeitura de São Paulo tomba seis obras de Paulo Mendes da Rocha e outros 32 imóveis”. Reportagem de Romulo Barato para o Archdaily, publicado em 27/02/2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/912325/prefeitura-de-sao-paulo-tomba-seis-obras-de-paulo-mendes-da-rocha-e-outras-32-imoveis>

8. “Descubra patrimônios residenciais deixados por renomados arquitetos”. Reportagem do jornal Correio Braziliense, publicada em 16/12/2018. Matéria de Marina Adorno e Rachel Sabino. Fotografias de Barbara Cabral. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2018/12/16/interna_revista_correio,725419/descubra-patrimonios-residenciais-deixados-por-renomados-arquitetos.shtml

residenciais projetadas por esses arquitetos, embora de qualidade arquitetônica indiscutível, não atende. Como, por exemplo: estar relacionado a um processo social de interesse coletivo; ser referência para uma comunidade e ser passível de fruição cultural.”

Apenas as residências das Superquadras são tombadas, visto estarem localizadas dentro do Conjunto Urbanístico do Plano Piloto de Brasília. Todavia, os blocos residenciais destas já foram descaracterizados, uma vez que o tombamento em Brasília é do desenho urbanístico, as chamadas escalas urbanas (Escala Monumental, Residencial, Gregária e Bucólica), e não os projetos arquitetônicos⁹.

Assim, são poucos os instrumentos legais que pode impedir as descritos critérios específicos. Condição que o conjunto de edificações caracterizadas das edificações segundo Alfredo Gastal, da superintendente do IPHAN no Distrito Federal. Conforme reportagem do Correio Braziliense (2011):

“As normas do tombamento de Brasília não são suficientes para impedir a descaracterização dos edifícios residenciais do Plano Piloto. A Portaria nº 314/92 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que inscreveu Brasília na lista de cidades e bens protegidos pela entidade, declara como tombado o conjunto urbanístico da cidade. Ou seja: o que deve ser preservado é o projeto de Lucio Costa para a cidade, seu desenho e suas características originais. Como o tombamento não é arquitetônico, não há normas legais para proibir os síndicos de decorarem as fachadas dos prédios como quiserem. Já as características do conjunto urbanístico não podem ser alteradas. As superquadras devem ter uma única entrada e edifícios de, no máximo, seis andares, todos com pilotis livres e dimensões fixas. Assim, é possível demitir um prédio do Plano Piloto e construir outro no local (...)”.

Dessa maneira, a partir da atual situação do patrimônio residencial brasileiro e da escassa bibliografia encontrada, onde se é possível averiguar a catalogação dos blocos residenciais do Plano Piloto e apenas as casas unifamiliares Brutalistas dos arquitetos João Figueiras Lima (Lele) e Milton Ramos, como a Residência de José da Silva Neto e a Residência para Ministro do Estado (ambas de Lele); e a Residência AA/Casa (09) e a Residência MR53 (ambas de Milton Ramos), bem como projetos de habitação coletiva de características Brutalistas, persistimos na continuação de uma busca e conhecimento acadêmico e também da população.

Observa-se que pouco se sabe da capital para além da imagem oficial do Plano Piloto de Brasília. Buscou-se assim, como fez a autora Marlene Milian Acyrágha, em seu livro “Residências em São Paulo: 1947-1975”, fazer uma documentação, isto é, um registro oficial, da arquitetura existente em Brasília, mais uma vez, desvendando a cidade-capital, com o propósito final de trazer à tona sua memória

e preservação.

Visto o caráter urbano de onde essas casas se encontram (entre muros), que muito dificultou a procura total das residências brutalistas, propomos a ajuda da população brasiliense nessa re-descoberta da história de Brasília para além da arquitetura branca e pura de Niemeyer.

Desta maneira, este projeto de graduação não se encerra em si, nesta primeira pesquisa. É de interesse a continuação do projeto afim de melhor catalogar as residências, com fotografias, depoimentos, croquis e desenhos técnicos e mapeamentos, resultando em um posterior livro. Para esta primeira fase, visto tratar-se de um projeto de graduação em TCCHA, realizaremos uma busca quer bibliográfica e registraremos, por fim, o processo da busca e de formulações teóricas, além de algumas entrevistas.

Conclusão

Ao longo desta pesquisa, conseguimos observar a “busca pela identidade brasileira”² em diversas casas, com diversos projetos neocolônias, bem com projetos de referência “clássica internacional”, com influências de vilas italianas e châteaux franceses, e por fim, diversos híbridos do uso de concreto nas décadas passadas, além, majoritariamente das casas, quando de concreto aparente, terem suas paredes em alvenaria, ora aparente, ora pintada em branco.

