

2. O APARECIMENTO DO BRUTALISMO E SEU SUCESSO EM SÃO PAULO

Assim como a denominação de "orgânica" aplicada à arquitetura, o termo "brutalismo" e o adjetivo correspondente foram empregados para abarcar realidades mais ou menos amplas segundo a pessoa que escreveu sobre o tema. Embora seja certo que, conforme esclareceu Rayner Banham⁴⁷, a palavra surgiu em 1954, na Inglaterra, e no começo visava qualificar as aspirações de um grupo de jovens arquitetos desse país, logo assumiu uma extensão considerável no tríplice plano cronológico, geográfico e artístico; é assim que se chegou a englobar sob esse nome um movimento internacional heterogêneo que extravasa para outros ramos (principalmente a pintura) e para criações anteriores ao nascimento do vocábulo. Limitando-nos ao setor da arquitetura e tendo em vista compreender bem as origens e o sentido do fenômeno brasileiro (que é o que interessa aqui), deve-se fazer, portanto, uma distinção entre as duas tendências essenciais: o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês. O primeiro, conforme acabou de ser insinuado, é um brutalismo *avant la lettre*, pois precedeu a invenção do termo propriamente dito; aliás, a aplicação retroativa desse termo a obras que só correspondiam parcialmente ao ideal e ao modo de expressão dos pioneiros britânicos foi contestada, mas a discussão tem pouca importância: é fácil compreender a confusão que se estabeleceu quando se pensa na ênfase assumida pelo emprego do concreto *bruto* na obra do mestre franco-suíço a partir da unidade habitacional de Marselha (1947-1952), ainda mais que a família Smithson e seus discípulos, por seu lado, punham ênfase numa franqueza puritana quanto às estruturas e aos materiais. Porém, enquanto o brutalismo de Le Corbusier — se é que é brutalismo — não vai além dessa técnica (que convinha bem a seu estilo pesado e vigoroso) e se conjuga com uma plástica nova que rompe definitivamente com o funcionalismo estrito, o brutalismo inglês, pelo contrário, aparece como uma espécie de volta extremada aos princípios da década de vinte, sem qualquer concessão a uma estética que não seja de essência material; esse desejo de austeridade absoluta e a recusa de todo subterfúgio traduziram-se pela apresentação sincera de todos os elementos, inclusive do equipamento em geral oculto e especialmente das canalizações de todos os tipos, agora aparentes; em compen-sação, não existia nenhuma preferência, nem qualquer exclusão *a priori* quanto à escolha de materiais e formas, escolha essa ditada unicamente por uma questão de conveniência adequada a cada caso. Assim, o movimento britânico deu lugar a realizações variadas, indo desde uma inspiração imediato na pureza retilínea tão apreciada por Mies van der Rohe, até a flexibilidade topográfica da planta serpenteante que surge no conjunto de Park Hill em Sheffield⁴⁸; mas nisso não há nenhuma incoerência, pois o individualismo de cada

obra não é resultado de um capricho pessoal; ele se baseia num rigor doutrinário que julga encontrar em cada ocasião a relação estrutural e espacial necessária no caso; aliás, a rudeza da expressão contribui para restabelecer a unidade estilística das diversas manifestações que reivindicam essa ideologia. Portanto, no plano do vocabulário, o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês não têm nenhum ponto em comum, exceto o gosto pelo emprego dos materiais no estado bruto, e nem se trata dos mesmos materiais, pois aquele lança mão exclusivamente do concreto, enquanto este não vacila em jogar com a gama completa. Contudo, ambos expressam um desafio tingido de violência, uma revolta contra os usos estabelecidos e os regulamentos que entravam o progresso, uma segurança quanto ao caminho a seguir e uma vontade de impor esse caminho. Sem querer fazer *tabula rasa* do pensamento arquitetônico moderno a que eles continuam vinculados, ambos recolocam em questão, embora de maneira oposta, e da paixão que os anima, surgiu uma linguagem áspera, decidida, que pode ser reencontrada na versão brasileira, cujo *chef de file* sem dúvida alguma é Vilanova Artigas.

1. A obra de Vilanova Artigas depois de 1945⁴⁹

Depois de começar por uma inspiração orgânica⁵⁰, a obra de Vilanova Artigas continuou por um período de integração dentro do movimento racionalista brasileiro, para desembocar, enfim, num brutalismo muito pessoal correspondente à época da maturidade e da afirmação mais original do arquiteto. A existência dessas três fases nitidamente diferenciadas, que um exame superficial poderia fazer pensar que estão isentas de continuidade em razão dos saltos bruscos manifestados, explica-se por uma evolução profunda no pensamento, evolução onde os fatores políticos desempenharam um papel de primeira linha. Com efeito, para Artigas, não pode haver separação entre a arte, a sociedade e a ação individual, que sempre deve refletir uma tomada de posição filosófica traduzida em termos utilitários no plano prático. A escolha do estilo wrightiano no começo de sua carreira esteve ligada a uma concepção liberal, que via esse tipo de arquitetura norte-americana como a melhor expressão da democracia. Quando as transformações do mundo, durante e depois da guerra de 1939-1945, incitaram-no a abandonar esse ideal de liberdade, considerado incompatível com um desenvolvimento rápido dos países não-industrializados, procurou uma estética caracterizada pela atualidade, pelas possibilidades técnicas revolucionárias e pela disciplina rígida que ele achava ser necessária para guiar as regiões atrasadas até o progresso: a doutrina de Le Corbusier, cuja versão brasileira acabava de surgir, não podia deixar de tentá-lo; satisfazia essas aspirações e seu público internacional encontrava um correspondente indiscutível na escala nacional, prova de sua capacidade de adaptação. Para ele, contudo, jamais

47. *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Paris, Hazan, 1964, pp. 75-77.

48. *L'information d'histoire de l'art*, 10.º ano, n.º 1, jan.-fev. de 1965, pp. 18-29.

49. L. BO BARDI, Casas de Vilanova Artigas, *Habitat*, n.º 1, out.-dez., 1950, pp. 2-16; B. ALFIERI, João Vilanova Artigas: ricerca brutalista, *Zodiac*, n.º 11, maio de 1960, pp. 97-107.

50. Cf. *supra*, pp. 271-273.

se tratou de uma conversão absoluta e incondicional. Suas convicções de esquerda e o aumento da tensão mundial depois da Guerra da Coréia, em 1950, levaram-no a publicar artigos onde atacava claramente as concepções "burguesas" dos grandes mestres racionalistas. Suas acusações sucessivas contra Le Corbusier e Gropius foram formuladas numa linguagem de aspereza inauditas: o *modulor* do primeiro teria sido apenas uma tentativa de arruinar o sistema métrico e seria um retorno velado às antigas medidas cuidadosamente conservadas pelos anglo-saxões, e, conseqüentemente, um serviço prestado aos interesses do imperialismo norte-americano⁵¹; quanto ao segundo, sua atitude por ocasião da Segunda Bienal de São Paulo, onde tinha sido convidado a fazer parte do júri, provava que não passava de um agente desse mesmo imperialismo e que tinha aceitado transformar seu imenso renome num instrumento de propaganda, encarregado de demonstrar a superioridade *yankee*⁵². Essa violência passional, exacerbada pelas crises políticas que se sucederam no Brasil em 1954-1955, não podia deixar de repercutir nas atividades profissionais de Artigas; logo ele sentiu necessidade de expressá-la em suas construções, propondo soluções radicais, onde os conflitos existentes na sociedade capitalista iam refletir-se por meio de oposições francas e pesadas. É nesse sentido que se deve interpretar sua passagem para um brutalismo que, sem dúvida alguma, muito deve ao brutalismo de Le Corbusier no plano formal, mas que, no plano da ação, visou objetivos bem diferentes. Como não podia criar a arquitetura popular com que sonhava⁵³, dedicou-se a tratar os programas que lhe eram confiados com um espírito combativo e comunitário, onde vieram convergir seu amor pelo material puro, suas preocupações com o espaço interno unificado e com a organização racional com fins psicológicos precisos. Assim, a obra de Artigas não pode ser separada de seu contexto político, essencial para o arquiteto; mas este sempre esteve consciente de que o valor de uma realização provinha de seu sentido estético, e que só essa contribuição podia dar à obra um significado decisivo no plano de uma civilização⁵⁴.

Os anos que se seguiram à guerra viram redobrar a atividade de Artigas, exercida, como antes, no setor da casa individual⁵⁵. Abandonando definitivamente a submissão à natureza que tinha marcado sua primeira

51. Artigo publicado numa revista local pouco conhecida, *Fundamentos*, em maio de 1951, republicado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1960: *Depoimentos*, n.º 1, pp. 71-76.

52. *Arquitetura e Decoração*, n.º 7, set.-out. de 1954, pp. 4-5.

53. *Ibid.*, p. 5. Ao contrário de seu jovem colega Edgar Graef, também de esquerda, que queria transpor a luta ideológica pela renovação da arquitetura num ataque contra o movimento «moderno» brasileiro, Artigas defendeu vigorosamente Niemeyer e seus êmulos da acusação de farisaísmo; adepto resoluto de uma arquitetura simbólica de seu tempo e de seu meio, Artigas achava que eles se tinham colocado frente à realidade, adotando uma posição correta do ponto de vista materialista; no máximo, lamentava que eles se estivessem contentando apenas com esperar a possibilidade de criar uma arquitetura popular, em vez de participar ativamente da elaboração dessa possibilidade através de uma ação direta.

54. *Acrópole*, n.º 319, julho de 1965, pp. 21-22.

55. Cf. L. BO BARDI, Casas de Vilanova Artigas, art. cit. (fotos, plantas, cortes). Mas são dessa época os prédios de apartamentos Louveira, na Praça Vilaboim, em São Paulo (1950), célebres pelo jogo de rampas de acesso comuns aos dois edifícios (*Arquitetura e Engenharia*, n.º 17, maio-junho de 1951, pp. 50-51; H. MINDLIN, *op. cit.*, pp. 94-95 (plantas, fotos, corte).

fase, optou decididamente pelos materiais modernos, pela estrutura independente em concreto armado⁵⁶, pelos volumes geométricos claros (com uma preferência sistemática pelo telhado em "V" resultante da junção de prismas trapezoidais), pelos jogos de rampas e níveis desencontrados, pela transparência e continuidade exterior-interior das salas de estar, pela leveza geral — em suma, por todo o repertório racionalista brasileiro — em seu jogo espetacular de variações formais. O fato de que suas casas, apesar de tudo, não se confundem com o panorama de conjunto e conservam uma personalidade *sui generis*, deve-se a uma certa severidade na aplicação dos princípios, severidade que repercute no estilo, e principalmente a um propósito de unidade espacial que caracteriza tais casas. Duas realizações exatamente contemporâneas (1948-1949) ilustram claramente as aspirações do arquiteto nessa época e a maneira surgida com a colocação em prática dessas aspirações. A casa de Mario Bittencourt⁵⁷, no bairro do Sumaré, desenvolve-se em torno de um bloco central, verdadeira coluna de água que se ergue como uma enorme chaminé por cima do resto da composição; a parte superior é ocupada pela caixa de água (obrigatória em São Paulo por causa dos freqüentes cortes no fornecimento) e a base, pelo banheiro, fechado por todos os lados e iluminado só por aberturas laterais, altas, que difundem uma luz quase de cima; de um lado, a cozinha e os quartos, do outro, sala de estar e escritório articulam-se em torno desse núcleo num movimento ascendente que se traduz pelo volume final. O rigor das soluções é típico de uma concepção da arquitetura onde não há concessões: a organização adotada corresponde a uma preocupação com a economia levada ao máximo, a uma valorização do necessário às custas do supérfluo, bem como à imposição de um modo de viver e a um ideal estético. O fato de partir de um elemento normalmente considerado como anexo (a caixa de água, agora integrada plenamente no projeto, tanto prática, quanto plasticamente) e dos cômodos destinados às atividades puramente materiais, para ordenar o resto em função deles, a falta de separação entre a cozinha e o salão no bloco do meio, a existência de um único espaço que se desdobra em planos sucessivos na parte dedicada à vida quotidiana — são esses os traços significativos das principais preocupações de Artigas enquanto homem e arquiteto. Sua própria casa⁵⁸, retoma os mesmos princípios, a mesma disposição (Fig. 274), a mesma elevação formal, com algumas variantes nos detalhes e uma maior distinção (Fig. 275). Existe mais leveza e elegância no conjunto, bem como maior pureza no volume global: a coluna central agora está imersa nele em vez de destacar-se violentamente por sua vigorosa vertical; uma certa delicadeza superou a aspereza do manifesto funcional e ideológico da obra anterior, mas sem que isso signifique qualquer recuo em relação ao assunto. A sala de estar e o escritório

56. Algumas vezes misto, como na casa de Teixeira de Barros, onde as lajes são suportadas por tubos de ferro finos. Cf. *Arquitetura e Decoração*, n.º 2, out.-nov. de 1953, pp. 25-27 (fotos).

57. L. BO BARDI, art. cit., e *Architecture d'aujourd'hui*, n.º 42 e 43, julho-agosto de 1952, p. 77 (fotos, corte, planta).

