

Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

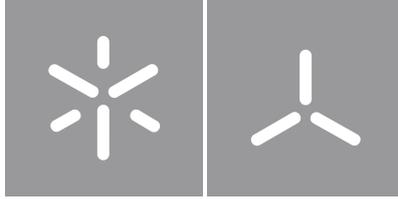
Rui Miguel Cardoso Barroso

Brutalismo *as found*: fragmentos de contiguidades

Rui Miguel Cardoso Barroso **Brutalismo *as found*: fragmentos de contiguidades**

UMinho | 2022

junho de 2022



Universidade do Minho

Escola de Arquitetura, Arte e Design

Rui Miguel Cardoso Barroso

Brutalismo *as found* : fragmentos de contiguidades

Dissertação de Mestrado
Mestrado Integrado em Arquitetura
Construção

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Nuno Maria Pinto Cruz Sampaio Castro

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição
CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Ao Professor Doutor Nuno Sampaio Castro por ter aceitado acompanhar-me nesta investigação, por todos os conhecimentos partilhados comigo, pela orientação, pelas horas de atenção e paciência.

Em especial aos meus pais, pelo apoio incondicional ao longo de todo o curso, da vida e por fazerem de mim o que sou hoje. Aos meus irmãos, pelo apoio moral e compreensão.

Em particular ao Franklin, por toda a ajuda em momentos de dúvida e indecisão. Pelo carinho, dedicação e companheirismo ao longo dos anos.

À família e amigos.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

STATEMENT OF INTEGRITY

I hereby declare having conducted this academic work with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of undue use of information or falsification of results along the process leading to its elaboration. I further declare that I have fully acknowledged the Code of Ethical Conduct of the University of Minho.

Brutalismo *as found*: fragmentos de contiguidades

O Brutalismo foi um movimento arquitetónico que surgiu entre as décadas de 1950 e 1970, no Reino Unido. A sua definição permanece, ao longo dos anos, incerta e ambígua. Contudo, uma primeira abordagem ao tema encaminha-nos para uma definição generalizada, com base numa determinada estética, fruto da narrativa principal do crítico e historiador Reyner Banham e das obras dos Arquitetos Alison e Peter Smithson. Atualmente, a perceção do movimento e as premissas que o constituem revelam-se diferentes das do passado, levando-nos a questionar sobre a então, aparente definição do movimento, perpetuada ao longo do tempo, que será também questionada no trabalho. Neste sentido, é proposto numa primeira fase da dissertação, a análise do Brutalismo enquanto movimento arquitetónico tendo em conta os diferentes pontos de vista de Alison e Peter Smithson e de Reyner Banham. De ressaltar que não é a intenção procurar uma definição ‘correta’ do Brutalismo, mas antes incentivar à discussão dos valores que o integram, permitindo avaliar a sua herança e possível presença num contexto contemporâneo. Como método de abordagem ao tema, são analisados individualmente os pontos de vista em cima mencionados, perante duas linhas cronológicas paralelas: a do casal de Arquitetos Alison e Peter Smithson, numa vertente mais tradicional e humanista, cujo o programa abrangia um conjunto de valores éticos atento às necessidades do usuário; e a de Reyner Banham, numa vertente mais tecnológica e artística, através da qual o autor entende o movimento como associado a uma linguagem formal, relacionada com a arte do pós-guerra, através do seu novo conceito de “Imagem”

Esta aproximação ao tema tem, como finalidade, o desenvolvimento de uma posição crítica preparatória da última parte da dissertação. Nesta, que visa precisamente questionar possíveis formas de interpretar o movimento nos dias de hoje, uma vez que, aparentemente, a definição do movimento permanece em aberto, são analisadas quatro obras, e respetivos conceitos, de quatro arquitetos contemporâneos, à luz de premissas observadas no Brutalismo original: Anne Haltrop, Lacaton & Vassal, Peter Märkli e Diébédo Francis Kéré.

Alison e Peter Smithson – Brutalismo – Contemporaneidade – Reyner Banham - Verdade dos materiais

Brutalism *as found*: fragments of contiguities

Brutalism is an architectural movement that emerged between the 1950s and 1970s in the United Kingdom. Its definition remains, over the years, uncertain and ambiguous. In a first attempt to approach to the theme, it leads us to a general definition, based on its aesthetic, consequence of the main narrative between the critic and historian Reyner Banham and the works of the Architects Alison and Peter Smithson, which shows us only one side of the history of Brutalism. Currently, the perception of the movement and the principles of it, reveal themselves to be different from the ones in the past, making us question about the, given as certain, apparent finished designation of the movement, perpetuated over time, and that will be too, questioned in this work. In this sense, it is proposed, in a first phase of this dissertation, the analysis of the Brutalism as an architectural movement, taking into consideration the various and most important points of view and opinions, in this case, the ones of Alison and Peter Smithson and of Reyner Banham. It is relevant to mention that the intention of this work does not seek a definition for the theme, but to encourage a discussion of its values, allowing us to evaluate its heritage and its presence in the contemporary context. As a method of approaching the theme, the points of view mentioned above will be analyzed, as in two parallel chronological lines: the one about the Architects Alison and Peter Smithson, in a more traditional and humanist strand, in which their agenda consisted, entirely, in a unique set of ethical values attentive to the user's needs, breaking the modernist tradition, considered by them to be obsolete; and the one of Reyner Banham, in a more technological and artistic aspect, where the author considers the movement as a formal language, associated with post-war art, through his new concept of "Image", capable of being reproduced through principles elaborate by him. This approach to the theme aims to elucidate the reader of the events of the movement and its stereotype, allowing them to obtain a critical position, needed for the last part of the work ,which aims, precisely, on questioning the various ways of interpreting the movement nowadays, since, apparently, the definition of it, remains open.

Alison e Peter Smithson – Brutalism – Contemporaneity – Material Honesty – Reyner Banham

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 2 |
| CAPÍTULO 1: Contextualização: 3 noções de Brutalismo | 8 |
| CAPÍTULO 2: Alison e Peter Smithson | 14 |
| 2.1- Escola Secundária de Hunstanton | 18 |
| 2.2-Casa no Soho | 30 |
| 2.3- <i>As found</i> : do banal à poesia | 36 |
| 2.4-Abriço e Ambiente: As formas do quotidiano | 46 |
| 2.5-“Brutalismo não é aquilo que Banham dizia” | 54 |
| CAPÍTULO 3: Reyner Banham | 58 |
| 3.1-Teoria e Design da Primeira Era da Máquina (1960) e “ A Home is not a House“(1965) | 60 |
| 3.2-The New Brutalism (1955) | 64 |
| 3.3 -“The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?” (1966) | 70 |
| CAPÍTULO 4: <i>Interlúdio</i> | 82 |
| CAPÍTULO 5: Contiguidades contemporâneas | 86 |
| 5.1 - Anne Haltrop: Green Corner Building (2019 – 2020) | 88 |
| 5.2 - Lacaton & Vassal: Maison Latapie (1993) | 98 |
| 5.3 - Peter Märkli: La Congiunta (1992) | 108 |
| 5.4 - Diébédo Francis Kéré: Escola Primária de Burkina Faso (1999 – 2001) | 118 |
| 5.5 – Conclusões do Capítulo 5 | 124 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 126 |

INTRODUÇÃO

O Brutalismo surgiu durante a década de 1950 em Inglaterra, num contexto de reconstrução urbana, necessária devido aos estragos causados pela Segunda Guerra Mundial, em várias partes do país. Apesar do desastrosos acontecimento histórico, esta altura é, contudo, sinónimo de uma nova Era para a arquitetura inglesa, assinalada pela intensa motivação de jovens arquitetos que ambicionavam experimentar novos conceitos, alguns já ensaiados noutros países. Para o casal de arquitetos Alison e Peter Smithson, o Brutalismo surgiu como uma resposta a esta evidente necessidade da reconstrução urbana, na procura de soluções para a falta de habitação de qualidade e questões sociais. Contudo, o movimento é, nos dias de hoje, essencialmente conhecido pela associação, de carácter estilístico, ao uso de volumetrias exageradas e pesadas, enfatizada pelo emprego “honesto” dos materiais construtivos. Ou seja, pela exposição dos materiais sem qualquer tipo de revestimento ou acabamento, nomeadamente o betão, conferindo aos edifícios a expressão de uma textura rude e inacabada.

Esta dupla caracterização do Brutalismo, motiva a pesquisa feita neste trabalho. Procurou-se rever a origem do ‘movimento’, de modo a esclarecer a sua razão de ser, buscando possíveis critérios de definição. Enquanto fenómeno circunscrito geograficamente e temporalmente, ou, pelo contrário, enquanto ideia que permanece dúbia até aos dias de hoje. Desta forma, aquilo que se pretende com este estudo é uma reflexão que tenha em conta as narrativas dos autores principais do movimento, Alison e Peter Smithson, por um lado, e o arquiteto e crítico Reyner Banham, por outro, seguindo a cronologia dos principais acontecimentos, de modo a reconstruir uma leitura do movimento. Em adição, é proposta uma outra reflexão, sobre como pode ser visto o Brutalismo nos dias de hoje, tendo em conta a sua herança analisada previamente.

O tema nasce de uma inquietação do autor face ao próprio estudo do Brutalismo e às dúvidas referentes à sua atual definição. Nomeadamente a confusão que resulta, repetidamente, da conotação do Brutalismo com qualquer obra que apresente meramente betão exposto, desconsiderando o uso de outros materiais no léxico Brutalista.

Assim, existiam três dúvidas fundamentais para as quais interessava encontrar algum tipo de resposta: 1) Em relação ao movimento Brutalista iniciado da década de 1950, a identificação das suas características está, comumente, associada não só ao uso do betão, como à utilização dos materiais de uma forma honesta, quase como um modo de constituição de um ‘estilo’.

Para interrogar este lugar-comum, o trabalho debruça-se sobre os autores mais importantes do início do movimento: O casal Smithson, e Rainer Banham, procurando perceber em que aspetos convergiram e divergiram. 2) Existe hoje, muito generalizada nos meios de difusão da arquitetura, a ideia de que há uma continuidade do Brutalismo, que se apresenta através de construção de edifícios ‘brutos’, de aspeto pesado, ou tosco, expondo sempre betão armado. Interessou entender se esta imagem condiz com o os princípios originais do Brutalismo, e perceber, nomeadamente, a necessidade de existir betão aparente para considerar como brutalista, uma obra arquitetónica. 3) Como alternativa à imagem atribuída a uma certa ideia de Brutalismo contemporâneo, conforme referido atrás, interessou compreender que modos alternativos pudessem existir para interpretar aspetos contíguos ao Brutalismo, nos dias de hoje, tendo em conta premissas iniciais do movimento.

Na dissertação são utilizadas citações de fontes primárias, como jornais e revistas onde tenha sido discutido e lançado o *Brutalismo*, assim como observados projetos de arquitetura associados ao nascimento do movimento, ou textos que retrospectivamente olhem para o movimento numa perspetiva histórica.

São analisados os autores e os seus discursos de uma forma direta, de modo a refletir o ambiente de discussão da época, livre de interpretações a priori. Desta forma, são tidos em conta as obras e artigos mais relevantes de Alison e Peter Smithson, que constituem, entre si, partes integrantes do próprio movimento. De igual modo, são analisados os momentos mais marcantes do percurso de Reyner Banham, pertinentes para realizar um raciocínio contínuo sobre o seu desenvolvimento, comparando o seu passado com o período em que escreveu o livro “The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?” (1966). Relativamente à reflexão sobre de possíveis formas de entender o Brutalismo em obras de Arquitetura contemporânea, foi feita uma pesquisa em revistas físicas e digitais de Arquitetura, como a “El Croquis”, “Architectural Design” e “Dezeen”, assim como algumas monografias, ou artigos dispersos. Foi procurado, nomeadamente, entender a relação entre o processo de conceção e o resultado final, a partir de uma análise sintética de obras de autores contemporâneos, com características diferentes. Aqui, procurou-se conhecer melhor as intenções dos autores e reflexos nas obras, de forma a questionar a presença de valores éticos e materiais, interpretando conceções de possíveis princípios de concordância com as atitudes dos autores que inventaram o Brutalismo.

O trabalho está dividido em cinco capítulos, de modo que os três primeiros ofereçam um conhecimento mais abrangente do tema, de forma a obter uma certa abertura, necessária para a leitura do quinto e último capítulo. O primeiro capítulo corresponde a uma contextualização do tema, no tempo e espaço, de forma a enquadrar a problemática. No segundo capítulo é feita uma análise ao pensamento do casal Alison e Peter Smithson, assim como analisadas as suas obras, de forma organizada em subcapítulos, segundo uma lógica que permita uma visão mais detalhada dos seus contributos. No terceiro capítulo, por sua vez, serão analisados os momentos mais marcantes do contributo de Banham, desde os seus trabalhos mais antigos, ao mais recente, momento da escrita do seu manifesto, através do seu livro "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?" (1966). No quarto capítulo será feita uma síntese e balanço dos capítulos anteriores, de modo a introduzir o quinto e último capítulo, onde através da observação de quatro casos de estudo contemporâneos, serão equacionadas diferentes hipóteses de verificar o Brutalismo nos dias de hoje.



Ilustração 1 – Passagens áreas do edifício SECS Pompéia

CAPÍTULO1: Contextualização - Três noções de Brutalismo

À primeira vista, o significado do termo “Brutalismo” parece derivar do adjetivo “bruto”, o que pode fazer sentido em alguns casos, pois esta arquitetura é frequentemente descrita por muitos como disforme, pesada e exagerada. Porém, para outros essa adjetivação parece um tanto injusta, devido ao fascínio pelas suas qualidades singulares. O Brutalismo (tradução para o português de “The New Brutalism”) é ainda hoje motivo de discussão, pois permanece incerta uma conclusão sobre a sua autoria e definição, assim como sobre as premissas que o permitam considerar como um “movimento”. Contudo, sabemos que surgiu na década de 1950, em Inglaterra, num ambiente de discussão sobre novos valores e ideais, aplicados na reconstrução urbana. Frequentemente, em artigos e ensaios com foco neste tema,¹ o casal de arquitetos Alison Smithson (1928 – 1993) e Peter Smithson (1923 – 2003) é reconhecido como autores do Brutalismo. As suas obras são, inclusivamente, consideradas impulsionadoras para a elaboração do conhecido ensaio de 1955 “The New Brutalism”² e, posteriormente, para o argumento do livro “The New Brutalism – Ethic or Aesthetic?” (1966) do crítico e historiador Reyner Banham (1922 – 1988), que veio a propor um conjunto de premissas que permitiriam identificar um edifício como “Brutalista”. Banham formalizou o movimento através da associação de outras obras e datas, incluindo a dupla de Arquitetos James Stirling (1926 – 1992) e James Gowan (1923 – 2015) que, apesar de integrarem a argumentação, categorizados como representativos do movimento, nunca se consideraram brutalistas.³

1 Kitnick, Alex. "Introduction." *October* 136 (2011): 3-6. Accessed July 20, 2021. . Campagna, Barbara A. "Redefining Brutalism." *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology* 51, no. 1 (2020): 25-36. Accessed July 20, 2021. <https://www.jstor.org/stable/26920641>. STEINER, HADAS. "Life at the Threshold." *October* 136 (2011): 133-55. Accessed July 20, 2021. <http://www.jstor.org/stable/23014874>.

2 Banham, Reyner. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 19–28.

3 Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. (London: Architectural Press, 1966).



Ilustração 2 – Vista Exterior do Tribunal da Justiça da Rainha Elizabeth II

A introdução de Reyner Banham como teórico fulcral para a documentação do Brutalismo, surge graças à popularidade que os seus ensaio e livro tiveram, entre 1955 e 1966. No último, o autor escreve como quem conta a história do surgimento do movimento, partindo do princípio de que as obras dos Smithsons são protótipos representativos da tendência. Banham começa por afirmar que a origem do termo está diretamente relacionada com a palavra francesa “Béton Brut” (betão cru)⁴, que Le Corbusier utilizou para descrever a forma como tratou o betão na Unité d’Habitation de Marseille(1958). Porém o projeto da Casa de Soho, (Projeto Residencial não construído) de Alison e Peter Smithson, caracterizado pela “estética de ‘armazém’”⁵, está na origem da primeira utilização do termo “New Brutalism”, aquando da descrição da obra num artigo onde os próprios expõem, pela primeira vez, os seus ideais do Brutalismo. Contudo, Banham considerou as obras do casal como referência, juntando-o a outros autores e datas com obras que considerava como sendo Brutalistas, de forma a justificar que não se tratava apenas de um momento. Mais à frente no livro, Banham estabelece uma relação entre a arquitetura e as artes visuais do pós-guerra, comparando a estética do que considerava ser o Brutalismo, à estética disforme e particular da obra de Jackson Pollock (1912 – 1956) e Jean Dubuffet (1901 – 1985). Para Banham, a Arquitetura Brutalista, e, mais precisamente a Escola Secundária de Hunstanton, dos Smithson, era tão controversa para a arquitetura, como Jackson Pollock era para a pintura moderna. Criando, assim, um termo de comparação, apoiado na ideia de que ambas as disciplinas eram capazes de produzir uma determinada estética, que considerava como sendo Brutalista. Para que fosse possível identificar um edifício brutalista, Reyner Banham estabeleceu três premissas primárias: Memorabilidade como imagem; Clara exibição da estrutura; Valorização dos materiais pelas suas qualidades “as found”.⁶

⁴ Banham, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. London: Architectural Press, 1966.

⁵ Smithson, Alison; Smithson, Peter, «House in Soho, London», *October* 136 (2011): 11–11.

⁶ Reyner Banham. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 23.



Ilustração 3 – Fotomontagem

Contudo, a imprecisão e ambiguidade destas premissas, associadas ao seu novo conceito de “Imagem” e aos exemplos de obras e datas por si escolhidos, levaram a que, ao longo do tempo, a noção do Brutalismo fosse sendo apropriada pelos arquitetos, baseando-se no uso recorrente de grandes formas, muitas vezes monumentais e escultóricas, de proporções pesadas e assimétricas. Este cenário tornou-se comum nos Estados Unidos Da América, nos anos da década de 1970, servindo de solução arquitetónica para edifícios institucionais e de uso comunitário, como universidades, tribunais e centros comerciais.⁷ Atualmente, segundo Dirk van den Heuvel, professor do departamento de Arquitetura da Universidade de Delft, a noção do Brutalismo tem vindo a mudar, graças a um interesse renovado, que é maioritariamente manifestado em grandes plataformas online. Heuvel, considera que o trabalho de fotografia ficcionada do artista belga Filip Dujardin (1971 -), ilustração 3, é a melhor forma de transmitir a atual “imagem” ilustrativa do Brutalismo. No seu trabalho é evidente a ênfase dos volumes de betão armado exposto em balanço, de um certo ar industrial com um toque de decadência e, ao mesmo tempo, imponência.⁸ Esta atual consciência demonstra uma mudança no entendimento do movimento aos vários níveis, que quase dispensa as noções de Reyner Banham e Alison e Peter Smithson. Esta atitude confirma que o Brutalismo, atualmente, permanece um campo aberto, sujeito a novas interpretações, muito graças à própria incongruência e conflito de ideais manifestas na sua origem.

⁷ Elena Imani e Samira Imani, «Brutalism: as a preferred style for institutional buildings in modern architecture period», vol. 231 (E3S Web of Conferences, EDP Sciences, 2021), 04001.

⁸ Dirk van den Heuvel, «Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life», *The Journal of Architecture* 20, n. 2 (4 de Março de 2015): 293–308, <https://doi.org/10.1080/13602365.2015.1027721>.

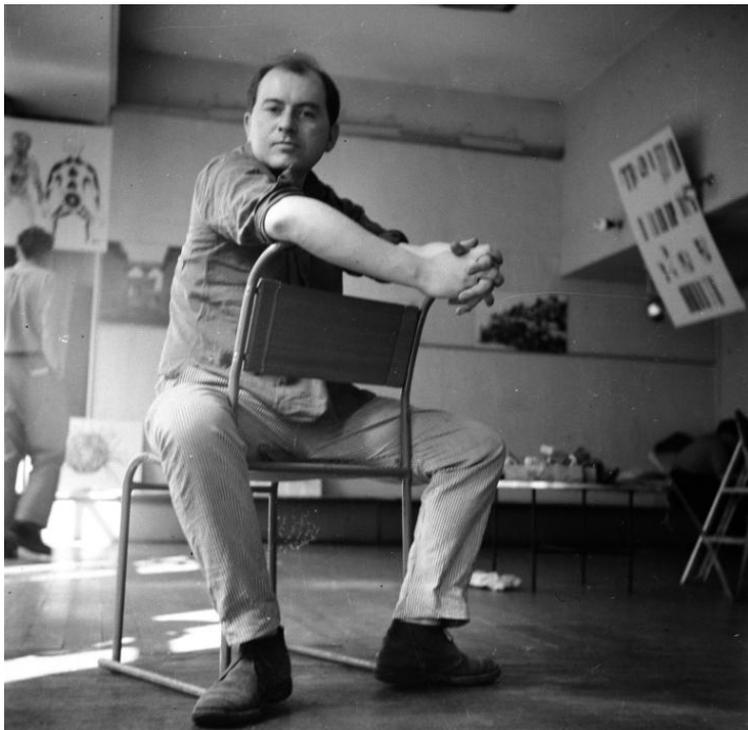


Ilustração 4 – Alison Smithson (c.1949 – 1956)
Ilustração 5 – Peter Smithson(c.1949 – 1956)

CAPÍTULO 2: Alison e Peter Smithson

Alison Smithson, nascida em Sheffield e Peter Smithson, nascido em Stockton-on-trees, foram um casal de arquitetos ingleses que trabalharam em conjunto. Ambos estudaram na Universidade de Durham, onde se conheceram e, em 1949, após o término do curso de Alison, se casaram. No mesmo ano o casal, referido frequentemente como apenas “Smithsons”, associou-se àquele que era considerado o maior centro de empregabilidade para jovens arquitetos nos anos 50, em Inglaterra: o Departamento de Arquitetura do London County Council (LCC). O LCC era um dos maiores departamentos governamentais dedicado às construções de financiamento público, em Londres, cujas construções eram maioritariamente habitação social, escolas e edifícios de caráter público.⁹ Poucos meses após a sua entrada, venceram um concurso para a construção de uma escola secundária em Hunstanton, o que os levou a trabalhar de forma independente no ano seguinte.

Para melhor compreender aquilo que designamos por Manifesto Brutalista dos Smithsons, iremos analisar a obra seminal “Casa em Soho” (não construída – 1953), a “Escola Secundária de Hunstanton” (1949 – 1954), “Robin Hood Gardens” (1969 – 1972), a exposição do The Independent Group¹⁰ “Parallel of Life and Art”(1953), em conjunto com o Fotógrafo Nigel Henderson (1917 – 1985) e o Escultor Eduardo Paolozzi (1924 – 2005), bem como os debates que Alison e Peter Smithson geraram nos jornais da década de 1950.

⁹ Steiner, Hadas. “Life at the Threshold.” *October* 136 (2011): 133–55. <http://www.jstor.org/stable/23014874>.

¹⁰ O “The Independent Group”, foi um grupo de artistas ingleses fundado em 1952, no contexto da austeridade do pós Segunda Guerra Mundial. O seu trabalho focou-se maioritariamente em desafiar as abordagens à cultura moderna prevalente, introduzindo debates sobre a alta cultura, a reavaliação do modernismo e criação a estética “as found”. Produziram arte que representou esta mudança cultural, particularmente através da Colagem, Escultura Abstrata e Arquitetura. Ao longo do tempo em ativo, organizaram duas exposições; Paralels of Life and Art (1953) e “This is Tomorrow” (1956). Após está última exposição, o grupo dissolveu-se.



Ilustração 6 – Zona de Cripplegate (Londres), destruída pelas bombas da Segunda Guerra Mundial, futuro local de implantação do Barbican Estate (**Ilustração 7** – Construção de chafarizes, Barbican, Londres

É importante, primeiro, realçar que as histórias e vidas profissionais dos Smithsons se lançaram e desenvolveram, tal como Dirk Heuvel descreve, num período marcado tanto pelo trauma como pela esperança nos anos pós-guerra. As posições de ambos perante as necessidades da sociedade da altura, “que nada tinha”¹¹ representaram, de modo geral, as mesmas vontades de mudança que vários jovens arquitetos deste período particular ambicionavam. Vontades que propunham novas ideias para o desenvolvimento e um renascer para a Grã-Bretanha, que, embora distintas entre si, tinham por base comum práticas da arquitetura já experimentadas fora do país.¹² Esta era a preocupação que se fazia sentir em toda a Europa: reconstruir as grandes capitais europeias que haviam sido bombardeadas na 2ª guerra mundial. Era necessário reconstruir, de modo a contribuir para a elevação da moral, para uma nova Era. No LCC, várias discussões estavam a ser travadas sobre qual seria a melhor forma de projetar e construir, de forma a construir não só habitação em grande quantidade, como, também, de boa qualidade.¹³ Os diversos planos e formas de projetar, tornaram-se o centro de uma polémica, dividindo as várias gerações de arquitetos pelo seu ponto de vista e posição política. Em discussão consideravam-se três maneiras distintas para o futuro da Inglaterra: o “Novo Humanismo”, um movimento socialista, o “Novo Empirismo” de influência da Arquitetura de *Welfare-State* Sueca e o “International Style”, centralizado nas obras de Le Corbusier.¹⁴ Nesta crescente onda de novas ambições, ocorre em Londres, em 1951, a coincidir com o centenário da “Great Exhibition”, o “Festival of Britain”. O motivo era elevar novamente a moral dos britânicos após os anos da guerra, construindo na zona de South Bank, um parque de exposições. Edifícios, esculturas e pavilhões foram erguidos no parque, como forma de mostrar ao país, não só orgulho no passado da nação mas, essencialmente, os novos princípios propostos para o futuro, na área das artes e da arquitetura. Alison e Peter Smithson opunham-se, veementemente, a estas propostas que eram então discutidas, pois consideravam-nas obsoletas. Como forma alternativa, desenvolveram as suas próprias ideias reformadoras, que tinham por base a procura de uma melhor articulação entre a forma e as necessidades sociais. É neste ambiente que os Smithsons começam a dar forma às suas soluções para os problemas da época, através do que posteriormente vieram a denominar por “The New Brutalism”.

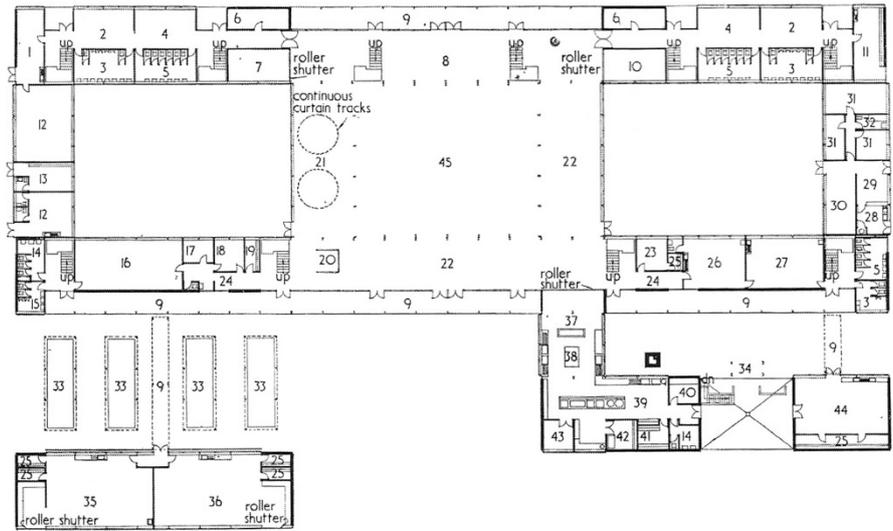
Este período marca o início de um conjunto de eventos fundamentais para o nosso entendimento do “Manifesto Brutalista” dos Smithsons.

¹¹ Graham Whitham, *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, 2018.

¹² Reyner, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. London: Architectural Press, 1966.

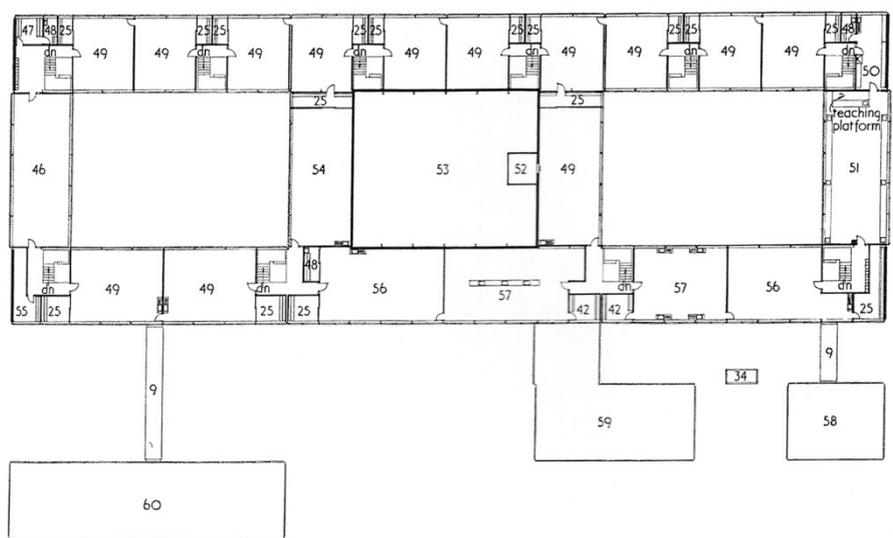
¹³ «British post-war mass housing», Blog, *Designing Buildings* (blog), 2021, https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/British_post-war_mass_housing.

¹⁴ Banham, Reyner, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. London: Architectural Press, 1966.

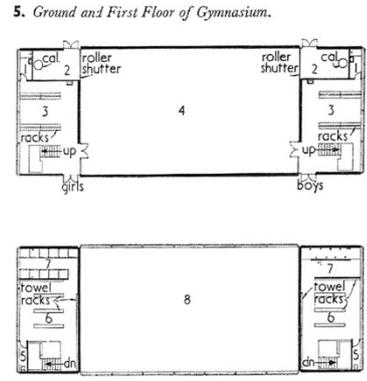


- KEY TO GROUND FLOOR PLAN**
1. Conservatory.
 2. Boys' cloaks.
 3. Boys' lavatory.
 4. Girls' cloaks.
 5. Girls' lavatory.
 6. Drying room.
 7. Props store.
 8. South exit.
 9. Covered way.
 10. Chair store.
 11. Caretaker.
 12. Gardencraft.
 13. Gardener.
 14. Women staff lavatory.
 15. Men staff lavatory.
 16. Staff room.
 17. Assistant head.
 18. Head.
 19. Secretary's store.
 20. Secretary's cubicle.
 21. Green rooms.
 22. Dining area.
 23. Warden.
 24. Waiting.
 25. Store.
 26. Ante room.
 27. Medical inspection room.
 28. Kitchen.
 29. Dining.
 30. Living.
 31. Bedroom.
 32. Bathroom.
 33. Bicycle sheds.
 34. Water tower.
 35. Metalwork room.
 36. Woodwork room.
 37. Servery.
 38. Wash-up.
 39. Main kitchen.
 40. Vegetable preparation.
 41. Dry store.
 42. Larder.
 43. Supervisor.
 44. Adult housecraft room.
 45. Hall.

3. Ground Floor Plan. Main Block.



4. First Floor Plan. Main Block.



5. Ground and First Floor of Gymnasium.

- KEY TO GYMNASIUM**
1. Instructor.
 2. Store.
 3. Kit Store.
 4. Gymnasium.
 5. Lavatory.
 6. Changing Room.
 7. Showers.
 8. Upper part of gym.

- KEY TO FIRST FLOOR PLAN**
46. Library.
 47. Library store.
 48. Cleaner.
 49. Classroom.
 - 49.* Classroom (see heat loss analysis, page 247).
 50. Laboratory preparation room.
 51. Laboratory.
 52. Projection box.
 53. Upper part of hall.
 54. Art room.
 55. Electricity intake.
 56. Craft room.
 57. Housecraft room.
 58. Roof of adult housecraft.
 59. Roof of main kitchen.
 60. Roof of wood and metal rooms.