Isto é, foram poucas as casas descobertas inteiramente em concreto. Sobre a questão de escala (dimensão) das casas de um modo geral, observou-se que estas foram cada vez ficando maiores ao longo dos anos. Ainda sobre as casas brutalistas, pudemos observar que muitas foram descharacterizadas, principalmente internamente.

Com a propagação dos posters criados a fim de mobilizar a população, pudemos observar que muitos dos brasilienses, independente da faixa etária, não sabiam o que era o brutalismo. Apesar das características apresentadas nos pôsteres para facilitar a procura das mesmas, muitos tiveram dificuldades na diferenciação de casas da época, com casas contemporâneas em concreto aparente.

Por fim, obteve-se uma relação satisfatória com o auxílio da população, uma vez que a mobilização foi grande, principalmente pela população mais jovem, confirmando o interesse em verdadeiramente conhecer e entender a cidade em que vivemos.

Metodologia

Em um primeiro momento realizou-se a pesquisa histórico-teórica acerca do Brutalismo, quer nacionalmente, quer internacionalmente, quer na cidade-capital, revelando as “conexões brutalistas”¹⁰, a partir de autores como Maria Junqueira Bastos, Ruth Verde Zein, Yves Brand, Marlene Acayaba, etc. Não nos limitamos aqui apenas aos projetos residenciais.

Paralelamente a pesquisa acadêmica, fez-se busca junto a vários órgãos vinculados à obras e construções realizados na capital, como busca de avanos de licenciamento, entre outros. Todavia, após inúmeras ligações telefônicas e visitas a secretarias, órgãos, administrações, Regiões Administrativas (RAs), nenhuma informação efetiva foi dada ou entregue. As orientações eram quase sempre as mesmas, isto é, que seria necessário visitar os bairros, rua por rua. Era preciso, portanto, encontrar uma outra abordagem para encontrar as informações necessárias, principalmente, dada a questão do tempo.

Apesar da autora ter feito a busca das casas fisicamente com a ajuda de alguns familiares, a partir do deslocamento com seu automóvel, por onde registrou-se a maioria das casas, a internet foi a opção principal à partir de dois diferentes caminhos. Algumas casas não foram passíveis de serem confirmadas/datadas, uma vez que se encontravam entre-muros; já outras não se conseguiram ter o conhecimento preciso, por não termos conseguido naquele momento específico, entrar dentro das residências. Assim, houve uma grande dificuldade na listagem dessas obras residenciais.

Assim, em um terceiro momento realizou-se o uso da internet à partir de “posters” de “open call” (chamada pública) para que a população se manifestasse e ajudasse na busca de tais residências, além de uma conta nas plataformas Instagram e Facebook, sendo desenvolvido também um e-mail e pôsters virtuais para serem compartilhados via Whatsapp, com o nickname @brasilia.brut. Àqueles que desejassem participar, enviavam as informações por “inbox” para as respectivas contas exclusivamente criadas.

Os posters, de título “CHAMADA PÚBLICA / OPEN CALL – Procuram-se casas brutalistas em Brasília”, traziam chamadas e imagens variadas de casas e características no estilo brutalista, revelando também elementos essenciais e opcionais para a identificação por escrito. A colaboração e interesse da sociedade impressionou. Foram diversas pessoas conhecidas e desconhecidas que participaram

Paralelamente, a internet teve um outro uso: o aplicativo Google Earth, que atualizado e unido aos percursos realizados fisicamente (visitação pessoal), ajudou a confirmar endereços e a descobrir a existência de obras brutalistas de maneira mais rápida e inicial.

Em um quarto momento, ainda não atingido nessa pesquisa aqui apresentada, visto a não completude na descoberta de tais casas, se realizará as fotografias, desenhos, em sumo, documentação, de tais residências.

Aresta-se que para fins de se conseguir um melhor resultado, julga-se de importância a criação de um documento oficial da universidade atestando a pesquisa, com a intenção de averiguar tais casas também internamente com a autorização dos moradores.

10. “BANHAM! El brutalismo en arquitectura: ética o estética?” New York: Reinhold, 1966. 196 p. p. 131. Termo empregado por Banham para a ocorrência paralela internacional de obras brutalistas de origem corporativa, porém que não eram necessariamente afiliadas entre si, apesar da aparência superficial e material do concreto bruto e aparente

Instagram
[@brasilia.brut](#)

Facebook
[/brasilia.brut](#)

Hashtag
[#5sbbrut](#)

E-mail
brasilia.brut@ismc@gmail.com