58. H. MINDLIN, *op. cit.*, p. 36 (planta, corte, fotos).

sobre pilotis agora estão separados por um pátio que substitui o simples entalhe feito na massa da construção precedente: a continuidade interior não é afetada com isso, pois todas as paredes são envidraçadas e nenhum

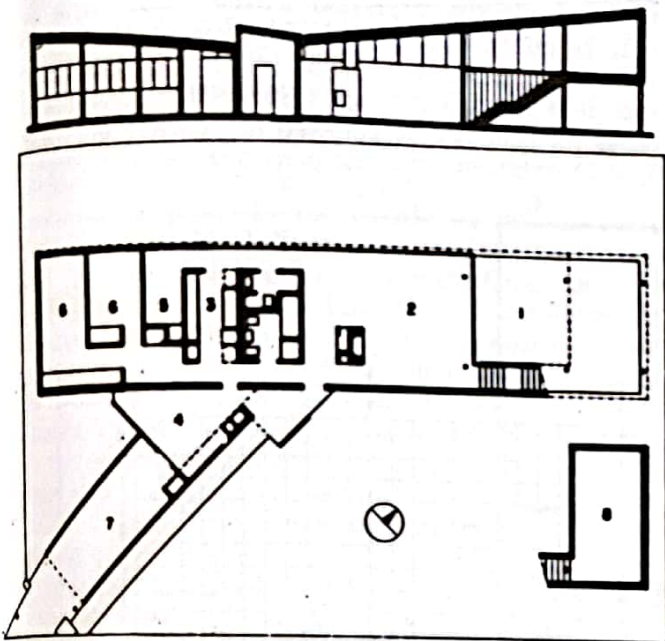


Fig. 274. João VILANOVA ARTIGAS. Casa do arquiteto. São Paulo. 1948-1949. Planta e corte.



Fig. 275. João VILANOVA ARTIGAS. Casa do arquiteto. São Paulo. 1948-1949. Exterior.

obstáculo real corta a vista de um cômodo ao outro; os jogos espaciais ficam ainda mais fortes com a interpenetração da parte de dentro e da parte de fora e com a concentração da ênfase no único meio de ligação, a escada, encerrada num verdadeiro relicário de vidro. A atitude que consiste em atribuir um sentido fundamental aos pontos de passagem inscreve-se, aliás, numa política precisa, que repercute na escala de todo o projeto: todos os efeitos de profundidade e de unificação não são comandados pelos corredores, cuja discrição aparente só consegue ampliar seu papel capital? Os acentos e as cores escuras são ali dominantes e contrastam com a claridade do salão e suas dependências, mas a alternância das superfícies foscas e transparentes (sensível nos dois casos embora em ordem inversa) resolve-se numa perfeita fusão do ambiente geral. A escolha do

tijolo, nu ou com uma demão de cal, para paredes, chaminé, armários e estantes fixas permitiu uma aliança extremamente feliz entre materiais tradicionais e materiais modernos, ao mesmo tempo que conservou a linha de absoluta simplicidade que Artigas havia fixado para si mesmo. Nisso pode-se encontrar um claro vestígio do período orgânico pelo qual passou o arquiteto antes de sua conversão ao racionalismo, prova evidente de uma permanência parcial de linguagem, apesar da mudança completa de doutrina⁵⁹ e de vocabulário que ocorreu por volta de 1945.

A fórmula plástica então elaborada, repetida com variações na maioria das residências particulares que datam dessa época⁶⁰, também teve uma brilhante aplicação na Estação Rodoviária de Londrina (Paraná), construída em 1951⁶¹. Todos os serviços (restaurante, guichês, escritórios, lojas, etc.) foram integrados num bloco em forma de prisma trapezoidal deitado, que apresenta, em sua fachada principal, uma parede contínua quase toda de vidro (Fig. 276), enquanto as costas do mesmo bloco são cortadas em dois por um profundo vão onde se desenvolve o jogo múltiplo de rampas que ligam os diversos níveis habilmente desencontrados e inseridos numa unidade espacial complexa. O contrapeso é formado, não mais por um volume da mesma natureza, invertido em relação ao primeiro, mas por uma fila de sete abóbadas colocadas uma ao lado



Fig. 276. João VILANOVA ARTIGAS. Estação Rodoviária. Londrina (Paraná). 1951.

da outra, pousadas sobre colunas finas que abrigam a plataforma de partida e chegada de ônibus. Distinção nítida entre o edifício propriamente dito e as plataformas, oposição sutil entre retas e curvas, entre espaços abertos e fechados, originalidade das formas e leveza da composição aliadas a uma lógica impecável tornam essa realização um dos maiores sucessos de Artigas durante a fase em que se inspirou na escola carioca.

59. Sem dúvida alguma, sob esse aspecto, a casa de Alfredo Rosenthal (1949-1950) é o exemplo mais acentuado de inversão dos valores antes defendidos: uma laje de concreto sobre colunas foi lançada sobre o terreno acidentado, recobrimo-o inteiramente na altura da rua. Sobre esse solo artificial, foram construídos a casa, bem como o jardim que a circunda, numa variação local do passeio arquitetônico sobre o terraço de cobertura pregado por Le Corbusier. É a vitória orgulhosa do homem sobre a natureza domada, posta a serviço dele, reconstituída por ele (*Acrópolis*, n.º 212, junho de 1956, pp. 308-311, planta, fotos).

60. Cf. L. BO BARDI, art. cit., *passim*.

61. H. MINDLIN, *op. cit.*, pp. 228-229 (fotos, plantas, corte).

A partir de 1953, em seu projeto para o estádio do Morumbi⁶², iniciado nesse ano, Vilanova Artigas adotou o concreto bruto, no estado como sai das fôrmas, lançado por Le Corbusier no edifício de Marselha. Não é de espantar, pois tudo o que impedia por esse caminho: sua resolução de optar pela economia funcional, pela rejeição do supérfluo, vinha juntar-se agora ao amor manifestado desde as primeiras obras pelos materiais sem revestimento, amor que depois não tinha desaparecido, conforme comprovam as paredes de sua própria casa.

ção entre duas maneiras mais do que o símbolo de uma nova tendência.

Mais uma vez é no setor da habitação particular que essa tendência vai se afirmar inicialmente, antes de encontrar sua expressão máxima numa série de edifícios públicos. Da casa de Olga Baeta (1956-1957)⁶³ até a segunda casa Bittencourt (1960)⁶⁴, passando pela casa de Rubens Mendonça (1957-1958)⁶⁵, assiste-se a várias modalidades de emprego do concreto bruto em tipos de programas onde ele parecia ser menos indicado.

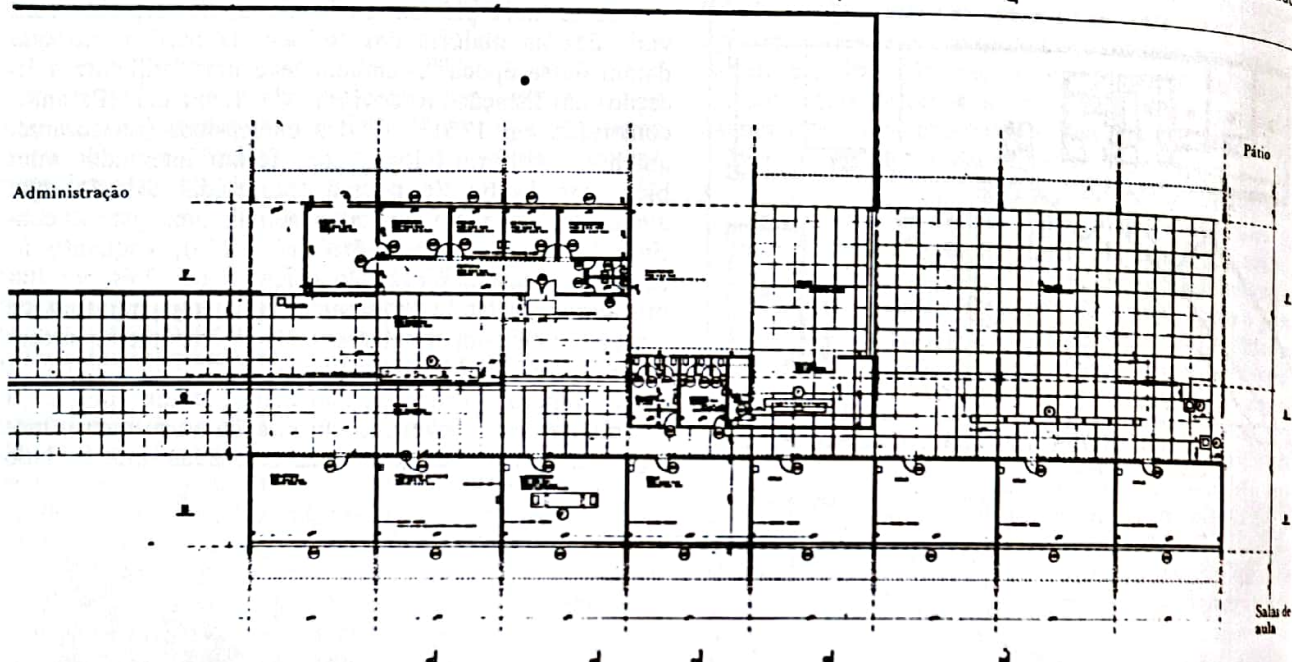


Fig. 277. João VILANOVA ARTIGAS. Colégio de Itanhaém (São Paulo). 1960-1961. Planta.

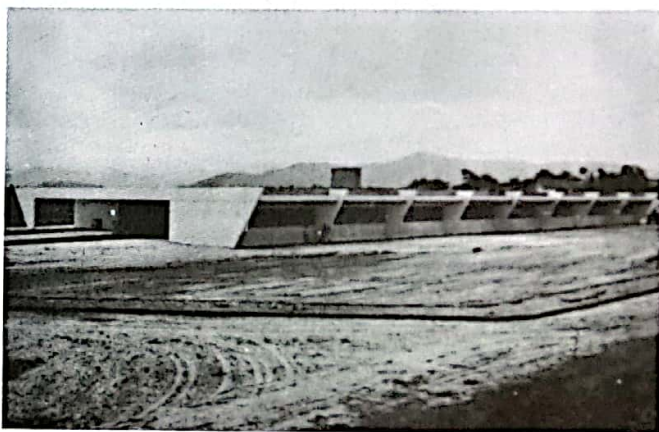


Fig. 279. João VILANOVA ARTIGAS. Colégio de Itanhaém (São Paulo). 1960-1961. Fachada da entrada.

Mas ainda é muito cedo para falar de brutalismo: uma técnica não basta para definir um estilo e já foi visto especialmente que o de Reidy não mudou quando ele se lançou à nova técnica; embora o caso de Artigas não seja o mesmo, esse estágio continua sendo uma transi-

Mesmo quando são tornadas mais leves por um jogo de pinturas geométricas abstratas (como na última casa acima citada), essas grandes paredes maciças, cujos apoios vão afinando à medida que se aproximam do solo, erguem-se ao mesmo tempo como um desafio vigoroso aos hábitos locais de ostentação externa e como uma vontade de mudança radical na expressão estética.

Essa vontade pode ser apreendida ainda melhor nas obras de envergadura que se sucederam rapidamente no começo da década seguinte. Em 1960 e 1961, Artigas e seu associado Carlos Cascaldi foram encarregados, por um órgão oficial do Estado de São Paulo, da realização de duas escolas secundárias do primeiro ciclo, destinadas a Itanhaém (pequena cidade do litoral paulista) e Guarulhos, nos arredores de São Paulo. Os trabalhos foram prontamente executados em ambos os casos e os arquitetos conseguiram criar, em alguns meses e dentro de um orçamento muito limitado, edifícios econômicos e funcionais de indiscutível originalidade plástica. O colégio de Itanhaém⁶⁶ é definido por uma estrutura de concreto bruto, constituída por uma laje de cobertura suportada por pórticos trape-

62. *Habitat*, n.º 11, abril-junho de 1953, pp. 12-17 (maquete, planta, cortes, elevações). *Zodiac*, n.º 6, maio de 1960, pp. 102-105 (maquetes, plantas, fotos).

63. *Zodiac*, n.º 6, maio de 1960, pp. 106-107 (plantas, fotos).

64. *Acrópole*, n.º 299, set. de 1963, pp. 328-331 (fotos, plantas, cortes).

65. *Zodiac*, n.º 282, abril de 1962, pp. 192-194 (planta, corte, fotos).

66. *Zodiac*, n.º 6, maio de 1960, pp. 100-101 (fotos, plantas).

66. *Zodiac*, n.º 6, maio de 1960, pp. 98-99 (maquetes, planta, elevações, cortes). *Acrópole*, n.º 271, junho de 1961, pp. 241-243 (planta, fotos).

noídeais espaçados com regularidade (Fig. 278). No interior da superfície retangular coberta que é assim determinada, a disposição lógica dos três blocos (que correspondem respectivamente às salas de aula, às salas de direção e às instalações sanitárias) fez surgir um pequeno pátio, um corredor e um vasto pátio, com personalidades bem marcadas, apesar da articulação flexível que os unifica numa sucessão contínua (Fig. 277): um ligeiro desencontro de níveis e uma hábil colocação de pilares intermediários criou a distinção natural entre vestíbulo e corredor sempre que podiam confundir-se, enquanto um profundo vão cavado no telhado basta para separar os dois halls, o da entrada e o do recreio, sem produzir uma oposição à transparência total do edifício no sentido longitudinal (Fig. 279). Retomada de um volume clássico na arquitetura brasileira desde os sucessos de Niemeyer e Reidy, imitação simplificada da estrutura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, flexibilidade espacial notável no arranjo interno de um invólucro rigidamente geométrico, preocupação mais viva do que nunca com a racionalidade das formas⁶⁷ e com a economia de meios — poder-se-ia pensar que o estilo de Artigas não se modificou e que se está em presença de uma nova produção inscrita na linha seguida depois de 1945. Mas um exame atento revela que não se trata disso. Em vez de desprender-se orgulhosamente do solo como os projetos semelhantes dos arquitetos cariocas, a escola de Itanhaém achata-se contra ele: a enorme largura que resulta da incorporação dos espaços livres numa construção baixa inteiramente abrigada já teria contribuído naturalmente para dar esse efeito, mas houve ainda uma ampliação do fenômeno com a redução sistemática dos pés-direitos⁶⁸. O fato de que essa redução tenha sido ditada em grande parte por uma vontade de diminuir os custos

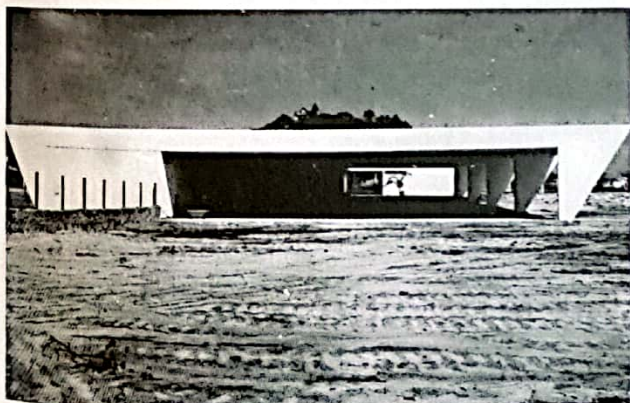


Fig. 279. João VILANOVA ARTIGAS. Colégio de Itanhaém (São Paulo). 1960-1961. Fachada posterior.

ou em virtude de outras considerações práticas em nada diminui sua exploração no plano estético. E notá-

67. Mais uma vez o volume trapezoidal demonstrava ser a melhor solução para incorporar à composição os *brise-soleil* horizontais destinados a proteger as salas.