Ilustração 8 e 9 - Piso térreo e primeiro piso da Escola Secundária de Hunstanton

2.1 - Escola Secundária de Hunstanton (1949 – 1954)

Pouco tempo após a entrada dos Smithsons no LCC, o casal venceu um concurso para a construção de uma escola secundária em Hunstanton (1949 – 1954), Norfolk, sobre a apreciação de um único assessor, arquiteto Denis Clarke Hall, que elogiou o projeto publicamente na revista “The Architect and Building News”, em Maio de 1950.¹⁵ Com a vitória deste concurso, os Smithsons tiveram a rara oportunidade de colocar em prática as teorias que tinham vindo a desenvolver, em oposição ao paradigma comum, ganhando confiança suficiente para se demitirem do LCC, assumirem a sua independência e abrir o seu próprio escritório de arquitetura.¹⁶

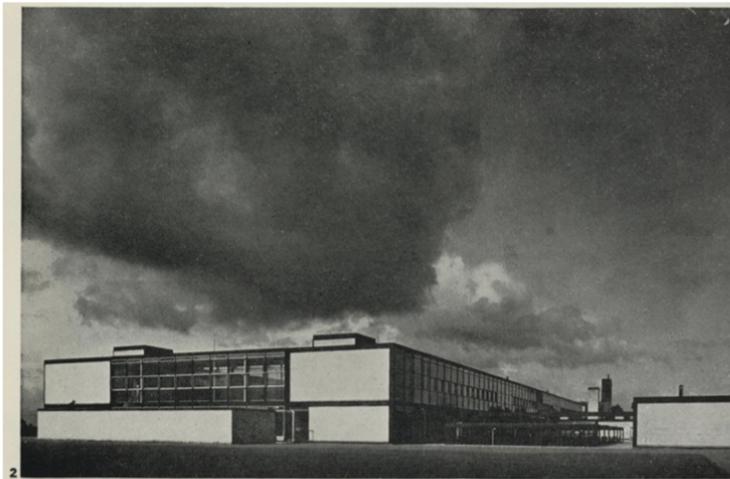
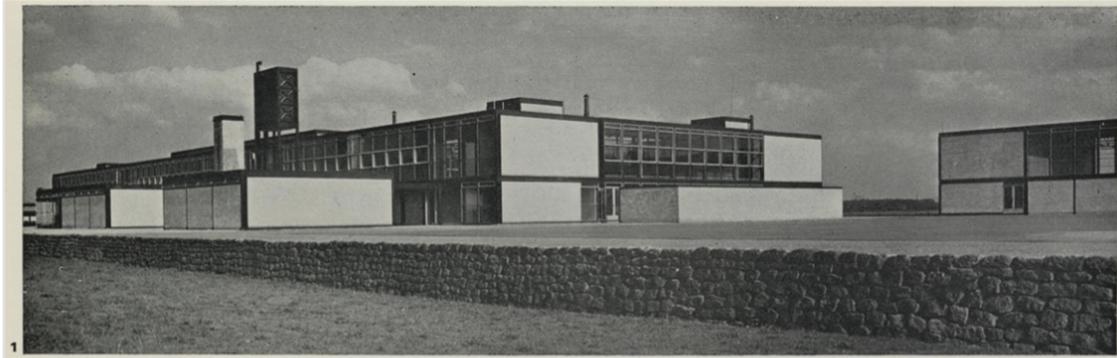
A Escola Secundária de Hunstanton, comumente referida como o primeiro edifício Brutalista, situa-se na cidade com o mesmo nome, na região de Norfolk, Este da Inglaterra. O seu local de implantação caracteriza-se por um vasto território maioritariamente plano, com pouco desnível. O acesso é feito através de uma rua principal de Hunstanton, definindo a fronteira entre a zona urbanizada e zona agrícola. O edifício principal caracteriza-se pela sua volumetria paralelepípedica, simétrica, com dois pátios internos. No seguimento do eixo, unidos por passadiços cobertos desde a fachada Norte, encontram-se os blocos das oficinas e da Administração. Na mesma orientação, encontra-se a cantina, o único bloco exterior diretamente conectado ao volume principal do edifício, uma vez que o ginásio, que também é um volume à parte, não está conectado através do espaço interior. A escola é pavimentada em todo o seu perímetro e campos de jogos são desenhados no pavimento correspondente ao das fachadas Este e Oeste. Alison Smithson trabalhou na secção da construção de escolas do LCC, onde aprendeu sobre o Hertfordshire 8'3 System, um sistema construtivo que estava a ser aplicado em escolas primárias e secundárias. O objetivo deste sistema consistia na redução da quantidade de aço, através de unidades modulares standard com o uso de pilar e viga de aço leve. Para vãos maiores eram usadas vigas maiores, em múltiplos de 8'3" (~2.5m). A familiarização com este sistema foi uma grande vantagem na construção de escola de Hunstanton, pois permitiu que Alison Smithson realizasse uma interpretação do sistema, utilizando elementos já disponíveis no mercado (secções de aço, tijolos, etc.) e pondo em prática o método da plasticidade.¹⁷ Desta forma, um modelo-tipo foi elaborado conforme as dimensões já disponíveis dos materiais singulares, produzidos de forma estandardizada, evitando assim, custos acrescidos e perdas de energia no fabrico de peças novas.

¹⁵ The Architect and Building News», *Modern Secondary School Competition, Hunstanton*, 12 Maio 1950, 486.

¹⁶ STEINER, HADAS. “Life at the Threshold.” *October* 136 (2011): 133–55. <http://www.jstor.org/stable/23014874>.

¹⁷ Método de cálculo para determinar a carga que cada estrutura aguenta, permitindo reduzir a utilização do material, resultando em menos peso e menos custos; Baker, John Fleetwood, M. R. Horne, and Jacques Heyman. 1956. *The steel skeleton. Vol. II, Vol. II*. Cambridge: Cambridge University Press.

Secondary Modern School Hunstanton, Norfolk



Architects: Alison and Peter Smithson

This three-form entry Secondary Modern School, on a 22-acre site just outside the town on the King's Lynn road, was won by the architects in an open competition held in the summer of 1950. It is of interest to note that the assessor of the competition was Denis Clarke Hall—himself the author of a highly significant pre-1939 school competition winning design. The contract was signed in February 1951 and work on site started in the following month, but shortly afterwards the job was delayed for some 14 months by a shortage of steel.

The buildings with their surrounding paths and play pitches are raised on a level podium 240 feet by 600 feet, which starts at ground level at its western edge and runs out to +2 feet 3 inches along the eastern edge. The main block is 290 feet by 103 feet, with two internal courts each 72 feet by 52 feet. This block contains all the accommodation with the exception of the gymnasium/changing rooms; the wood/metal workshops, kitchen, adult housecraft room and the boiler house.

"For it is Mies who has codified the exposed-steel-glass and brick filled frame grammar for the rest of us to use if we wish. Since designing this school the Smithsons no longer wish to use it; therefore all the more credit to them for mastering and using the language so well—in my opinion as well as anyone on either side of the ocean, not excluding the mid-westerners who have worked directly with Mies."

Philip Johnson—*Architectural Review*, September 1954

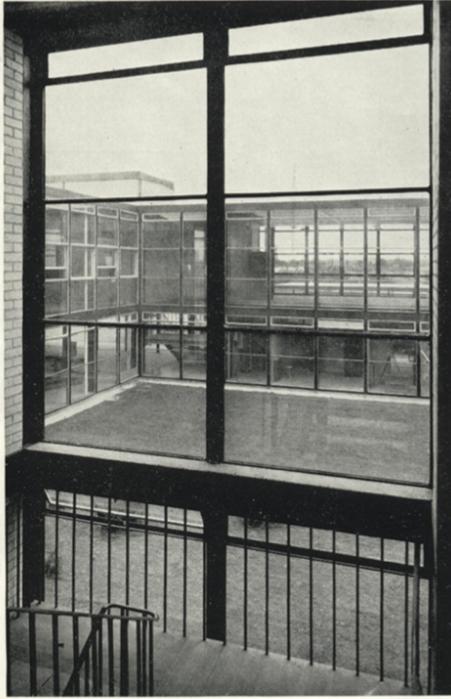
"One of the most interesting features of the philosophy of the school's design is the location of the classrooms: by having them all on the second floor, grouped in pairs and reached by small flights of stairs—not by long corridors—each room could be completely glazed from floor to ceiling on both its north and its south side. This provides a maximum of controllable natural light. Indeed the lively transparency that runs through the building is its strongest feature. Technically the school is beautifully put together . . . although hard almost to the point of brittleness, and with inner-looking design (enclosed courts) when views over the flatlands of Norfolk are all around, this distinguished school has many provocative elements."

G. E. Kidder Smith—*The New Architecture of Europe*

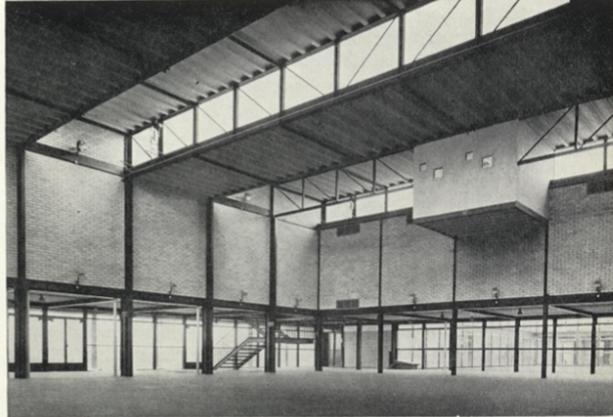
O acesso principal é feito através do alçado Norte pelo piso térreo, que permite aceder diretamente ao Hall central. Deste ponto, o visitante facilmente identifica os acessos verticais que o conduzem para as salas de aulas no primeiro piso. A Este e Oeste do Hall, encontram-se as entradas para os corredores, por onde se distribuem os compartimentos designados para o funcionamento da escola (arrumos, instalações sanitárias, sala dos professores, balneários, etc.). O espaço de circulação da planta térrea tem a forma de H, ou seja, não é possível completar uma volta completa aos pátios, pois os dois blocos de cada um dos lados do edifício (Este e Oeste) têm apenas acesso pelo exterior, não comunicando com fluxo interno da escola. A justificação deve-se ao facto destes espaços serem designados para o apoio das tarefas e atividades relacionadas com o exterior, como o armazenamento de material de jardinagem e de desporto. Passando pelo hall principal, o espaço ao qual converge o maior fluxo da escola, o visitante segue diretamente para um dos dez acessos verticais, que o conduzem diretamente às salas. Este sistema torna-se funcionalmente bastante eficaz, pois, apesar de ser possível completar uma volta completa ao piso através do acesso entre as salas, as escadas estão estrategicamente colocadas de forma que o visitante suba diretamente ao ponto onde se situa a entrada, para a sala de aula que tem como destino.

Apesar da fachada interna do hall (primeiro piso) ser completamente revestida a tijolo, o espaço aparenta uma grande leveza, contrariando a sensação pesada do exterior. Tal sensação, pensamos que aconteça graças a três fatores: à luz abundante, à cuidadosa e geométrica colocação de pilares de aço, e ao pé direito duplo. Os vãos em vidro, presentes em todas as fachadas e na cobertura, oferecem ao interior do hall a iluminação necessária para uma fácil leitura e compreensão do seu todo. Quanto aos pilares, são colocados sob o princípio moderno de planta aberta, permitindo a existência de uma grande área livre e fluida. O uso da métrica, o cuidadoso dimensionamento e a cor atribuída (pintados de preto), fazem com que os pilares sejam facilmente confundidos com os caixilhos das janelas, criando uma ilusão sobre a verdadeira dimensão do espaço, parecendo maior e mais leve do que realmente é.

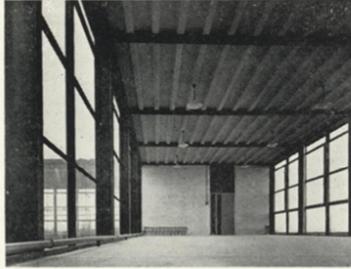
Estas qualidades tornam o espaço do Hall um dos mais importantes da escola, servindo não só para poder albergar uma quantidade significativa de alunos, como também proporcionar um momento de pausa onde possam acontecer atividades relacionadas com a escola (exposições, demonstrações, etc.).



4



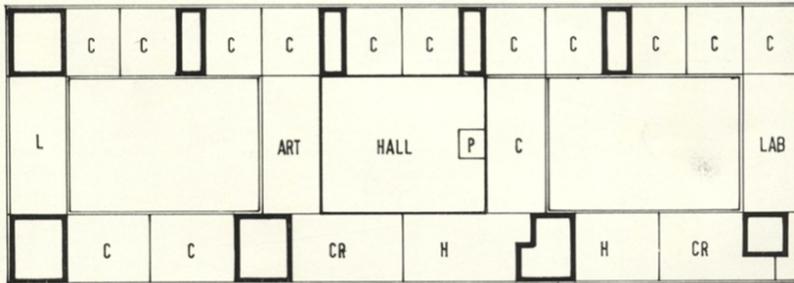
5



6

"In the school at Hunstanton, the first true Brutalist building, not only are the steel and brick expressed with an honest, that goes beyond the acceptable subterfuges of Mies, but pipe runs, electrical conduits, and other services are exposed to view. The austerity of the design was so remarkable that it attracted world-wide attention."
Reyner Banham—*Encyclopaedia of Modern Architecture*

1, The school from the west looking across the main road, with the gymnasium on the right; 2, The school from the east; 3, Looking towards the main block from alongside the gymnasium; 4, Looking into one of the internal courtyards; 5, The assembly hall showing the suspended projection box and one of the green room areas on the far side; 6, A general interior view; 7, Looking west alongside the main block towards the gymnasium; 8, The classroom glazing on a courtyard side



Left: The first floor plan. Key: C, classroom; L, library; CR, craft room; H, housecraft; P, projection room. Staircase and ancillary room areas are indicated by heavy line



7



8

Relativamente à escolha dos materiais para Hunstanton, prevaleceu a máxima dos Smithsons de “as found”, um conceito que será abordado à frente, tendo como preferência a utilização de materiais e produtos já existentes, ao invés de os desenhar especificamente para o novo edifício. Este princípio, proporcionou ao edifício uma estética “inacabada”, pois não eram feitos quaisquer revestimentos ou estratégias para omitir as partes dos objetos que eram consideradas não desejáveis. A título de exemplo contrastante, temos a Villa La Roche ou a Villa Savoye, onde todas as paredes são rebocadas e os pontos de luz são mesmo pontos; pois, nas paredes, em determinados pontos saem fios elétricos. No entanto, em Hunstanton, é possível ver a instalação elétrica e perceber como funciona o sistema, ao invés de cabos saírem misteriosamente da parede.¹⁸

¹⁸ Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. London: Architectural Press, 1966.



Ilustração 12 – Lavatórios das instalações sanitárias da Escola Secundária de Hunstanton

Seguindo este mesmo raciocínio, o tijolo utilizado para revestir o interior dos panos de parede da escola foi o Cambridge Gault Brick de cor “yellowish-white”¹⁹ (“Branco amarelado”), conforme a disponibilidade da altura.

Por sua vez, serviços de abastecimento e escoamento da água, foram mesmo desenhados por Alison e Peter Smithson, conforme tinham aprendido no curso de arquitetura.²⁰ A sua predisposição para a conceção deste desenho de especialidade permitiu maior liberdade para projetar conforme os seus interesses. Podemos observar na ilustração 12, uma das fotografias de Hunstanton que causou mais polémica, em que os tubos de abastecimento estão à vista, e o escoamento das águas é feito para uma cavidade comum, aberta na laje, transportando a água para um ponto de queda. Esta lógica de optar por deixar à vista as partes constituintes dos serviços do edifício reflete o modo de ver a vida dos Smithson. No livro “Without Rhetoric – An Architectural Aesthetic 1955 – 1972”²¹, publicado em 1974, vinte anos após a conclusão de Hunstanton, os arquitetos explicam o seu ponto de vista através de um exemplo:

“Há uma história sobre Berthold Brecht, que certa altura ele pediu a um carpinteiro de palco para consertar o carril de uma cortina no seu apartamento em Nova York; o homem fê-lo lindamente, e com seu modo de operação discreto e escondido: Brecht disse ao homem para desmontá-lo e consertá-lo de forma que o seu carril e cordas ficassem expostos: "Quero ver como funciona". Deveríamos estar cientes de como tal coisa funciona, mas não necessariamente de vê-la funcionar pois, a nosso ver, a invenção dos meios formais, pelos quais, sem ostentação ou retórica²², sentindo apenas a presença essencial dos mecanismos de suporte e manutenção nos nossos edifícios, é o cerne da arquitetura atual. Fazer os nossos mecanismos falarem com nossos espaços é nosso problema central.”²³

¹⁹ Smithson, Peter, e Peter Carolin. «Reflections on Hunstanton». *Architectural Research Quarterly* 2, n. 4 (1997): 32–43.. <https://doi.org/10.107/S1359135500001573>

²⁰ Ibidem.

²¹ Smithson, Alison, , Smithson, Peter,, *Without Rhetoric; an Architectural Aesthetic, 1955-1972*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1974.

²² Entenda-se "sem retórica", um objeto ou determinada imagem que não demonstre uma sugestão de apresentação ou de utilização.

²³ Smithson, Alison, , Smithson, Peter,, *Without Rhetoric; an Architectural Aesthetic, 1955-1972*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1974.

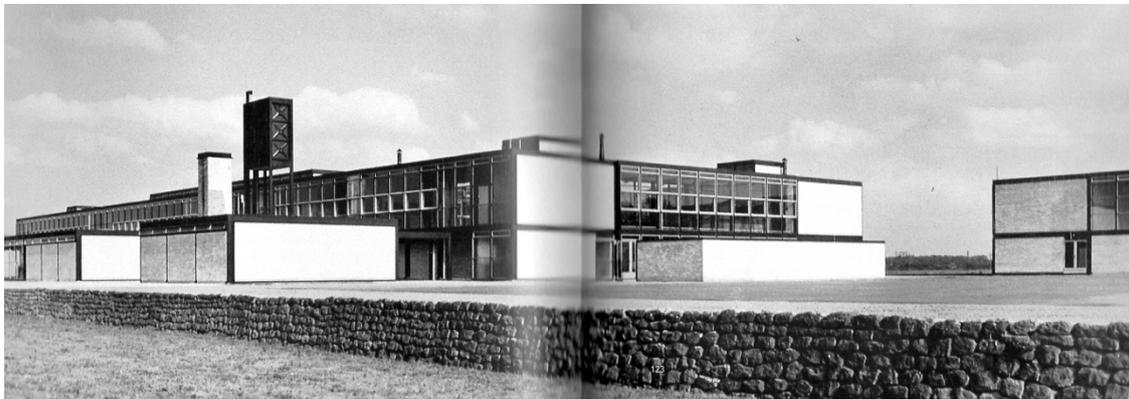
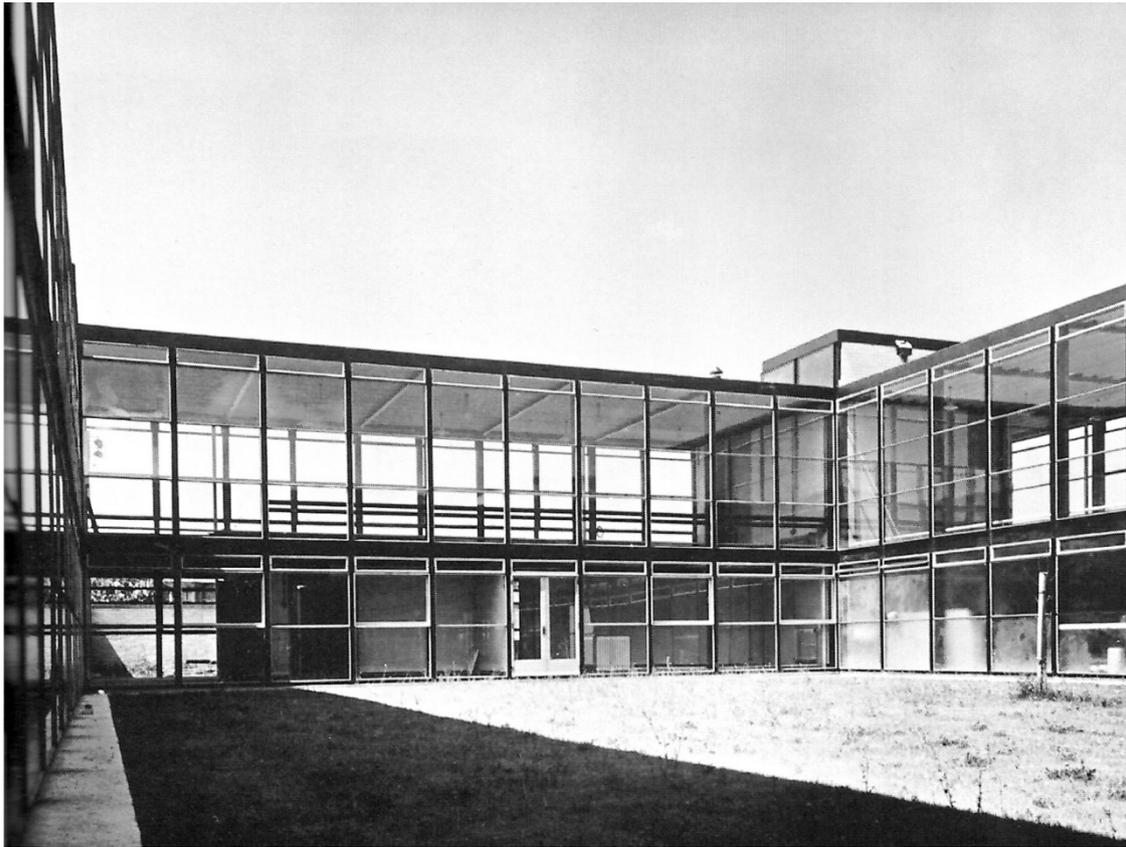


Ilustração 13 e 14 – Vista do interior de um dos claustros e vista exterior da Escola Secundária de Hunstanton

A construção de Hunstanton foi um marco importante na teoria da arquitetura e na carreira dos Smithsons. Foi a primeira obra concretizada dos arquitetos, onde foi possível objetivar e concretizar as suas ideias. Um conjunto de fotografias, da autoria de Nigel Henderson, fizeram com que esta escola fosse o centro das atenções em Londres, causando uma onda de reações maioritariamente negativas, frequentemente reduzidas à sua estética. Tal como já foi referido por Pedro Treno²⁴, Philip Johnson, num artigo de 1954 para a revista *Architectural Review*,²⁵ faz uma análise de Hunstanton, em forma de pontos. Começa por demonstrar o seu espanto relativamente à posição em que os Smithsons se colocaram, ao construir uma escola não convencional, com influência do mestre Mies van der Rohe. Johnson, como seguidor que era de Mies, afirma Hunstanton como “um grupo extraordinário de edifícios” em que “a planta é bem-feita e não é apenas um Mies van der Rohe radical”²⁶. Apesar dos consequentes elogios, podemos denotar uma certa incompreensão relativamente à materialidade:

“Há problemas adicionais inerentes em qualquer tentativa de fazer como Mies de forma barata. (...) É correspondentemente difícil poupar dinheiro e manter a elegância. Os Smithsons conseguiram-no de várias maneiras e, onde tal não aconteceu, tenho a certeza de que não estão tão descontentes como eu estou apto a estar. (...) Em contrapartida, não há outra solução para as condutas da cobertura e para os circuitos elétricos?”²⁷

No final do artigo, o autor volta a descrever os Smithson como oponentes ao panorama da época, equiparando Hunstanton a uma espécie de anti projeto, digno de Adolf Loos.²⁸ Acrescenta, ainda, que, “em Hunstanton, cada elemento é verdadeiramente aquilo que aparenta ser, servindo como estrutura e decoração necessárias”.²⁹

²⁴ Treno, Pedro Santos Costa. «Manifesto e mimese: passado e presente no brutalismo britânico», 2015.

²⁵ Philip Johnson. «School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson». *Architectural Review*, Setembro de 1954. School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Treno, Pedro Santos Costa. «Manifesto e mimese: passado e presente no brutalismo britânico», 2015.

²⁹ Philip Johnson. «School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson». *Architectural Review*, Setembro de 1954. School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson.



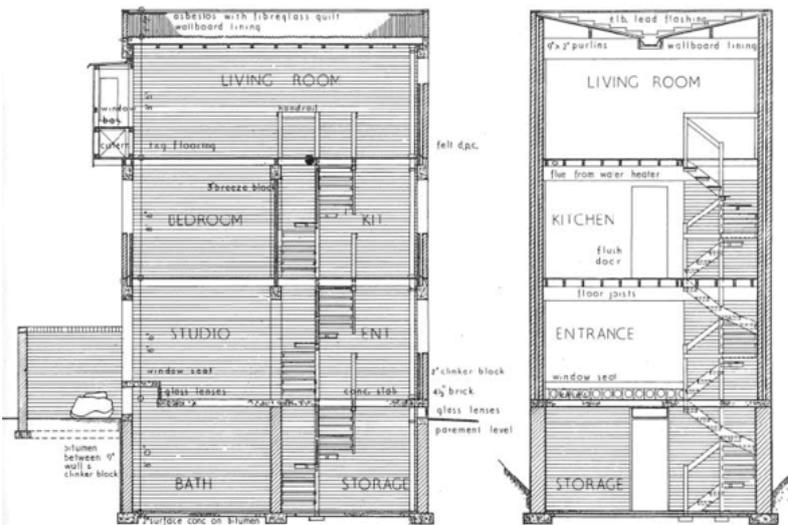
Ilustração 15 – Vista interior de Hunstanton da sala de trabalhos manuais.

Ainda assim, o autor descreve, de uma forma breve, a conotação brutalista:

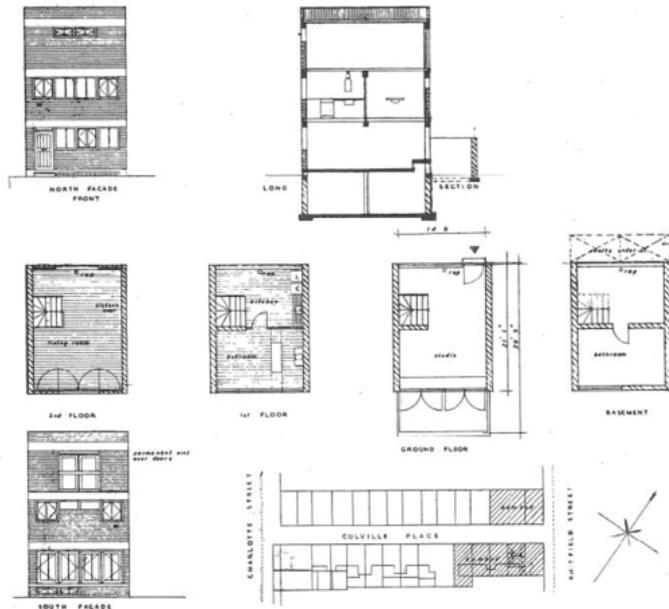
“É esta valorização dos materiais que terá levado à denominação “Brutalista”, mas agora deverá ser claro que esta não é meramente uma estética de superfícies com extremidades não-alisadas e serviços expostos, mas uma filosofia radical que retorna à primeira concepção do edifício. Neste sentido, este é provavelmente o edifício moderno mais verdadeiro construído em Inglaterra, aceitando totalmente a carga moral que o Movimento Moderno coloca nos ombros dos arquitetos”.³⁰

Apesar desta pequena descrição de Philip Johnson, o verdadeiro significado do termo não pode ser entendido na sua totalidade sem antes compreender um projeto anterior dos Smithsons. Em causa está o projeto da “Casa em Soho”, cuja memória descritiva menciona pela primeira vez o termo “Brutalismo”. A análise deste projeto estabelece pontes com outros elementos de determinadas fases da carreira dos Smithsons, que carregam de significado o termo “Brutalismo”. Estas ligações permitir-nos-ão entender a essência do Movimento Brutalista dos Smithsons, um conceito que será agora consolidado, com objetivo de nos aproximarmos do entendimento da proposta ética, presente nos projetos e que nos foi deixado em herança.

³⁰ Philip Johnson, «School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson», *Architectural Review*, Setembro de 1954, School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson.



Above: Sections (scale 16 ft. = 1 in.). Below: plans and elevations (Scale 24 ft. = 1 in.)



HOUSE IN SOHO, LONDON

Alison and Peter Smithson

"The attempt was made to build in Central London, and failed because of difficulty with adjoining owners. It seemed that a series of Trusts held the surrounding land (all bombed) but it turned out to be one man who intended to build kitchens to the left, W.C.'s to the right and restaurants to the rear—this contract was about to be signed after nine months' work.

On the normal city site costing between 15s. and 25s. per sq. ft. one can apparently do little different from the Georgian, but it was considered that a different internal order must be visualised. The air and sunlight of the attics in the daytime suggests that living quarters should be up top, with the bathroom in the cool of the dim basement.

It was decided to have no finishes at all internally—the building being a combination of shelter and environment.

Bare concrete, brickwork and wood. The difficulty of unceiled rooms was satisfactorily overcome by the disposition of rooms which were also placed high up or low down according to light-sunlight desired.

Brickwork may suggest a blue or double burnt or coloured pointing; but the arbitrary use of colour and texture was not conformed with, and common bricks with struck joints were intended. The bars and colour variation have some sort of natural tension when laid by a good bricklayer.

In fact, had this been built it would have been the first exponent of the "new brutalism" in England, as the preamble to the specification shows: "It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without internal finishes wherever practicable. The Contractor should aim at a high standard of basic construction as in a small warehouse." P.D.S.

Erratum: The four houses shown above were inadvertently incorrectly listed in the contents on the front cover of last month's issue of "A.D."

2.2 - Casa no Soho (1952)

Tal como já referido por Dirk van de Heuvel³¹, a compreensão da teoria Brutalista dos Smithsons não se mede apenas com base em momentos pontuais, mas antes na soma dos vários momentos da sua carreira, cada um deles adicionando uma peça àquela que é a descoberta da sua narrativa. Neste sentido, começamos pela análise da Casa em Soho, por tão bem ilustrar a sua totalidade. Uma vez organizados esses pontos principais numa linha de pensamento mais clara, poderemos entender, de uma forma mais íntegra e profunda, o modo de vida dos Smithsons, refletido na sua Arquitetura.

A “Casa em Soho” (House in Soho, 1952), é um projeto residencial da autoria de Alison e Peter Smithson. Não construída, a casa “falhou devido a dificuldades com os proprietários confinantes”³², permanecendo apenas em papel. Segundo Alison Smithson na publicação do projeto na revista *Architectural Design*, em Dezembro de 1953³³, este teria sido o expoente máximo do Brutalismo, caso tivesse sido construído. Contudo, pressupomos que, apesar de não construído, este é o projeto que, de uma forma pura e direta, melhor transmite a ideia brutalista dos Smithsons.

O local de implantação do projeto localizava-se em Soho, num bairro do centro de Londres, parcialmente destruído pelas bombas da Segunda Guerra Mundial. O projeto ilustra uma casa-tipo destinada a reconstruir um bairro de casas conjuntas em banda. A volumetria geral da casa é simples. Um paralelepípedo com 4 pisos, unidos por uma escada em caracol que funciona como espinha dorsal do edifício. A característica que mais se destaca é sua estética áspera, conseguida através da exposição verdadeira dos materiais que a integram: betão, tijolo e madeira. A estrutura é mista, em betão, alvenaria de tijolo maciço e madeira, toda ela visível, dando o seu contributo, fundamental, para a caracterização e expressão plástica do edifício. As paredes exteriores em tijolo são cintadas com vigas em betão armado, que por sua vez sustentam as padieiras dos vãos dos alçados, e o vigeamento em madeira das lajes dos pisos. Os vãos encaixam-se de acordo com a métrica do tijolo, diferenciando-se em tamanho em cada um dos pisos, sendo preenchidos com caixilhos de madeira. O acesso é feito pelo piso térreo, que conta com um segundo acesso a um terraço exterior, o hall de entrada e o estúdio. Contrariando a antiga lógica Georgiana (1714 - 1830), a organização dos espaços é feita em relação à luz solar.

³¹ Heuvel, Dirk van den. «Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life». *The Journal of Architecture* 20, n. 2 (4 de março de 2015): 293–308. <https://doi.org/10.1080/13602365.2015.1027721>.

³² Smithson, Alison; Smithson, Peter. «House in Soho, London». *October* 136 (2011): 11–11.

³³ *Ibidem*.



Fachada Norte



Fachada Sul



Ilustração 17 – Proposta do aspeto do exterior, segundo indicações e projeto original (Fotomontagem do autor)
Ilustração 18 – Cozinha da Casa em Priory Walk (1951), para referência da possível apresentação da cozinha da Casa no Soho

Desta forma, as áreas mais importantes situam-se nos pisos superiores, onde têm melhor acesso à luz e arejamento, como a sala (2º piso), os quartos e cozinha (3º piso). A casa de banho e o armazém encontram-se no piso inferior.

A casa é pouco compartimentada, acontecendo apenas quando necessário, como o caso do piso subterrâneo em que a parede divide a casa de banho do armazém, e o 1º piso em que a cozinha é separada do quarto.

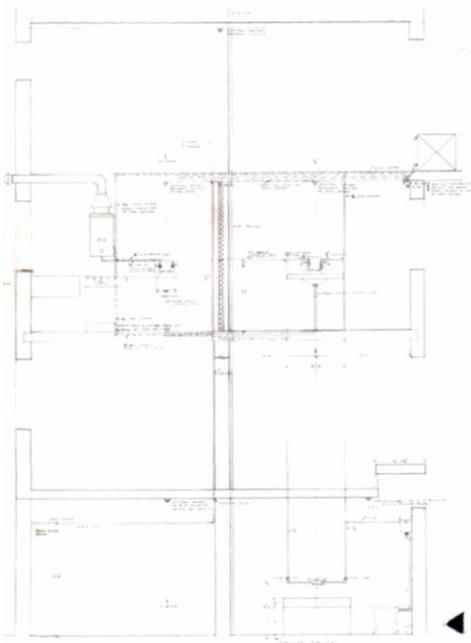
O projeto tornou-se conhecido quando foi publicado numa das mais conceituadas revistas de arquitetura da Inglaterra, a *Architectural Design*, em Dezembro de 1953. Nele, foi invocado pela primeira vez, por Alison Smithson, o termo “New Brutalism”, para designar a nova forma de ver arquitetura que então os Smithsons faziam surgir:

“Foi decidido que não haveria acabamentos internos - o edifício seria uma combinação de abrigo e meio ambiente. Betão cru, alvenaria e madeira. A dificuldade dos espaços sem teto foi superada satisfatoriamente pela disposição dos espaços que também foram colocados em cima ou em baixo, de acordo com a luz do sol pretendida. A alvenaria de tijolo pode sugerir a cor azul ou ser duplamente queimado ou apresentar pontos coloridos; mas o uso arbitrário da cor e textura não seria o objetivo e pretendiam-se tijolos comuns com juntas batidas. As barras e a variação de cores apresentam algum tipo de tensão natural quando colocadas por um bom pedreiro. Na verdade, se tivesse sido construído, teria sido o primeiro expoente do "Novo Brutalismo" em Inglaterra, como mostra o preâmbulo do caderno de especificações: "É a nossa intenção neste edifício ter a estrutura totalmente exposta, sem acabamentos internos onde quer que seja. O construtor deve ter como objetivo um alto padrão de construção básica, como num pequeno armazém”.³⁴

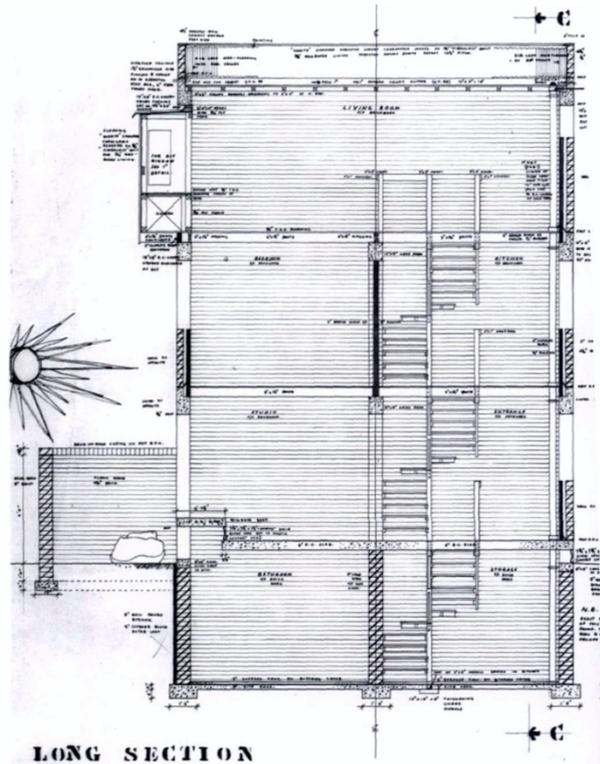
O texto e desenhos revelam-se pouco detalhados no que toca à definição de “princípios” a seguir, parecendo apenas descrever o projeto, o que torna difícil perceber como os aplicar noutros projetos e circunstâncias. De facto, a simples demonstração de como o edifício deve expor o seu processo construtivo leva-nos a formar uma opinião com base apenas na sua estética. É facilmente perceptível como, na altura da publicação deste artigo, o mesmo possa ter soado a um “capricho estético”. Frequentemente, os Smithsons foram criticados pela possível falta de autenticidade relativamente ao seu trabalho,³⁵ uma vez este “movimento” não apresentava nada de novo, senão apenas uma redundância relativa àquilo que já era feito. Esta falta de definição e foco, presente nesta memória descritiva, talvez possa ser explicada pela pouca experiência que o casal tinha em escrever e expor as suas ideias.

³⁴ Smithson, Alison; Smithson, Peter. «House in Soho, London». *October* 136 (2011): 11–11.

³⁵ Steiner, Hadas. «Life at the Threshold». *October* 136 (2011): 136.

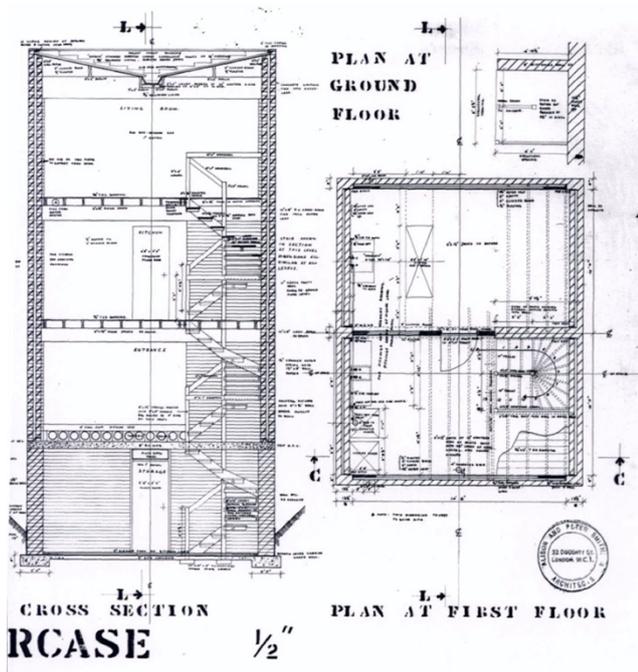
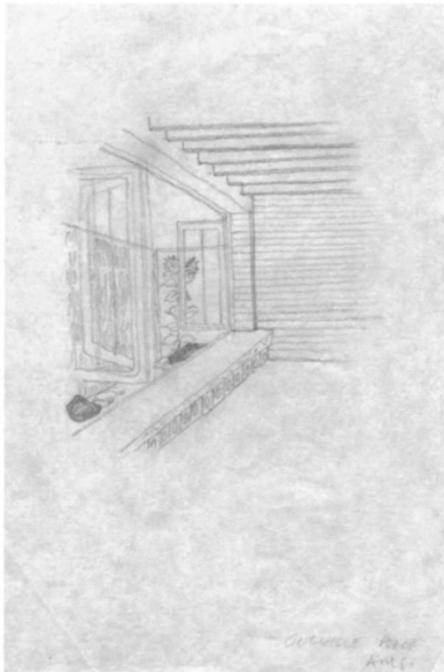


Working drawing showing system of service pipes; longitudinal section



LONG SECTION

ST



CROSS SECTION
RCASE

1/2"

PLAN AT FIRST FLOOR

Ilustração 19 e 20 – Secções do projeto “House In Soho” pormenorizados.
Ilustração 21 – Esboço do logradouro do projeto “House In Soho”, de um ponto de vista interior.

A verdade é que, mais à frente na carreira, o casal acaba por conseguir transmitir as suas intenções, seja por escrito, por projetos construídos e não construídos, ou pelas suas exposições artísticas, ilustradas de uma forma pura e direta na casa no Soho. No resto do capítulo iremos, tal como referido anteriormente, seleccionar e analisar outros pontos-chave presentes nas obras dos Smithsons. Esta pesquisa inclui projetos como Robin Hood Gardens (1972), Upper Lawn Solar Pavilion (1969 – 1952), Priory Walk House (1961- 1971), artigos dos próprios, exposições, e, ainda, o aprofundamento do conceito “As Found”. Isto permitir-nos-á obter as referências necessárias para compreender e complementar o valor deste artefacto, verdadeiro “cânone” do Manifesto Brutalista dos Smithsons.



Ilustração 22 : Escultura "Cyclops" de Eduardo Paolozzi da coleção "Gods and Monsters"

Apesar da tentativa dos Smithsons de corrigir a orientação do “movimento”, os seus argumentos dissolveram-se na retórica de Banham e só em 2000, na referida entrevista, após longos anos de uma “prática comum Brutalista”, se voltou a reafirmar que o Brutalismo de Alison e Peter Smithson não era o que Reyner Banham dizia.

Esta afirmação leva-nos ao primeiro parágrafo desta dissertação, onde começamos por verificar que, de facto, visão de Banham prevalece até aos dias de hoje. Como tal, a nossa discussão focar-se-á em entender o Brutalismo através de uma visão multifacetada.

2.3 - As *found* do banal à poesia.

Numa primeira fase de investigação sobre o trabalho de Alison e Peter Smithson, rapidamente nos deparamos com o termo “as found”. De tradução direta para o português “como encontrado”, o termo surge como um dos mais fortes argumentos do Manifesto Brutalista dos Smithsons que, por sua vez, exige recolha de dados e análise global das obras do casal, para a sua compreensão.

As primeiras referências ao termo surgem no contexto do *Independent Group*, um grupo constituído por Alison e Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, entre outros, unido pelos ideais reformadores comuns. “As found” era uma nova forma de ver o mundo, que se tornou a filosofia base do trabalho individual e coletivo dos membros deste grupo.

Para Paolozzi, “As found” constituía a base material das suas esculturas, intituladas pelo autor de “Deuses” ou “Monstros”. Eram construídas a partir de uma “assemblage” de objetos encontrados, pois Paolozzi, em conjunto com o fotógrafo Nigel Henderson, percorria a zona Este de Londres, na altura destruída pelas bombas da Segunda Guerra Mundial, colecionando estes mesmo objetos, encontrados no meio dos destroços.³⁶ Poderiam ser brinquedos, partes de um rádio, peças metálicas, rodas, plástico, madeira, etc... Após a conceção da sua montagem, Paolozzi produzia o molde da peça inteira em areia (com os relevos e traços dos objetos “as found”), para mais tarde despejar bronze fundido, obtendo, assim, a sua escultura final.

* V. Walsh, N. Henderson, e Gainsborough's House, *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art* (Thames & Hudson, 2001), <https://books.google.pt/books?id=nxlrQgAACAAJ>.



Ilustração 23 – Colagem, excerto de “Scrapbooks”, Scrapbook n°4, entre 1947 e 1952, e entre 1960 e 1962.

Ilustração 24 – “Sapo grande” 1958, escultura em bronze de Eduardo Paolozzi.

Ao contrário de Picasso, que poderia nas suas esculturas tornar o assento e o volante de uma bicicleta nos chifres de um touro, Paolozzi recusava esta estética onde o resultado final consistia numa recodificação dos objetos encontrados.³⁷ Ou seja, a escultura continha os “fantasmas” dos objetos “as found”, tendo cada um, ou as marcas de cada um, destaque em relação à imagem geral da escultura, sem alterar as suas características físicas, adiando a sua metamorfose geral. As suas esculturas pretendiam ser objetivas da realidade, mostrando a verdadeira entidade das peças que constituíam um todo, ao invés de adulterar a sua imagem final, tornando-se em algo que condicionasse o valor das peças de forma individual. O resultado resumia-se numa figura que parecia realmente existir num estado de decomposição e recomposição.

Segundo Ben Highmore, a figura "recusa o seu último estágio de metamorfose, atrasando a transcendência e a 'transmograficação'³⁸. E é este atraso da metamorfose, neste conflito entre o todo e a parte, entre a imagem e as suas partes constituintes, que nos leva para o território do Brutalismo"³⁹.

³⁷ Highmore, Ben. «"Image-breaking, God-making": Paolozzi's Brutalism», *October* 136 (2011): 92.

³⁸ Tradução informal da palavra em inglês "transmogrification"

³⁹ *Ibidem*

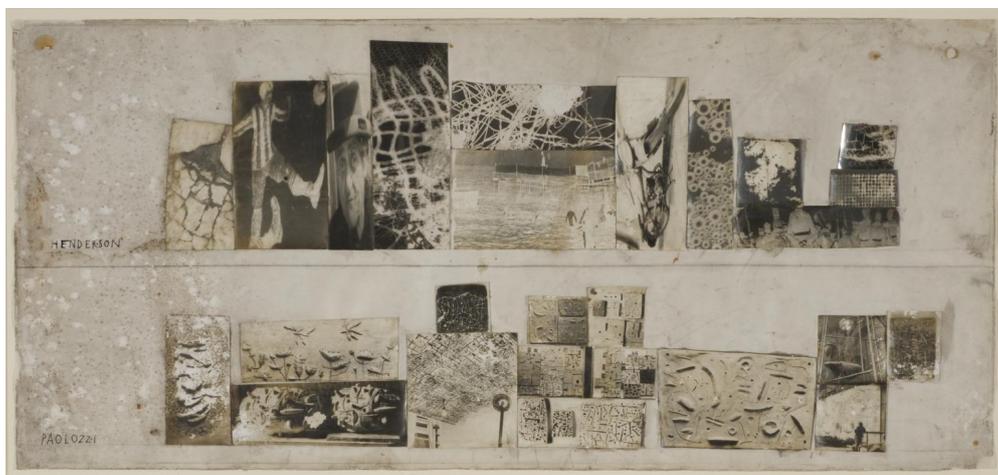


Ilustração 25– Instalação da exposição Parallel of Life and Art (1953)
Ilustração 26 – Fotografia de Nigel Henderson do seu trabalho e de Eduardo Paolozzi segundo a lógica “as found”.

Um dos melhores exemplos daquilo que “as found” representava foi a exposição “Parallel of Life and Art”, realizada em 1953, por Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi. A exposição contou com fotografias de protótipos ao longo do milénio, de todas as áreas, recolhidas de vários tipos de fontes diferentes, tais como publicações científicas, jornais, livros, revistas ilustradas, (etc..). Inclusive estava exposto o trabalho fotográfico de Nigel Henderson, com imagens da sombra de objetos “as found” (também de zonas bombardeadas de Londres) conseguidas através do ampliador de imagem. Depois de uma seleção, os itens foram “neutralizados”, ao serem expostos pelo meio de fotografia. Neste sentido, cabia ao público estabelecer relações, tirar conclusões e desenvolver associações. Esta exposição prenunciou o futuro trabalho dos artistas incluídos.

Tal como escrito no livro “As found: The Discovery of the Ordinary”⁴⁰, “As found” é mais do que um simples termo e menos do que um objeto que possa ser tocado. É uma metáfora, uma atitude, uma noção de atribuição de qualidades positivas a algo pré-existente no mundo que nos rodeia. Em termos linguísticos, é um adjetivo que pode ser aplicado em vários contextos. É o ato de interagir com aquilo que nos é previamente disponibilizado, é o ato de reconhecer a sua existência, e, como tal, de valorizar as suas qualidades únicas. Apesar de se refletir em matéria física e qualidades visuais, “As found” é uma questão profundamente ética, que questiona a beleza de uma forma radical. Utilizando o mesmo exemplo do livro supracitado, pensemos em algo tão simples como uma erva daninha. A aproximação pelo “método ‘as found”, questionaria o porquê de uma erva daninha não poder ser considerada igualmente uma planta, e o quão “imprópria” seria para um jardim. Ao invés de descartar precocemente a erva daninha, a sua presença seria agora valorizada, como característica única de um local, implicando o confronto com o ordinário. Esta forma de reavaliação, ou melhor, mudança do ponto de vista, evidencia a franqueza, o imediatismo, a crueza e a presença material de algo anteriormente considerado vulgar. Segundo John Voelcker⁴¹, talvez esta valorização “anti utópica” seja a explicação da conhecida frase do casal Smithson “We see architecture as the direct result of a way of life”. (Nós vemos a arquitetura como o resultado direto de um modo de vida”).⁴²

⁴⁰ Claude Lichtenstein e Thomas Scregenberg. *As Found: The Discovery Of The Ordinary*. Claude Lichtenstein e Thomas Scregenberg. Vol. 1. 1 vols. Suíça: Lars Müller Publishers and the Zürich Museum für Gestaltung, 2001.

⁴¹ Voelcker, "Letter," *Architectural Design* (June 1957)

⁴² Crosby, Theo. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 17–18.

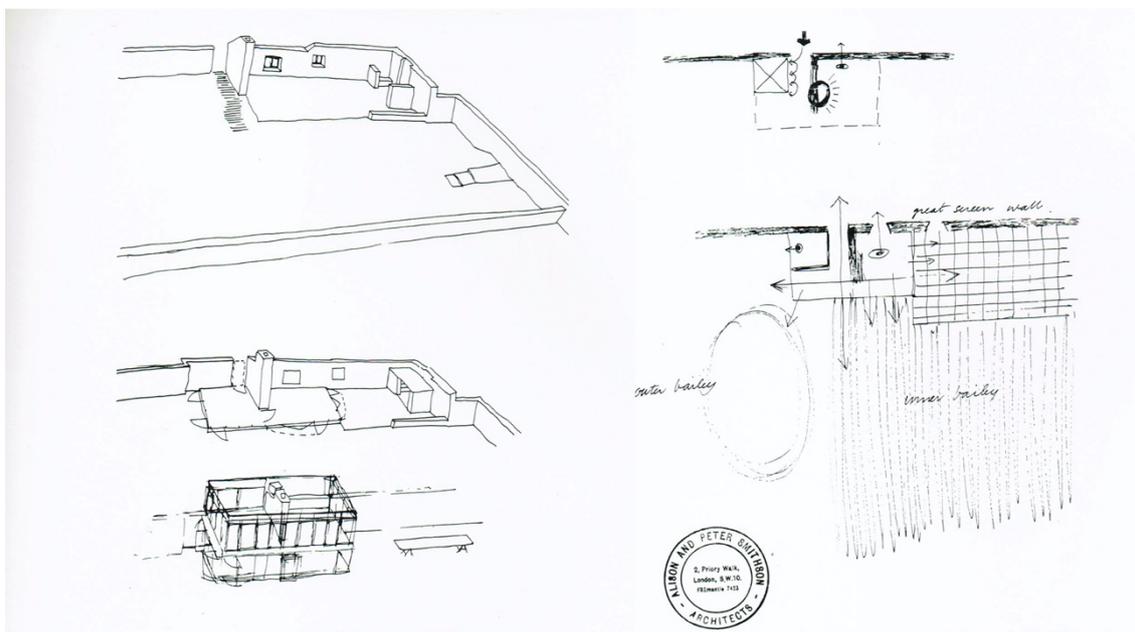
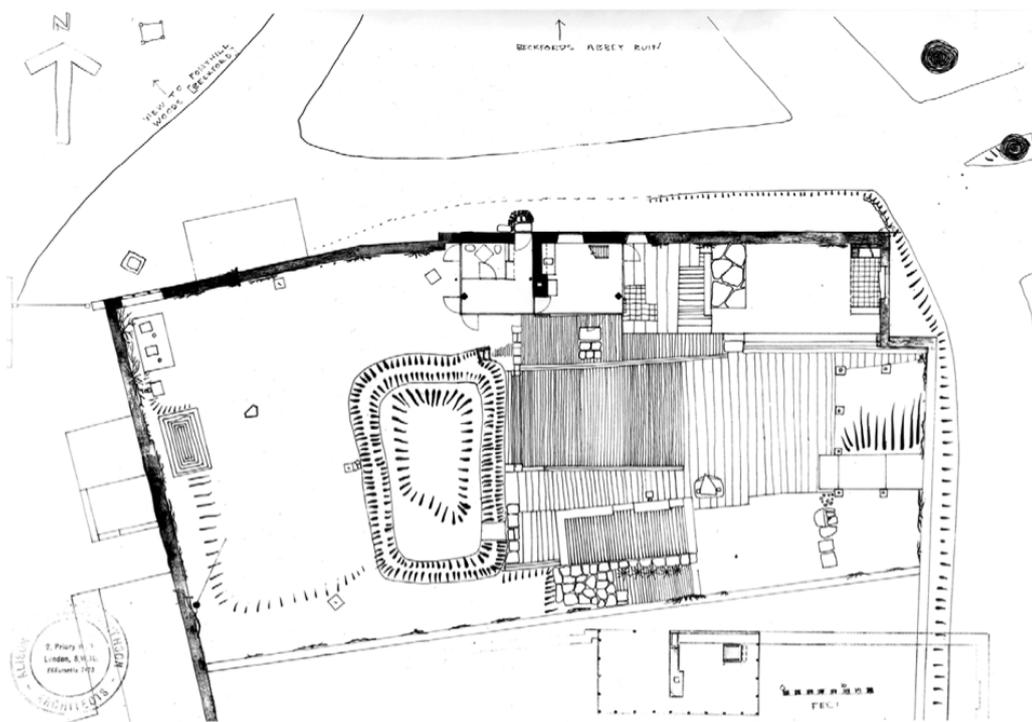


Ilustração 27 – Planta de Upper Lawn Pavilion onde é dada especial atenção ao terreno envolvente e aos elementos “como encontrados”.
Ilustração 28 – Esquema de implantação do novo edifício sobre os elementos arquitetônicos “as found”.

Para Alison e Peter Smithson, ainda de uma forma mais evidente do que para Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi, “As Found” é a base do raciocínio e discurso que se manifestam nas suas obras.^{43 44 45} Funciona como elemento condutor de todo o processo criativo do projeto, que tanto se pode traduzir em questões materiais, como peças arquitetónicas pré-existentes nos terrenos de implantação ou, em valores imateriais tais como rituais de uso, movimento, mudança e crescimento, rotinas diárias, fluxo, emoções, memória, etc., a que apelidavam de padrões de associação⁴⁶. Para eles, a arquitetura estava agarrada à necessidade da procura de particularidades do lugar como forma a carregar de poesia o ordinário e vazio, tal como os arquitetos afirmaram num pequeno documentário para o canal BBC, da autoria de B. S. Johnson, em 1970.⁴⁷ Desta forma, elementos como o território, o clima, a herança histórica do local e a própria vista dos locais de intervenção, passaram a ser ferramentas de design no momento de conceção de um projeto, contribuindo para a definição da sua forma em termos de limites físicos, tipologia, fluxo interno, relação entre espaços, materialidade, etc., ao mesmo tempo que confere identidade ao resultado final.⁴⁸

“Upper Lawn Pavilion” (1959 – 1962), uma segunda residência do casal, construída com o intuito principal de explorar e maximizar a incidência solar num edifício através do uso da forma e do material⁴⁹, é um bom exemplo onde podemos verificar a maior influência destes valores imateriais na tomada de decisões de projeto. De acordo com Peter Smithson, Fonthill, local de implantação do Pavilhão Solar, não era, de todo, insignificante para Alison Smithson, pois enquanto criança teria frequentado este lugar, tendo-o visitado novamente em meados dos anos 40, o que a terá levado em 1945 a escrever, de forma romântica, sobre o lugar e a pequena casa que nele se encontrava:

Primeira visita da descoberta... foi como o conto de fadas da Bela Adormecida, em que o Príncipe tem de cortar espinhos e sebes para descobrir o castelo (...) foi mágico o suficiente, quando o carro forçou o caminho através da rua coberta de mato, para encontrar um edifício compacto sem nenhum vestígio de dano ou fissura reparada.⁵⁰

⁴³ Smithson, Alison; Smithson, Peter. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 37–37.

⁴⁴ Claude Lichtenstein e Thomas Scregenberg. *As found: the discovery of the ordinary*. Claude Lichtenstein e Thomas Scregenberg. Vol. 1. 1 vols. Suíça: Lars Müller Publishers and the Zürich Museum für Gestaltung, 2001.

⁴⁵ B. S. Johnson. *The Smithsons on Housing*. Documentário. BBC, 1970. <https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk&t=333s>.

⁴⁶ Alison e Peter Smithson utilizavam o termo “padrões de associação” para designar as ligações entre o usuário e o local de implantação, que estimulavam o desenho arquitetónico.

⁴⁷ B. S. Johnson. *The Smithsons on Housing*. Documentário. BBC, 1970. <https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk&t=333s>.

⁴⁸ Heuvel, Dirk van den. «Reviewed Work(s): The Charged Void: Architecture by Alison Smithson and Peter Smithson». Editado por Alison Smithson e Peter Smithson. *AA Files*, n. 49 (2003): 97–100.

⁴⁹ Treno, Pedro Santos Costa. «Manifesto e mimese: passado e presente no brutalismo britânico», 2015.

⁵⁰ Frost, Amy. «The Smithsons at Upper Lawn Pavilion». Em *Fonthill Recovered*, editado por Caroline Dakers, 331–40. A Cultural History. UCL Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1xz0t0.23>.



Ilustração 29 – Casa de Campo pré-existente no terreno de Upper Lawn Pavilion

A ancestralidade desta paisagem romântica de Fonthill foi a inspiração para a construção do Pavilhão Solar, levando Peter Smithson a considerar-se como “uma verdadeira criança de tradição poética inglesa”⁵¹. As visitas do casal ao local continuaram até o comprarem em 1959, sendo que, por esta altura, o local como um todo, já tinha influenciado todas as suas ideias e propostas para Fonthill.⁵² Após a sua construção, tornou-se evidente as escolhas “as found”: mais uma vez foi adotada uma narrativa com aquilo que lhes fora “fornecido”, deixando intactas duas paredes da casa antiga, juntamente com todos os elementos da lareira, servindo de paredes portantes para o novo edifício. O jardim foi talvez o objeto “as found” mais significativo do projeto, pois deixaram-no integrado neste. O poço pré-existente que despejava água para uma vala aberta, separa a casa da calçada de pedra também pré-existente, mantendo o ambiente romântico do lugar do novo abrigo.

⁵¹ Frost, Amy. «The Smithsons at Upper Lawn Pavilion». Em *Fonthill Recovered*, editado por Caroline Dakers, 331–40. A Cultural History. UCL Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1xz0t0.23>.

⁵² Ibidem.

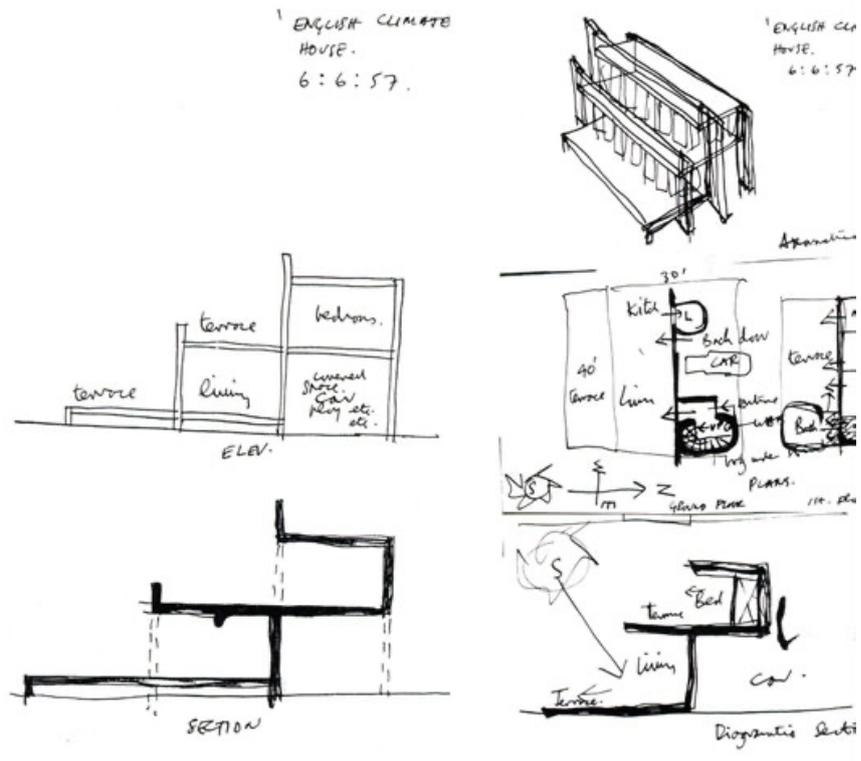


Ilustração 30 – Esboço de English Climate House (1957) de Alison e Peter Smithson

2.4 - Abrigo e Ambiente: A forma do quotidiano

Um dos aspetos que caracteriza a posição dos Smithsons é a sua constante preocupação com a forma e o uso. Tendo em conta aquilo que analisamos até agora, este elemento parece ser algo secundário no seu raciocínio, no entanto é uma das questões principais que sempre esteve presente no seu discurso, aliada às questões materiais. É precisamente este encontro de ideias e teorias que os leva a qualificar a Casa em Soho como uma combinação entre Abrigo e Ambiente⁵³. Para eles, o arquiteto era o principal responsável pela harmonia entre o espaço e o ambiente criado, de forma que o seu resultado não só pudesse trazer conforto, bem-estar, e satisfazer as necessidades de um lar, como também incentivar o usuário à apropriação do espaço, moldando-o conforme as suas necessidades. Era, portanto, fundamental um tratamento delicado entre os fatores materiais e imateriais, capazes de criar uma atmosfera que proporcionasse não só abrigo físico, como também psicológico.⁵⁴ Ainda no mesmo documentário referido anteriormente, Alison Smithson expressa a sua preocupação:

“(...) Neste momento, a sociedade pede aos arquitetos para que construam as suas casas, no entanto isto pode ser muito estúpido. Talvez tenhamos que repensar tudo. Talvez só nos deva ser pedido que reparemos os telhados e as casas de banho estranhas das suas antigas casas industriais, e deixemos as pessoas onde estão (...)”.⁵⁵

Aqui, podemos denotar um certo impasse ao questionarem-se sobre o que quereria ao certo a sociedade. Por um lado, uma atitude pragmática que traduz uma consideração sobre o que são, de facto, as preocupações da sociedade; e, por outro, uma atitude valorativa relativamente à relação que cada indivíduo tem com um espaço que já é seu.

⁵³ SMITHSON, ALISON, e PETER SMITHSON. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 37–37.

⁵⁴ Marta Sofia Gomes Costa. «O lugar, a casa, a janela. Atmosferas bem temperadas no espaço doméstico em Alison e Peter Smithson». FAUP, 2021. <https://hdl.handle.net/10216/134631>.

⁵⁵ B. S. Johnson. *The Smithsons on Housing*. Documentário. BBC, 1970. <https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk&t=333s>.

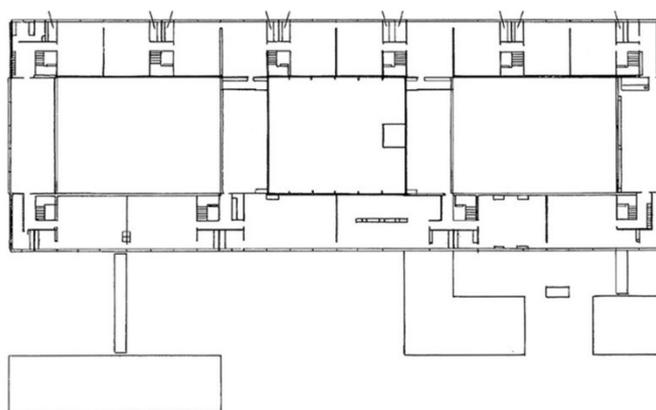
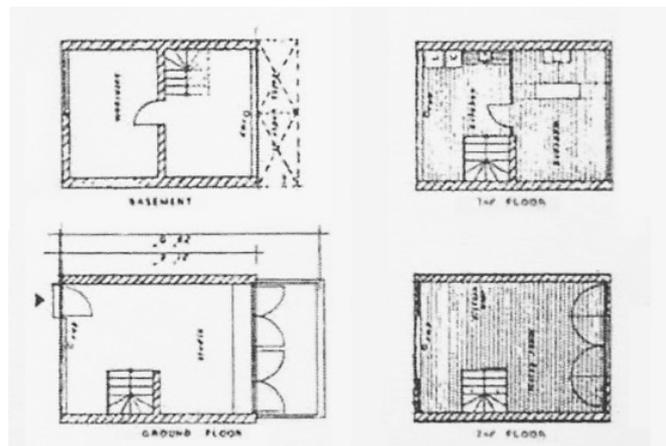
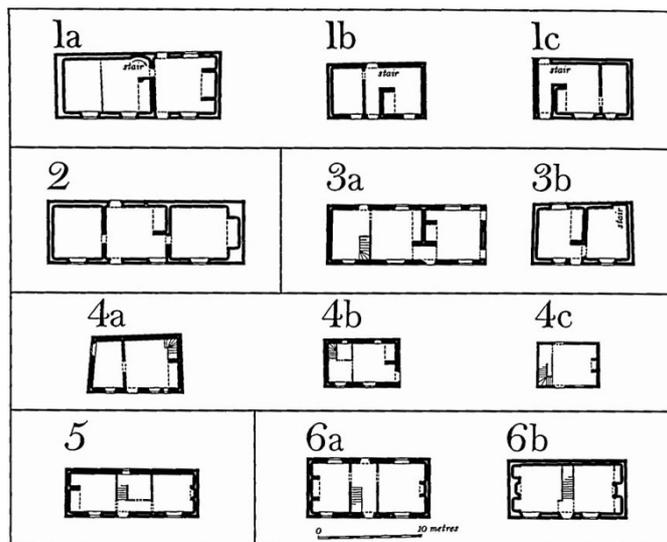


Ilustração 31 – Diagrama da tipologia comum da casa medieval britânica.
Ilustração 32 – Plantas da Casa em Soho de Alison e Peter Smithson. Imagem manipulada pelo autor.
Ilustração 33 – Planta 1º Piso da Escola Secundária de Hunstanton.