68. De fato, Artigas e seu colega estimaram que as alturas até então consideradas necessárias para salas de aula eram apenas fruto de preconceitos superados. A partir do momento em que tomava cuidado para estabelecer uma boa ventilação cruzada (no caso presente, graças à substituição das paredes cheias por paredes constituídas parcialmente de elementos vazados), a redução que se tinha em vista só apresentava vantagens, segundo eles: limpeza mais fácil, melhor iluminação, ambiente mais íntimo.

vel que, dessa obra aberta de ponta a ponta, emane uma sensação de massa, que contribui para fechá-la sobre si mesma, numa hábil justaposição de duas concepções em geral consideradas contraditórias. Assim, está-se frente a uma evolução, onde o toque de leveza — até então verdadeira marca registrada do movimento “moderno” do Brasil — é recolocado em questão, embora subsista um certo equilíbrio entre estática e dinamismo por causa do papel decisivo desempenhado



Fig. 280. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Colégio de Guarulhos. 1961. Exterior.

pelas oblíquas ascendentes; e essa recolocação em questão coincide com uma maneira mais brutal de colocar os problemas, um desejo de expor os contrastes em vez de resolvê-los por uma fusão harmoniosa e suave.

A escola de Guarulhos⁶⁹ não tem a extrema simplicidade da de Itanhaém, embora retorne os mesmos princípios: de fato, ela responde a um programa mais vasto e mais complexo e se estende num terreno de

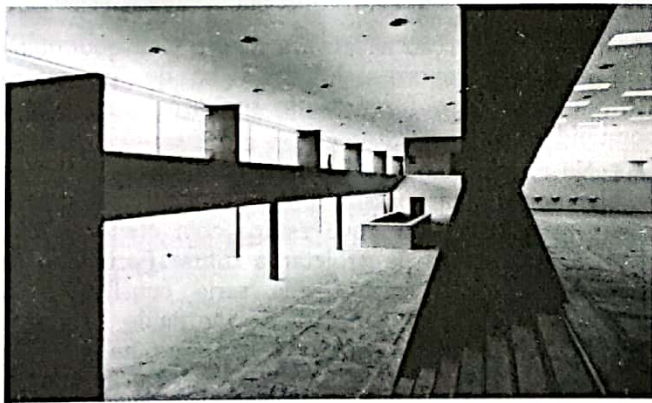


Fig. 281. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Colégio de Guarulhos. 1961. Vestíbulo.

ligeiro desnível, que foi aproveitado do ponto de vista utilitário, bem como do plástico. O bloco é mais atarracado, mais achatado do que o anterior (Fig. 280): ele é totalmente fechado num dos lados menores e os vigorosos ângulos agudos das tesouras transversais foram abatidos na medida em que não era mais necessário

69. *Acrópole*, n.º 259, maio de 1960, pp. 171-173 (maquetes, plantas, desenhos) e n.º 281, abril de 1962, pp. 156-157 (fotos). *Módulo*, n.º 28, junho de 1962, pp. 1-6 (fotos, plantas, cortes).

um sistema de proteção contra o sol⁷⁰. Por outro lado, o arranjo interno centralizado no vestíbulo de funções múltiplas, verdadeiro órgão regulador do edifício, é mais livre e mais engenhoso em seus jogos de espaços, de cores e de iluminação, onde intervêm escadas, galerias e pilares com um audacioso desenho recortado (Fig. 281); o papel desses pilares revela-se essencial,



Fig. 282. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Colégio de Garulhos. 1961. Vestíbulo.

pois combatem a sensação de peso que não deixaria de ser provocada sem essa nota de variedade, num edifício onde a relação usual entre dimensões horizontais e verticais foi ciosamente invertida. Sob esse aspecto, também a composição mural do pintor Mario Gruber se tornava uma necessidade, um complemento exigido pela arquitetura e não mais um simples ornamento supérfluo (Fig. 282). Dessa violência contida dentro de limites suportáveis por um gosto muito seguro, dessa mistura da austeridade draconiana dos materiais com a riqueza decorativa das formas coloridas, nasceu um conjunto excepcional, que alia com perícia a atmosfera de descontração e distração necessária para a vida quotidiana e a dose de monumentalidade digna de um centro cultural que deve fazer sentir sua ação por toda a comunidade⁷¹.

No mesmo ano em que foram terminadas as duas escolas acima, uma ocasião única foi oferecida a Artigas para afirmar seu novo estilo: com efeito, foi-lhe confiado o encargo de projetar a futura Faculdade de Arquitetura e Urbanismo que seria construída no campus da Cidade Universitária de São Paulo. Professor dessa faculdade (até então instalada na antiga casa Penteado, obra-prima de *art nouveau* de Ekman) e tendo um terreno plano não gravado por compromissos, toda liberdade de ação lhe foi dada e ele aproveitou-a amplamente. A obra, cujos planos (Fig. 283) datam de 1961, mas cuja construção só foi iniciada em 1966 para terminar no começo de 1969, apresenta-se externamente como um vasto paralelepípedo retangular de faces laterais cegas, todo em concreto bruto, montado

70. As salas de aula são orientadas para o sul e um corredor protege a face norte; as salas da administração, colocadas desse lado, não dão mais para fora, mas para um pátio que substitui o vestíbulo de Itanhaém; o pátio aberto, em compensação, foi substituído por um imenso vestíbulo situado no centro da obra e iluminado por cima.

71. De fato, a escola foi dotada de um auditório para poder servir para as manifestações que extravasam as atividades durante escolares.

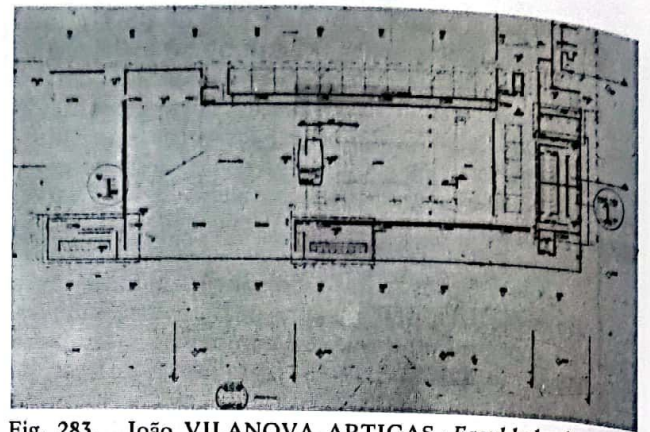


Fig. 283. João VILANOVA ARTIGAS. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. 1961-1969. Plantas do subsolo.

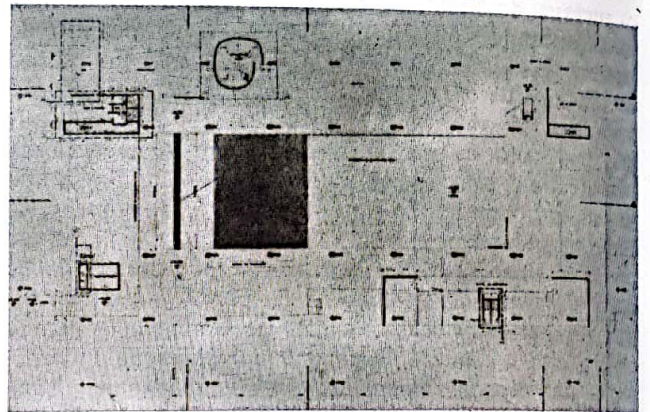


Fig. 283a. João VILANOVA ARTIGAS. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. 1961-1969. Plantas do térreo e da sobreloja.

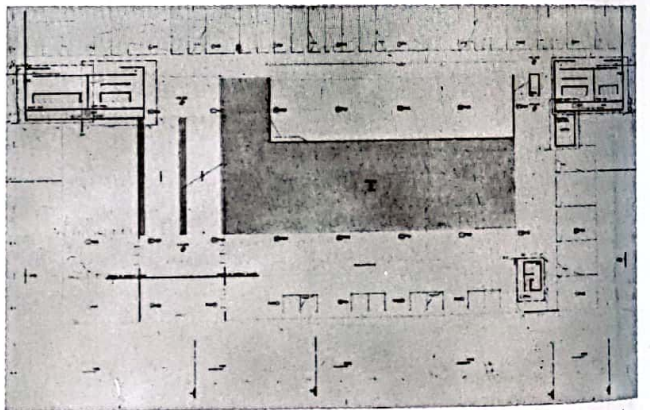


Fig. 283b. João VILANOVA ARTIGAS. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. 1961-1969. Plantas do primeiro e segundo andares.



Fig. 283c. João VILANOVA ARTIGAS. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. 1961-1969. Plantas do terceiro e quarto andares.

em pilares do mesmo material, dos quais só os que ficam no contorno são claramente visíveis — e tão bem que parecem sustentar todo o peso dessa enorme massa (Fig. 284). O desenho dos pilares em forma de

funcionalidade. O contraste prossegue entre as partes altas, totalmente fechadas por superfícies planas puras, e as partes de baixo abertas ou envidraçadas, cujo recuo mais ou menos acentuado em profundidade deixa



Fig. 284. João VILANOVA ARTIGAS. *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo. 1961-1969. Exterior. Frente sul.

trapézios duplos, mais altos do que largos e opostos pela base menor, oferece uma síntese das pesquisas originais desenvolvidas em Itanhaém e Guarulhos: os elementos de sustentação são, como no primeiro caso, a continuação natural do corpo sustentado (laje simples em Itanhaém, verdadeira parede estrutural na Faculdade de Arquitetura), mas não lhes é negada uma relativa autonomia e uma vivacidade formal que derivam incontestavelmente da segunda tentativa. O contraste impressionante entre a finura dos pontos de apoio e a pesada carga que repousa sobre eles, apenas esboçada nas realizações precedentes, é bruscamente aumentado além de toda a expectativa como um meio de expressão psicológica essencial. Portanto, a ossatura que assim surge não é só fruto de uma técnica impecável, onde as juntas de dilatação estão ocultas com engenhosidade pelo voo de flechas triangulares que partem do solo, aplicadas dos dois lados da superfície dos pilotis para reforçar-lhes o vigor efetivo e plástico; ela adquire um significado estético que ultrapassa de muito sua simples

perceber discretamente, sem revelar na realidade, o jogo complexo dos espaços internos. Esse jogo constitui um verdadeiro espetáculo de pirotécnica, onde todo o arsenal do arquiteto foi usado ao mesmo tempo e separadamente (Fig. 285): grande vazio central com mais de quinze metros de altura indo do subsolo até a cobertura, com variações bruscas de andar para andar, desencontro de níveis produzindo saliências impressionantes (como as do bloco de trabalho em grupo que completa as salas do departamento de projetos), alternância da abertura total com fechamentos de vidro ou paredes de cimento cujas formas foram tão cuidadas que de longe parecem mármore, vigorosas oblíquas das rampas destacando-se das horizontais dominantes mas fragmentadas das lajes dos pavimentos e das verticais das colunas da estrutura, combinação da iluminação lateral inferior com iluminação de cima na parte superior e mista no centro do prédio, acentuação divergente de algumas curvas (como o caracol do escritório destinado à direção do museu) numa composição ortogonal e retilínea, enfim um ambiente de unidade total, de um espaço às vezes fluido, outras vezes canalizado, cujas divisões jamais constituem uma verdadeira solu-

ção de continuidade⁷², exceto nas salas de aula, anfiteatros e outros cômodos para os quais o isolamento é uma necessidade (aliás, todos dispostos no subsolo ou no contorno dos andares superiores onde era fácil o

informal e comparando sua maneira com a de Niemeyer (a quem admira profundamente), o autor sem dúvida alguma deixou escapar a palavra-chave:

Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos

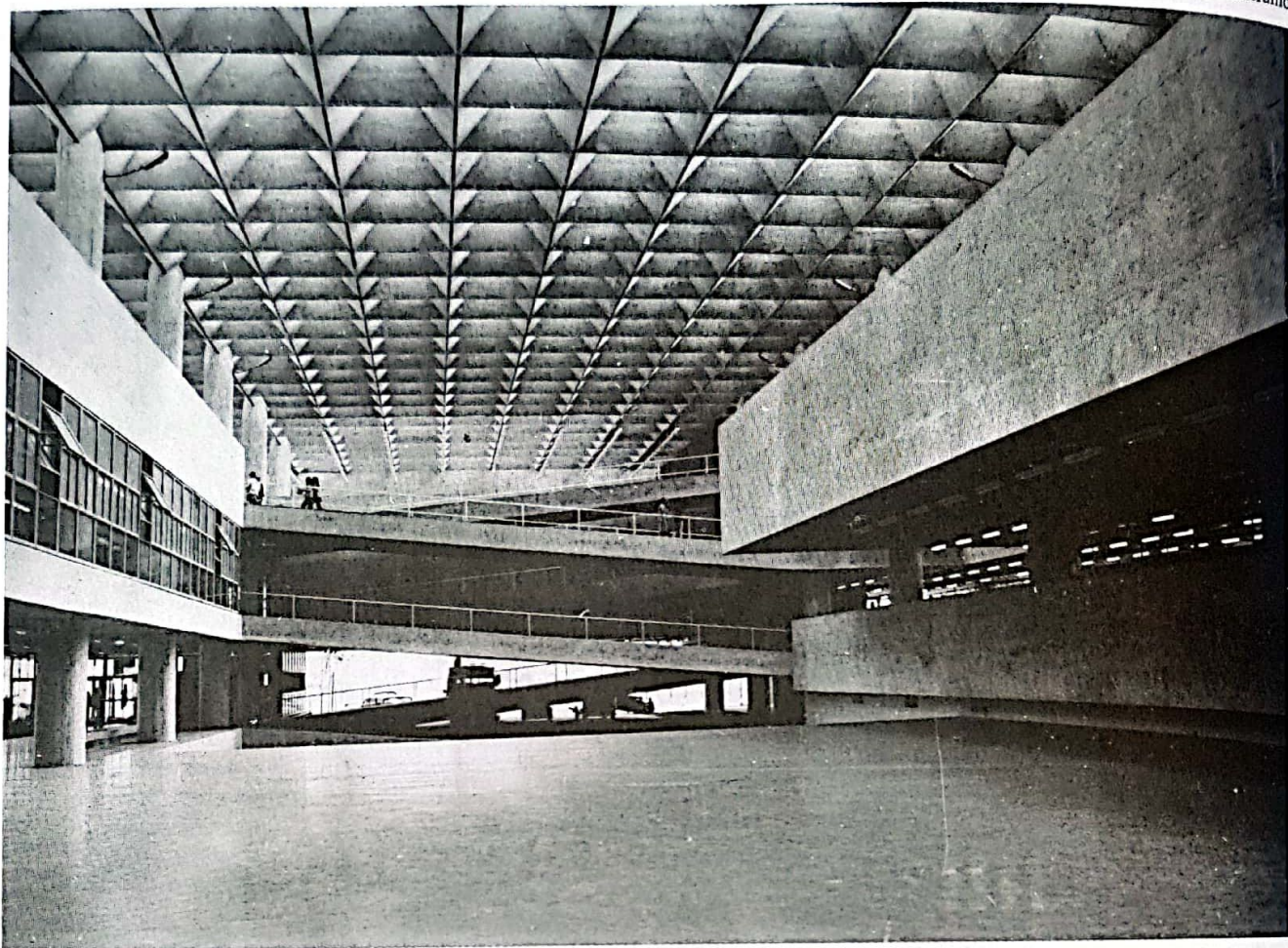


Fig. 285. João VILANOVA ARTIGAS. *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo. 1961-1969. Interior. O grande vestíbulo central.

recolhimento e não prejudicavam a manutenção do caráter predominante dado ao tratamento interno). Nisso pode-se encontrar o ideal de um modo de vida comunitário, tão apreciado por Artigas, sua preocupação com criar uma arquitetura que facilita os contatos humanos, lutando contra as tendências individuais de fechar-se numa torre de marfim, mas mantendo uma flexibilidade suficiente para não haver uma coação insuportável. Sem dúvida alguma, jamais antes se conseguiu fundir uma rígida geometria disciplinante externa com uma completa liberdade de arranjo interno, lançando-se mão de uma linguagem de violência alternadamente desencadeada e contida. Aqui, o brutalismo é total, material e espiritualmente: ele se manifesta tanto no emprego sistemático dos materiais nus, quanto na evidência dos conflitos com que se choca todo artista criador. Comentando seu projeto durante uma conversa

72. Aliás, esse espaço não é limitado no interior; nos andares inferiores existe uma continuidade com o exterior através de caixilhos com vidro e é preciso assinalar o papel capital que assumem os pilotis da periferia na perspectiva assim obtida; é daí que suas arestas e linhas de fuga tomam todo seu vigor, daí que se pode realmente apreciá-las em toda sua beleza.

os mesmos problemas, declarou ele, mas enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor.

Plasticamente, esse brutalismo deve muito ao de Le Corbusier: uso quase exclusivo do concreto bruto como sai das fôrmas, rejeição da tradicional leveza brasileira para substituí-la por uma impressão de peso raramente alcançada — tudo se encaixa na linha traçada pelo mestre franco-suíço depois da Segunda Guerra Mundial. Mas o brutalismo de Artigas vai bem mais além por suas implicações teóricas e seu radicalismo; visto sob esse ângulo, aproxima-se mais de seu homônimo britânico, embora não tendo qualquer vínculo com ele no plano formal. Assim, é uma concepção nova que nasceu do espírito e do lápis de Artigas, concepção que se traduziu num estilo pessoal que fez escola.

Esse estilo afirmou-se durante os últimos meses de 1961, quando Artigas e Cascaldi terminaram, com algumas semanas de intervalo, os desenhos referentes a duas encomendas importantes feitas por clubes paulistas. Ao

contrário do que tinha ocorrido com a Faculdade de Arquitetura, cuja execução dependia da abertura de créditos governamentais (sempre lentos), a execução dessas duas propostas foi feita rapidamente e a inaugu-

comprimento conjugado com o emprego de pilares baixos, esmagados sob o peso do bloco superior. Embora este bloco seja rompido por duas aberturas profundas que correspondem respectivamente às rampas de acesso



Fig. 286. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Vestidório do São Paulo F.C. São Paulo, 1961-1963. Restaurante e salão.

ração das construções ocorreu em 1963, tanto para um quanto para outro. O imenso edifício longilíneo que abriga os vestiários e a sede provisória do poderoso São Paulo F. C.⁷³, proprietário do estádio do Morumbi, estende-se por mais de 130m, com uma largura média de apenas 15m. Maciças paredes cegas sobre pilotis externos de forma complexa um pouco inesperada (embora racional), pavimento térreo, transparente, livre ou fechado por caixilhos de vidro, segundo as necessidades de uma distribuição flexível das superfícies cobertas, iluminação pelo alto do primeiro andar (consagrado em dois terços de sua superfície para os vestiários e o terço restante para um grande salão de festas) — a retomada dos princípios da estrutura e da solução estética expressadas nas plantas da escola superior destinada à Cidade Universitária era evidente. Mas a ênfase, muito mais do que antes, foi colocada no peso da obra e na pesquisa de uma homogeneidade completa nesse sentido. O prédio é menos alto, parece estar agachado no chão por causa de seu maior

aos vestiários e ao grande salão de recepções, seu caráter dominante não é alterado com isso. Esses vãos cavados na massa eram necessários não só do ponto de vista funcional, como também plasticamente, para evitar a insuportável monotonia de uma parede contínua que se alonga por uma distância dessas; contudo, em vez de considerá-los como um paliativo, os arquitetos fizeram com que eles contribuíssem para aumentar a sensação de peso que emana do conjunto. Mais ainda do que o jogo transbordante de rampas do primeiro vão, os vigorosos "Y" que mergulham e cortam o segundo vão impressionam pela audácia (Fig. 286); repousam, assim como toda a parede estrutural a que pertencem, sobre pilotis transversais cujo estranho traçado ilustra o papel de sustentáculo comum a essa mesma parede e à laje do piso (Fig. 287). O contraste entre elementos sustentadores e volume sustentado, tão caro a Artigas, exige sempre, mas não se pode mais falar de graciosidade daqueles em relação à carga que lhes é confiada, ao menos numa visão lateral que valoriza sua solidez; o contraste agora é devido ao apagamento produzido por sua apresentação de perfil e principalmente ao reforço desse apagamento por meio da aplicação de uma cor escura ou de vários tipos de cores

73. *Acrópole*, n.º 305, abril de 1964, pp. 23-27 (fotos, cortes, plantas).

escuras que se destacam da luminosa brancura das paredes. Estas parecem estar suspensas num equilíbrio que não se pode chamar de precário, mas que visa trazer a composição para a terra em vez de procurar

é a obra mais revolucionária da série. Seu programa muito particular, dando imensa liberdade aos arquitetos, permitiu que eles se lançassem em pesquisas aonde convergem suas mais vivas preocupações espaciais,

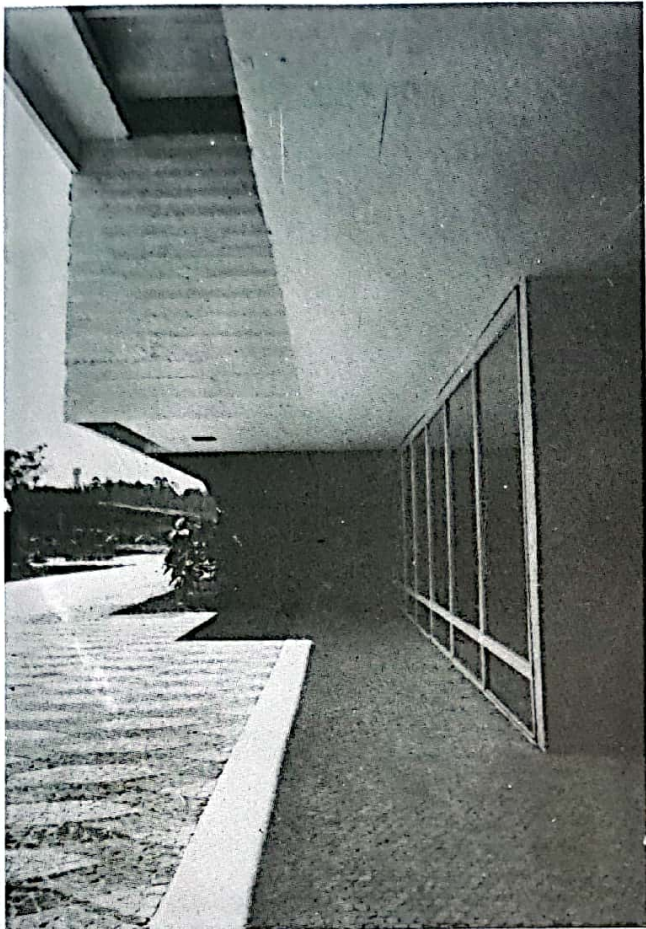


Fig. 287. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Vestiário do São Paulo F. C. São Paulo. 1961-1963. Pilar.

fazer com que ela alce vôo à moda carioca. A volta à pintura aplicada diretamente no concreto, depois do abandono provisório desse sistema decorativo na Faculdade de Arquitetura, não constituía um recuo no plano do brutalismo puro; Artigas não parou de defender o emprego da cor cada vez que a ocasião se prestava a isso, e é mais o edifício anterior que figura como uma exceção a esse respeito com sua austera radicalidade. Aliás, não se pode ver como um clube tão rico e orgulhoso quanto o São Paulo F. C. poderia ter admitido essa austeridade, tão pouco conforme a sua preocupação com o papel representativo. Aliás, será que ela teria sido realmente conveniente no caso específico? Os autores do projeto sabiam o que estavam fazendo quando adotaram a solução de sublinhar os vários componentes da ossatura por meio de cores diferentes; o notável resultado obtido só pode ser creditado ao ativo de uma das melhores realizações desse escritório.

A garagem de barcos do Clube Santa Paula em Interlagos⁷⁴, nos subúrbios de São Paulo, com certeza

74. *Acrópole*, n.º 331, agosto de 1966, pp. 23-27 (fotos, lantãs, cortes). *Arquitetura e Construção*, n.º zero, julho de 1966, pp. 32-38 (fotos, plantas, cortes).

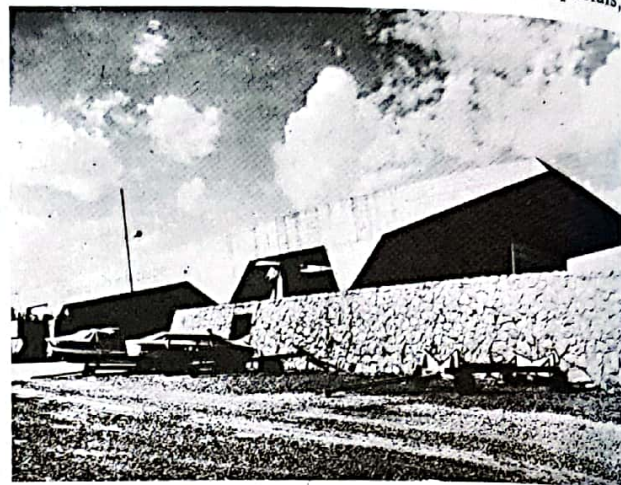


Fig. 288. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Garagem de barcos do Clube Santa Paula. Interlagos. 1961-1963.