Estas inquietações levaram Alison e Peter Smithson a explorar os limites e a relação entre a forma e o uso, focando-se nas “formas de moradia camponesa”:

“O que há de novo acerca do Brutalismo em relação a outros movimentos, é que encontra as suas mais próximas afinidades, não no estilo arquitetónico anterior, mas nas formas de moradias camponesas. (...)”⁵⁶

De facto, as formas dos projetos dos Smithson são na sua maioria simples, ortogonais, pragmáticas, e não muito compartimentadas à semelhança de casas do campo. Esta premissa base confere uma certa flexibilidade ao espaço interno, permitindo uma melhor adaptação por parte de cada habitante, tendo em conta a sua especificidade enquanto ser humano complexo. Os espaços tornam-se de fácil e imediata compreensão, de modo que cada um seja aquilo que “diz” ser, não procurando ser o que não é. Este compromisso, entre a liberdade de uso e a forma, resume o modo de ver a vida de Alison e Peter Smithson e, por conseguinte, como a arquitetura deveria corporizar esta filosofia. A própria materialidade crua e a utilização de materiais mundanos seguem a mesma linha de pensamento, pois enfatizam a ambiguidade, despindo os espaços de uma possível retórica que indique como devem ser utilizados, acolhendo todas as atividades inerentes ao ser humano, incluindo aquelas que não pressupõem uma “área específica”. Mais uma vez, é neste sentido que os Smithson recorrem à sua conhecida frase: “Nós vemos a arquitetura como o resultado direto de um modo de vida”.⁵⁷

⁵⁶ Crosby, Theo. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 17–18.

⁵⁷ *Ibidem*.

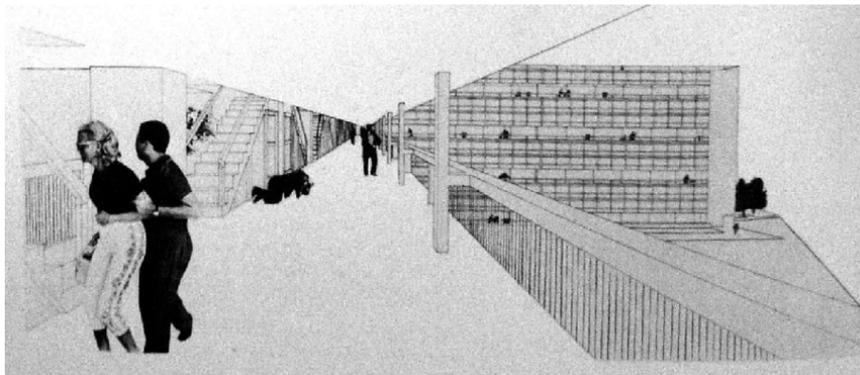
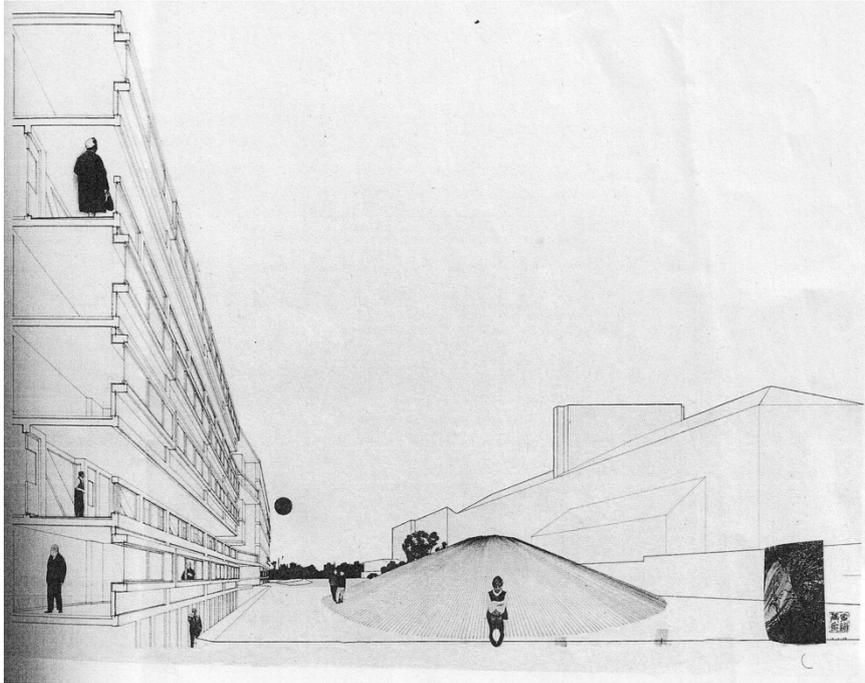


Ilustração 34 – Secção transversal de Robin Hood Gardens, evidenciando as “Streets in the sky” e a “Stress free zone”, entre os 2 blocos de apartamentos.

Ilustração 35 – Desenho em perspectiva e fotomontagem de uma das “Streets in the Sky” do projeto de Golden Lane.

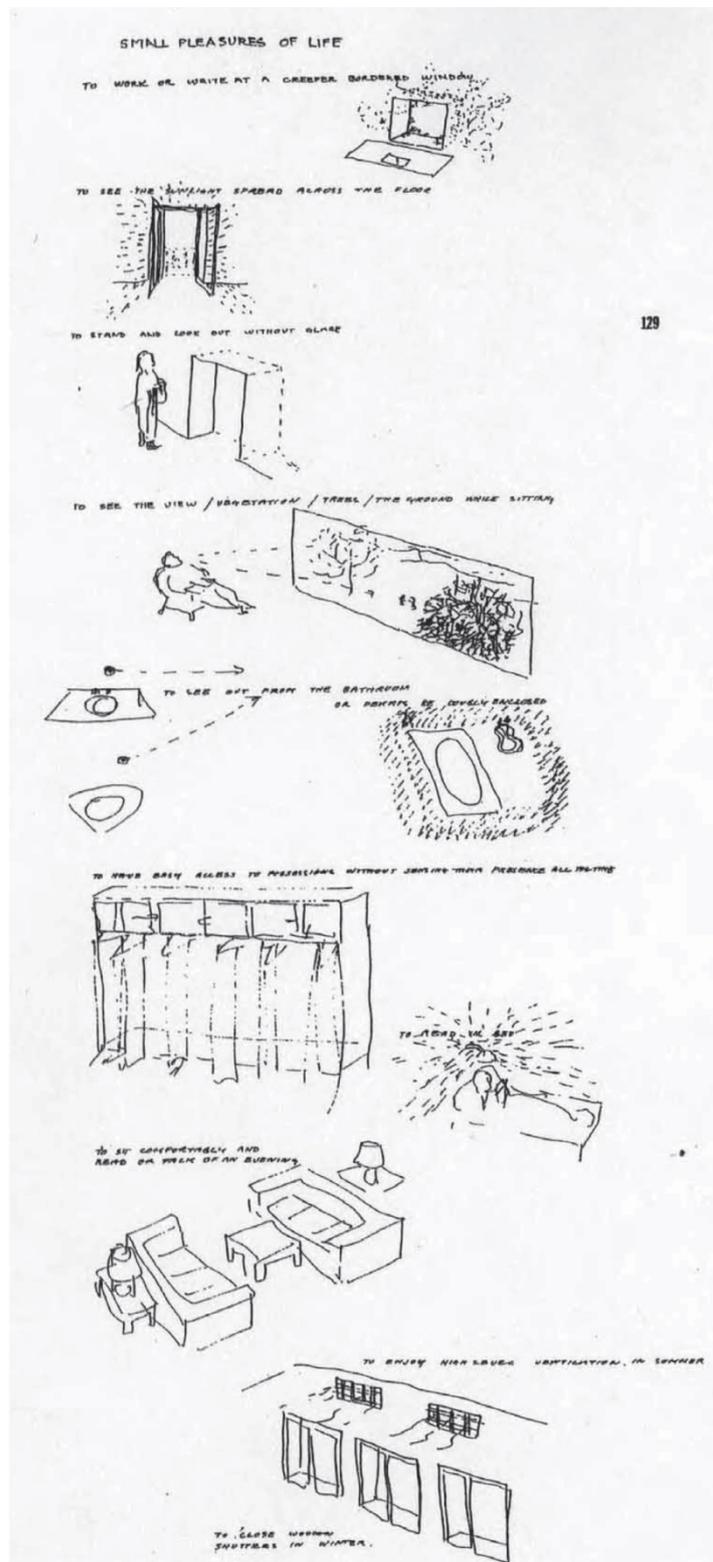
Ilustração 36 - Secção e colagem de um apartamento-tipo de Robin Hood Gardens.

Um dos exemplos mais evidentes da exploração da forma e dos seus limites é um dos seus projetos mais conhecidos: Golden Lane Housing Competition (1952), um projeto habitacional, não construído, que tinha, propositadamente, um espaço coletivo entre as “Streets in the air” (“Ruas no ar”)⁵⁸ e a entrada para o apartamento individual, como forma de incentivar os residentes a definirem a relação entre o seu espaço privado e a “rua”, de uma forma mais espontânea.⁵⁹ Apesar deste projeto (proposta dos Smithsons para um concurso público) não ter sido construído, o mesmo princípio foi usado, mais tarde, no projeto “Robin Hood Gardens” (1969 – 1972), que assinalou uma notória mudança na escala do pensamento. Comissionado pelo London County Council para reestruturar uma das zonas bombardeadas de Londres, Robin Hood Gardens era constituído por dois blocos horizontais a Este e Oeste, um com 11 pisos, e o outro com 7, contando no total com 213 apartamentos. Atualmente apenas resta o bloco Este, sendo que o outro foi demolido entre 2017 e 2018 devido aos casos de crime e vandalismo associados. Porém, é imperativo sinalizar este projeto, por mostrar a transição do pensamento dos Smithsons da escala doméstica para a escala urbana. As suas teorias sobre a relação entre a forma e os seus limites físicos foram, aqui, aprofundadas, sendo Robin Hood Gardens o palco de experiências que encorajavam não só a vivência individual e/ou em família, como também a vivência em comunidade. Estes incentivos à sociabilização, verificavam-se através da existência de espaços comuns, entre eles as “Ruas no ar”, galerias de distribuição para os apartamentos com 2,5m de largura para as crianças brincarem, e um jardim comunitário entre os dois blocos, como forma de criar um ambiente de refúgio e conforto.

Podemos notar que ao longo da sua carreira houve uma mudança na escala do pensamento, no entanto temos que frisar a forma coesa como os arquitetos se mantiveram fiéis à abordagem através do processo “As Found”. Em situações como “Streets in the Air”, observamos uma clara transposição da “imagem ‘As Found’” de crianças na rua a brincar para os corredores das galerias de Robin Hood Gardens.

⁵⁸ “Streets in the Air”, traduzido para o português de “Ruas no ar”, é um conceito teórico-prático de Alison e Peter Smithson desenvolvido para o projeto não construído de Golden Lane Housing Competition de 1952 que consistia em largas galerias em casa piso, com o objetivo de simular uma rua e as suas vivências. Foi apenas aplicado 20 anos mais tarde em Robin Hood Gardens, com galerias de 2,5 metros com vista para o interior do terreno.

⁵⁹ Heuvel, Dirk van den. «Reviewed Work(s): The Charged Void: Architecture by Alison Smithson and Peter Smithson». Editado por Alison Smithson e Peter Smithson. *AA Files*, n. 49 (2003): 97–100.



129

Ilustração 37 – Desenho livre de “Pequenos prazeres da vida” de Alison e Peter Smithson.

Entendemos que “as found” está intrínseco nesta teoria e que arquitetura aos olhos dos Smithsons não estava preocupada com a estética, mas antes com a ética que remonta à mais básica interação do humano com o edifício, pretendendo ser aquilo que o casal referia como “(...) um resultado direto de um modo de vida”⁶⁰, ou seja, que correspondesse de uma forma mais direta às necessidades do humano; à reação direta que os objetos físicos têm com os valores éticos, levando o casal a esclarecer publicamente que “Até agora o Brutalismo tem sido discutido estilisticamente, no entanto a sua essência é ética”⁶¹.

Sabemos, agora, que na definição de “Brutalismo” dos Smithson a escolha dos materiais não está dependente do betão. Conforme vimos, a escolha segue apenas duas premissas: preferência de materiais mundanos e abundantes, e a condição em que devem ser aplicados tal como encontrados, sem qualquer necessidade de revestimento.⁶² A forma dos espaços e a sua distribuição devem seguir uma lógica simples e intuitiva, possível de se adaptar a vários usos. Sejam eles elementos arquitetónicos, pré-existentes no terreno, ou elementos imateriais inerentes ao local, como a paisagem, o fluxo, rotinas ou outro tipo de “padrão de associação” que condicionem o desenho arquitetónico do edifício.

Relativamente à escala urbana são valorizados os espaços criados para incentivar as relações em comunidade, bem como outro tipo de questões que valorizem a vivência harmoniosa em sociedade. São exemplo o famoso jardim entre os blocos de edifícios de Robin Hood Gardens, criado com o propósito de criar uma área verde, ou as “Ruas no ar”, simulando as ruas dos antigos bairros onde as crianças brincavam.

A narrativa dos Smithsons desenvolve-se de forma independente àquela que é comumente referida, em grande medida coincidente com a de Reyner Banham. No capítulo seguinte iremos analisar a perspetiva de Banham que, como sabemos, tem como base as obras dos Smithson, mas não coincide com o seu pensamento.

⁶⁰ Crosby, Theo. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 17–18.

⁶¹ Smithson, Alison; Smithson, Peter. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 37–37.

⁶² Smithson, Alison; Smithson, Peter.. «House in Soho, London». *October* 136 (2011): 11–11.



Ilustração 38 – Instituto Marchiondi Spagliardi (1955 -1957), considerado brutalista por Reyner Banham.
Ilustração 39 – Vista exterior do Instituto Marchiondi Spagliardi (1955 – 1957), considerado brutalista por Reyner Banham.
Ilustração 40 e 41 – Alçado Oeste do Yale Center for British Art de Louis Kahn (1953).

2.5 - “Brutalismo não é aquilo de que Reyner Banham dizia”

Como referido anteriormente, muitos historiadores referem recorrentemente Reyner Banham, e os seus escritos, como forma de definir o Brutalismo.⁶³ O seu artigo escrito em 1955 e, posteriormente, o seu livro de 1966, tornaram-se populares entre os círculos de arquitetos, divulgando o seu ponto de vista sob a teoria dos Smithsons. Numa entrevista a Peter Smithson, publicada em 2000, ele afirmou que o “Brutalismo não é aquilo de que Reyner Banham dizia”, e que não foram contactados para confirmação de dados, referidos em “The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?”.⁶⁴ Em 1966, o casal terá feito um comunicado no Architecture Association Journal,⁶⁵ num artigo dedicado ao tema, onde expressamente esclarecem a sua teoria, confrontando a forma como vulgarmente o Brutalismo estava a ser conduzido:

“A frase “New Brutalism” na verdade foi inventada enquanto escrevíamos um texto sobre a Casa em Soho. Nunca tínhamos ouvido falar dela. Brutalista para nós significa “direto”: para outros veio a ser sinonimo de rude, monumentalidade crua e o uso de vigas três vezes mais espessas que o necessário. O Brutalismo era o oposto, a necessidade de se adaptar à nova situação, como a obra de Kahn em Yale. Isso não era rude, cru ou sobredimensionado”.⁶⁶

Dado este recente esclarecimento, podemos concluir que, de facto, há diferenças entre o discurso de Reyner Banham e do casal Smithson. Pesquisando a teoria dos Smithson, encontramos um artigo, ainda de Abril de 1957, escrito para a revista *Architectural Design*⁶⁷, onde se terá feito uma observação similar, face ao panorama em que o “movimento” se encontrava.

⁶³ Heuvel, Dirk van den. «Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life». *The Journal of Architecture* 20, n. 2 (4 de março de 2015): 293–308. <https://doi.org/10.1080/13602365.2015.1027721>.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Jeremy Baker. «Arena. A Smithson File. The Architectural Association Journal. February 1966». *Nº 899*. Fevereiro de 1966, vol. 81 edição.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Smithson, Alison; Smithson, Peter. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 37–37.

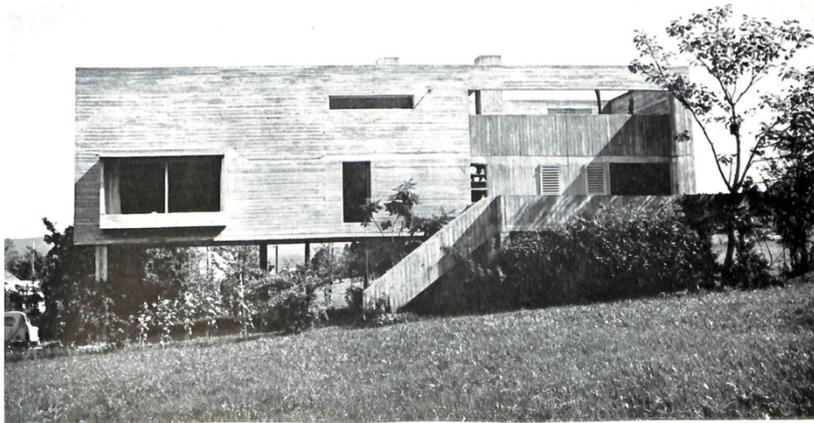


Ilustração 42 – Casal Alder (1958) considerada brutalista por Reyner Banham.
Ilustração 43 – Casa Sugden, comissionada a Alison e Peter Smithson (1956)

Hoje conhecida como um dos maior *statements* do Brutalismo, a frase resume em si, de uma forma generalizada, a primeira fase do Brutalismo, tentando afastar esta comum ênfase de superfícies inacabadas (betão não tratado, madeira não pintada, etc.):

“Até agora o Brutalismo tem vindo a ser discutido estilisticamente, enquanto a sua essência é ética.”⁶⁸ Aqui, a palavra “ética” é vista como uma forma de objetividade: “Qualquer discussão sobre o Brutalismo ir-se-á desviar da questão se não tiver em conta a tentativa do Brutalismo em ser objetivo sobre a ‘realidade’ – os objetivos culturais da sociedade, os seus ímpetos, as suas técnicas e por aí fora. O Brutalismo tenta enfrentar a sociedade da produção em massa, e arrastar a poesia áspera para fora destas confusas e poderosas forças.”⁶⁹

⁶⁸ Smithson, Alison; Smithson, Peter. “The New Brutalism.” October 136 (2011): 37–37. <http://www.jstor.org/stable/23014866>.

⁶⁹ Ibidem.



Ilustração 44 – Reyner Banham a andar numa bicicleta Moulton, em Londres.

CAPÍTULO 3: Reyner Banham

Peter Reyner Banham (1922 – 1988), foi um crítico e historiador de arquitetura, nascido em Norwich, Inglaterra. Foi um dos escritores mais influentes da era do pós-guerra, entre as décadas de 1950 e 1980, tendo escrito centenas de artigos sobre os mais variados temas no campo da Arquitetura, Design e Cultura Pop.⁷⁰ A sua primeira devoção foi à engenharia de aeronaves, onde aprendeu as bases da teoria e prática, durante a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, graças ao seu interesse no estudo da história das artes, ingressou no Instituto de Arte de Courtauld, em Londres,⁷¹ onde mais tarde, no âmbito da sua tese de doutoramento escreveu um dos seus mais conhecidos trabalhos, “Theory and Design in the First Machine Age”, orientada por Nikolaus Pevsner (1902 – 1983) e publicada em 1960 sob o formato de livro. O seu foco é, essencialmente, uma crítica ao Movimento Moderno e aos arquitetos deste período, contestando livros como “Vers un Architecture” (1923) de Le Corbusier e questionando o funcionalismo enquanto ideal moderno. Em 1965, publicou um artigo “A Home is not a House”, na revista “Art in America”⁷² onde abertamente critica a arquitetura contemporânea, nomeadamente a típica casa americana, e a sua relação com a tecnologia. De certo modo, estes dois trabalhos referidos são alguns dos momentos que melhor expõem a opinião de Banham no contexto da arquitetura e que nos ajudam a entender o seu envolvimento com o Brutalismo.

Em 1955 escreveu um artigo para a *Architectural Review* sobre o Brutalismo, onde se assumiu como o criador deste emergente movimento dos anos 50, em Inglaterra. Em 1966, 11 anos após ter escrito o artigo, voltou a escrever sobre o tema, porém de uma forma mais aprofundada e historiográfica.

⁷⁰ Golan, Romy, Whiteley, Nigel. «Historian of the Immediate Future: Reyner Banham». *The Art Bulletin* 85 (1 de Junho de 2003): 401. <https://doi.org/10.2307/3177354>.

⁷¹ Paul Davies. «Reyner Banham (1922 -1988)». *reputations*, *Architectural Review*, 4 de Julho de 2019. <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/reyner-banham-1922-1988>.

⁷² Banham, Reyner. «A home is not a house». *Art in America* 2, n. 4 (1965).

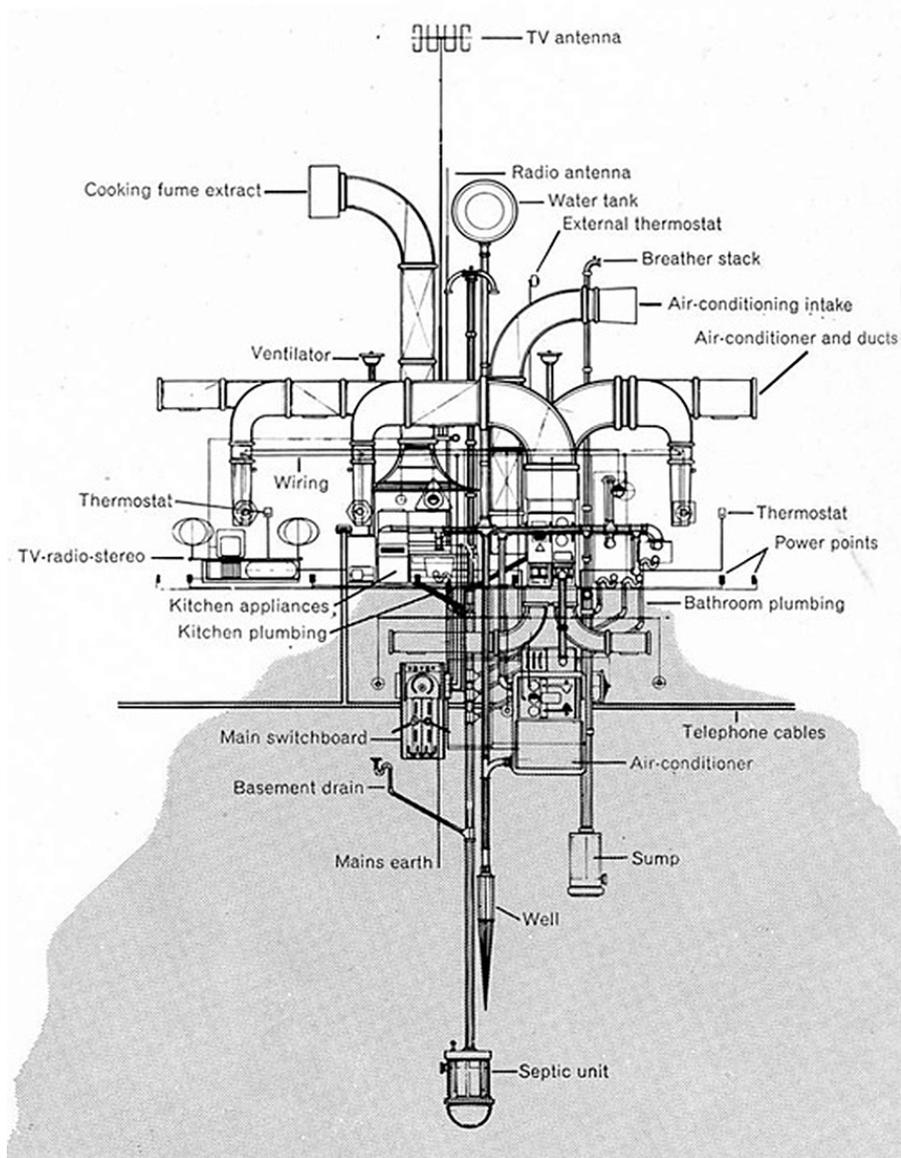


Ilustração 52- Desenho de François Dellagret para "A Home is Not a House"

3.1-“Theory and Design in the First Machine Age” (1960)/ “A Home is not a House” (1965)

Segundo Bagoes Wiryomartono⁷³, para Reyner Banham, a importância da arquitetura assentava em três componentes principais: função, tecnologia e estética. A valoração destes elementos pode ser verificada em alguns dos seus mais notáveis livros e artigos, nomeadamente em “Theory and Design of The First Machine Age” (1960), em “A Home is not a House” (1965) e, conseqüentemente, em “The New Brutalism” (1955) e “The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?” (1966).

Em “Theory and Design in The First Machine Age”, tese de doutoramento de Banham, orientada por Nikolaus Pevsner (1902 – 1983) e publicada em 1960 sob o formato de livro, o autor critica o Movimento Moderno, bem como os mestres desse período como Le Corbusier (1887 – 1965) e Walter Gropius (1883 - 1969). Afirma que a máxima “A forma segue a função” acabou por se tornar uma banalidade e que, na verdade, os aspetos mais importantes para os modernistas residiam na estética e no formalismo, em detrimento da função. De igual modo, é possível desde logo perceber uma certa crítica de Banham em relação à forma como se “produzia” a arquitetura naquele período, ao referir que as regras clássicas da Arquitetura não estavam propriamente em conformidade com o fabrico dos materiais através da mecanização.⁷⁴ Ou seja, não existia uma perfeita compatibilidade entre estas duas áreas que permitisse tirar o melhor proveito de ambas. Ao invés, eram fabricadas peças únicas para apenas uma determinada obra, nem sempre de simples execução. Na conclusão do livro, Banham reforça esta ideia afirmando que a arquitetura da década de 1920 podia estar preocupada com a tecnologia, mas os arquitetos não se davam ao trabalho de a investigar de uma forma aprofundada, e ser-lhe conseqüentes.⁷⁵

Já em “A Home is not a House”, Banham debruça-se sobre uma temática acerca da qual vinha refletindo ao longo do tempo. Aqui, critica o uso excessivo da materialidade e a secundarização da exposição do aparato tecnológico em função desta, na conceção dos edifícios:

⁷³ Wiryomartono, Bagoes. «Reyner Banham and modern design culture». *Frontiers of Architectural Research* 1, n. 3 (1 de setembro de 2012): 272–79. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2012.07.004>.

⁷⁴ Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger, 1967

⁷⁵ *Ibidem*.

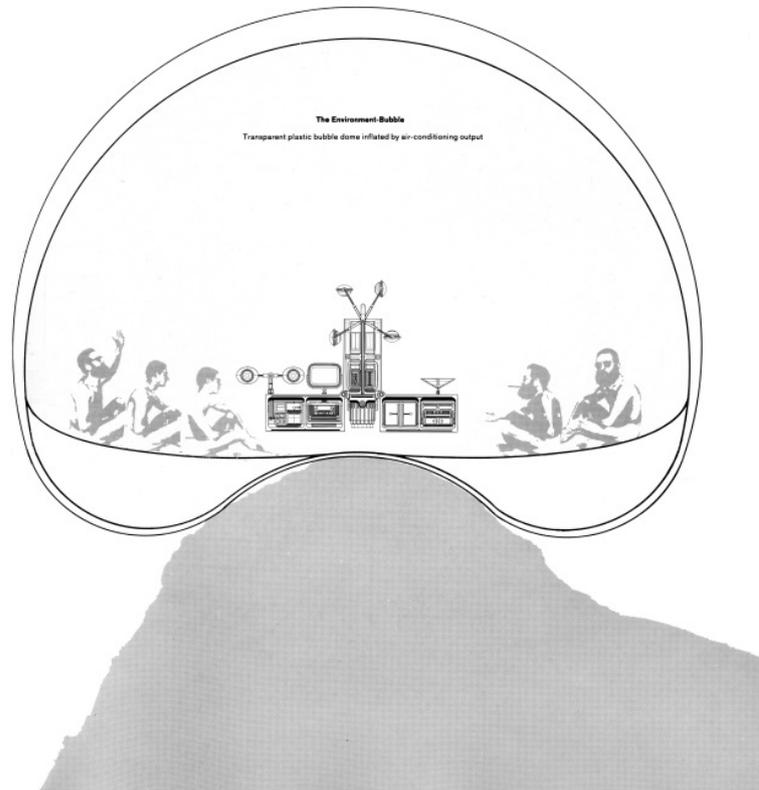


Ilustração 46 – Ilustração da “Un House” de François Dellagret

“Quando a sua casa contém uma canalização, condutas, canais, cabos, luzes, entradas e saídas, fornos, pias, trituradores de lixo, reverberadores hi-fi, antenas, condutas elétricas, congeladores e aquecedores complexos – quando a casa contém tantos serviços que o hardware poderia segurar-se a si mesmo sem qualquer tipo de assistência da casa, porquê ter uma casa para o segurar. Quando o custo deste equipamento é metade da despesa total (ou mais, como frequentemente é) o que é que a casa faz para além de esconder a sua aparelhagem mecânica dos olhares das pessoas do passeio?”⁷⁶

Em consequência deste pensamento, Banham expõe no seu artigo uma ilustração do arquiteto François Dallagret, intitulada de “Un-House” (“Não-Casa”), que retrata uma casa como uma bolha inflável transparente, e cujo interior é representado apenas por um equipamento que inclui todos os serviços inerentes a uma casa, como a cozinha, eletrodomésticos, iluminação, televisão, aquecimento, etc.⁷⁷

De uma forma geral, o livro e artigo ajudam-nos a entender a posição de Banham e os motivos que o levam a escrever sobre o movimento, segundo a sua perspetiva. Estes fatores revelam-se importantes para o interesse de Banham em escrever sobre o Brutalismo, como iremos observar à frente, neste capítulo.

⁷⁶ Banham, Reyner. «A home is not a house». *Art in America* 2, n. 4 (1965).

⁷⁷ Ibidem.

pollock



Painting, 1950—formal composition in action.

henderson

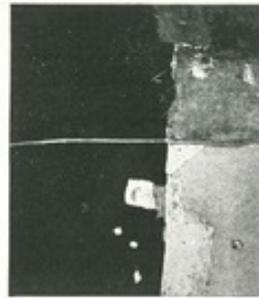


Sketches on a 17 inches (photograph)—image of human as well as formal value.



Parade of Life and Art—exhibition of 100 Brutalist images.

burri



NEW BRUTALISM

Painting on burlap—typically Brutalist in his attitude to materials, Burri converts the burlap the same visual value as the paint it carries.

cordell

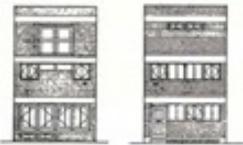


Figure, 1950—"anti-aesthetic" human image.

paolozzi

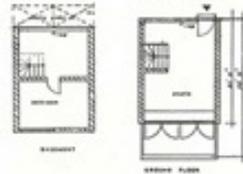


Head, 1950—"sophisticated primitivism."



SOUTH ESCADE

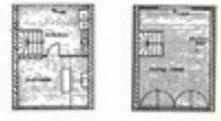
NORTH ESCADE



GROUND FLOOR

FIRST FLOOR

The first building to be categorized as Brutalist, this project for a home in Oslo (A. & P. Sorkhagen) exhibits not only the emphasis on materials and structure, but



also the compositional formality of early Brutalism.



School at Brunatton (A. & P. Sorkhagen), first completed New Brutalist building whose honest materials define

3.2- “The New Brutalism” (1955)

No artigo supra referido, publicado em 1955 na *Architectural Review*, Banham começa por fazer uma espécie de chamada de atenção aos críticos e historiadores da arquitetura contemporânea e ao seu trabalho, questionando: “Qual tem sido a influência dos historiadores da arquitetura contemporânea, na história da arquitetura contemporânea?”⁷⁸ À frente, afirma que aquilo que se tem vindo a ser feito é, nada mais nada menos, do que atribuir um sufixo “-ismo” a tudo, de duas formas diferentes:

“(…) uma, como o Cubismo, é um rótulo, uma etiqueta de reconhecimento, aplicada por críticos e historiadores a um corpo de trabalho, que aparenta ter uma determinada consistência nos seus princípios (...) a outra, como o Futurismo, é um banner, um slogan, uma política conscientemente adotada por um grupo de artistas, independentemente das similaridades ou diferenças entre os seus produtos”.⁷⁹

Neste sentido, Banham afirma que o Brutalismo confunde ambas as categorias e que, ao mesmo tempo, adquire em si características de ambas.

Aqui, podemos denotar a primeira manifestação de interesse do autor em escrever e documentar sobre o Brutalismo, ao mesmo tempo que aparenta criticar os seus colegas, e conseqüentemente a si próprio, por não se dedicarem a fazer o mesmo aos vários -ismos, que tanto caracterizavam a atualidade.

À frente, Banham descreve o conflito que se fazia sentir no início de 1950, causado pela discussão em torno do termo e de outros tipos de “-ismo”, como Novo Empirismo e o Novo Humanismo.

Posteriormente, Banham introduz Alison e Peter Smithson como dois jovens arquitetos que tomaram o termo como deles, atribuindo-lhe um novo significado, que o tornara uma marca descritiva de uma tendência comum da arquitetura contemporânea da época, com um determinado programa associado. Assim, o autor tenta descrever, pela primeira vez, o que entendia ser o manifesto Brutalista dos Smithson:

“De uma forma não arquitetural, descreve a arte de Dubuffet, alguns aspetos de Jackson Pollock e Appel, e as obras de sarapilheira de Alberto Burri – entre artistas estrangeiros – e, diga-se, de Magda Cordell ou Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson entre artistas ingleses”.⁸⁰

⁷⁸ Banham, Reyner. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 19–28.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.



Ilustração 48– Jean Dubuffet, *Gymnosophy*, 1950, óleo sobre tela
Ilustração 49 - Vista exterior da escola de Hunstanton

Neste sentido, Banham informa a primeira vez que Alison Smithson, publicamente, se apoderou do termo ao utilizá-lo para descrever o projeto de Soho (1953), bem como a reação que houvera no contexto da teoria da arquitetura, pensando-se de que “os Smithson seguiam numa direção diferente da maioria dos arquitetos em Londres”.⁸¹ Apesar da discussão, quando foram publicadas imagens da Escola Secundária de Hunstanton já construída, na *Architectural Review* em 1954, rapidamente conotaram o edifício com o Brutalismo, apesar de ter sido desenhado na primavera de 1950, muito antes da Casa em Soho.

À frente, Banham afirma que “Hunstanton, e a casa no Soho, podem servir como pontos de referência arquitetônicos pelos quais o Brutalismo na arquitetura pode ser definido”⁸², realçando os aspectos que o levaram a considerar estes exemplos destacáveis:

“Ambos [os projetos] têm plantas axiais formais (...) e esta formalidade pode ser imediatamente legível pelo exterior. Ambos exibem a sua estrutura básica, e ambos estabelecem um ponto ao exibir os seus materiais. (...) O que fez Hunstanton se alojar no esófago do público foi o facto de que é praticamente único entre os edifícios modernos, sendo feito daquilo que aparenta ser feito. (...) A maioria dos edifícios modernos parecem ser feitos de cal e de vidros patenteados, mesmo quando são feitos em betão e aço. Hunstanton parece ser feito de vidro, tijolo, aço e betão, e é, de facto, feito em vidro, tijolo, aço e betão. A água e a eletricidade não vêm de buracos inexplicados na parede, mas são antes conduzidos até ao ponto de uso, através de tubos visíveis e condutas evidentes.”⁸³

Por conseguinte, Reyner Banham elabora uma lista com três premissas base para que se possa identificar um edifício como Brutalista: “1, Legibilidade formal da planta; 2, exibição clara da estrutura; 3, avaliação dos materiais pelas suas qualidades inerentes ‘as found’”.⁸⁴

Contudo, e tal como Pedro Treno escreveu na sua dissertação acerca do mesmo artigo, “após uma breve reflexão sobre o Yale Art Center de Louis Khan, Banham assume que não existe realmente um edifício recente que possa ser colocado lado a lado com Hunstanton, o que o leva a definir um conceito geral para resumir o Brutalismo como um todo: “Uma imagem” (Un Image).⁸⁵ Esta palavra surge como um conceito criado por Banham para corrigir a lacuna entre Hunstanton, por si considerado o protótipo da arquitetura Brutalista, e outros edifícios, bem como estabelecer uma relação da arquitetura com a arte, como forma de sustentar o seu próprio argumento.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Treno, Pedro Santos Costa. «Manifesto e mimese: passado e presente no brutalismo britânico», 2015.

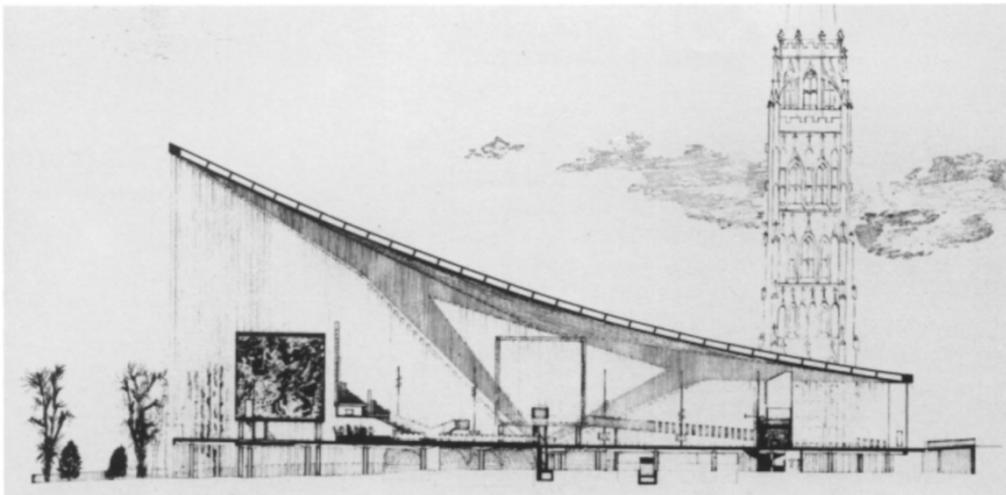
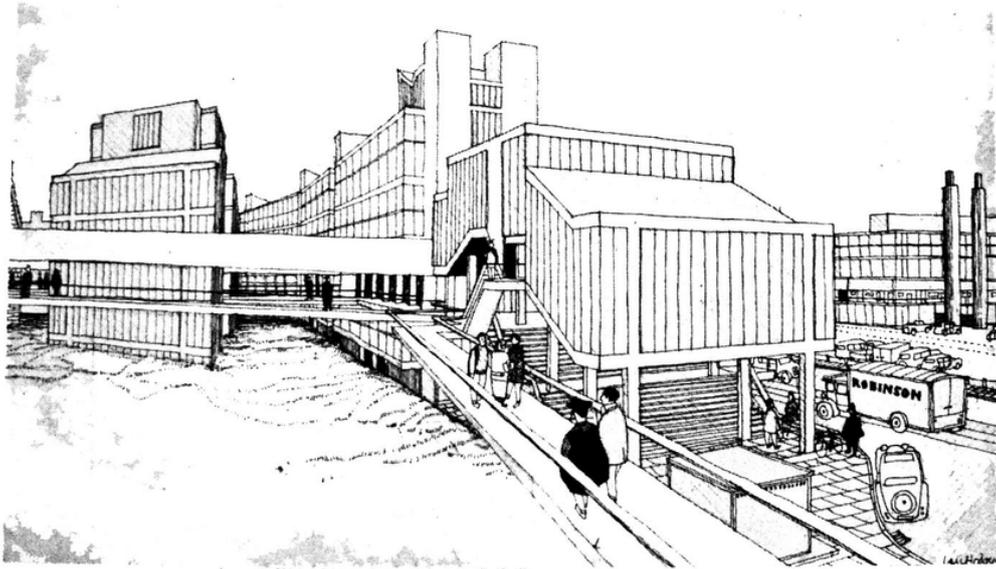


Ilustração 51 – Ampliação da Universidade de Sheffield (Alison e Peter Smithson, 1953)

Ilustração 52 – Seção do projeto de proposta para a recuperação da Coventry Cathedral – Alison e Peter Smithson (1951)

De seguida, o autor explica o motivo do emprego da palavra “Imagem” neste contexto da caracterização do Brutalismo, e o quão ambígua, apesar de tudo, ela pode ser:

“Umás grandes variedades de coisas já foram chamadas de “uma imagem” – Santa Maria della Consolazione em Todi, uma pintura de Jackson Pollock, o edifício Lever, o Cadillac convertível de 1954, a cobertura da Unité em Marselha (...) Significa algo que possa ser visualmente avaliado, mas não necessariamente pelos standards da estética clássica. (...) Imagem pode ser definido por *quod visum perturbant*⁸⁶ - que, quando vista, afeta as emoções, um situação que pode subsumir o prazer causado pela beleza, mas que não o faz normalmente, pois para os Brutalistas o interesse em Imagem está comumente relacionado (...) como sendo anti-art, ou, de alguma forma, anti-beleza, no sentido da estética clássica do mundo.”

A fase seguinte do artigo surge como uma reformulação à primeira premissa da identificação de um edifício Brutalista, devido à aformalidade das obras posteriores dos Smithson, como o projeto para o concurso da Coventry Cathedral (1952), a extensão da Universidade de Sheffield (1953) e o projeto de Golden Lane (1952), que se distanciavam da formalidade geométrica de Hunstanton. Desta forma, alterou a premissa para “Memorabilidade como imagem”.⁸⁷ Segundo Anthony Vidler,

“A partir desta premissa, Banham extrapolou a ideia de uma composição aformal, que lhe permitiu avançar a teoria do Brutalismo que rejeitou a “geometria de régua e compasso”, em favor de um sentido de composição, que, por sua vez, seria, tal como no projeto de Golden Lane, de “criar uma imagem visual coerente de modo não formal, enfatizando circulações visíveis, identificando unidades de habitação, validando, totalmente, a presença do ser humano como parte total dessa imagem (...)”⁸⁸

Neste sentido, Banham afirma que nos projetos mencionados, e mais especificamente na extensão da universidade de Sheffield, a topologia tornou-se, na conceção da forma, uma característica dominante relativamente à geometria. Não descarta, porém, Hunstanton como edifício mais representativo do Brutalismo, voltando até a enaltecê-lo como exemplo primordial desta arquitetura, ao reforçar que é o único projeto que, de facto, está de acordo com a retórica da exposição *Parallel of Life and Art*. A formalidade do tipo “Miesiana” é posta de parte, servindo, aqui, apenas como um “ad hoc” para conseguir alcançar determinada imagem, que para Banham era comparável à transmitida na mesma exposição.

⁸⁶ Traduzido do latim: “que perturba a visão”.

⁸⁷ Banham, Reyner. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 19–28.

⁸⁸ Vidler, Anthony. «Another Brick in the Wall». *October* 136 (2011): 105–32.

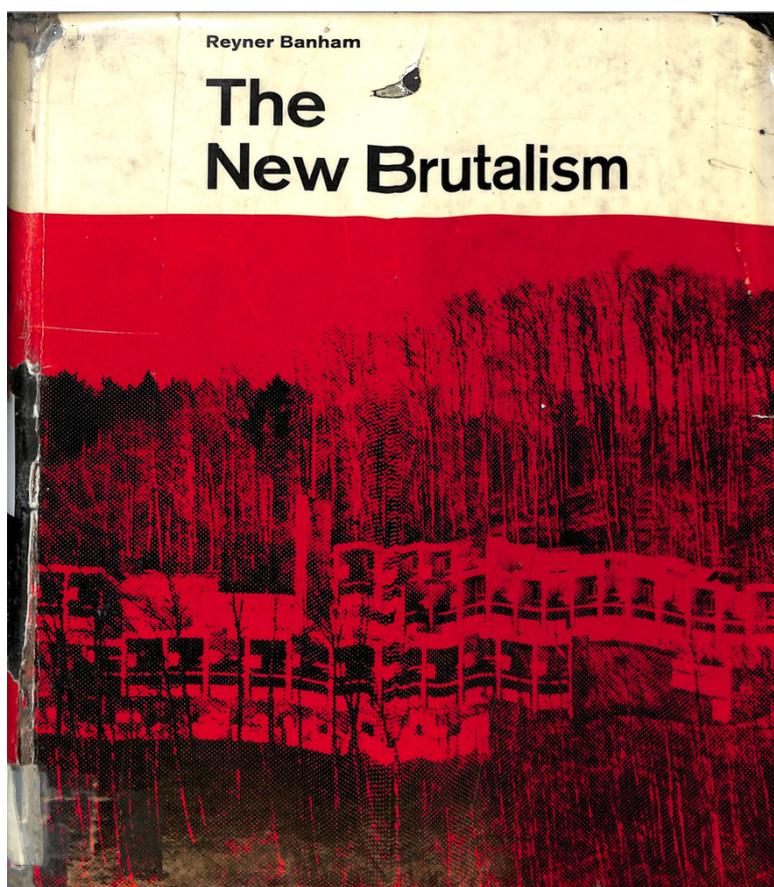


Ilustração 53 – Capa do livro de Reyner Banham “The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?” (1966)

3.3:-“The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?” (1966)

Uma década após ter escrito o seu primeiro artigo sobre o tema, Banham publicou o seu livro “The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?”, em 1966. No início começa por abordar aquela que era já uma dúvida exposta no artigo de 1955 relativamente à origem do termo, afirmando, agora, que o seu impulsionador teria sido Hans Asplund (1921 - 1994), que o usou numa carta que enviou a Eric de Maré (1910 – 2002). Apesar da data da carta não ter sido descoberta, esta foi mais tarde, em 1961, publicada na revista *Architectural Review*:

“Em Janeiro de 1950, partilhei escritório com os meus estimados colegas Bengt Edman e Lennart Holm. Esses arquitetos estavam, na altura, a desenhar uma casa em Uppsala. A julgar pelos seus desenhos, chamei-lhes, num tom ligeiramente sarcástico, ‘Neo-Brutalistas’ (Tradução sueca da palavra “New Brutalists”). No verão seguinte, numa reunião de amigos ingleses, entre os quais estavam Michael Ventris, Oliver Cox e Gaeme Shankland, o termo foi mencionado novamente, num tom jocoso. Quando visitei os mesmo amigos em Londres no ano passado, eles disseram-me que levaram com eles o termo para Inglaterra, que se espalhou como um incêndio, e tinha sido adotado por uma certa facção de jovens arquitetos ingleses.”⁸⁹

Considerando que, de facto, o termo foi trazido para Inglaterra pelos três arquitetos que Hans Asplund menciona na sua carta, Banham afirma que este despoletou interesse no maior centro de arquitetura de Londres, o London County Council (LCC), no qual Alison e Peter Smithson trabalhavam. Segundo o autor, o termo estaria a ser usado neste contexto para descrever exclusivamente um tipo de arquitetura de formas menos puras do que as do movimento moderno, e que, por sua vez, Alison e Peter Smithson eram os arquitetos cujas ideias seriam apelidadas de “Brutalistas”. Esta adjetivação do seu trabalho espalhou-se de tal maneira, que os Smithson ganharam a fama, antes de, sequer, terem efetivamente construído um edifício, ou produzido algum tipo de trabalho que a justificasse. Fazendo novamente o autor questionar o seu surgimento:

“Mesmo que o Brutalismo não existisse em Dezembro de 1953 [publicação do artigo da Casa em Soho], a situação da qual o tornou necessário existiu, uma situação que necessita de ser averiguada, de modo a perceber de que forma um termo Sueco caiu no contexto inglês e se tornou num slogan com repercussão mundial”⁹⁰

⁸⁹ Banham, Reyner. *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. London: Architectural Press, 1966.

⁹⁰ Ibidem.

8-20
Le Corbusier; Marseilles (France),
Unité d'Habitation, 1948-54
External escape stair



21

O capítulo seguinte do livro é dedicado a explicar precisamente em que contexto é que o termo surgiu na Inglaterra. Segundo o autor, decorreu de uma certa tensão no LCC, que dividia os arquitetos em grupos que se dividiam com base naqueles que acreditavam como sendo a melhor arquitetura para a reconstrução do país; Novo Humanismo ou o Novo Empirismo. Esta discórdia demonstrava uma determinada agenda política, associada a cada um, e que Banham explora de uma forma mais aprofundada no seu livro de 1966.

O capítulo dois do livro é dedicado à apresentação da “Unité d’Habitação” de Marseilla de Le Corbusier. Aqui, o crítico afirma que este foi o primeiro edifício do pós-guerra a ser construído, servindo de inspiração, a vários níveis, para os jovens arquitetos de todo o mundo. Inclusivamente, a expressão da materialidade crua, através da opção de deixar o betão aparente, foi algo que Le Corbusier explorou na obra, apelidando-a de “béton brut”.⁹¹ Apesar da referência à Unité, o primeiro edifício considerado por Banham como o exemplo primordial da arquitetura Brutalista, a Escola de Hunstanton dos Smithson, é referida como tendo sido mais influenciada pelo “Illinois Institute of Technology” (I.I.T) de Mies van der Rohe, do que pela Unité, uma referência que Alison e Peter Smithson viriam a assumir posteriormente.⁹² Depois, Banham analisa detalhadamente o manifesto Brutalista dos Smithsons, fazendo uma revisão dos artigos publicados nos periódicos de arquitetura, que caracterizaram a discussão da década de 1950 em torno dos valores Brutalistas. Tal como no artigo antes escrito por Banham em 1955, porém de uma forma mais aprofundada, volta a analisar os projetos não construídos do casal, como a Coventry Cathedral, o projeto de Golden Lane e a extensão da universidade de Sheffield. Posteriormente, transcreve o artigo de Theo Crosby, publicado na revista *Architectural Design* em 1955, no qual são explicados o objetivo e a fundamentação dos Smithson na elaboração do seu manifesto. Banham faz uso deste artigo como forma de mencionar as premissas dos Smithsons para, mais à frente, cuidadosamente, questionar a razão de ser de cada uma delas. À frente, no capítulo “A note on ‘un architecture autre’ (nota sobre uma outra arquitetura), Banham desenvolve a ligação que estabelecera no artigo de 1955 relativamente à arte, afirmando semelhanças com “Un Art Autre” (Uma Arte Outra). O último capítulo é constituído unicamente por imagens de edifícios, de vários arquitetos e datas, que Banham considera como sendo exemplos de arquitetura Brutalista.

De uma forma geral, numa comparação entre o artigo de Reyner Banham de 1955 e o livro de 1966, é possível verificar um aprofundamento de todos os temas levantados no artigo.

⁹¹ Banham, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. London: Architectural Press, 1966..

⁹² Treno, Pedro Santos Costa. «Manifesto e mimese: passado e presente no brutalismo britânico», 2015.

O primeiro aspeto abordado no livro, levanta uma questão que coloca em causa parte da história do Brutalismo dos Smithsons, apesar de Banham, tanto no artigo, como no livro, adotá-la como um dado da própria narrativa. Neste sentido, aquele que antes surgira como uma espécie de nota sobre a conclusão de um raciocínio feito, é agora a primeira questão abordada no livro, onde o autor explica a confusão associada à origem e significado do termo. Para si, a palavra “Brutalismo” está emersa em torno de um certo misticismo, que deriva de dois aspetos: o primeiro tem a ver com o facto de ter sido cunhada muito antes de existir um movimento para o descrever; e, o segundo, por ter sido duplamente cunhada, sendo que, na segunda vez para descrever um movimento particular, com características relativamente triviais. Esta confusão motiva a primeira parte do primeiro capítulo, demonstrando que o autor fez uma pesquisa mais aprofundada sobre a origem do termo. Neste sentido, começa por introduzir um dado novo, a carta enviada por Hans Asplund, e termina com a chegada do termo ao contexto britânico, através das ideias dos Smithson. Provavelmente, querendo assim afastar os próprios Smithsons da ‘posse’ do Brutalismo, sem deixar, porém, de usar características das suas obras para o ajudar a construir uma noção própria, e historiográfica, de um movimento que os transcenderia.

De igual modo, o segundo e terceiro capítulo do livro aprofundam, face ao artigo, a polémica em torno dos diferentes ideais arquitetónicos por parte dos grupos de arquitetos nos centros de arquitetura mais conhecidos de Londres, e a consideração da Unité d’Habitation de Marseille como exemplo de uma arquitetura que influenciava os jovens arquitetos brutalistas.

Aquele que mais se destaca no livro é, porém, o quinto capítulo, onde Banham aprofunda a relação do tópico que tinha iniciado no seu artigo, relativo à relação entre arquitetura brutalista e arte. Banham recorda a exposição “Parallel of Life and Art” (1953), do casal de arquitetos, de Eduardo Paolozzi e de Nigel Henderson, por considerar o ponto de partida do manifesto dos quatro intervenientes, na procura de um determinado tipo de imagem.

“Em todas as secções, a exibição lidou primariamente com imagens bizarras e antiestéticas, retiradas de jornais, revistas, manuais de ciência e antropologia, ou de modos extremos de visão como o raio x e de microfotografia. Todos foram claramente selecionados por causa do impacto emocional direto (e frequentemente inexplicável) por parte dos organizadores da exposição, dando esse impacto a quem a veio ver”.⁹³

⁹³ Banham, Reyner. *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic*. Reyner Banham. London: Architectural Press, 1966..



43



44



45

Ilustração 55 – Fotografias da Exposição “Parallel of Life and Art” (1953)

Aquilo que mais caracteriza esta exposição é a forma como é exposta. Imagens de revistas, esculturas, pinturas, etc., foram fotografadas por Nigel Henderson, impressas e expostas numa determinada ordem. Aqui, o ato de fotografar e expor, coloca todos estes elementos, que o grupo considerava como partes da vida, no mesmo patamar, demonstrando uma atitude que está relacionada com a vontade de mostrar a vida tal como ela é, numa vertente pragmática e realista. Aquilo que Banham sublinha relativamente à exposição, é que esta atitude, inevitavelmente, cria uma narrativa muito específica graças ao conteúdo exposto e à forma como é exposto, oferecendo uma determinada imagem que o próprio verifica na arquitetura Brutalista, nomeadamente de Alison e Peter Smithson. Para solidificar esta analogia, já no seu artigo em 1955, Banham cunhara o termo “Un Architecture Autre” para se referir ao Brutalismo, em comparação com o conceito de “Un Art Autre” (Paris, 1952), título e tema do livro de Michél Tapié (1909 – 1987), relativo à arte produzida nos anos após a guerra.

Num artigo de Nigel Whiteley⁹⁴ (1953 -), onde o autor reflete sobre esta analogia, podemos perceber o que levou Banham a estabelecê-la e, conseqüentemente, entender que aspetos são, para Banham, relevantes o suficiente para o tornarem um produto da arquitetura digno da adjetivação “memorável”, que de antemão explica estar associado ao conceito de imagem.⁹⁵

“O que Tapié tinha em mente quando empregou o termo [“Un Art Autre”], eram as tendências anti formais e anti clássicas do pós-guerra (...) Um número significativo de pintores, no rescaldo da guerra, sentiam-se incapazes e sem vontade de voltar à confiança e à frequente elegância formal que caracterizava os trabalhos dos ‘mestres’ do Modernismo como Matisse e Mondrian. As supostas qualidades ‘intemporais’ das belas-artes – a ordem relacional e hierarquia das cores, formas e espaços, o controlo ‘objetivo’ e desinteressado do artista, o conteúdo heroico - pareciam totalmente inapropriados numa sociedade que (...) tinha sido fisicamente e mentalmente devastada pela guerra”. (...) “A atitude comum desta tendência nos artistas era a de urgência e de uma honestidade bruta que rejeitava esperanças e soluções anteriores.”⁹⁶

Neste sentido, Whiteley afirma que o termo “Art Autre” terá sido formado por três motivos principais:

“O primeiro – o do legado pré-guerra – foi o surrealismo orientado pelo processo que fez o uso de técnicas automáticas e semiautomáticas que (...) acreditavam, extrair o subconsciente primordial e desinibido.” Assim, dando “(...) prevalência do processo à forma e ao controlo formalista, do inacabado sob o acabamento associado às belas-artes”.⁹⁷ (...)

⁹⁴ Whiteley, Nigel. «Banham and “Otherness”: Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre». *Architectural History* 33 (1990): 188–221. <https://doi.org/10.2307/1568555>.

⁹⁵ Banham, Reyner. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 19–28.

⁹⁶ Whiteley, Nigel. «Banham and “Otherness”: Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre». *Architectural History* 33 (1990): 188–221. <https://doi.org/10.2307/1568555>.

⁹⁷ *Ibidem*.



Ilustração 56– Pintura de Jackson Pollock "Prateado sobre Preto, Branco, Amarelo e Vermelho), 1948

O segundo motivo 'Art Autre' também poderia ser encontrado na pintura americana, mais convincentemente no trabalho de Jackson Pollock:

"(...)Pollock foi muito influenciado pelo processo de orientação do Surrealismo Absoluto, pela noção de inacabado e fluxo. Contudo, o que faz de Pollock um pintor radical (...) não é a sua técnica de 'respingar e atirar', mas antes a sua rejeição da figura (...) em favor de uma composição espalhada e não hierárquica, sem valores de contraste ou pontos de focagem."⁹⁸

Por último, o terceiro componente da Art Autre:

"(...) foi a Art Brut defendida por Jean Dubuffet: uma "arte crua", desprovida de convenções educadas e de refinamento civilizado. A arte de Dubuffet não tinha nada a ver com gosto, harmonia clássica ou capacidade, mas antes com o mais íntimo e primordial impulso que existia em toda a gente e que deve ser comunicado diretamente e espontaneamente." (...) "Arte não é um domínio exclusivo de algumas pessoas. É um ativo comum, impedido de ninguém"⁹⁹

Através deste artigo de análise à analogia estabelecida por Banham, podemos perceber que existe uma vontade de equiparar a arquitetura Brutalista à "Un Art Autre", por vários fatores que constituem o conceito de Tapié. Num primeiro ponto, pelo facto de se refletir como uma atitude que valoriza a espontaneidade ligada ao processo de fazer, onde existe uma certa independência face ao resultado final enquanto ideal previamente estabelecido. No contexto da arquitetura tal significaria valorizar o processo criativo e de execução, que refletiria determinadas ações com base em valores éticos, em detrimento de um resultado "acabado", que falhe em demonstrar esse mesmo processo. Num segundo ponto, pela rutura que causa em comparação com os ideais anteriores, neste caso do Brutalismo relativamente ao Movimento Moderno, entrando em rotura com as ideias fixas da "máquina de habitar", da valorização dos espaços hierarquizados, da prevalência e composição global 'harmónica'. Num terceiro ponto, pelo facto de arquitetura não necessitar de se submeter a regras formais preconcebidas.

⁹⁸ Whiteley, Nigel. «Banham and "Otherness": Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre». *Architectural History* 33 (1990): 188–221. <https://doi.org/10.2307/1568555>.

⁹⁹ Ibidem.



Ilustração 57 – Bloco de apartamentos “Eros House”, em Catford,. Considerado brutalista por Reyner Banham

Apesar de Banham ser objetivo a justificar o conceito de Imagem e os fatores que contribuem para a Memorabilidade de um edifício, nomeadamente através da expressão dos elementos em cima mencionados, há ainda detalhes que permanecem por explicar, no sentido em que as designações dadas por Banham podem, ao mesmo tempo que focadas num determinado grupo, relacionar-se com várias outros tipos de concepções estéticas. Não existe nenhum tipo de premissa sistemática que categorize os pontos da arquitetura Brutalista aos olhos de Banham, de forma a obter uma só imagem e que a distinga de qualquer outra. Inclusivamente, a esta desorganização adiciona-se uma certa contradição, pois, a partir de metade do livro até ao final, Banham inclui uma série de imagens de edifícios que considera Brutalista, que, porém, em nada se relacionam com os exemplos que deu como sendo os originários da arquitetura brutalista: a Casa em Soho e a Escola de Hunstanton.

Contudo, tornam-se agora mais claros os motivos que levam Banham a interessar-se por escrever sobre o Brutalismo. Para o autor, o Brutalismo surge como um movimento que permite responder àquelas que eram as suas inquietações sobre o Movimento Moderno, propondo uma melhor relação entre a arquitetura, tecnologia e estética. O Brutalismo, pretende, efetivamente, colocar a função como elemento primordial do design relativamente à forma, ao mesmo tempo que a materialidade cria uma espécie de plataforma inovadora que permite à tecnologia ter o seu devido destaque, e ser consequente no processo do projeto evidenciando-se na expressão final (como na submissão da forma à natureza dos materiais). Estes motivos verificam-se pelo facto de, num edifício Brutalista, os aspetos relativos à função, materialidade e organização dos espaços não se imporem e conflituarem entre si. Respeitando o lugar de cada um, criando uma relação de compatibilidades, cuja estética é a demonstração real dessa mesma relação.

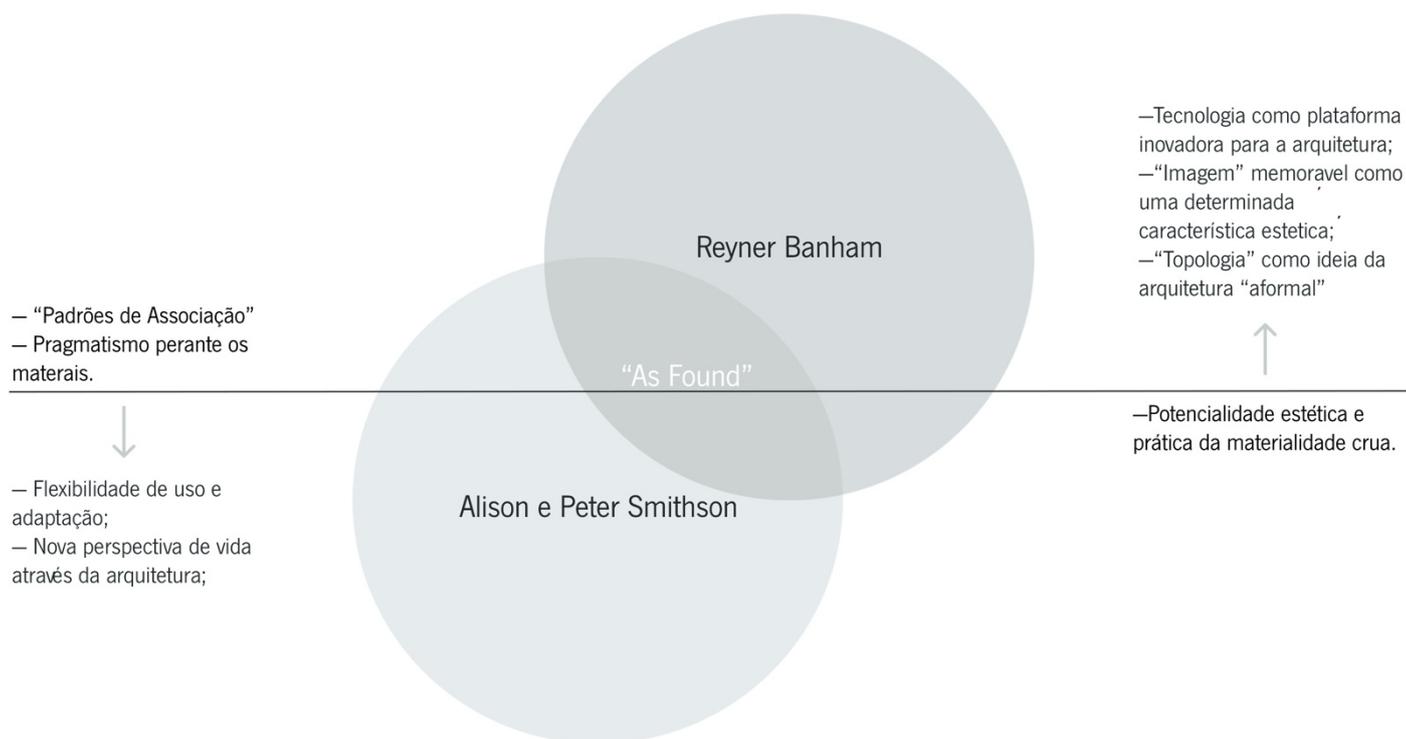


Ilustração 58 – Esquema do autor

CAPÍTULO 4: *INTERLÚDIO*

Depois de concluídas as análises aos autores mais importantes do Brutalismo, considera-se essencial fazer uma sùmula dos aspetos mais pertinentes de cada uma das partes.