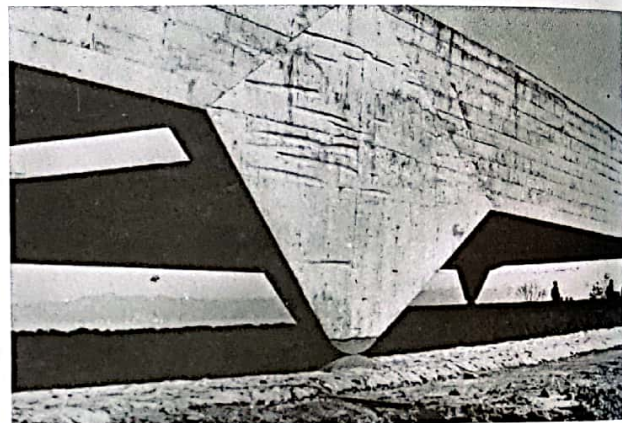


Fig. 289. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Garagem de barcos do Clube Santa Paula. Interlagos. 1961-1963. Detalhe dos pilares e de suas juntas.

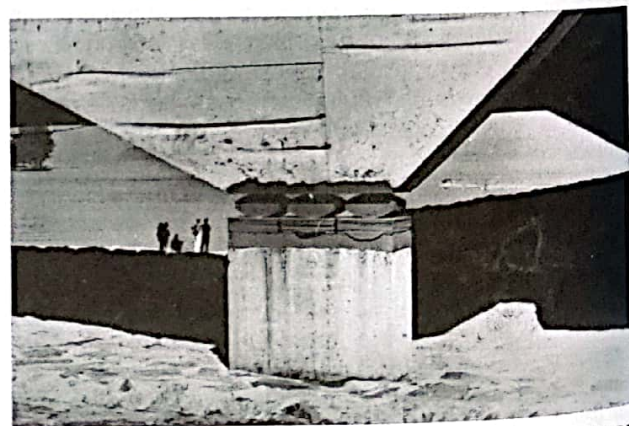


Fig. 289a. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. Garagem de barcos do Clube Santa Paula. Interlagos. 1961-1963. Detalhe dos pilares e de suas juntas.

estéticas e construtivas. Trata-se de uma cobertura autoportante, praticamente independente das fundações

sobre as quais se apóia (Fig. 288). Simplesmente, pousada sobre juntas metálicas de natureza variada, correspondendo a um cálculo estruturado apurado (Fig. 289), ela fica no lugar graças apenas à força de gravidade que estes cálculos lhe deram. A solução técnica oferece uma resposta perfeita ao problema da dilatação, tão importante nas estruturas de concreto armado submetidas a bruscas e contínuas variações de temperatura, mas também levou a uma oposição dramática entre a elasticidade inerente a toda massa e a força dinâmica que dela emana por causa de sua implantação e de sua forma audaciosa ditada pela redução draconiana dos pontos de contato com o embasamento artificial que lhe serve de base. Essa é a expressão final das aspirações mais recentes de Artigas, intimamente misturadas a outras mais antigas, ou mesmo permanentes nele. A preocupação com a continuidade do espaço, mantida nos limites do tratamento interno durante a fase orgânica e depois ampliada para a ligação entre

nal, conjugação de uma arquitetura de massa com uma arquitetura do espaço, concebidas dinamicamente; mas essas considerações não devem nos fazer esquecer que estamos, antes e acima de tudo, em presença de um edifício cem por cento brutalista, em sua espantosa combinação de rusticidade aparente com racionalidade técnica, em sua violência de linguagem e de contrastes, em sua plástica pesada e vigorosa, onde as nuances são propositalmente ignoradas.

O exame do longo caminho percorrido por Vilanova Artigas num quarto de século permite compreender melhor os motivos mais profundos de uma evolução que pode desconcertar por seus ziguezagues. "De Wright ao brutalismo, eis um itinerário pouco banal", não hesitou em declarar Bruno Alfieri⁷⁵. Pode ser, mas os dois movimentos partilharam do mesmo amor pelos materiais sem revestimento e essa é uma constante do arquiteto paulista, perceptível mesmo durante o intervalo em que, convertido ao racionalismo, ele ainda não ousava utilizar o cimento armado no estado puro, sem ocultá-lo. Desde o tijolo nu, do começo, ao concreto bruto, do último período, a seqüência de idéias não está destituída de lógica, mesmo se, sob outros aspectos, a expressão orgânica e o brutalismo corresponderam a preocupações opostas. É claro que, por essa razão e por questões cronológicas (espaço de alguns anos entre o abandono, por Artigas, do ideal wrightiano e o aparecimento das tendências brutalistas no mundo), a passagem dificilmente poderia ser direta: foi preciso a reviravolta de 1945 e a adesão ao funcionalismo geométrico, então em plena voga no País, para criar as condições necessárias ao nascimento de novas modalidades estilísticas. De uma certa maneira, a última fase surge como uma fusão das duas experiências precedentes, conservando, da primeira, a simplicidade de emprego dos materiais e, da segunda, uma estética baseada no uso da técnica contemporânea. O fato de que as três têm em comum uma arquitetura pensada em termos de economia e de sobriedade e até mesmo uma certa *secura*, assegura-lhes um grau não desprezível de unidade através das brucas viradas que ocorreram. Nem por isso elas são menos nitidamente diferenciadas no plano do vocabulário arquitetônico e das aspirações espirituais e plásticas. A mais importante é, evidentemente, a terceira, a da maturidade do arquiteto, a da afirmação decisiva de sua personalidade; é ela que o tornou um verdadeiro *chef de file*, pois não é exagero falar de uma escola paulista de ambições vigorosas, decidida a suplantar, no futuro, sua rival carioca no panorama brasileiro.

2. Os discípulos de Vilanova Artigas

A influência de Artigas exerceu-se nos alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde logo sua cultura e dinamismo o impuseram como um dos professores mais respeitados; são raros os estudantes que passaram por essa escola sem terem ficado seduzidos pelo espírito bri-

75. *Zodiac*, n.º 11, maio de 1960, p. 98.

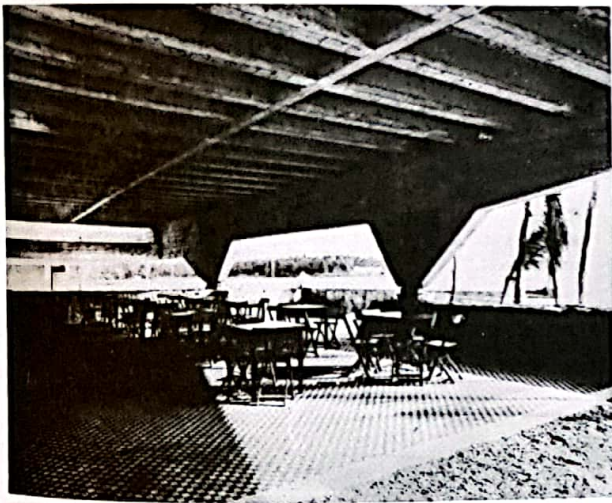


Fig. 290. João VILANOVA ARTIGAS e Carlos CASCALDI. *Garagem de barcos do Clube Santa Paula*. Interlagos. 1961-1963. Bar.

o interior e o exterior a partir de 1945, encontra nesse caso as possibilidades de expressão máxima: todo fechamento real, mesmo sob o aspecto atenuado de caixilhos com vidro, desapareceu; só as diferenças de nível e algumas paredes baixas separam os locais destinados a funções diferentes; o próprio bar (cuja utilização com mau tempo lhes parecia pouco provável) não passa de um terraço abrigado de onde se domina a paisagem do lago (Fig. 290). E, apesar de tudo, essa interpenetração absoluta da parte de fora na parte de dentro não prejudica a clara definição da arquitetura, tanto num sentido, quanto noutro; a abolição de todos os detalhes que normalmente contribuem de modo ativo para esse papel teve como consequência a concentração de toda atenção apenas na estrutura, tendência que se esboça depois do abandono da inspiração wrightiana, como vimos. Quanto a esta, será que não reaparece, por sua vez, na ênfase dada à parte de baixo da construção feita de pedra bruta, embora não haja mais a menor vontade de submeter-se à natureza? Assim, é uma verdadeira síntese de toda a obra de Artigas que ressurge de uma maneira própria com essa criação origi-

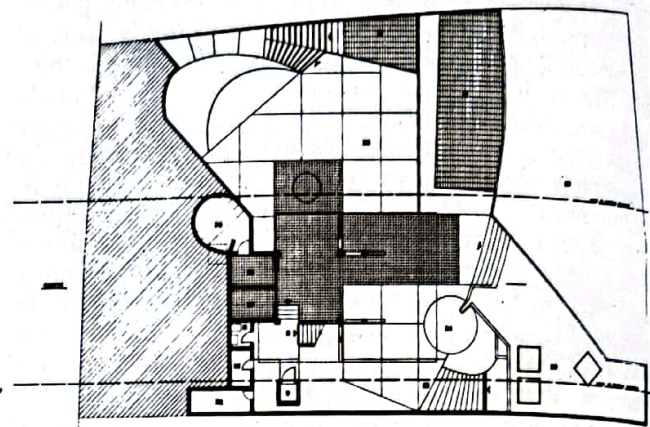
lhante, pela solidez do pensamento, pelo rigor doutrinário acompanhado de uma grande compreensão humana nas relações pessoais daquele que muitos dentre eles começaram a considerar como seu verdadeiro mestre. Essa reputação nascente cresceu como uma bola de neve; os primeiros discípulos levaram jovens colegas formados por outras instituições a tomar contato e agrupar-se em torno de um homem cuja vocação de orientador era evidente, embora ele sempre tenha dado a maior liberdade a seus admiradores; de fato jamais procurou atuar como um guia autoritário, nem corrigir, por meio de conselhos precisos, as tentativas que considerava serem erros devidos ao entusiasmo da juventude, estimando que a experiência adquirida durante essas tentativas seria mais proveitosa do que toda correção *a priori*. Assim, foi mais por suas idéias francamente expostas nos cursos e em conversas informais e pelo exemplo de suas realizações do que pelo desejo de sobressair que Artigas se tornou, no plano local, uma espécie de profeta ouvido atentamente pela geração que surgia.

Dentre os arquitetos que seguiram a veia brutalista, traçada a partir de 1955, aproximadamente, por seu inspirador, o mais próximo da fonte original por suas preocupações com o equilíbrio nos contrastes é, em nossa opinião, Joaquim Guedes⁷⁶. Nascido em 1932, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em 1954, para logo entrar na Escola de Sociologia e Política, Guedes pensava inicialmente em especializar-se nos problemas de planejamento urbano e regional, esperando encontrar aí um terreno favorável para o exercício profissional de seus desejos de ação social; mas não demorou para que percebesse que as condições materiais existentes em nada se prestavam para essa ambição; assim, pouco inclinado para as construções utópicas destinadas a ficar no papel, depressa retornou à arquitetura pura e não hesitou em aceitar encomendas de todo gênero, mesmo quando não podiam satisfazer, por seu caráter individual, as antigas aspirações do arquiteto, no sentido de uma organização mais ampla. Ele se esforçou apenas em conciliar as exigências naturais da classe abastada, que o procurava, com uma certa austeridade funcional e plástica dos meios utilizados, vendo nessa fórmula um passo inicial válido para a elaboração de um sistema capaz de ser estendido, se fosse o caso, a realizações de maior envergadura.

A casa de Cunha Lima (1958-1963)⁷⁷, situada num terreno a pique abaixo de uma rua sinuosa do bairro do Pacaembu, expõe à luz do dia sua estrutura de concreto bruto, formada por quatro pilares centrais e vastas lajes salientes superpostas; os balanços dessas lajes são reforçados por uma rede múltipla e fechada de contrafixas cujas oblíquas quebram a rígida ortogonalidade da composição, animando-a com um jogo complexo de linhas que se soma à variedade dos efeitos de planos, superfícies e volumes criados pela liberdade da disposição espacial interna e externa (Figs. 291, 292 e 293). Tudo nessa obra é verdade cruamente ressal-

76. *Acrópole*, n.º 347, fev. de 1968, pp. 11-40 (fotos, plantas, desenhos).

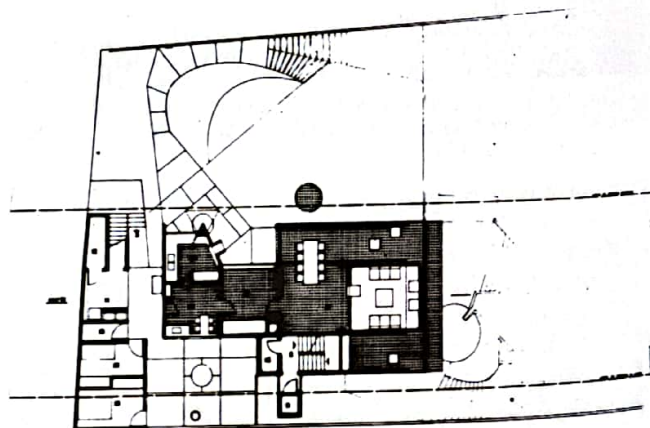
77. *Ibid.*, pp. 18-23 (fotos, plantas, cortes, desenhos dos detalhes).



- 8: escada
- 9: elevador
- 13: sanitários
- 19: banheiro
- 20: sauna
- 21: piscina

- 22: maquinário
- 23: pátio e jardim
- 24: tanque de águas pluviais
- 25: acesso ao salão das crianças
- 28: cobertura da sala de jogos das crianças
- 29: jardim

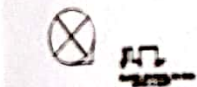
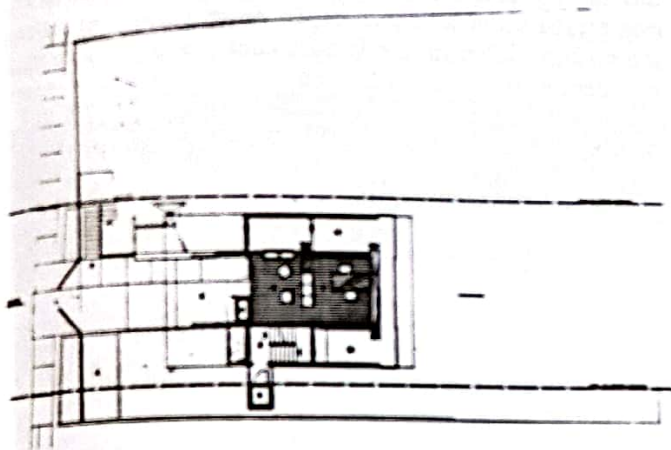
Fig. 291. Joaquim GUEDES. Casa de Cunha Lima. São Paulo. 1958. Planta do nível inferior.