Em primeiro lugar, podemos concluir que esta narrativa entre Alison e Peter Smithson e Reyner Banham tem uma relação de dependência mútua, no sentido em que, cada uma depende da outra. O ponto de vista dos Smithson sobre o Brutalismo poderia, hoje, não ter a mesma relevância se não tivesse sido trabalhado e lançado na mira do público e, conseqüentemente, na teoria da arquitetura, sem o artigo e livro de Reyner Banham. Ao mesmo tempo, a necessidade de Banham em escrever e documentar um movimento que considerava importante não teria sido cumprida sem o contributo dos Smithson.

Quando ao ponto de vista de Alison e Peter Smithson, digamos que é essencialmente caracterizado pelo conceito “As Found”. Surge como uma espécie de movimento dentro do Brutalismo, que se define por uma determinada filosofia de vida e um *modus operandi* específico na arquitetura, que se apoia nos valores físicos e morais, como ferramenta capaz de moldar o resultado final. Com esses valores, consideram-se as condições físicas e objetos específicos encontrados no local de intervenção, bem como emoções, sentimentos e rituais. Podemos, através da análise feita, deduzir algumas características de algum modo constantes nas obras observadas. Uma atitude pragmática e descomprometida, perante as circunstâncias específicas, que podemos entender como uma espécie de realismo. Paralelamente o desejo de simplificar o espaço dá ao utilizador flexibilidade no seu uso. A relação entre estas duas características é materializada através da utilização despreconceituosa dos materiais, que sendo central no seu discurso – existe uma certa vontade de usar materiais com características menos nobres –, não é entendida como um preceito estilístico. Pois, para os Smithson não existia uma forma de caracterização *a priori* de uma determinada imagem.

Relativamente ao ponto de vista de Banham, digamos que pode ser considerado pela tentativa de expandir os horizontes do tema e de o instaurar na teoria da arquitetura, ao investigar sobre a sua origem e influências, ao descrever como deve ser a sua prática (segundo as obras dos Smithson) e pela analogia que estabelece com a arte do pós-guerra. Assim, assumindo o Brutalismo como uma arquitetura que, de igual modo, procura quebrar a formalidade de arquiteturas anteriores.

Mas o aspeto que mais o distingue do posicionamento dos irmãos Smithson, residirá na noção de 'imagem' e de 'topologia'. Estes princípios são importantes, pois vinculam Banham a um interesse mais ideológico de compromisso com a tecnologia, e exploração das formas e dos materiais decorrentes do seu uso. Embora do ponto de vista da narrativa que construiu, com o objetivo de se tornar o teórico e historiador do Brutalismo, se tenha fundamentado nas obras dos Smithson, percebemos que existe uma certa preferência pelo uso do betão aparente. Esta preferência surge como forma de buscar a expressão formal que lhe permitisse defender a 'aformalidade' - estratégia de defesa do um novo caminho para o Modernismo, que não aquele associado às formas puras.

Posto isto, de uma forma breve, tendo em conta a lição retirada pela história, propomos na fase seguinte observar alguns tipos de Arquiteturas que podemos interpretar como brutalistas, embora não o sejam na forma como são vulgarmente apresentadas em fóruns ou livros atuais.

Deste modo, seguidamente, iremos observar quatro casos de estudo de arquiteturas contemporâneas, como forma de, não só refletir sobre como poderemos verificar as linhas de pensamentos dos Smithson e de Reyner Banham interpretáveis no contexto atual, como questionar as próprias premissas do movimento. Tal será feito através da sugestão de formas de interpretação do que poderão ser, nos dias de hoje, sentidos possíveis adquiridos da herança brutalista, para além do lugar-comum meramente estilístico, como muitas vezes é observado. Isto é, de acordo com uma certa indefinição que acompanha o próprio Brutalismo no seu sentido histórico, procuraremos em obras com características muito diversas entre si, fios condutores que, de algum modo, as liguem umbilicalmente ao movimento, mesmo que de uma forma fragmentada.

CAPÍTULO 5: Contiguidades contemporâneas

Tendo em conta o estudo feito ao Brutalismo, através da análise às narrativas desenvolvidas por Alison e Peter Smithson e Reyner Banham durante a década de 1950, neste capítulo, propomos uma outra reflexão sobre o Brutalismo. Porém, desta vez, tirando partido do estudo feito, procurando refletir sobre possíveis formas de como o Brutalismo pode ser entendido nos dias de hoje.

Deste modo, serão observados quatro tipos de arquiteturas contemporâneas: Green Corner Building (2020), de Anne Haltrop (1977, Países Baixos); Casa Latapie (1993), de Anne Lacaton (1955, Saint-Pardoux, França) e Jean-Philippe Vassal (1954, Casablanca, Marrocos); La Congiunta (1992), de Peter Märkli (1953, Zurique, Suíça) e Escola Primária de Gando (2001), de Diébédo Francis Kéré (1965, Gando, Burkina Faso).

Os casos de estudo são bastante diferentes entre si, como forma de obter respostas variadas àquela que é a procura de possíveis contiguidades com a arquitetura Brutalista.



Ilustração 59 e 60 – Green Corner Building

5.1 Anne Haltrop: Green Corner Building – (2019 – 2020)

Este caso de estudo é um armazém e arquivo de arte, em Al Muharraq, Bahrein. O seu nome, “Green Corner Building”, advém de um jardim vertical pré-existente, em forma de L, projetado por Patrick Blanc, junto a um cunhal do edifício. Foi desenhado por Anne Haltrop entre 2018 e 2019, e construído em 2020.

Localiza-se numa zona densa da cidade de Al Muharraq, junto a uma das vias principais que a liga à cidade de Manama, a mais antiga e povoada do país. Encontra-se numa zona de ambiguidade, entre a zona mais habitada e uma zona mais comercial, com superfícies maiores.

Inserido num lote que faz o gaveto do quarteirão, o Green Corner Building destaca-se da sua envolvente pela diferença de materiais empregues dos edifícios adjacentes, contrastando a cor cinza com o ocre dos materiais típicos do local.

O espaço do respetivo lote é totalmente preenchido por uma plataforma que sustenta o edifício e serve um pequeno recinto público, enaltecendo a própria construção e o jardim vertical. Junto a uma das suas extremidades, paralelo à estrada, eleva-se o corpo do edifício, estreito e alongado. No interior, um núcleo central com caixa de escadas, elevador e instalações sanitárias, separam a planta em dois espaços com áreas idênticas, repetindo-se ao longo dos restantes três pisos. Além deste núcleo, não existem paredes divisórias e portas, permitindo um uso fluido dos espaços.

O edifício possui apenas uma porta principal e janelas fixas em todos os pisos. A estrutura do edifício é em blocos de betão exposto, produzidos *in situ* através da cofragem em areia do próprio terreno. Esta peculiar forma de tratar o betão conferiu, a cada uma das peças, um corte único, parecendo, à primeira vista, tratar-se de pedra de coral natural. As lajes são produzidas, igualmente, em cofragem no solo, aplicando-as no edifício com a parte irregular para baixo, estendendo-se um pouco além da fachada, marcado a mudança de piso. A porta de entrada e persianas de correr internas são em alumínio, igualmente resultado do derrame do material no seu estado líquido em cofragem de areia, porém, produzidas fora do local da obra. Ao contrário dos blocos de betão, estas peças permaneceram ocas pela natureza do material, voltando o relevo para o interior, e a cavidade para o exterior. No caso das persianas, as cavidades podem ser vistas apenas quando fechadas.



Ilustração 61, 62, 63 e 64 – Processo de cofragem em areia

O aspeto que mais se destaca neste edifício é a imagem pesada e bruta que produz. Porém, o seu verdadeiro protagonismo está na relação entre o processo e os materiais que concebem esta obra. Para Holtrop, o material e o modo como estes podem ser trabalhados e alterados ao longo dos seus estados, segundo as suas formas particulares de ser manuseado, em função daquilo que se pretende alcançar, é o que interessa no seu processo criativo. Assim, Holtrop intitula de “Material Gestures” a preferência do processo criativo através do material, em detrimento da concretização de uma imagem previamente projetada num desenho convencional de arquitetura.

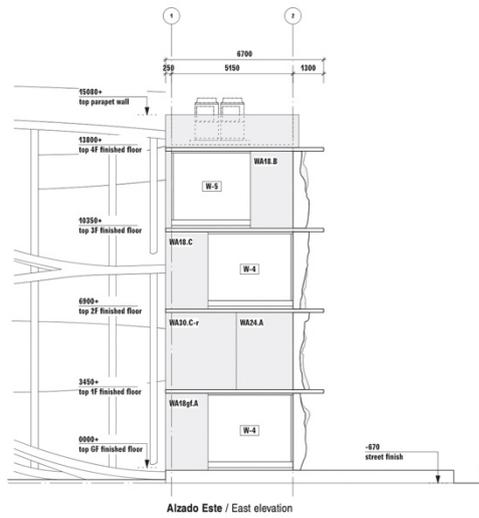
“Eu não estou interessado em desenvolver uma obra a partir da sua imagem, mas antes a partir da expressão da materialidade em relação com a sua forma”¹⁰⁰

Para Holtrop, a construção de um edifício não está subordinada a um desenho rigoroso, mas antes a conjunto de ações que geram a forma, ao material como recetor dessas mesmas ações e ao lugar, como ferramenta de trabalho. No caso de Green Corner Building, era pretendido, através do betão, produzir uma pedra artificial semelhante a uma pedra de coral, através da apropriação das características naturais do solo, ocorridas em obra. Aquela que poderia ter sido inicialmente considerada como uma mera expressão construtiva, é, na verdade, um método não só criativo, mas também de criação do próprio traçado, através de características encontradas no lugar, capazes de conceber a forma, e do edifício si, simplesmente por passar a existir na sua própria realidade física e espacial.

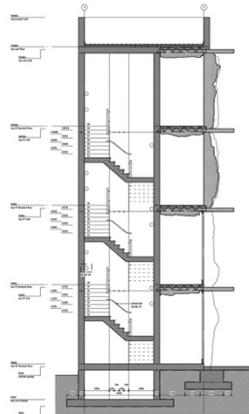
Esta forma de manipular o material, neste caso o betão, e de o utilizar para dar forma ao edifício, é algo que Holtrop já teria realizado no passado, aquando da construção do Pavilhão Batara, de uma forma mais livre e espontânea. A intenção deste projeto era de “explorar o modo como as propriedades do movimento da matéria fluída funcionavam com o molde na terra, deixando que o ar e a gravidade nivelassem e solidificassem as peças, respetivamente”¹⁰¹. Assim, de igual modo, as ações de construção deste pavilhão foram desenvolvidas através da escavação no meio natural e do derrame do betão pigmentado, no seu estado líquido, para os moldes de areia. Os únicos elementos capazes de condicionar a forma, para além do relevo natural do lugar, foram uns objetos, propositadamente colocados nos moldes, com o intuito de criar vazios para serem os vãos do pavilhão.

¹⁰⁰ El Croquis. «N. 206 Studio Anne Holtrop 2009 2020». 206, El Croquis, 1 (2020). <https://elcroquis.es/products/n-206-anne-holtrop-2009-2020>.

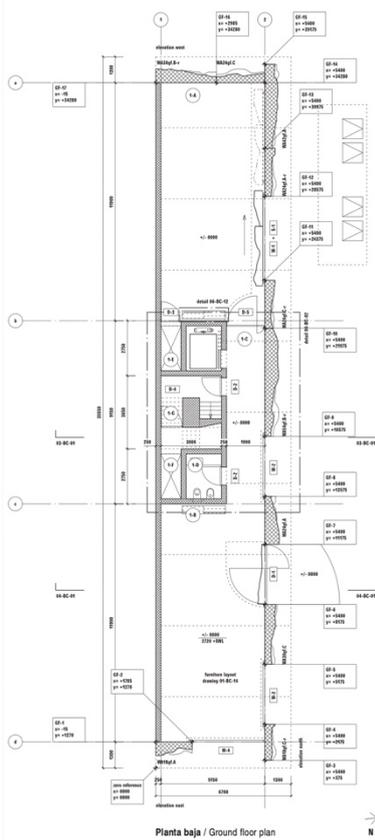
¹⁰¹ Ibidem.



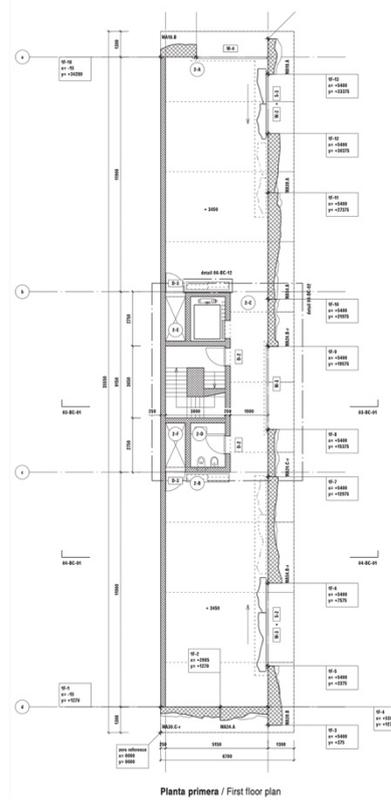
Alzado Este / East elevation



Sección transversal / Cross section



Planta baja / Ground floor plan



Planta primera / First floor plan

“Nós não sabíamos como fazer o telhado através das peças que moldamos (...) porque tínhamos todos os fragmentos que eram lisos, de um lado e do outro, totalmente tridimensionais, toscos e imprevisíveis do outro. (...) Começamos a brincar com elas e colocá-las juntas, e ele fotografava fragmentos das diferentes configurações. (...) No final, colocamos essas realidades múltiplas e leituras de todas as diferentes possibilidades juntas numa exibição final, como um inventário de possíveis arquiteturas.”¹⁰²

Apesar de tudo, as diversas possíveis junções destas peças, aliadas aos constrangimentos referidos e também por motivos de intensificar a própria experiência, focando-se nos elementos em si, fizeram com que as várias possibilidades de junções criassem sempre uma imagem que pouco se assemelhava a um objeto de arquitetura, mas antes a um artefacto pré-histórico e primitivo.

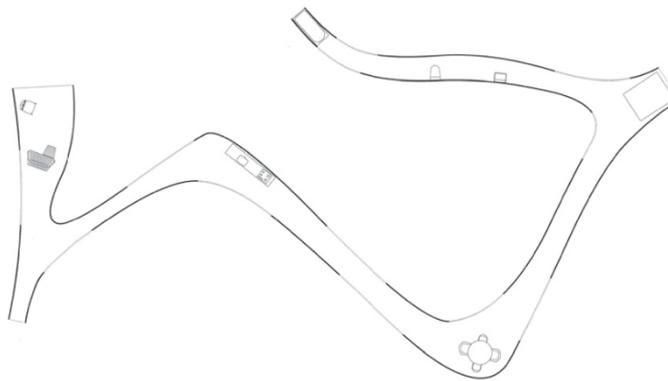
Esta obra serve como um exemplo de como a forma e os gestos de tratamento do material são importantes, tanto no processo criativo que origina a forma e a expressão, como na conceção do próprio edifício. No nosso caso de estudo, a diferença é que o betão é utilizado para formar as paredes, neste caso estruturais, mas também os tetos, lajes pré formadas que são produzidos igualmente no terreno circundante da obra.

“Todas juntas formam um todo que comunica explicitamente da formação intrínseca do seu material e também do lugar, apresentado aqui como sendo o resultado de um processo geológico, a fonte dos materiais e o local de produção” (...) A formação do betão e o processo de moldagem como a reinvenção da pedra local, influencia. A noção do edifício como um artefacto que emerge fisicamente, materialmente e culturalmente a partir do sítio; um artefacto que reconstrói o local de implantação através de ações e gestos traduzidos diretamente no material. Este artefacto abre novas possibilidades e reinterpretações através do seu uso prático ou através de uma reinterpretação conceptual.”¹⁰³

Esta método de Holtrop surge como uma espécie de abordagem no terreno que não necessita, propriamente, de um sítio específico. Esta atitude em si pode refletir semelhanças relativamente ao método de abordagem dos Smithsons, nomeadamente o “As Found”, funcionando igualmente como uma espécie de processo criativo em aberto que se molda consoante as condições encontradas. Neste sentido, e a propósito do local como ferramenta de trabalho e elemento importante na conceção do design, a Casa Trails (Caminhos) explora de uma outra forma as qualidades que podem ser encontradas no terreno, tirando partido delas. A obra surge a propósito de uma exibição intitulada de “SITE2F7”. É uma casa familiar cujas paredes foram construídas a partir do desenho presente no terreno, provocado pelo decalque da vegetação dos pedestres que o atravessam.

¹⁰² El Croquis. «N. 206 Studio Anne Holtrop 2009 2020». 206, El Croquis, 1 (2020). <https://elcroquis.es/products/n-206-anne-holtrop-2009-2020>.

¹⁰³ Ibidem.



Planta / Floor plan

Ilustração 67, 68 e 69 – Casa Trails

“É uma forma apropriada. Existia, de alguma forma, muito antes do ato de identificação e materialização. Tornou-se uma decisão básica da construção de uma arquitetura. O ato de desenhar um caminho, de o tornar numa linha e estrai-la da realidade para criar um elemento abstrato e codificado, não é um ato de design controlado deliberado. É mais um movimento nesse lugar que, com o gesto da linha desenhada, torna-se uma apropriação usada para descobrir a o potencial emergente de uma arquitetura que teria sido inimaginável num processo de design convencional”¹⁰⁴

Assim, de igual modo, esta casa apropria-se de uma forma retirada através de ocorrências naturais e desenhos espontâneos, ao mesmo tempo que, também, condiciona a materialidade (neste caso painéis de madeira) a seguir as consequências desta atitude, forçando-a a representar o objetivo pretendido.

Novamente, apesar das semelhanças do processo de trabalho de Holtrop com a ética projetual dos Smithson, há, em contrapartida, um fator os diferencia; o objetivo de Anne Holtrop foca-se naquilo que a sua obra representa, depois de construída, enquanto objeto que mantém presente em si a capacidade de abertura, permitindo a constante reinterpretação e a uma determinada dose de contemplação, pela forma foi conseguido perpetuar no edifício esse mesmo efeito. Em contrapartida, para os Smithsons, o resultado das suas obras não visava uma valorização artística, mas antes, tal como visto na exposição *Parallel of Life and Art*, a mera representação do quotidiano com um propósito funcional e lógico. Os Smithson não tinham o objetivo de romantizar essa mesma representação através do seu processo como acontece aqui com o *Green Corner Building*.

Tanto no nosso caso de estudo, como no pavilhão Batara, o método de trabalho de Holtrop dá-se através da elaboração de maquetes a escalas relativamente grandes, nomeadamente à escala 1/20, usando materiais semelhantes de modo a poder explorar questões da forma, da luz e programar o efeito desejado. Deste ponto, surge o processo de concretização do edifício onde é necessário traduzir a um construtor o “gesto material” conseguido em maquete, que, frequentemente, segue uma forma não convencional de se realizar. Esse processo começa por traduzir diretamente ao construtor a experiência de fazer a maquete, e como a moldaram em atelier, de forma a poder ser moldada à escala real. Durante a construção, apareceram novas questões que, no momento da maquete não eram considerados problemas ou impasses, nomeadamente ao nível da engenharia, na fase estrutural. Contudo, estas incertezas que aparecem ao longo do processo vão sendo resolvidas à medida que são encontradas.

¹⁰⁴ El Croquis. «N. 206 Studio Anne Holtrop 2009 2020». 206, El Croquis, 1 (2020). <https://elcroquis.es/products/n-206-anne-holtrop-2009-2020>.



Ilustração 70 e 71 – Vista frontal e vista interior.

No caso das paredes moldadas na areia, para reforçar a sua capacidade de suporte, além de pousadas, foi decidido deixar um pequeno dente na parte inferior de cada peça para que, quando pousadas por cima da laje, uma nova camada de betão una todas as peças.

Esta forma de trabalhar onde é dada uma certa margem para a experimentação e mudança de rumo, é possível porque o Bahrain oferece essas condições. Na Europa, seria impossível beneficiar do mesmo processo criativo e espontâneo graças às regulamentações e processos que, necessitam de estar devidamente definidos antes de iniciar a obra.¹⁰⁵

Em suma, este edifício expressa atitudes que podem ser identificadas como contiguidades brutalistas. Relativamente ao processo da sua construção, o facto de se servir de elementos pré-existentes no terreno, como as características “tal como encontradas” do solo, pode ser visto como uma interpretação da teoria “As Found” dos Smithson. Ou seja, com os mesmos princípios, elabora um objeto diferente, neste caso uma pedra artificial que, de igual modo, é exposta tal como construída a partir das condições encontradas o sítio.

Contudo, este edifício faz questionar a lógica da “honestidade do material” a que os Smithson se referiam, devido ao facto de aqui o material ser exposto conforme ele é, através de um processo construtivo consequente ao que ele é – o betão armado –, mas paradoxalmente expondo, simultaneamente, a textura imitada de outro material – a pedra de coral. Tornando desta forma mais complexa a relação entre realidade e ilusão, e se assim entendermos, entre ética e estética.

Paralelamente, o modo como Holtrop concebeu a Casa Trails relaciona-se muito com outro argumento da teoria Brutalista dos Smithson, nomeadamente a partir da recolha “Padrões de Associação” como modo de condicionar o design. Neste caso, um determinado ritual; a marca das constantes passagens de pedestres pelo terreno.

Em adição, este edifício exprime, de uma forma direta, a sua própria estrutura e mantém-na à vista em todas as suas partes, incluindo no interior. Criando, através da textura da estrutura e da sua composição, uma imagem memorável. Um dos objetivos para um edifício brutalista, segundo Banham.

¹⁰⁵ | Croquis. «N. 206 Studio Anne Holtrop 2009 2020». 206, El Croquis, 1 (2020). <https://elcroquis.es/products/n-206-anne-holtrop-2009-2020>. 20



Ilustração 72 e 73 – Vistas das fachadas frontal e tardoz da Maison Latapie, respetivamente

5.2 - Lacaton & Vassal - Maison Latapie (1993)

Este caso de estudo é uma residência familiar, situada em Floirac, na França. Foi o primeiro projeto de uma casa da dupla de arquitetos franceses Lacaton & Vassal, concluída em 1993. Inserida num bairro tradicional, destinava-se a uma família constituída por um casal com dois filhos. Observado em planta, a área construída ocupa a largura do lote, deixando um pequeno jardim à frente e outro maior nas traseiras. A construção é constituída por dois corpos com a mesma altura e área de implantação, sendo que o da frente, que integra a casa propriamente dita, tem dois pisos, e a segunda, de pé-direito duplo, trata-se de um espaço translucido, concebido como um jardim de inverno.

A estrutura dos dois corpos existe em continuidade, praticamente sempre à vista, definindo uma modelação rigorosa dos alçados, hierarquizando, por sua vez, todos os revestimentos que lhe são adossados. O alçado frontal do corpo da casa tem um revestimento duplo de painéis ondulados de fibrocimento no exterior, e painéis de madeira no interior. A parte traseira do mesmo corpo é revestida somente a painéis de madeira. Por sua vez, o corpo que constitui o jardim de inverno, tem paredes e cobertura em painéis de policarbonato ondulado transparente, aparafusadas à estrutura em aço.

O espaço interno da casa é compartimentado apenas pelo núcleo central referente à casa de banho e caixa de escadas, que se repete nos dois pisos. Não possuindo portas ou outro tipo de divisórias, o espaço é aberto e fluido, incluindo a própria garagem. Painéis de madeira revestem a maioria das superfícies dos espaços interiores, quer nas paredes quer nos tetos e apenas as paredes que delimitam o núcleo central são em gesso cartonado, integrando portas pré-fabricadas em madeira pintada.

Os vãos permitem controlar a quantidade de calor, transparência, luminosidade e privacidade, de uma forma flexível, destacando-se a possibilidade de o espaço do piso inferior poder ficar completamente aberto e em continuidade com o jardim de inverno. De igual modo, o jardim de inverno pode-se abrir para o logradouro.

Neste projeto, assinalam-se várias atitudes que refletem práticas Brutalistas. Relativamente aos materiais, os arquitetos optaram pelo uso de elementos ordinários, de fabricação estândar, selecionados diretamente a partir de catálogos de construção, com dimensões pré-definidas. O seu propósito era controlar os custos, tanto de aquisição como aplicação, e aumentar a área de construção. Numa entrevista de 2017, Anne Lacaton conta que os donos da Casa Latapie os questionaram sobre o que teriam feito com o dobro do orçamento.

Responderam de que teriam, simplesmente, aumentado a área de construção.¹⁰⁶

¹⁰⁶ «Anne Lacaton : Housing and generosity», ICON, 2017, 103–6.



Ilustração 74– Encadeamento de espaços internos

Esta resposta expõe a ideia de que a solução arquitetônica não está no gasto desnecessário de dinheiro, mas antes na poupança de recursos através da utilização de materiais acessíveis como forma de aumentar a área de construção. Algo que, para Lacaton & Vassal é fundamental, de modo a dar às pessoas a liberdade que precisam para se adaptarem nos espaços. Esta resposta de recorrer aos materiais prontos, baratos e de fácil acesso, é uma das características que se verifica em várias obras de Lacaton & Vassal. Aliás, na Casa Coutras (2000), exploram-na de uma forma mais radical ao utilizarem a junção de duas estufas perfeitamente comuns, utilizadas na agricultura, como “casca” da casa. Aqui, é enfatizada a ideia de que é possível, através dos materiais, adaptar-se e controlar as circunstâncias, sem que se perca o seu propósito.

Ainda dentro dos materiais, uma outra atitude contígua ao Brutalismo, é o modo como foram aplicados segundo a lógica do “As Found”. Isto é, não há alterações no material, sendo que foram aplicados tal como encontrados, sem qualquer tipo de revestimento ou pintura. De um modo geral, é claro de que a estética desta casa se constitui precisamente a partir da exposição dos materiais, exibindo as suas características específicas como identidade da casa.

Apesar das semelhanças desta obra e das atitudes de Lacaton & Vassal, com as de Alison e Peter Smithson, nomeadamente na escolha e aplicação de materiais segundo a lógica “As Found”, há um dado que falta no discurso dos Smithson: Lacaton & Vassal assumem os materiais “As Found” como produtores de uma estética inacabada, aspeto que os Smithson evitavam desenvolver. Afirmam, inclusivamente, que essa estética tem o propósito de incentivar a transformação e adaptação dos espaços por parte do usuário, devido à neutralidade que apresentam, que os desvincula de associações pré-concebidas. Lacaton & Vassal assumem a retórica da materialidade de uma forma que não se verifica nos artigos dos Smithson. Contudo, tendo em conta a altura em que se discutiam os valores do Brutalismo, é compreensível a opção dos Smithson em omitir as qualidades estéticas como parte integrante do seu manifesto, receando que este ficasse debilitado e reduzido a uma simples tendência, algo que já era criticado na época. No entanto, é evidente que este é o ponto frágil da teoria dos Smithson e que, esta decisão possa ter tido impacto no progresso e entendimento do movimento, contribuindo para um conceito mais indefinido. Outra contiguidade com o Brutalismo tem que ver com a estrutura à vista, que está de acordo com uma das premissas que Reyner Banham tinha estabelecido para a identificação de um edifício Brutalista. Conforme já referido, para Banham um edifício deveria expor claramente a sua estrutura, sem qualquer revestimento que confundisse a sua imediata apreensão. Neste caso de estudo, o sistema estrutural é visualmente evidente e um dos elementos que mais se destaca, e contribui para a estruturação do espaço.

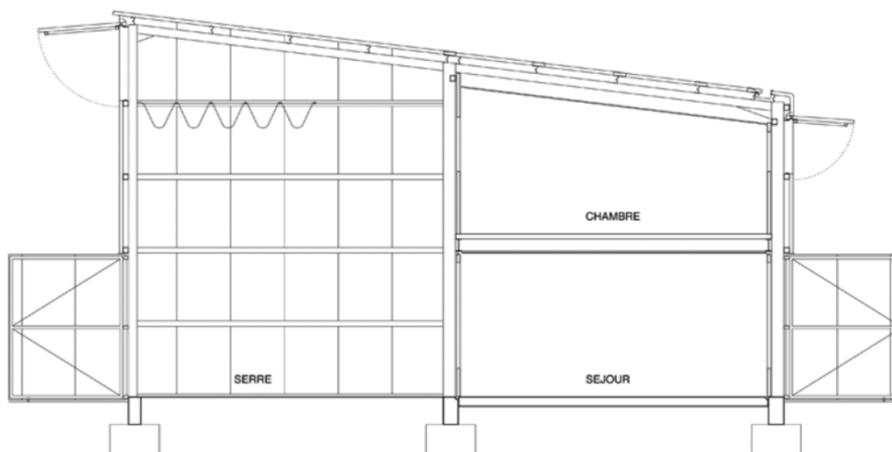
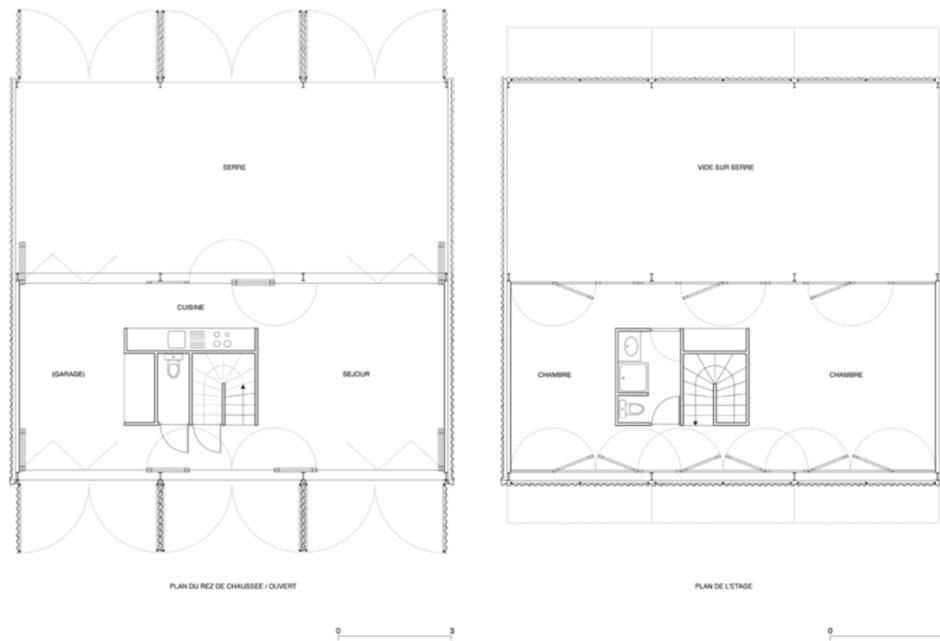


Ilustração 75– Planta rés-do-chão, Planta 1º piso e corte transversal.

O aproveitamento de elementos pré-existentes no terreno estabelece outra relação com o Brutalismo. Ao invés de construir um novo muro no limite frontal do terreno, optou-se por manter a sua existência, incluindo-o no novo projeto, como forma de manter uma marca da passagem do tempo. Esta atitude é mais evidente na Casa Floquet (Bordéus, 1999), uma habitação familiar inserida no tecido urbano tradicional, cujos limites do logradouro mostram a sua anterior condição de limite do espaço interior de uma antiga instalação industrial existente no interior do quarteirão. Deixados tal como encontrados, com intuito de demonstrar as suas irregularidades e marcas do passado, nomeadamente de furos relativos à aplicação das antigas braçadeiras (de cabos elétricos e tubarias), bem como o desgaste da cor e algumas reparações pontuais. Desta forma os arquitetos assumem (novamente em oposição aos Smithson), que a inclusão de elementos “As Found” pré-existentes no local contribuem para uma determinada retórica estética, neste caso mostrando fragmentos do passado que conferem um determinado carácter ao local. Ao nível das plantas, ressalta o facto de praticamente não existirem paredes divisórias e portas que limitem os espaços internos. Sem as suas devidas descrições, torna-se enigmático identificar quais as áreas designadas, como os quartos, sala, garagem, etc..., podendo, qualquer uma delas estar apta para vários tipos de utilização. Apenas com o posterior uso, com a adição de móveis e objetos comumente associados a determinadas áreas de uma habitação, se torna mais objetiva a definição dos espaços. Esta ambiguidade de definição do espaços e ausência de compartimentação na Casa Latapie, não é por acaso. Na verdade, é uma consequência intencional, resultado da aplicação do conceito de “Projeto Aberto” de Lacaton & Vassal, centralizado na adaptação e uso dos espaços, nomeadamente através da anulação de divisórias e elementos de transição. Inclusivamente, propõem a adição, para além do programado, de espaços extra que não disponham de um uso específico, e da consideração do programa como um guião e não como uma regra obrigatória. Este conceito procura aumentar a área de construção através da redução dos custos, a utilização do espaço de uma forma fluída e, simultaneamente, oferecer condições para que o usuário defina, através de elementos como o mobiliário, os momentos de transição. Esta atitude relembra a de Alison e Peter Smithson quando, intencionalmente, decidem colocar um espaço extra entre o corredor e as entradas de cada apartamento, em Golden Lane e Robin Hood Gardens, para que o morador pudesse definir o seu limite entre o público e o privado.



Ilustração 76 e 77- Palais de Tokyo (1999 2004), vistas interiores.

“Um edifício deve ser permanente e, ao mesmo tempo, ter a capacidade de mudar. Enquanto a estrutura é permanente, o seu uso é temporal. Gostamos de nos relacionar com esta combinação. Isto não significa que a temporalidade seja algo ligeiro ou inclusivo; significa que a estrutura oferece condições iniciais que possibilitam variações a qualquer momento: tanto no curto prazo como na função a longo prazo. (...) A estrutura, tal como a concebemos, pode ser permanente, não a vendo como uma restrição, mas não mais do que uma forma de fornecer pisos, plantas e espaços. (...) Trata-se de criar componentes que se sobreponham, sem estarem restringidos pelas mesmas camadas. A camada do solo e a camada da estrutura não são o mesmo que a camada da envolvente, ou do uso interior. Procuramos produzir condições para a permanência e para a mudança constante.”¹⁰⁷

O “Projeto Aberto”, baseia-se na ideia de que o Arquiteto deve confiar na maneira como as pessoas utilizam o espaço, não mostrar como deve ser utilizado e dispor de condições para que possam adaptar o seu uso de uma forma criativa. Esta atitude pode ser verificada, de um modo mais vincado, no Palais de Tokyo (2012 - 2014), um antigo museu de Arte Moderna, reabilitado em 1999 pela dupla de arquitetos, cuja intervenção baseou-se em trazer de volta a identidade do edifício, deixando os espaços inacabados tanto quanto possível, acrescentado, apenas, o necessário para garantir estabilidade estrutural, regulamentações e acessos. Tudo o resto foi reduzido ao imprescindível, realçando o aspeto industrial do edifício. Esta atitude surge como uma estratégia intemporal, permitindo que os seus visitantes, artistas e curadores, utilizem e adaptem o espaço conforme necessário e possam, no futuro, readaptá-lo. Lacaton & Vassal afirmam que “uma parede de betão sem acabamentos, é melhor do que um mau trabalho de pintura. E qualquer pessoa pode decidir engessá-la depois”.¹⁰⁸ O edifício age como uma folha em branco, colocando-se ao dispor do utilizador, possibilitando discussões estéticas e funcionais que abraçam todas as formas de expressão e utilização. Esta abordagem nasce da ideia de que, para Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, a grande diferença entre a Arte e a Arquitetura é que a última serve para ser utilizada e reutilizada e, nesse sentido, o utilizador “deve ser introduzido como um parceiro no projeto, e não apenas para ser questionado sobre que cores devem ser utilizadas”.¹⁰⁹ Assim, o edifício serve o ser humano, permitindo a constante alteração em simultâneo, ao invés de, infinitamente condicionar o seu uso.

¹⁰⁷ José Mayoral Moratilla. «Lacaton & Vassal: Condiciones abiertas para el cambio permanente. Entrevista con Anne Lacaton». *18, Materia Arquitectura*, dezembro de 2018, 6–21.

¹⁰⁸ «Anne Lacaton : Housing and generosity», *ICON*, 2017, 103–6.

¹⁰⁹ *Ibidem*.



Ilustração 78 – Jardim de inverno.
Ilustração 79– Vista da entrada para o interior e logradouro.

Ironicamente, aquele que, inicialmente os arquitetos anunciaram como sendo um jardim de inverno, acabou por ser utilizado de uma outra forma pelos seus habitantes:

“(...) incluímos um jardim de inverno e tínhamos em mente que iria ser um jardim interior. Os clientes, porém, nunca plantaram nada, encheram-no com distintos tipos de móveis. (...) Levaram a cabo uma combinação nossa. (...)”

Apesar de tudo, esta iniciativa confirma que o projeto teve sucesso precisamente em mostrar aos usuários como podem, e devem, sentir-se livres para dar o uso mais conveniente aos espaços.

A Casa Latapie é um dos exemplos que demonstram como, da mesma forma que Alison e Peter Smithson, Lacaton & Vassal se questionam sobre as circunstâncias da arquitetura, tentando romper as forçadas assunções económicas, práticas e tipológicas que conduzem o design, a construção e utilização do espaço.



Ilustração 80 – Vista exterior do museu.

Ilustração 81 – Vista lateral

5.3 – Peter Märkli: La Congiunta (1992)

La Congiunta, traduzido do italiano “A articulação”, é um museu dedicado exclusivamente à exposição de cerca de 33 esculturas de Hans Josephsohn (1920 – 2012). Foi desenhado pelo arquiteto suíço Peter Märkli (1953 -), e construído em 1993. O edifício situa-se num vale estreito, comprido e íngreme, relativamente perto da aldeia de Giornico, no distrito de Ticino, na Suíça. A sua envolvente é caracterizada pela ausência de construções, e presença de campos agrícolas e vinhas. O acesso é feito a partir de uma estrada de terra batida, que parte da aldeia até ao edifício, seguindo para norte. Paralelo a ambos encontra-se o rio Ticino, marcando o ponto mais baixo do vale.

O edifício destaca-se na paisagem pela sua volumetria e cor; um corpo paralelepípedo com um forte carácter longitudinal e monolítico, que contrasta com o verde do local. A diferença de alturas das coberturas e os seus respetivos volumes, denunciam a sua estrutura e as diferentes áreas que o integram, dando ao museu um aspeto escultural, através da relação entre as partes e o todo. A sua estrutura é constituída de paredes estruturais de betão armado, exposto tanto no exterior, como no interior. Não tem nenhum tipo de isolamento ou acabamentos. A cobertura é no mesmo material, suportada por vigas de aço, com aberturas ao centro a todo o comprimento, de onde se levantam claraboias do género lanternim, em painéis de policarbonato, apoiadas numa estrutura metalizada. Nas fachadas, não existem quaisquer aberturas, à exceção da porta de entrada e um pequeno portão para uma cave no piso inferior, sendo a maioria cegas.

O acesso é feito por uma porta de metal, situada na fachada norte, do lado oposto por onde é feito o percurso desde a aldeia, obrigando o visitante a procurar a entrada.

O seu programa caracteriza-se por uma sequência de três espaços dispostos longitudinalmente, de dimensões e alturas diferentes. Não existe corredor, portanto, a deslocação entre eles é feita por aberturas sem portas, alinhadas com a porta principal, nas paredes internas. O primeiro espaço assinala desde logo a profundidade do edifício pois, através das aberturas, é possível ver todo o percurso até à última sala. As suas dimensões conferem-lhe um aspeto quadrangular, porém, as peças penduradas nas paredes em ambos os lados criam a sensação de assimetria, que se verifica ao longo de todo o eixo. O Segundo espaço é mais estreito e comprimido, enfatizado pela redução do pé-direito em comparação ao espaço anterior. As esculturas encontram-se penduradas apenas num dos lados.

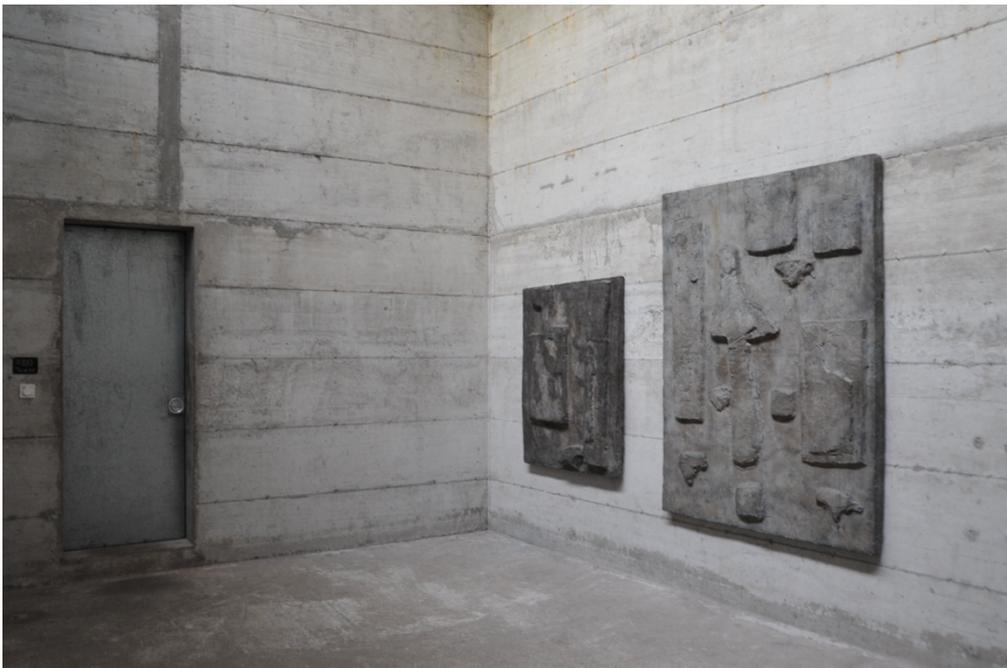


Ilustração 82 e 83 – Vistas interiores e esculturas de Hans Josephsohn

O último espaço tem um caráter diferentes do anteriores, porque o pé-direito sobe novamente. Assemelha-se a uma espécie de hall, que se liga com quatro pequenas salas. Na fachada oposta às aberturas, estão pendurados mais relevos e, estão, casualmente dispostos na sala, algumas esculturas. Cada um dos espaços é iluminado através das claraboias, sendo que, a luz zenital incide de diferentes maneiras em cada um deles e nas respectivas obras, criando uma sensação de misticidade que se sente em todo o edifício.¹¹⁰

Esta obra trata-se de um museu invulgar, pois para além de não ter outras exposições, aquela que alberga não é nem temporal, nem permanente; as obras do artista são os habitantes do edifício, no sentido em que lhes foi concebido um espaço para que simplesmente existam. Não tem serviços básicos como água e climatização, tendo apenas duas luzes para uma cave situada no piso inferior, para arrumos. Porém, o museu em si não dispõe de iluminação artificial. Isto implica que o edifício só possa ser visitado durante o dia, uma vez que a sua iluminação depende das horas de sol.¹¹¹

Além destes fatores, o museu encontra-se sempre com a porta fechada e, para visitá-lo, é necessário, tal como gravado numa placa metálica ao lado da porta, ir buscar a sua chave a um restaurante na vila anexa de Giornico. Por estes motivos, o museu, e, consecutivamente, a aldeia, passaram a ser um local de peregrinação, visitados, geralmente, por artistas e arquitetos que pretendem conhecer o edifício.¹¹²

O objetivo do arquiteto, neste projeto, é que o visitante conheça um pouco da aldeia de Giornico e que daí inicie o seu percurso de visita ao museu. Desta forma, o visitante vai a pé, através de uma estrada de terra batida que une a aldeia ao museu, deixando para trás todos os elementos distrativos e altere o seu estado de espírito de forma que se sinta disposto a absorver a experiência sensorial que o edifício oferece.

Tal como referido por Patrícia García, apesar deste edifício parecer simples e descomplicado, demonstra uma assinatura bastante pessoal do próprio arquiteto, naquilo que o constitui. Peter Märkli é ciente do corpo humano como um meio de absorver e de estabelecer uma relação direta com aquilo que nos rodeia e, portanto, foca-se nas qualidades que permitem que o visitante crie uma determinada experiência arquitetónica. Neste sentido, projeta La Congiunta com o objetivo de que possa ser compreendido e experienciado segundo o seu ponto de vista, através de elementos que apelem à sensibilidade do visitante.

¹¹⁰ Mohsen Mostafavi. *Approximations: the Architecture of Peter Märkli*. Vol. 1, sem data.

¹¹¹ Arizmendi García, Patricia. «Atmósferas: La Congiunta, Peter Märkli», 2017. <https://oa.upm.es/46962/>.

¹¹² Ibidem.

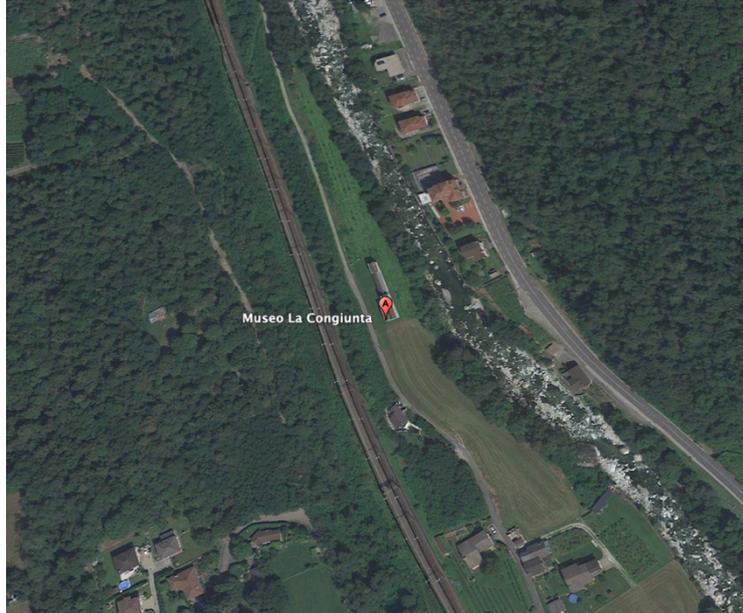


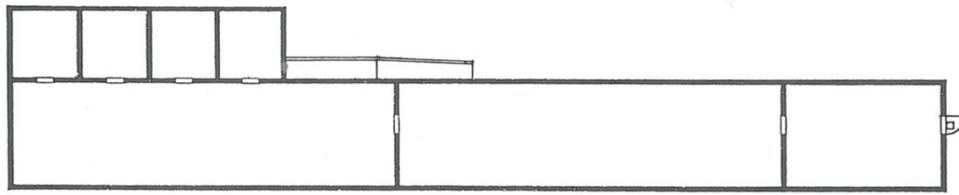
Ilustração 84 – Vista do percurso desde a aldeia ao museu.
Ilustração 85 – Imagem retirada do Google Earth

Entre eles, os materiais, através dos seus acabamentos, nomeadamente texturas, pesos, cores, cheiros, reflexos (ou ausência deles), a forma e a luz. A presença destes elementos têm importância na maneira como o ser humano percebe um edifício graças à memória, que armazena experiências passadas e, portanto, é possível condicionar essa “nova” experiência com base nelas. A título de exemplo, imaginemos uma parede de betão: quando é vista, não é necessário que seja tocada para que se saiba que é dura, maciça e pesada. No nosso caso de estudo, Märkli parte do pressuposto da existência dessas associações entre o ser humano e arquitetura, servindo-se delas para alcançar o objetivo pretendido.¹¹³

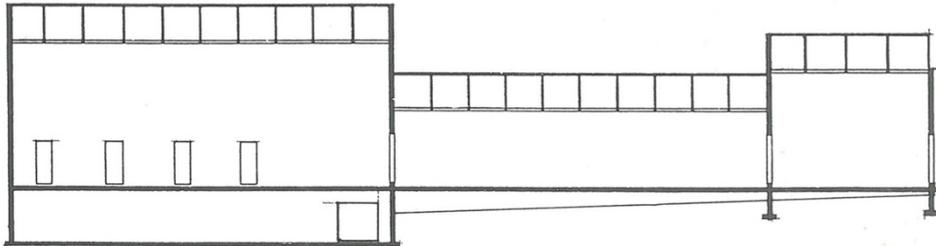
Relativamente à materialidade, o arquiteto optou por deixar o betão à vista, com uma estereotomia produzida através da cofragem em painéis horizontais, que enfatizam a horizontalidade e a tectónica do edifício, ao mesmo tempo que criam neutralidade e estabilidade. A ausência de serviços dá a sensação de que o espaço foi concebido meramente para expor as esculturas e não propriamente para receber visitantes. Esta ligeira retórica hostil pode também ser percebida por outros dois motivos. O primeiro, tem a ver com a configuração dos espaços, que carecem de corredores e zonas de paragem, parecendo apenas respeitar a existência das obras, no sentido em que é pretendido harmonizar a sua disposição com o edifício e não como um espaço de contemplação. Não existem bancos, bengaleiros ou um vestíbulo, obrigando o visitante a se adaptar, de forma a poder contemplar a exposição. O segundo tem a ver com a falta de aberturas, nomeadamente de janelas, importantes para o ser humano que necessita para se orientar no espaço e ter noção da sua envolvente. Inclusivamente, a porta principal e as aberturas nas paredes de betão são reduzidas ao mínimo imprescindível, dando a sensação de lá estarem apenas para que alguém possa entrar e fazer a manutenção básica e esporádica, daquela que parece ser uma espécie de cápsula do tempo, que mantém dentro de si, uma realidade diferente, onde o único elemento que trespassa a barreira sensorial do edifício é a luz.

Quanto à relação com o lugar, Peter Märkli, volta a apelar às qualidades das circunstâncias tal como as encontrou, como forma de produzir determinado impacto no visitante. Ou seja, o arquiteto tira proveito da capacidade da natureza em criar um efeito de tranquilidade, para que o visitante se coloque numa posição de receptividade para aproveitar a experiência arquitetónica que se avizinha. Desta forma, o lugar, abundante em natureza, ausente de construções e pouco alterado, age como parte do programa do edifício, uma espécie de preambulo que o enaltece e molda a experiência do visitante.

¹¹³ Ibidem.



Grundriss
Plan
Ground floor plan



Schnitt
Coupe
Section

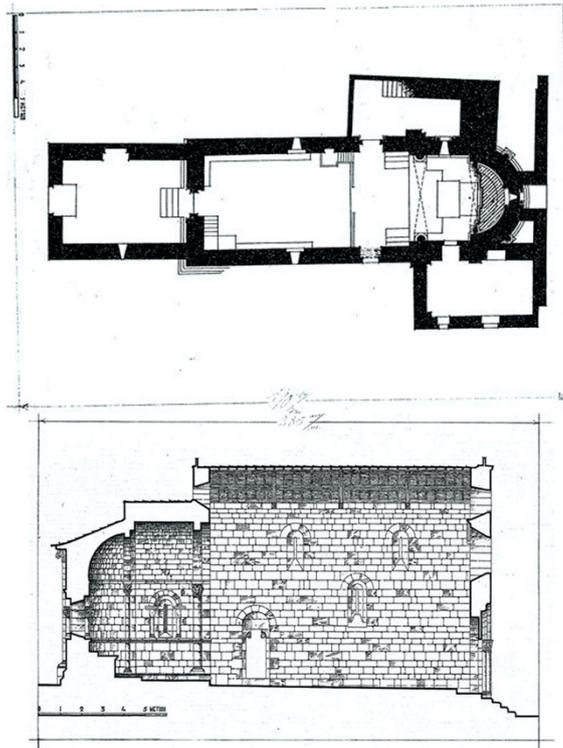


Ilustração 86 – Planta e corte longitudinal.
Ilustração 87 – Planta e corte da Igreja de São Fins de Friestas (Séc.XIII/XIV)

O edifício estabelece uma relação forte com a arte que expõe, pela forma como a imagem produzida tanto pelas esculturas como pelo edifício, se harmonizam. A arte de Hans Josephsohn é produzida de uma forma rudimentar, em que o artista utiliza as próprias mãos para aplicar o material, como, por exemplo, gesso ou argila, diretamente na escultura que está a produzir. O seu detalhe está nas qualidades visíveis, na forma e no resultado, depois de seco. Do mesmo modo, Josephsohn tenta produzir, através do inacabado e tosco, o mesmo tipo de sensações no espectador ao apelar às características intrínsecas do material.

O objetivo de Peter Märkli foi conceber um edifício que, para além de servir de base para expor as obras, também dialogasse e transmitisse concordância entre ambos. Porém, não podemos deixar de fazer a apreciação destes elementos em separado. Aliás, o próprio edifício é uma obra de arte particular, onde podemos supor algumas ideias, em separado, sobre aquele que pode ter sido o processo criativo.

De uma forma geral, a sensação que este edifício nos dá é a de estar perante uma espécie de local de culto, como se fosse uma igreja contemporânea, resultado de uma revisão e interpretação do românico. Escrutinando esta questão, podemos perceber como são vários os aspetos que nos levam a associar este edifício a uma construção do séculos XI, nomeadamente através do volume, da forma, dos materiais, da luz e das sensações. Assim, quanto à volumetria e a forma, equiparam-se pelo corpo singular horizontal e pela diferença de alturas ao longo deste, possível de se verificar em corte, e pela relação entre o comprimento e a largura. As quatro salas mais pequenas de La Congiunta, que se destacam do corpo principal, relembram um esquema de absidiolos. No interior, assinala-se a relação entre os vários espaços e momentos, semelhantes a um nártex no primeiro espaço, a uma nave central no segundo e uma abside no terceiro, que é enfatizada pela ligação aos absidiolos, e pela própria colocação das esculturas que permitem contorná-lo, tal como acontece numa abside de uma igreja românica. A materialidade do museu sugere uma possível interpretação da pedra, como um material que cria um volume fechado e impenetrável, e que, ao mesmo tempo, transmite a sensação de uma arquitetura defensiva, que guarda e protege o seu interior. As aberturas são também elas reduzidas, e a luz que passa por elas produz um efeito místico.

Os desenhos e maquetes de Peter Märkli demonstram um interesse no estudo destes elementos, como o volume, a forma e a luz, que podem ser um meio para fazer uma 'reflexão românica'.

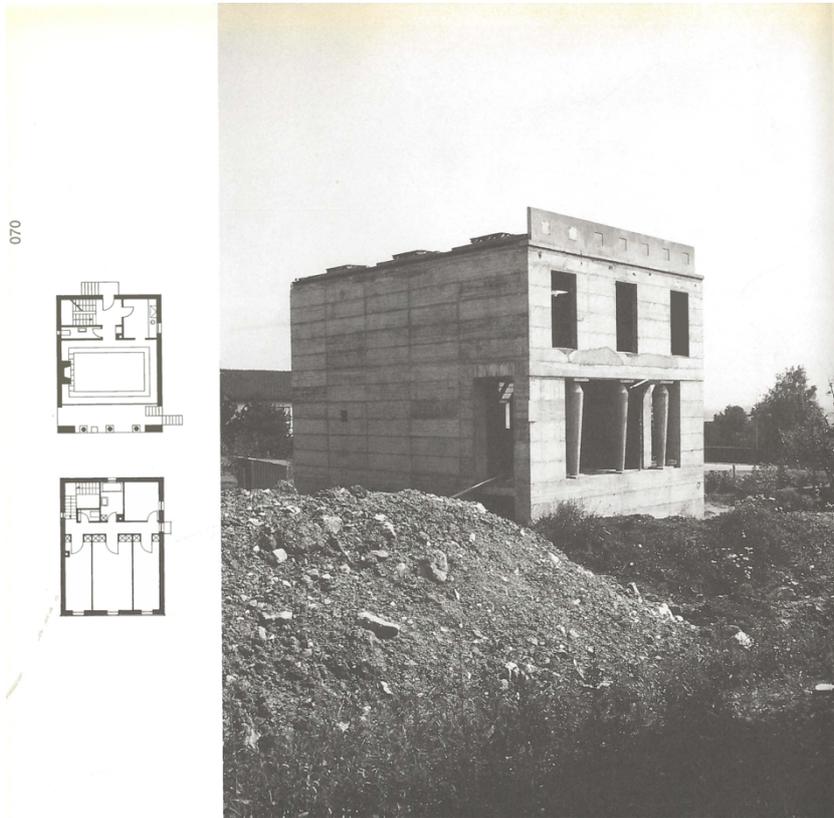


Ilustração 88 – Desenhos Peter Märkli, 2003

Ilustração 89 – Plantas e fotografia (em construção) de uma das casas de Two Single-family Houses (1982)

Neste sentido, a brutalidade deste edifício tanto se identifica como afinidades da arquitetura Brutalista, como parece ser fruto de uma reflexão consequente ao pós-modernismo, com foco na arquitetura românica, constituindo, em si, um novo possível ponto de vista brutalista.

O mesmo é mais evidente noutro projeto do arquiteto, como “Two-Single Family Houses”, onde se sentem alusões à arquitetura clássica, apesar do seu caráter igualmente rude. Este edifício parece sugerir uma outra forma de olhar para o Brutalismo. Ao invés de o associar à procura de um aprofundamento da arquitetura moderna, conforme o Brutalismo de Banham e dos Smithson, talvez o possamos entender como um outro olhar, sobre outros movimentos do passado, mantendo a aspereza brutalista.

Em suma, La Congiunta não só aparenta ter afinidades com o Brutalismo, como permite questionar um outro ponto de vista, com premissas diferentes. Contudo, não deixa de mostrar contiguidades com o Brutalismo que conhecemos melhor, nomeadamente graças à imagem que produz, que se assemelha aquela que Reyner Banham considerava como sendo uma obra brutalista: estrutura à vista, de fácil apreensão, e produtora de uma determinada “imagem” forte, pesada e escultórica. A arte exposta e o museu possuem o mesmo tipo de “imagem”, tal como Banham afirmava. Ou seja, ambos se unem pela estética e semelhanças nas sensações que produzem no espectador. Curiosamente, Hans Josephsohn foi considerado um dos melhores escultores do pós-guerra, sendo a sua arte unicamente baseada na figura humana.

A atitude de aproveitamento das associações que o ser humano faz, perante a apreciação de um edifício, nomeadamente através da memória de experiências passadas, remete para um tipo de “Padrão de Associação” de Alison e Peter Smithson, como forma de dar carácter a uma nova edificação.

Por último, o edifício estabelece uma relação com o lugar, pelo facto de tirar partido das circunstâncias em que ele foi encontrado (“As Found”), como modo de estimular um determinado estado de espírito, e condicionar a experiência sensorial do visitante.

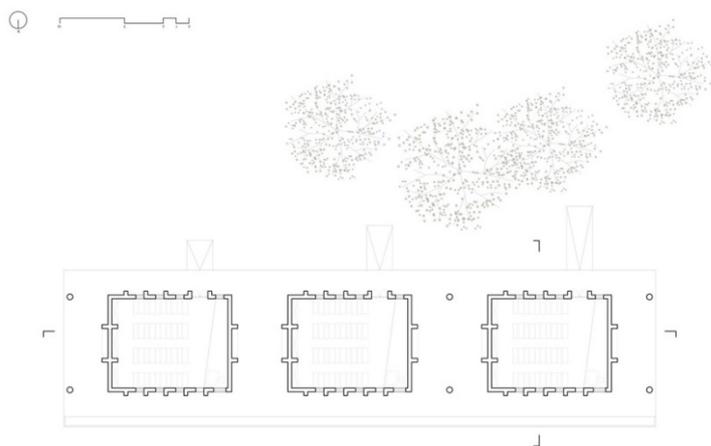


Ilustração 90 e 91 – Vista exterior dos dois blocos de salas de aulas.
Ilustração 93 – Plantas de um os blocos4.4

5.4 – Diébédo Francis Kéré: Escola Primária, Gando (1999 – 2001)

Este caso de estudo é uma escola primária, construída em 2001, localizada em Burkina Faso, na aldeia de Gando, aldeia natal do próprio arquiteto. Foi desenhada por Diébédo Francis Kéré, o mais recente, e primeiro arquiteto africano, laureado com o prémio Pritzker (2022).¹¹⁴ Sendo Kéré filho do líder do povo burquinense, teve oportunidade de estudar na aldeia mais próxima e seguir os seus estudos na Alemanha, na Universidade Técnica de Berlim. Após o término do seu curso, regressou à sua aldeia para construir a escola primária, com fundos angariados através da Fundação Kéré, que criara no período dos seus estudos.¹¹⁵ A este projeto foi atribuído, em 2004, o prémio Aga Khan para a Arquitetura.¹¹⁶

A escola situa-se numa região pouco povoada, com pequenos ajuntamentos celulares de cubatas, espalhadas ao longo do território. O local é bastante desértico, com pouca vegetação e ausente de qualquer tipo de construções. Neste sentido, a construção da escola veio trazer à aldeia de Gando uma certa noção de espacialidade, criando uma espécie de centro cívico e um ponto de referência para os habitantes.

A escola divide-se em dois edifícios térreos, estreitos e compridos, dispostos em forma de L. Na extremidade de cada um, no canto do L, encontra-se uma biblioteca, projeto posterior ao caso de estudo, que terá o seu destaque à frente neste texto. A disposição geral cria, entre os dois blocos, um recinto de uso livre. Ambos os blocos se erguem sob uma plataforma com cerca de 50 cm de altura, do qual nasce um sistema com chão e cobertura. No interior das plataformas existem, 4 ou 2 salas de aulas, dependendo dos blocos, encerradas sobre si mesmas. As salas são separadas entre si, criando nos interstícios espaço para circulação e permanência. A estrutura é feita em tijolo produzido *in situ* pelos moradores, com argila e areia, os materiais mais abundantes da região, e as vigas em betão. A estrutura está à vista, sem qualquer tipo de revestimento. Em cima desta está assente um sistema de duas coberturas, sendo que a primeira é em tijolo perfurado, integrada na própria estrutura, e a segunda é caracterizada por um conjunto de asnas metálicas, onde se apoiam painéis de zinco. Esta última protege o edifício do sol e das chuvas ao mesmo tempo que cria um espaço entre esta e a primeira cobertura, para que circule o ar e impeça o edifício de aquecer, mantendo-o mais fresco. Os vãos são em madeira com persianas horizontais integradas que permitem controlar a entrada de ar e luz, conforme desejado. Os interiores são relativamente simples e espelham a noção ortogonal que se cria a partir do exterior.

¹¹⁴ «Arquitetura Social», 22 de abril de 2022. <https://pt.scribd.com/article/571538063/Arquitetura-Social>.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

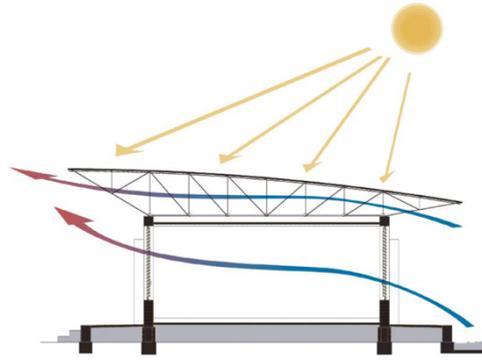


Ilustração 94 – Construção da cobertura e representação do sistema de arrefecimento.
Ilustração 95 e 96 – Vista exterior do Instituto de Tecnologia de Gando e vista interior (corredor)..

De igual modo, todo o sistema estrutural está à vista. Uma vez que não há problemas relacionado com a chuva no interior, o pavimento foi concebido em argila. Segundo Diébédo Kéré, este foi feito através da colocação de pedaços de argila no solo, batendo com uma ferramenta do género de um bastão, pelas mulheres, até ficar uniforme. Posteriormente foi lixado até ficar com um acabamento macio e compacto.¹¹⁷

Este edifício destaca-se, pelas várias relações que estabelece, nomeadamente entre materialidade, construção e as questões sociais inerentes. Porém, o mais relevante tem a ver com os custos da obra e a logística que envolve a sua construção. Segundo Diébédo Kéré, na sua apresentação para a TEDTalk em 2013, o objetivo era construir com o menor custo possível, utilizando a mão de obra disponível na aldeia (não qualificada) e técnicas de construção tradicionais em argila, que a comunidade conhecia. Porém, Gando é uma aldeia que ainda não tem acesso a eletricidade ou a água de boa qualidade e a maior parte das pessoas não sabe ler nem escrever, tornando-se desafiante explicar desenhos de arquitetura. Desta forma, de modo a solucionar este problema, o arquiteto conversou com a comunidade, explicou e realizou protótipos à escala real, mostrando aos construtores como se poderia fazer, verificando a sua viabilidade através da experiência com o protótipo. De igual modo, foi necessário explicar ao seu povo como inovar uma das técnicas tradicionais do país (a construção em argila), ao adicionar areia à mistura de argila para criar um bloco mais resistente, que não se destruísse com a água das chuvas. Ora, estes dois fatores, são os principais protagonistas deste edifício, pois fazem parte de uma espécie de intervenção-tipo do arquiteto, que utiliza o material abundante do local conjugado com as técnicas do lugar e a mão de obra não especializada como forma de economizar custos, naquele é considerado um dos países mais pobre do mundo. Esta aproveitamento dos materiais locais pode ser igualmente vista em outros projetos de Kéré, como, por exemplo, no Instituto de Tecnologia de Burkina Faso (2020) em que a argila é igualmente utilizada como material estrutural, porém desta vez tratada como se fosse betão, tendo sido despejada para caixas de cofragem, o que lhe confere um acabamento mais liso e uniforme.