- 3: escada de serviço
- 5: encanamento, ar condicionado
- 8: escada
- 9: elevador
- 11: lavanderia
- 12: despensa
- 13: sanitários

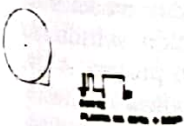
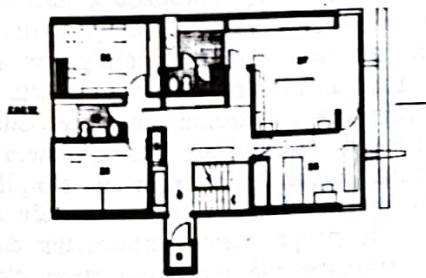
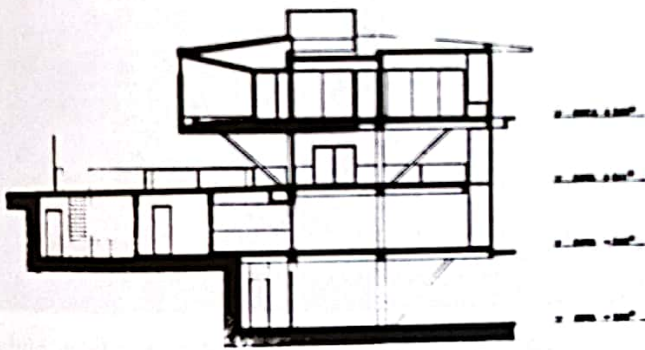
- 14: cozinha
- 15: copa
- 16: saleta de almoço
- 17: sala de estar
- 18: quarto de empregada

Fig. 291a. Joaquim GUEDES. Casa de Cunha Lima. São Paulo. 1958. Planta do segundo nível.



- 1: entrada
- 2: espaço coberto
- 3: escada de serviço
- 4: tanque
- 5: encanamento, ar condicionado
- 6: sala de recepção (vestíbulo)
- 7: escritório
- 8: escada
- 9: elevador
- 10: espaço vazio em cima da sala de estar

Fig. 291b. Joaquim GUEDES. *Casa de Cunha Lima*. São Paulo. 1958. Planta do terceiro nível (nível da rua).



- 5: encanamento, ar condicionado
- 8: escada
- 9: elevador
- 19: banheiro
- 26: dormitório das crianças
- 27: dormitório do casal

Fig. 291c. Joaquim GUEDES. *Casa de Cunha Lima*. São Paulo. 1958. Planta do quarto nível (andar superior) e corte.

tada e corresponde a uma série de razões materiais precisas, logicamente encadeadas. A ordenação do edifício em profundidade e as imensas paredes cegas das fachadas laterais foram ditadas pela pequena largura do terreno original⁷⁸, solução essa que automaticamente acarretou o uso de fechamentos envidraçados para as outras duas frentes a fim de garantir, ao interior, a luminosidade necessária; aliás, a solução em questão impunha-se para a fachada que dominava um panorama urbano excepcionalmente desimpedido: era conveniente que os moradores pudessem usufruí-lo plenamente, o que foi obtido com a instalação de panos de metal e vidro habilmente colocados nos cotovelos dos cantos; em compensação, a solução era mais delicada no lado que dava para a calçada — daí o recuo do bloco dedicado aos cômodos de estar, para aumentar a distância e principalmente o arranjo, muito feliz, de uma intensa zona de sombra protetora com a vigorosa projeção do andar dos quartos; assim, o conjunto cozinha-escritório-sala de almoço, no mesmo nível da parte inferior do setor nobre, como era exigido pelas necessidades de serviço, pôde discretamente ocupar um lugar mais baixo e articular-se flexivelmente num corpo autônomo, ao mesmo tempo que oferecia, graças a seu telhado-terraço parcialmente coberto pela marquise natural mencionada acima, uma entrada impecável; enfim, não se deve esquecer que a orientação da casa tinha por corolário a instalação de um meio de proteção contra o sol que batia em cheio nos painéis transparentes, tanto de manhã, quanto de tarde, o que levou à invenção de mecanismos originais à base de estores de tecido e persianas basculantes e corrediças, engenhosamente conjugadas. O funcionalismo perfeito da composição, porém, não passa de um de seus aspectos; o valor principal dessa composição provém da expressão plástica que a intensa imaginação do arquiteto conseguiu dar-lhe. Embora Guedes não haja retomado o princípio da parede estrutural de concreto armado, tão apreciado por Artigas a partir da casa Baeta, e haja optado pela distinção entre ossatura independente e paredes de simples fechamento munidas de um revestimento clássico, não se pode deixar de comparar mestre e aluno na relação estabelecida entre massa suspensa e suportes; um feixe de elementos finos, cuja rede converge para o solo, veio substituir os pilotis de mesmo movimento (já esboçados por Artigas nessa época), mas as pesquisas foram levadas no mesmo sentido; a diferença reside no fato de que Guedes não renunciou aos métodos que haviam assegurado a glória da arquitetura brasileira e permaneceu fiel a um espírito de leveza comedida que o inventor do brutalismo paulista já tinha repudiado. Embora a importância dada ao concreto aparente não chegue a atingir a amplitude que alcançou nas realizações de Artigas, ela não é menos fundamental, tanto no exterior, quanto no interior. No primeiro caso, o

78. A seguir, o proprietário comprou o lote vizinho para aumentar o jardim de que dispunha, bem como uma estreita faixa de terreno à direita da fachada principal para poder acrescentar um elevador a essa residência desenvolvida na vertical; o arquiteto o instalou fora da casa, numa coluna maciça de concreto acrescida de uma caixa de vidro vertical contendo as passarelas de ligação de cada andar. Assim, a estética original da casa, baseada na alternância e na fusão harmoniosa de paredes cheias com fechamentos transparentes pôde ser não só respeitada, mas até reforçada.

desejo de confiar a esse material um papel preeminente e o de evitar a nota pouco elegante das calhas de zinco, traduziram-se num sistema de escoamento das águas pluviais que se tornou um dos motivos favoritos do

das salas e corredores apenas por vidros transparentes) que estabelecem a comunicação desse espaço, ao mesmo tempo bem delimitado e fluido, com o andar dos quartos e as dependências situadas sob os pilotis, sem que jamais

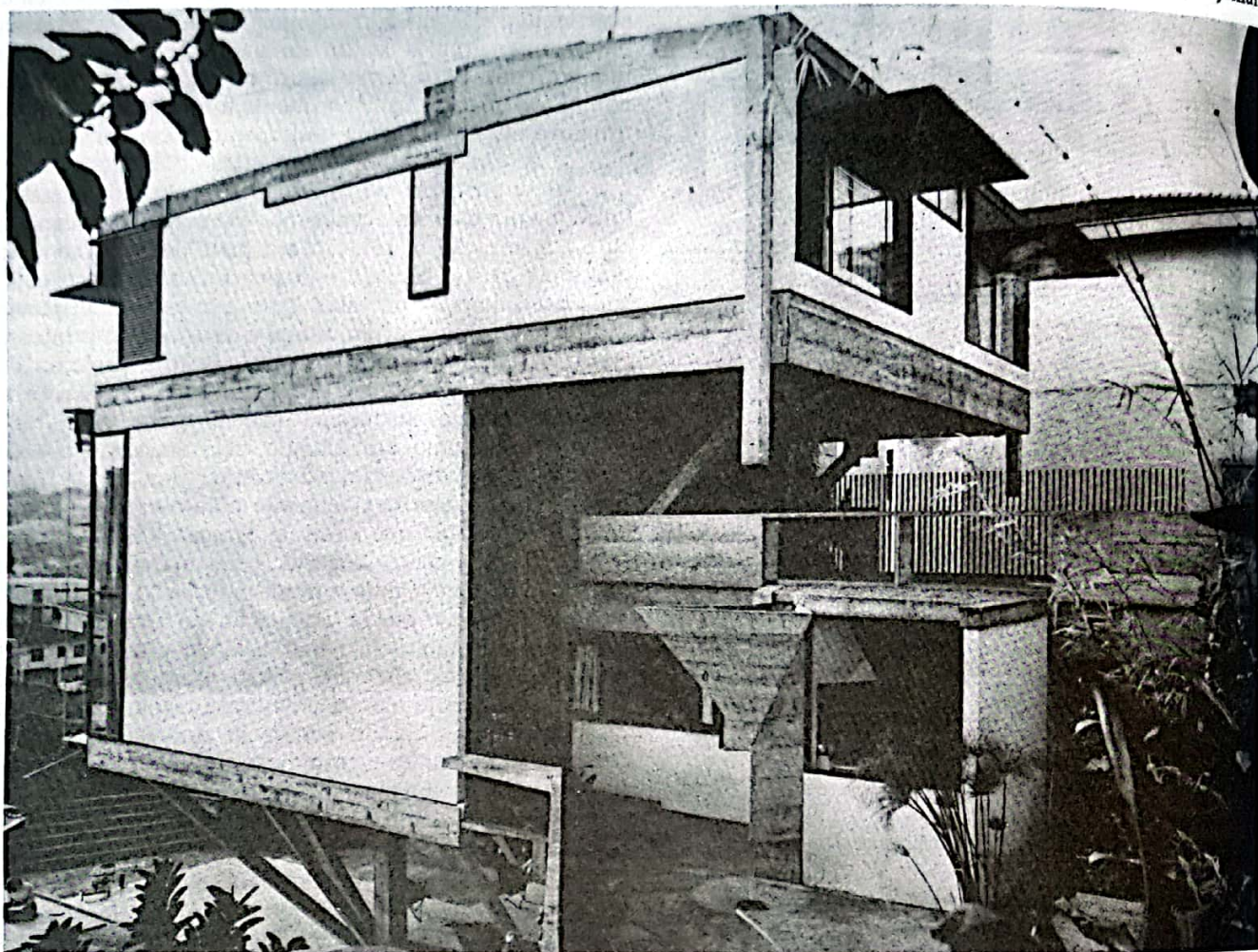


Fig. 292. Joaquim GUEDES. *Casa de Cunha Lima*. São Paulo. 1958. Exterior.

movimento brutalista local: as águas ou são lançadas longe por uma gárgula, ou são drenadas por condutores verticais interrompidos a meia altura e de lá são lançadas em cascata dentro de canteiros (aqui, em avanços sucessivos) que as recolhem; essa solução engenhosa e econômica, tão radical em seu princípio quanto as canalizações francamente expostas dos Smithson e seus êmulos, possuía, além disso, a enorme vantagem de uma dupla exploração estética no sentido da unidade material e da diversidade formal. Ainda mais significativo é o tratamento interno, onde a secura do cimento nu não foi considerada indigna de participar da elaboração de uma atmosfera requintada, onde luxo e austeridade fundem-se sutilmente. Em toda parte, as estruturas são apresentadas em estado bruto (lajes em balanço, vigas, contrafixas) e são elas que definem os sucessivos desdobramentos de um espaço contínuo que engloba a totalidade dos cômodos de estar num conjunto monumental e íntimo (Fig. 293); são elas (escadas audaciosas que parecem lançadas no vazio, separadas

haja uma interrupção completa entre os vários níveis, considerados não como células individuais estanques, mas como um todo solidário; são elas, enfim, que compõem a transição com o espaço externo, canalizando-o para os pontos de acesso ou de saída (rua e jardim), em varandas ao mesmo tempo abrigadas e amplamente abertas. Essa arquitetura rude na matéria e delicada nos efeitos combina-se harmoniosamente com uma decoração rica e uma mobília meio antiga, meio moderna, que a suaviza: o balcão de ferro forjado e o piso de desenhos coloridos correspondem a uma intenção comum do arquiteto e do proprietário, embora um dos modelos de azulejo originalmente escolhido tenha sido substituído no último momento à revelia do autor do projeto. Aliás, a preocupação com a perfeição dos detalhes é característica da maneira de Guedes, que jamais separou intenção funcional e intenção plástica; sem dúvida alguma, a melhor prova disso é o estudo aprofundado que levou ao achado das persianas basculantes que, com as lâminas na horizontal, desimpedem a vista, servem de *brise-soleil* e acrescentam à composição um brilhante jogo de planos que lembra o neoplasticismo holandês.

Provavelmente a casa de Cunha Lima, premiada na VIII Bienal de São Paulo, em 1965, até hoje é o êxito mais convincente do jovem aluno de Artigas, mas seria ousadia demais ver aí a expressão de um estilo

na posição, amor pela curva gratuita e pelas oblíquas irregulares mais adequadas para criar um certo tipo de espaço interno, retraimento da obra para dentro de si mesma, paredes de tijolo nu e até mesmo, na frente

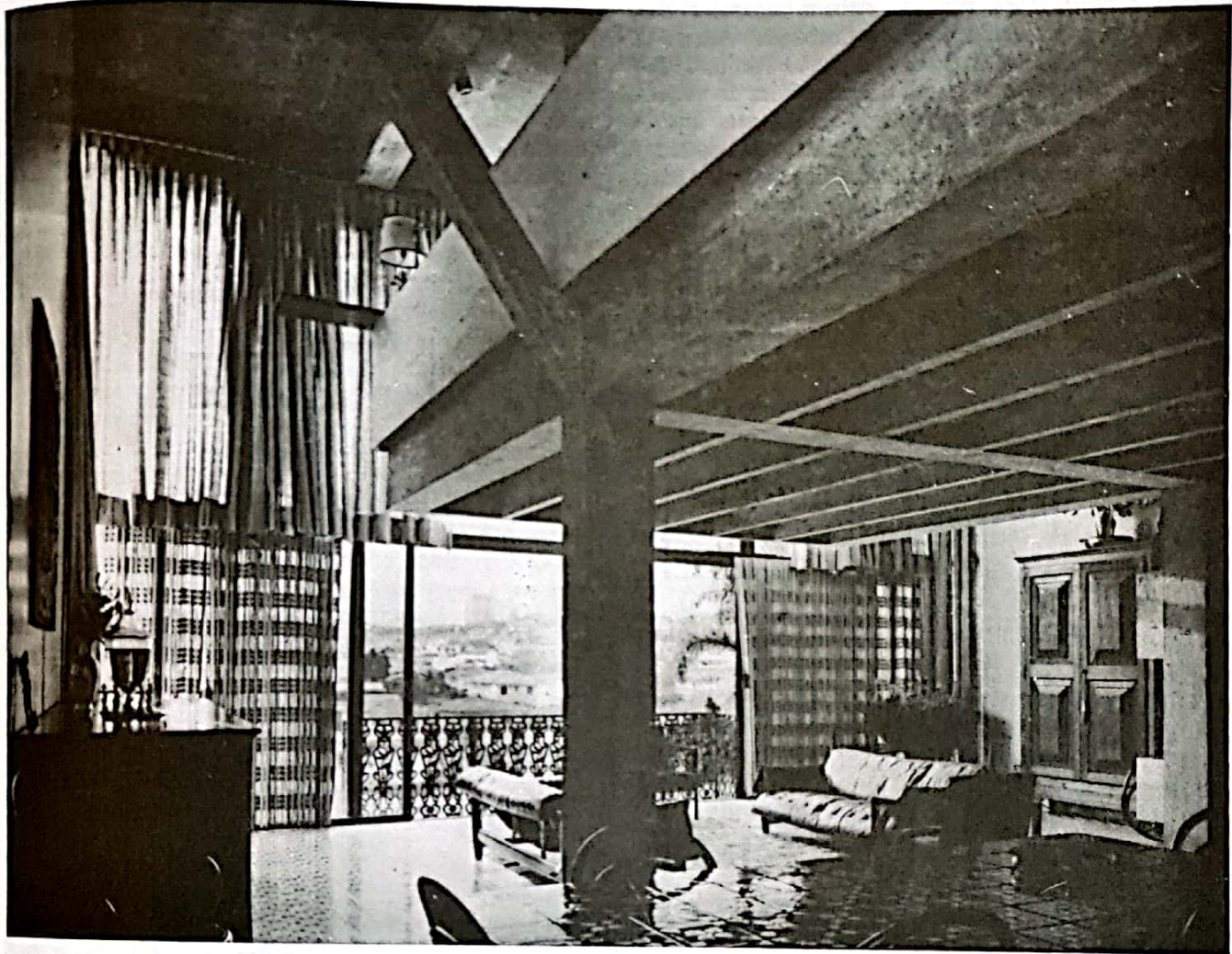


Fig. 293. Joaquim GUEDES. Casa de Cunha Lima. São Paulo. 1958. Sala de estar.

fixado. O tribunal de Itapira, projetado no mesmo ano (1958), não tem nada da geometria ortogonal e da leveza aérea da realização anterior. Os volumes encadeiam-se com flexibilidade para se confundir numa massa estranha, solidamente implantada no chão, que quer ser, na parte de fora, a expressão das pesquisas espaciais livres e da complexidade da parte de dentro (Fig. 294). Ali, é evidente a influência orgânica finlandesa e pode-se pensar estar vendo surgir, nessa aparente irracionalidade, o toque tão pessoal de Aalto (Fig. 295). As formas obtidas pelo arranjo das partes (das quais cada uma foi concebida ao menos tanto por ela mesma quanto tendo em vista sua integração num conjunto homogêneo) parecem ser inspiradas diretamente pelo espírito do *chef de file* finlandês e até mesmo por seu repertório lingüístico: aspecto externo fechado valorizando a parede (menos no lado da entrada, onde predominam os vazios compartimentados, esmagados pelo peso das enormes lajes que daí sobressaem), janelas raras e estreitas, tão inesperadas no desenho quanto

sudeste, um paramento de cimento que imita os revestimentos de madeira das casas nórdicas. Mas não se deve exagerar: embora o tribunal de Itapira seja, no Brasil, a tentativa que mais se aproxima da linha seguida na Europa setentrional, não se insere inteiramente nessa linha e continua sendo uma vigorosa afirmação de brutalismo. Pode-se notar uma progressão visível nesse sentido em relação à casa de Cunha Lima: o concreto bruto não é mais reservado à estrutura e à canalização de escoamento da chuva, segundo o sistema descrito acima, estende-se às partes de baixo e aos fechamentos cuja plasticidade se quis acentuar. É uma evidente aproximação com as recentes experiências de Artigas, embora os meios empregados sejam diferentes: apesar das paredes de cimento armado de Guedes não serem elementos constitutivos da ossatura, elas retomam a estética pregada e insistem nos efeitos de massa e peso, graças a sutis contrastes de volumes e a pesadas coberturas que repousam sobre colunas finas ou estão em balanço. Enfim, não se deve esquecer que a grande liberdade de articulação revelada por esse tribunal é fruto de uma reflexão de ordem essencialmente racional onde as

considerações materiais intervieram em primeiro lugar, suplantando inapelavelmente as de ordem psicológica e espiritual.

Os edifícios posteriores, enquanto conservam as mesmas preocupações básicas, deixam aparecer uma influência bem diferente, a de Le Corbusier. A casa de Costa Netto⁷⁹ (bairro do Pacaembu, São Paulo, 1963), com sua inegável monumentalidade (símbolo do sucesso financeiro e social do proprietário), sua forte laje de cobertura, oblíqua, que vai afinando nas extremidades, os jogos de balcões, de escadas, de mezaninos salien-

que datam de 1963, desenvolvem as pesquisas sobre o tema das abóbadas colocadas uma ao lado da outra, elaborado nas casas de Jaoul de Neuilly em 1954-1956; a aliança do cimento bruto com o tijolo nu, já presente no tribunal de Itapira, reaparece com um caráter novo, que se manifesta tanto nas preocupações estruturais, quanto nas formais. Como se pode ver por esses exemplos, não se pode falar, em Guedes, de uma maneira única, e as soluções propostas demonstram uma grande versatilidade dentro de alguns princípios bem estabelecidos. Aliás, isso foi bem ressaltado pelo arqui-

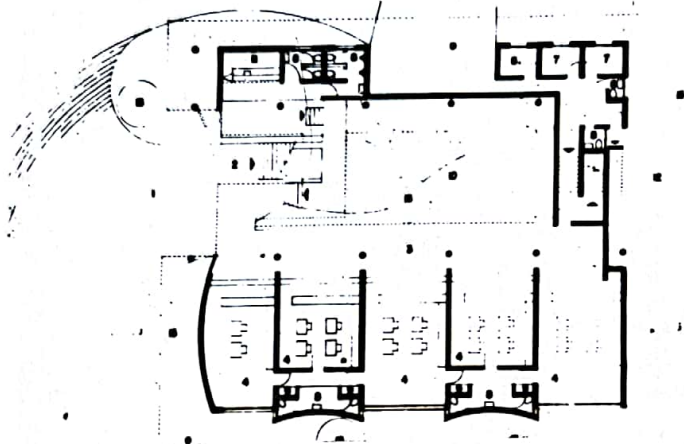


Fig. 294. Joaquim GUEDES. *Tribunal de Itapira* (São Paulo). 1958. Planta do térreo.

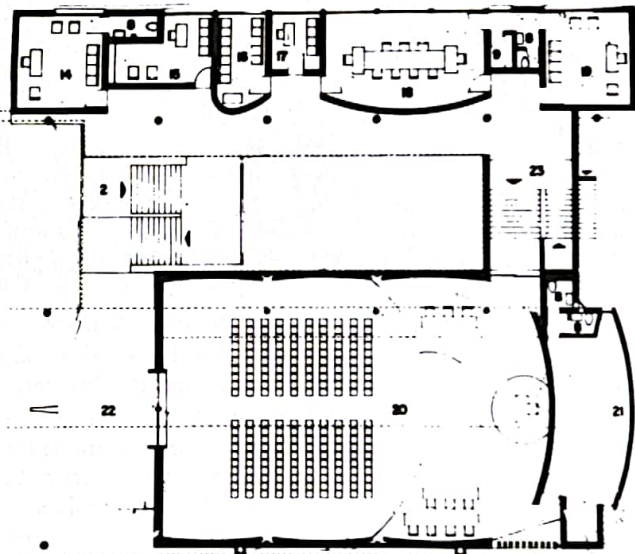


Fig. 294a. Joaquim GUEDES. *Tribunal de Itapira* (São Paulo). 1958. Planta do andar superior.

tes sempre tratados em concreto maciço, adota o vocabulário do mestre franco-suíço definido a partir da unidade residencial de Marselha e dos edifícios de Chandigarh, mas tempera sua expressão de vigor com uma leveza relativa, devida, mais uma vez, ao contraste entre a espessura dos planos horizontais e a secção reduzida dos quatro pilares sustentadores situados fora da obra. As casas de Dalton Toledo (Piracicaba, São Paulo) e Sergio Ferreira Leite (São Paulo, Pacaembu)⁸⁰,

79. *Acrópole*, n.º 347, fev. de 1968, pp. 24-29 (fotos, plantas, cortes, desenhos dos detalhes).

80. *Ibid.*, pp. 15-17 e 30-33 (fotos, plantas, cortes, desenhos).

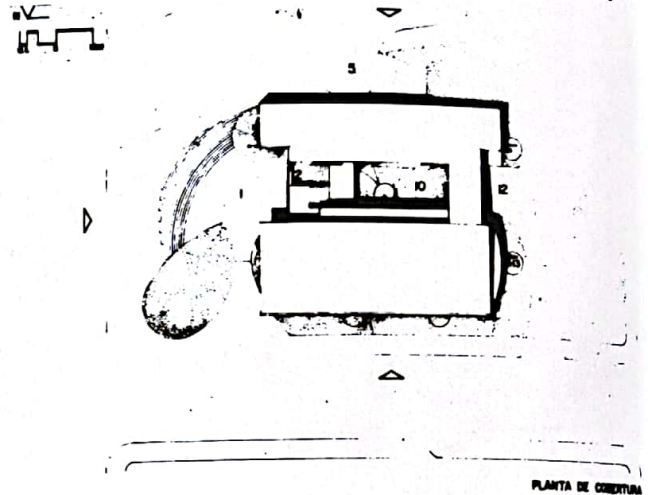


Fig. 294b. Joaquim GUEDES. *Tribunal de Itapira* (São Paulo). 1958. Planta de cobertura.

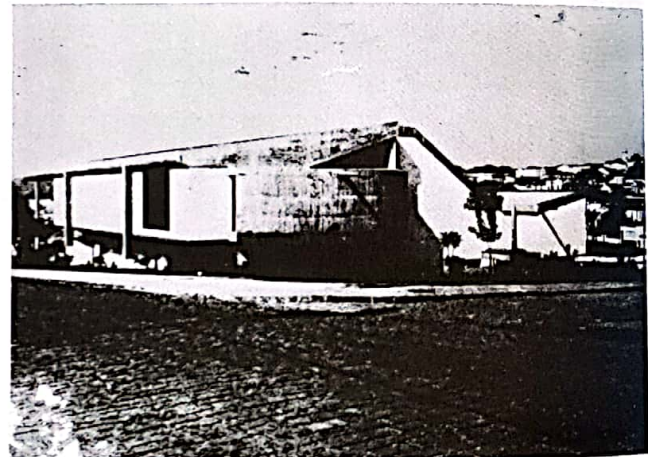


Fig. 295. Joaquim GUEDES. *Tribunal de Itapira* (São Paulo). 1958. Exterior.

teto nas páginas de apresentação que encabeçam a publicação de seus trabalhos mais significativos⁸¹; para ele não existe nem verdade absoluta, nem resultado definitivo.

Mais do que Guedes (que o apresentou a Artigas e, assim, desempenhou um papel na adesão de seu colega ao brutalismo), Carlos Millan (1927-1964) encontrou no brutalismo uma unidade estilística⁸². Formado pela Universidade Mackenzie em 1951, inicialmente sofreu a influência de Bratke e Rino Levi;

81. *Ibid.*, pp. 13-14.