Neste projeto, a luminosidade e a temperatura são controlados de maneiras diferentes do nosso caso de estudo, pois são utilizados paus de eucaliptos como material não estrutural que reveste os corredores e serve de coberturas em algumas partes do edifício. Isto permite que o ar circule e mantenha as zonas interiores arejadas e frescas.¹¹⁸

¹¹⁷ Diébédo Francis Kéré. «Diébédo Francis Kéré: How to build with clay... and community». Vídeo apresentado na TED TALK, 10 de dezembro de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=MD23gllr52Y>.

¹¹⁸ Lizzie Crook. «Kéré Architecture uses local clay to construct Burkina Institute of Technology», sem data. <https://www.dezeen.com/2021/06/29/kere-architecture-burkina-institute-of-technology-architecture/>.

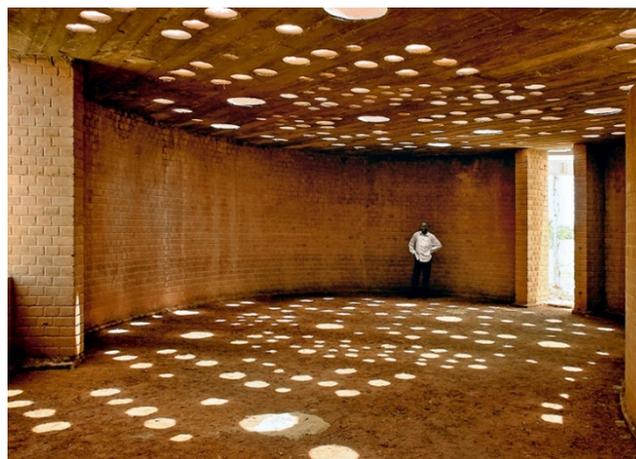


Ilustração 97 – Mulheres a transportar vasos de argila, produzidos localmente.
Ilustração 98 – Vasos cortados, aplicados na cobertura da biblioteca de Gando.
Ilustração 98 – Interior da biblioteca.

Outro exemplo desta prática é a Biblioteca de Gando (2018), um edifício construído depois da escola, utilizando, de igual modo, o tijolo produzido localmente. Porém, destaca-se dos restantes blocos pela sua forma oval e o sistema de cobertura, onde foram introduzidos grandes vasos de argila cortados ao meio, produzidos pelas mulheres locais. Isto permitiu que se criassem aberturas redondas na cobertura, deixando entrar a luz e sair o calor acumulado no interior. No exterior foi criada uma segunda camada em paus de eucalipto para criar zona de descanso e leitura, ao mesmo tempo que ajuda a controlar a temperatura no interior da biblioteca.

Em suma, este edifício apresenta características que podem ser consideradas contíguas ao Brutalismo, por vários fatores. O mais importante, tem a ver com a atitude do arquiteto na identificação de uma necessidade específica de um local e de responder de uma forma pragmática. A situação em si relembra o período do pós-guerra e a ânsia de Alison e Peter Smithson em responder a uma evidente necessidade da comunidade, que não tinha referências anteriores de uma arquitetura de qualidade. Neste caso, a comunidade não tinha praticamente nenhuma noção da arquitetura, nem dos benefícios que esta traz a uma comunidade. A construção desta escola não trouxe só possibilidade de educar as crianças, como, acima de tudo, concebeu um lugar que não existia, ganhando o seu destaque na paisagem e servindo de referência para a comunidade burquinense. Por estes motivos, o edifício apresenta uma imagem memorável. O material e o método construtivo revelam-se ser uma interpretação do “As Found” pela forma como aproveitam o material mais abundante do local e o misturam com outros materiais acessíveis pré-fabricados, e como adaptam a construção aos conhecimentos da mão de obra não especializada, tal como ela é neste local. Por último, o edifício revela uma relação íntima com o lugar, pela forma como o material, aplicado tal como foi concebido, se funde com a paisagem através da semelhança de cores e texturas da região. De igual modo, a escola resultou num artefacto que, não só conta a história da aldeia de Gando, como demonstra as técnicas construtivas tradicionais da aldeia, inovadas pelo arquiteto.

5.5 – Conclusão do Capítulo 5.

Perante esta breve observação de edifícios contemporâneos, podemos concluir que podem existir diversas formas de interpretar a herança brutalista nos dias de hoje.

Entre elas, verificamos que o Brutalismo pode ser visto como uma interpretação ao conceito de “As Found” em que, no caso do Green Corner Building, ao mesmo tempo que valida uma progressão do próprio conceito, por interpretar a utilização “As Found” de uma forma original, levanta questões sobre a sua própria definição, uma vez que o diferente método de cofragem nos leva a questionar sobre o que é de facto o uso “honesto” dos materiais, quando um determinado material por um lado é usado de acordo com essa ‘honestidade’, e por outro, tenta imitar a aparência de outro material: o betão a parecer pedra de coral.

De igual modo, na Casa Latapie, o conceito subjacente de “Projeto Aberto” de Lacaton & Vassal, verificável no caso de estudo, sugere uma interpretação do conceito “As Found”, pelo modo como concentra em si várias ideias semelhantes às de Alison e Peter Smithson, nomeadamente da utilização de materiais pré-fabricados, da preocupação com os custos associados aos materiais e a flexibilidade de uso. Estes dois últimos aspetos exprimem uma possível evolução do próprio conceito “As Found” pela forma como Lacaton & Vassal consideram que a utilização de materiais de produção estandardizada possibilita a redução de custos, permitindo, por sua vez, o aumento da área de construção. De igual modo, pela consideração das qualidades visuais inerentes ao uso dos materiais aplicados sem revestimentos, procurando tirar partido da neutralidade que oferecem para criar a ambiguidade desejada nos espaços criados.

No caso de La Congiunta, apesar de igualmente verificarmos uma continuidade do conceito “As Found”, pela forma como se relaciona com o lugar, e de alguns aspetos que estabelecem contiguidades com a teoria Brutalista segundo Banham, este museu sugere avaliar o Brutalismo na atualidade segundo um outro prisma, que não aquele estudado nesta dissertação. Ou seja, possíveis variantes do Brutalismo, não necessariamente assentes em valores modernistas, como aconteceu com o Brutalismo de Alison e Peter Smithson e foi ambicionado por Reyner Banham, mas antes em outro tipo de valores relacionados com outros períodos da história da arquitetura, mantendo, igualmente, o seu aspeto “bruto”.

Na Escola Primária de Burkina Faso, também pode ser verificada uma continuidade e interpretação do “As found”, pelo modo como foi aproveitado o material local, a argila, e por tornar, de certa forma, a arquitetura mais operacional, permitindo que os habitantes locais construíssem o edifício.

Em adição, ao contrário do Green Corner Building, cujo resultado final procura demonstrar uma certa atitude artística, na Escola de Gando, a imagem final exprime unicamente o seu propósito de uma forma direta; indo assim, mais de acordo com os ideais de Alison e Peter Smithson.

Em suma, atualmente o Brutalismo pode ser considerado como uma interpretação e continuação do “As Found”, no sentido ético e prático, tal como defendido por Alison e Peter Smithson. Ao mesmo tempo, também se pode verificar uma continuidade dos valores Brutalistas mais associados a Banham, nomeadamente o uso do betão como material estrutural predominante, e das formas pesadas e assimétricas. Contudo, é sempre possível, nestas obras, encontrar, de forma fragmentada, contiguidades brutalistas que tanto intersejam o pensamento dos Smithson, como de Banham, em simultâneo.

Considerações finais

Após o percurso desta investigação, realizamos, agora, um sumário daquilo que dela podemos concluir, nomeadamente como resposta às três questões principais colocadas na introdução.

Vale a pena referir que o objetivo da dissertação não assentou na procura de uma resposta universal às dúvidas lançadas no início, nomeadamente referentes à definição do movimento nascido no pós-guerra, e qual seria a definição mais correta do Brutalismo no âmbito da sua história.

A primeira questão colocada na introdução questionava a identificação corrente do movimento Brutalista, iniciado da década de 1950, através da sua associação ao uso do betão, e à utilização dos materiais de uma forma honesta, quase como um modo de constituição de um ‘estilo’. Para procurar uma resposta analisamos os eventos mais marcantes da teoria de cada uma das posições dos principais autores do Brutalismo: Alison e Peter Smithson e Reyner Banham. Fizemo-lo através da leitura de fontes diversas e da conseqüente reflexão. Este procedimento permitiu-nos formular uma opinião sobre o assunto, mais aproximada da realidade. Podemos, agora, concluir que o Brutalismo original se trata de um movimento cuja definição reside, em grande medida, na sua própria indefinição, pelo menos se quisermos entendê-la como uma verdade unânime e sistematizada. Afirmamo-lo agora com uma outra consciência, pois colocamo-nos numa posição mais informada sobre o tema, permitindo-nos especular sobre possíveis variantes, ao invés de procurar uma resposta única, conforme entendimentos generalistas, como aquele descrito na indagação. Assim, digamos que, do ponto de vista da primeira questão, parece-nos mais honesto a aceitação de uma qualidade multifacetada do Brutalismo.

Na segunda questão interrogamos o atual prolongamento da ideia brutalista, a identificar em trabalhos recentes, como devendo estar associada à expressão resultante da construção de edifícios ‘brutos’, de aspecto pesado, ou tosco, expondo sempre betão armado. Interessava entender se esta imagem condiz com o os princípios originais do Brutalismo, e perceber, nomeadamente, a necessidade de existir betão aparente para considerar como brutalista, uma obra arquitetónica.

A partir da análise das interpretações das ideias brutalistas entendíveis nos conceitos expostos, tanto pelos Smithson, como por Banham, facilmente percebemos que o betão à vista não é, ou não deveria ser, o material a partir o qual é definível um Brutalismo atual. Todos os materiais podem ser considerados integráveis num conceito brutalista, desde que aplicados conforme encontrados. Do mesmo modo, as qualidades brutas da forma; isto é, a existência de grandes volumes disformes ou em consola, ou elementos estruturais em betão com espessuras exageradas, não caracterizam uma herança honesta do ‘movimento’, entendendo-o nas suas qualidades multifacetadas.

Relativamente à última parte deste trabalho, propusemos, uma outra reflexão sobre como poderia ser visto o Brutalismo nos dias de hoje. Sugerimos a observação de edifícios contemporâneos que possam ser considerados Brutalistas, embora não sejam considerados como tal, devido à sua aparência contrária à conceção generalizada de que falamos. A escolha dos casos de estudo residiu precisamente da tentativa de explorar outras formas de Arquitetura Brutalista, alternativas à atual tendência referida, como, por exemplo, aquela que é especulada no livro “Porto Brutalista” (2019), em que o uso do betão justifica exemplos de afinidades Brutalistas presentes no Porto.

Assim, respondendo à terceira pergunta, sobre possíveis contiguidades de obras atuais com o Brutalismo, acreditamos que não tenham, até pela situação específica que justifica cada obra, de ser, exclusivamente, decorrente de uma continuidade coerente com as premissas primordiais do movimento. Podendo resultar da existência de uma sùmula de fragmentos que correspondam à natural evolução dos significados dessas mesmas premissas.

Neste sentido, podem-se considerar Brutalistas edifícios que verifiquem uma continuidade, ou interpretação, do “As Found” em vários sentidos: uma atitude que manifeste atenção aos custos através de uma seleção criteriosa de materiais; à forma como os espaços podem ser readaptados e livremente usados; à consideração de materiais alternativos ao betão (sem deixar de incluir o betão); à capacidade de tirar partido das qualidades físicas, visuais e subjetivas, já presentes num determinado espaço e inclusão desses elementos no processo de design. Por último, pode ser considerado Brutalista um edifício cujo resultado final expresse, claramente, o seu processo de conceção.

Estas qualidades podem adquirir, conforme nas obras analisadas, diferentes sentidos, ou significados. Mas a análise das obras contemporâneas talvez nos permita responder à pergunta enunciada no título do livro de Banham: *New Brutalism, ethic or aesthetic?* Talvez possamos, hoje, falar de contiguidades com o Brutalismo, quando uma obra, através da lógica do 'As Found', nos permita afirmar que a dualidade entre ética e estética já não exista, por estes conceitos se encontrarem numa posição mútua de interdependência.

Posto isto, este trabalho termina com o apelo a uma possível continuidade da investigação, nomeadamente no aprofundamento das possíveis variáveis que permitam entender uma postura com herança no Brutalismo, que possibilitem ajudar a analisar interpretações do movimento, na atualidade.

Bibliografia

- A. Campagna, Barbara. «Redefining Brutalism». *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology* 51, n. 1 (2020): 25–36. <https://www.jstor.org/stable/26920641>
- Baker, Jeremy. «Arena. A Smithson File». *Arena, The Architectural Association Journal*. N.º 899 (1966)
- Banham, Reyner. «A home is not a house». *Art in America* 2, n. 4 (1965).
- Banham, Reyner. “*The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*”. London: The Architectural Press, 1966
- Banham, Reyner. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 19–28. <http://www.jstor.org/stable/23014862>
- Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger, 1967.
- Block, India. “Diébédo Francis Kéré says school that launched his career is “not a traditional African building”, Dezeen (2017). <https://www.dezeen.com/2017/10/17/movie-diebedo-francis-kere-gando-school-burkina-faso-interview-video/>.
- Crook, Lizzie. «Kéré Architecture uses local clay to construct Burkina Institute of Technology», Dezeen (2021) <https://www.dezeen.com/2021/06/29/kere-architecture-burkina-institute-of-technology-architecture/>.
- Crosby, Theo. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 17–18. <http://www.jstor.org/stable/23014861>
- Curcic, Slobodan. «Reviewed Work: The New Brutalism. Ethic or Aesthetic by Reyner Banham». *Journal of Aesthetic Education* 3, n. 2 (1969): 171–73. <https://doi.org/10.2307/3331537>.
- Davies, Paul. «Reyner Banham (1922 -1988)». *Architectural Review*, (2019). <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/reyner-banham-1922-1988>.
- Diébédo Francis Kéré. «Diébédo Francis Kéré: How to build with clay... and community». Vídeo apresentado na TED TALK, 10 de dezembro de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=MD23gllr52Y>.
- El Croquis. «Studio Anne Holtrop 2009 2020». *206, El Croquis*, 1 (2020). <https://elcroquis.es/products/n-206-anne-holtrop-2009-2020>.
- Fleetwood, John; Horne, M. R.; Heyman, Jacques; Baker. *The Steel Skeleton. Vol. II, Vol. II.*, Cambridge: Cambridge University Press, 1956.
- Frost, Amy. «The Smithsons at Upper Lawn Pavilion». Em *Fonthill Recovered*, editado por Caroline Dakers, 331–40. Reino Unido: UCL Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1xz0t0.23>.
- García, Patricia Arizmendi. «Atmósferas: La Congiunta, Peter Märkli», Dissertação de Mestrado, Universidade Politécnica de Madrid, 2017. <https://oa.upm.es/46962/>.

- Golan, Romy; Whiteley, Nigel. «Historian of the Immediate Future: Reyner Banham». *The Art Bulletin* 85 (2003): 401. <https://doi.org/10.2307/3177354>.
- Gomes Costa, Marta Sofia. «O lugar, a casa, a janela. Atmosferas bem temperadas no espaço doméstico em Alison e Peter Smithson». Dissertação de mestrado, Faculdade de arquitetura da universidade do Porto, 2021. <https://hdl.handle.net/10216/134631>.
- Heuvel, Dirk van den. «Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life». *The Journal of Architecture* 20, n. 2 (2015): 293–308. <https://doi.org/10.1080/13602365.2015.1027721>.
- Highmore, Ben «Image-breaking, God-making: Paolozzi's Brutalism». *October* 136 (2011): 87–104. http://mindcontrol-research.net/wp-content/uploads/2016/12/4_banham_home_not_house.pdf <http://www.jstor.org/stable/23014872>
- Hutin, Christophe. «Anne Lacaton : Housing and generosity», *ICON*, 2017, 103–6. https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20181213-1205571702_ICON.pdf
- Hutin, Christophe. «British post-war mass housing». Blog. “*Designing Buildings*”, 2021. https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/British_post-war_mass_housing.
- Imani, Samira; Imani, Elena «Brutalism: as a preferred style for institutional buildings in modern architecture period», *EDP Sciences* (2021) https://www.researchgate.net/publication/348748498_Brutalism_as_a_preferred_style_for_institutional_buildings_in_modern_architecture_period.
- Johnson, B. S. «*The Smithsons on Housing*». Documentário. BBC, 1970. <https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk&t=333s>.
- Johnson, Philip. «School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson». *Architectural Review*, (1954). <https://www.architectural-review.com/buildings/school-at-hunstanton-norfolk-by-alison-and-peter-smithson>.
- Kitnick, Alex. «Introduction». *October* 136 (2011): 3–6. <http://www.jstor.org/stable/23014855>
- Klijn, Olv. “Maison Latapie Floirac - *The Eco House: Typologies of Space, Production and Lifestyles*”, *DASH | Delft Architectural Studies on Housing*, n. 07 (2012). <https://journals.open.tudelft.nl/dash/article/view/4745>.
- Lichtenstein, Claude; Screggenberger, Thomas. *As found : the discovery of the ordinary*. Vol. 1. Suíça: Lars Müller Publishers, the Zürich Museum für Gestaltung, 2001.
- Mayoral Moratilla, José. «Lacaton & Vassal: Condiciones abiertas para el cambio permanente. Entrevista con Anne Lacaton». *Materia Arquitectura*, (2018), 6–21. https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20190905-171740Revista_Materia_Arquitectura_18.pdf

- McCoy, Esther. «Reyner Banham, 1922-1988». *AA Files*, n. 16 (1987): 33–40.
<http://www.jstor.org/stable/29543612>
- Mollard, Manon. «Breaking the mould: soil as shuttering», *The Architectural Review*, (2020).
<https://www.architectural-review.com/buildings/earth/breaking-the-mould-soil-as-shuttering>.
- Mostafavi, Mohsen. *Approximations the Architecture or Peter Märkli*. (London: The MIT press) 2002.
- Santos Costa Treno, Pedro. «Manifesto e mimese: passado e presente no brutalismo britânico», Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra, 2015. <http://hdl.handle.net/10316/30908>.
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. «House in Soho, London». *October* 136 (2011): 11–11.
<http://www.jstor.org/stable/23014858>
- Smithson, Peter; Carolin, Peter. «Reflections on Hunstanton». *Architectural Research Quarterly* 2, n. 4 (1997): 32–43. <https://doi.org/10.1017/S135913550001573>.
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. «The New Brutalism». *October* 136 (2011): 37–37.
<http://www.jstor.org/stable/23014866>
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. «Thoughts in Progress». *Architectural Design* (1957): 113.
https://direct.mit.edu/octo/article-abstract/doi/10.1162/OCTO_a_00038/59154/The-New-Brutalism?redirectedFrom=PDF
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. *Without Rhetoric; an Architectural Aesthetic, 1955-1972*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1974.
- Steiner, Hadas. «Life at the Threshold». *October* 136 (2011): 133–55.
<http://www.jstor.org/stable/23014874>
- van den Heuvel, Dirk. «Reviewed Work(s): The Charged Void: Architecture by Alison Smithson and Peter Smithson». *AA Files*, n. 49 (2003): 97–100. <http://www.jstor.org/stable/29544758>
- Vernissage TV «Museo La Congiunta, Giornico by Peter Märkli Architect» Video, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=DVuXOg9W8ZM&t=156s>.
- Vidler, Anthony. «Another Brick in the Wall». *October* 136 (2011): 105–32.
<http://www.jstor.org/stable/23014873>
- Walsh, V.; Henderson, N.; House, Gainsborough's. "Nigel Henderson: Parallel of Life and Art". Thames & Hudson, (2001). <https://books.google.pt/books?id=nxlrQgAACAAJ>.
- Whiteley, Nigel. «Banham and "Otherness": Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre». *Architectural History* 33 (1990): 188–221. <https://doi.org/10.2307/1568555>.
- Whitham, Graham. " *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*". Cambridge: MIT Press, 2018.

Wiryomartono, Bagoes. «Reyner Banham and modern design culture». *Frontiers of Architectural Research* 1, n. 3 (2012): 272–79. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2012.07.004>.

Índice de ilustrações

- Ilustração 1** – (Michael Douglas, 2018, “ARTSTATION”, www.artstation.com/artwork/rROZW5).
- Ilustração 2** – Simon Phipps, sem data, “dromik”, dromik.tumblr.com/post/162946784826/queen-elizabeth-ii-law-courts-liverpool-farmer
- Ilustração 3** – Filip Dujardin, 2007- 2014, “Impossible Architecture”, www.filipdujardin.be).
- Ilustração 4** – (Nigel Henderson, c. 1949 – 1956, “tate.org.uk”, www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-29-8/henderson-photograph-of-alison-smithson-in-a-work-room).
- Ilustração 5** – (Nigel Henderson, c.1949 – c.1956, “tate.org.uk”, www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-29-7/henderson-photograph-of-peter-smithson-in-a-work-room)
- Ilustração 6** – (Desconhecido, c.1946 – c.1949, Historic England Archive, historicengland.org.uk/services-skills/education/educational-images/world-war-ii-bomb-damage-london-3952)
- Ilustração 7** – (Peter Bloomfield, 1979, “Dezeen”, www.dezeen.com/2016/02/29/building-the-brutal-barbican-estate-london-construction-photographs-peter-bloomfield)
- Ilustração 8 e 9** - Alison e Peter Smithson, 1949, “As Found : The Discovery of The Ordinary” (Suíça: Lars Müller Publishers and Zürich Museum für Gestaltung)
- Ilustração 10** - Página 1297 da revista “Official Architecture and Planning”. Inclui três fotografias Escola de Hunstanton. Revista de Setembro de 1966, Volume 29, nº9.
- Ilustração 11** – Página 1297 da revista Official Architecture and Planning, inclui cinco fotos da Escola de Hunstanton, a planta térrea do projeto e texto. Revista de Setembro de 1966, Volume 29, nº9
- Ilustração 12** – Maltby, c.1954, “Royal Institute of British Architects (RIBA)”, www.ribapix.com/hunstanton-school-hunstanton-norfolk-detail-of-the-washbasins_riba111727#)
- Ilustração 13 e 14** – (Nigel Henderson, c.1954, “As Found : The Discovery of The Ordinary” (Suíça: Lars Müller Publishers and Zürich Museum für Gestaltung) pág. 121 e 122/123)
- Ilustração 15** – (Reginald Hugo de Burgh Galwey, c.1954, “Royal Institute of British Architects (RIBApix)”, www.ribapix.com/Secondary-modern-school-Hunstanton_RIBA41655?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cuemliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2Fkdj1mYWxzZSJaWQ9MCMZtaWQ9MCMZ2aWQ9MCMZxPUh1bnNOYW50b24mc2lkPWZhbHNIJmlzYz10cnVJm9yZGVyQnk9MCMZwYWdlbnVtYmVvPTM=#)
- Ilustração 16** – Alison e Peter Smithson – Casa em Soho (1952). Página 342 da revista Architectural Design (Dezembro de 1953)
- Ilustração 17** – Fotomontagem do autor
- Ilustração 18** - (desconhecido, c.1951,“flickr, www.flickr.com/photos/aiert/2352136978/sizes/o/in/set-72157627523948011/)
- Ilustração 19, 20 e 21** – (Alison e Peter Smithson, sem data, “Socks”, www.socks-studio.com/2018/01/03/house-for-a-society-that-had-nothing-the-soho-house-by-alison-and-peter-smithson-1953/)
- Ilustração 22** : (The Eduardo Paolozzi Foundation, 1957, “TATE”, www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-cyclops-t00225)
- Ilustração 23** – (Desconhecido, c.1947, “As Found : The Discovery of The Ordinary” (Suíça: Lars Müller Publishers and Zürich Museum für Gestaltung) pág. 66 e 67
- Ilustração 24** – (Desconhecido, sem data, , “As Found : The Discovery of The Ordinary” (Suíça: Lars Müller Publishers and Zürich Museum für Gestaltung) pág. 158)
- Ilustração 25**– (Nigel Henderson, 1953, “TATE”, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/all-play-and-no-work-a-ludistroy-of-the-curatorial-as-transitional-object-at-the-early-ica)
- Ilustração 26** – (Nigel Henderson, c. 1954, “Royal Institute of British Architects (RIBApix)”, www.ribapix.com/Secondary-modern-school-Hunstanton_RIBA41655?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cuemliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2Fkdj1mYWxzZSJaWQ9MCMZtaWQ9MCMZ2aWQ9MCMZxPUh1bnNOYW50b24mc2lkPWZhbHNIJmlzYz10cnVJm9yZGVyQnk9MCMZwYWdlbnVtYmVvPTM=#)
- Ilustração 27** – (Claude Lichtenstein e Thomas Schreggenberger, 2001, “As Found : The Discovery of The Ordinary” (Suíça: Lars Müller Publishers and Zürich Museum für Gestaltung) pág. 200)
- Ilustração 28** –(Lorenzo Zandri, 1959, “Divisare”, divisare.com/projects/418978-alison-and-peter-smithson-lorenzo-zandri-upper-lawn-pavilion)
- Ilustração 29** – (Autor desconhecido, sem data, , “As Found : The Discovery of The Ordinary” (Suíça: Lars Müller Publishers and Zürich Museum für Gestaltung) pág. 198)
- Ilustração 30** – (Desconhecido, sem data, Artigo: https://www.researchgate.net/publication/268372616_Paper_No_151_The_Architecture_of_Climate_Studies_in_environmental_history_Smythson_and_the_Smithsons)
- Ilustração 31** – (Her Majesty’s Stationery Office, 1984, “British History Online”, www.british-history.ac.uk/rchme/northants/vol6/l-ixxii)
- Ilustração 32** – (Alison e Peter Smithson, 1953, “House in Soho, London” (Londres: Architectural Design), pág.1)
- Ilustração 33** – (Desconhecido, “Hunstanton School”, en.wikiarquitectura.com/building/hunstanton-school/#lg=1&slide=4)
- Ilustração 34** – (Alison e Peter Smithson, c. 1960, “Archdaily”, www.archdaily.com/150629/ad-classics-robin-hood-gardens-alison-and-peter-smithson?ad_medium=gallery)
- Ilustração 35** – (Alison e Peter Smithson, 1952, “Cronologia do Pensamento Urbanístico”, <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=11>)
- Ilustração 36** - (Alison e Peter Smithson, 1972. “ArchDaily”, www.archdaily.com/150629/ad-classics-robin-hood-gardens-alison-and-peter-smithson)

Ilustração 37 – (Alison e Peter Smithson, 1993, “festisei”, festisei.wordpress.com/2011/11/28/small-pleasures-of-life/)

Ilustração 38 – (Autor desconhecido, sem data, (“*The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*”, Londres: Architectural Press) pag. 153)

Ilustração 39 – (Autor desconhecido, sem data, “German Post-War Modern”, germanpostwarmodern.tumblr.com/post/117874819275/istituto-marchiondi-spagliardi-1954-58-in-milan)

Ilustração 40 e 41 – (Samuel Ludwig, sem data, “Samuel Ludwig”, www.samuelludwig.com/louis-kahn/eq78egzdI0jau7x9gy33uyesb99sl)

Ilustração 42 – (Sydney W. Newberg, sem data, (“*The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*”, Londres: Architectural Press) pag. 121)

Ilustração 43 – (Kalle Söderman, 2013, “The Smithsons Sugden House”, www.sosbrutalism.org/cms/15888835)

Ilustração 44 – (Reginald Hugo de Burgh Galwey, 1963, “Ribapix”, www.ribapix.com/Reyner-Banham-riding-a-Moulton-bicycle-along-Carteret-Street-Westminster-London_RIBA38487?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cucmliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2Fkdj1mYWxzZSZjaWQ9MCZtaWQ9MCZ2aWQ9MCZxPjIeW5ciUyMGIhbmhhdSUyMCZzaWQ9ZmFsc2UmaXNjPXRydWUmb3JkZkZlT0w#)

Ilustração 45 – François Dellagret, 1965, “Socks”, socks-studio.com/2011/10/31/francois-dallegret-and-reyner-banham-a-home-is-not-a-house-1965/)

Ilustração 46 – (François Dellagret, 1965, “Frac Centre-Valde Loire”, www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/dallegret-francois/a-home-not-house-317.html?authID=49&ensembleID=126)

Ilustração 47 – Página da revista Architectural Review, Artigo de Reyner Banham, dezembro de 1955.

Ilustração 49 – Imagem retida do artigo “Banham and ‘Otherness’ – Reyner Banham (1922 - 1988) and His Quest for an Architecture Autre”

Ilustração 50 – (Reginald Hugo de Burgh Galwey, 1954, “Ribapix” www.ribapix.com/Secondary-modern-school-Hunstanton-view-along-the-main-block-looking-towards-the-gymnasium_RIBA18321?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cucmliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2Fkdj1mYWxzZSZjaWQ9MCZtaWQ9MCZ2aWQ9MCZxPWh1bnN0)

Ilustração 51 – (Alison e Peter Smithson, 1953, “research gate”, https://www.researchgate.net/figure/Figura-13-Allison-y-Peter-Smithson-proyecto-de-ampliacion-de-la-Universidad-Sheffield_fig4_329170757)

Ilustração 52 – Alison and Peter Smithson, 1950-51, “Towards a New Cathedral: The Competition for Coventry Cathedral 1950-51” (SAHGB Publications Limited)

Ilustração 53 – Capa do livro de Reyner Banham “The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?” (1966)

Ilustração 54 – Página 21 do livro “The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?” (1966)

Ilustração 55 – Fotografias da Exposição “Parallel of Life and Art” (1953), retira da do livro “The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?” (1966), página 42.

Ilustração 56 – Jackson Pollock, 1948, “Centre Pompidou”, www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cajbjx6

Ilustração 57 – (Autor desconhecido, sem data, “*The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?*”, (Londres: MIT Press) pág. 111)

Ilustração 58 – Esquema do autor.

Ilustração 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70 e 71 – (Autor desconhecido, 2018, “*El Croquis n° 206*” (Espanha: El croquis”)

Ilustração 72, 73, 74 e 75– (Lacaton & Vassal, 1993, “Lacaton & Vassal”, https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20140220-110133LV_FchA4_HabitatMaisons_LAT_bd.pdf/)

Ilustração 76 e 77 – (Lacaton & Vassal, 2014, “Lacaton & Vassal” <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20>)

Ilustração 78 e 79– (Lacaton & Vassal, 1993, “Lacaton & Vassal”, https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20140220-110133LV_FchA4_HabitatMaisons_LAT_bd.pdf/)

Ilustração 80 e 81 - (Autor desconhecido, sem data, “Estúdio Peter Markli”, <https://peter.arch.ethz.ch>)

Ilustração 82 e 83 – (Tomo Yasu, 2009, “Flickr”, <https://www.flickr.com/photos/dog-pochi/5377175520/in/photostream/>)

Ilustração 84 – (desconhecido, sem data, “Kesselhaus Josephson”, https://www.kesselhaus-josephsohn.ch/En/Events/7/1992_La_Congijunta)

Ilustração 85 – Imagem retirada do Google Earth

Ilustração 86 – (Peter Markli, 1993, “*Objekte im Raum*”, Zurich)

Ilustração 87 – Imagens de desenhos originais retirados de http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=3619

Ilustração 88 e 89 – (Autor desconhecido, 2002, “*Approximations: the architecture or Peter Märkli*” (Suíça: Mohsen Mostafavi)

Ilustração 90, 91, 92, 93 e 94 – Siméon Duchoud, e Erik-Jan Ouwerkerk, sem data, “ArchDaily”, https://www.archdaily.com.br/br/786882/escola-primaria-em-gando-kere-architecture?ad_medium=gallery)

Ilustração 95 e 96 - Jaime Herraiz Martínez, 2021, “Arquitetura Viva”, <https://arquitecturaviva.com/works/instituto-de-tecnologia-de-burkina-en-koudougou>

Ilustração 97, 98 e 99 – Atelier Kéré Architecture, 2018, “Arquitetura Viva”, <https://arquitecturaviva.com/works/biblioteca-de-gando-10>