82. *Acrópole*, n.º 317, maio de 1965, pp. 21-44 (fotos, plantas, cortes, desenhos) e n.º 332, set. de 1966, pp. 19-42 (fotos, plantas, desenhos).

depois de ter conseguido dar um discreto encanto japonês à casa Fujiwara (1954), voltou-se para um funcionalismo estrito na casa Feitosa (1957); sua entrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP como assistente de uma das cadeiras de Composição (1958) foi decisiva, pois entrou em contato mais amplo com o grupo que estava se esforçando para forjar um tipo de arquitetura paulista inteiramente novo e entrou em contato principalmente com o *chef de file* incontestável desse grupo. Mas Millan jamais se deixou tentar pela linguagem formal inventada por Artigas e não procurou imitá-lo; sua admiração por aquele que considerava como um dos maiores arquitetos contemporâneos não provinha da plasticidade dos vastos pórticos apoiados em alguns pontos do solo ou dos contrastes obtidos com a colocação de vigorosas paredes cegas em suportes infinitamente mais leves; o que o atraía na lição dada era a vivacidade das soluções técnicas de ordem construtiva, a franca utilização dos materiais e a recusa firme dos compromissos, preocupações que ainda não estavam muito explícitas em sua obra anterior, mas que uma análise aprofundada revela como um dos motores da evolução já constatada. Portanto, o brutalismo de Millan, despojado de todas as considerações puramente estéticas, logo assumiu um aspecto muito mais radical do que o de Artigas: sua intransigência chegava a recusar os detalhes que poderiam dar à composição uma maior qualidade plástica, com o objetivo único de conservar uma total coerência de pensamento e de inspiração em seus desenhos⁸³. Essa rejeição proposital de tudo que poderia parecer um efeito de estilo teve como consequência o nascimento de um verdadeiro estilo, quer seu autor tenha desejado ou não, e embora ele provavelmente fosse estremecer à idéia de que um dia esse termo pudesse ser aplicado a ele.

A casa de Nadir de Oliveira⁸⁴, isolada em plena natureza no bairro ainda deserto do Morumbi (1960), é um paralelepípedo retângulo de um só nível, montado sobre colunas finas a fim de dominar a natureza que a circunda, tendo como superestrutura uma caixa de água cuja verticalidade acentuada destaca-se da horizontalidade geral; os volumes, tão simples e claros quanto possível, correspondem a uma função precisa, num retorno à mais rigorosa tradição racionalista. Como

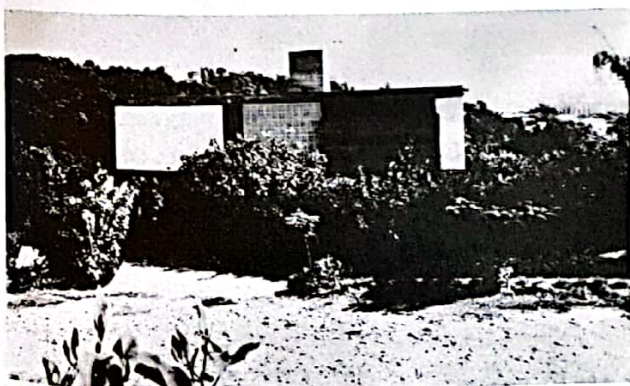


Fig. 296. Carlos MILLAN. Casa de Nadir de Oliveira. São Paulo. 1960.

83. Depoimento de Paulo Bastos, ex-associado, *ibid.*, p. 19.

84. *Acrópole*, n.º 317, maio de 1965, pp. 36-39 (fotos, corte, plantas).

em Guedes, o concreto bruto é empregado só na estrutura, nas escadas e em alguns elementos aparentemente secundários, mas que, na realidade, sempre são dotados de um papel estrutural efetivo. É absolutamente típico o caso dos peitoris superpostos que alternam com as faixas envidraçadas das janelas da cozinha: não se trata de puros painéis de fechamento, mas sim de suportes fora da obra onde estão apoiados ou pendurados pias e armários; nasceram do triplo desejo de ganhar espaço, de pôr os objetos de uso freqüente ao alcance da mão e numa altura boa e, enfim, de garantir bastante iluminação, repartida com habilidade. O resultado traduz-se numa brilhante modulação dessa fachada (Fig. 296), sem dúvida alguma a de maior sucesso no plano estético, com sua divisão ternária entre fechamento cego da ala dos quartos, parede vazada da lavanderia⁸⁵ e disposição acima descrita; mas não houve pesquisas exclusivas nesse sentido e a beleza surgiu de um funcionalismo estrito. Talvez nunca, desde que a nova arquitetura deu os primeiros passos no Brasil, os princípios dessa corrente foram expressados de modo tão absoluto, mas isso não quer dizer que Millan tenha retornado à concepção européia da década de vinte ou às primeiras tentativas feitas em seu país; o modo como resolveu os problemas de proteção contra o sol e de ventilação demonstra como ele levou em consideração um vocabulário pacientemente elaborado por seus compatriotas; chega-se mesmo a constatar, na leveza ainda sensível da composição de conjunto, vestígios da influência carioca. Porém, o mais interessante não é essa semelhança superficial, mas os traços inegáveis do nascimento de um novo espírito (e, com isso, de um novo gênero de expressão) que a acompanha. A nota brutalista aparece claramente na valorização das estruturas e principalmente no material bruto que as constitui: tudo o que assume um papel plástico primordial é de concreto, e esse concreto jamais é escondido, mesmo quando foi preciso fazer com que as colunas da estrutura em recuo atravessassem o salão ou outros cômodos; ela também está presente na oposição violenta entre as formas ortogonais da construção propriamente dita e os traçados circulares de seus anexos (piscina, escada de serviço fora da obra, em caracol), bem como no peso proposital da escada, fechada dentro de um cilindro maciço de cimento (é verdade que mais ou menos disfarçado por uma espessa cortina de vegetação).

Por outro lado, essa linguagem — ainda com nuances na realização acima — desenvolveu-se sem hesitações nem subterfúgios na casa de Roberto Millan⁸⁶, também ela de 1960 e premiada na VI Bienal de São Paulo, no ano seguinte. O concreto bruto continua reservado aos elementos estruturais, mas as paredes agora são compostas de placas de cimento preparadas no próprio canteiro: a unidade de materiais é completa, com tudo que isso pode comportar de austeridade no

85. Os blocos vazados de cimento, pré-fabricados, não servem aqui de *brise-soleil*, pois a fachada está orientada para o sul e sua razão de ser é proteger essa parte de serviço do vento muito forte e da chuva sem fechá-la realmente; apresentavam também a vantagem de ocultá-la.

86. *Acrópole*, n.º 276, nov. de 1961, pp. 420-423 (plantas, desenhos, fotos) e n.º 317, maio de 1965, pp. 28-32 (fotos, plantas, corte).

caso em questão. Além disso, o desejo de vigor afirma-se definitivamente na ênfase dada às escadas externas, mais pesadas do que nunca, contrastando com as escadas internas, tratadas com delicadeza. A evolução torna-se mais precisa no Clube Paineiras (1961), nas casas Elboux (1962) e Wagner (1964). Nesta, um de seus últimos projetos, o rigor geométrico é acompanhado por um certo simbolismo nas superestruturas, lembrando a ponte de um navio, mas parece pouco provável que isso decorra de uma vontade explícita. Aliás, nunca se saberá se era o esboço de uma mudança, pois a carreira do arquiteto foi ceifada em pleno desenvolvimento pelo acidente de automóvel que lhe custou a vida. Seja como for, pode-se dizer que, com Carlos Millan, tinha ocorrido uma virada. Mais intransigente que Artigas, repudiando toda plasticidade pura e vinculado à matéria e à vida prática mais do que às fontes espirituais de inspiração, tornou sua arquitetura uma manifestação de franqueza, não isenta de brutalidade.

Essa brutalidade surge ainda mais virulenta com Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro⁸⁷, para quem ela se torna um meio de expressão artística associado a um programa revolucionário. Contudo, a obra mais conhecida desses dois arquitetos, nascidos em 1928 e formados pela Universidade Mackenzie em 1954, não pertence a essa corrente; ela precedeu a adesão ao brutalismo propriamente dito, que só se concretizou em 1960, embora se possa ver que essa adesão se esboça em certos aspectos dos projetos anteriores. De fato, o ginásio do Clube Atlético Paulistano⁸⁸, em pleno centro dos bairros residenciais da capital paulista,



Fig. 297. Paulo MENDES DA ROCHA e João Eduardo DE GENNARO. Ginásio do Clube Atlético Paulistano. São Paulo. 1958. Exterior.

cebido em 1958, ano que marca o começo da associação profissional dos dois colegas de escola, aproximados pela idade e pelos estudos. O ginásio (que, para uma experiência, foi realmente um golpe de mestre) compreende duas partes ao mesmo tempo distintas e harmoniosamente fundidas: um edifício baixo retangular, onde estão instalados os vestiários e anexos, e a sala de esportes, situada em pleno centro, abrigada sob uma vasta cobertura circular suspensa em cima da arena e das arquibancadas. Essa cobertura, apoiada apenas em seis pontos sobre o grande terraço-passeio que serve de telhado ao corpo inferior, assume um tal sentido plástico que chega a ser considerada como a essência da obra (Fig. 297), chamando a atenção para o que constitui sua razão de ser e evitando que a decisão funcional de colocar no centro das dependências o dispositivo fundamental chegue a apagá-lo irremediavelmente. A perfeição da solução técnica, conjugando pilares alongados em placas de concreto com um anel horizontal do mesmo material, armado de um poste central, de onde partem nervuras em balanço que sustentam um véu fino, e com um telhado metálico pousado sobre essa espécie de marquise e ligado à ossatura vertical por cabos de tração que asseguram sua sustentação, levou a um resultado notável no plano estético. A pureza das formas e a leveza escultórica da composição situam-na na mesma linha da tradição racionalista brasileira, que o emprego do cimento bruto não bastou para alterar, como já foi constatado em relação a Reidy. Mas a influência do meio paulista é sensível na preocupação de não negligenciar as possibilidades das estruturas industriais, no cuidado com



Fig. 298. P. MENDES DA ROCHA e J. E. DE GENNARO. Ginásio do Clube Atlético Paulistano. São Paulo. 1958. Interior.

recebeu, na VI Bienal de São Paulo, de 1961, o grande prêmio internacional de arquitetura, mas, embora tivesse acabado de ser terminado nessa data, tinha sido con-

87. *Acrópole*, n.º 342, agosto de 1967, pp. 15-39 e n.º 343, set. de 1967, pp. 17-45 (fotos, plantas, cortes, elevações, desenhos).

88. *Habitat*, n.º 47, março-abril de 1958, pp. 16-26 (desenhos, plantas, cortes). *Acrópole*, n.º 276, nov. de 1961, pp. 410-413 (plantas, fotos) e n.º 342, agosto de 1967, pp. 16-20 (fotos, plantas, desenhos). *IAB - Guanabara*, n.º 3, 1962, pp. 11-14 (plantas, fotos). *Módulo*, n.º 27, março de 1962, pp. 39-43 (fotos, plantas, corte).

a elaboração de um sistema original e na vontade de reduzir ao mínimo a superfície de apoio dos suportes que aumentam de tamanho para o alto. Há nisso uma concordância com as aspirações de Artigas e talvez um traço de suas lições teóricas, embora Paulo Mendes da Rocha e seu associado jamais tenham sido seus alunos e sem dúvida alguma o tenham precedido cronologicamente quanto ao sucesso absoluto obtido em

relação ao último ponto⁸⁹. Também é notável a preocupação com a fusão dos espaços interno e externo: existe uma abertura completa em todo o contorno entre a cobertura metálica e o anel de concreto e, principalmente, entre este e a base que é abrigada por ele, o que mantém a transparência da construção e assegura, tanto para os jogadores, quanto para o público, um ambiente intermediário entre o de um espetáculo ao ar livre e o de um ginásio fechado (Fig. 298); a comunicação direta com o terraço — magnífico belvedere para os jardins, a piscina, as quadras de tênis e outros jogos — cria, além do mais, um ar de liberdade natural e um lugar para passear durante os intervalos. Existe uma enorme diferença entre a elegância

São José dos Campos (1960) e de São Bernardo (1962), no tribunal de Avaré (1961), no projeto da Faculdade de Filosofia, apresentado em 1962, no Jockey Clube de Goiânia (1963)⁹⁰. Em compensação, os edifícios destinados a moradia, embora derivando da mesma veia, são muito mais interessantes e pessoais. A casa de Gaetano Miani (1962), num bairro da periferia de São Paulo⁹¹, oferece um belo exemplo dessa arquitetura de concreto bruto onde tudo é maciço, duro, sem a menor concessão à atmosfera de repouso e encanto que em geral se procura num programa desse gênero: a casa está orientada de modo a apresentar na fachada uma enorme parede cega digna de uma prisão; até mesmo os elementos que poderiam aliviar o aspecto



Fig. 299. P. MENDES DA ROCHA e J. E. DE GENNARO. Casa de Gaetano Miani. São Paulo. 1962.

aérea, a audaciosa simplicidade, a harmonia perfeita dessa realização e a violência das paredes pesadas, a complexidade dos vazamentos de iluminação, a estranheza dos efeitos procurados nos edifícios posteriores. A conversão foi tão brusca quanto total. A adoção da linguagem e das formas de Artigas, isentas do toque do mestre, surge sem pudor nas escolas primárias de

externo por um contraste qualquer, como a marquise *brise-soleil* da frente ocidental e a escada de serviço que forma um só corpo com ela, servem para reforçar a impressão dominante e é difícil não experimentar uma sensação de mal-estar perante uma solução dessas (Fig. 299). O interior inspira-se nos mesmos princípios, mas a brutalidade do cimento nu desta vez é atenuada por vigorosos jogos de espaço e de luz que lhe conferem uma inegável monumentalidade (Fig. 300). A

89. As experiências de Artigas ainda se manifestavam timidamente na casa Baeta e na casa de Rubens Mendonça, só assumindo toda a sua amplitude nas realizações posteriores, nos desenhos do ginásio em questão, com um significado plástico bem diferente, pois, em Artigas, tratava-se de uma ruptura com um ideal formal, enquanto que havia uma continuação provisória do mesmo ideal em Mendes da Rocha.

90. *Acrópole*, n.º 342, agosto de 1967, pp. 21-38 (fotos, plantas, cortes, desenhos).

91. *Acrópole*, n.º 343, set. de 1967, pp. 17-25 (fotos, plantas, cortes).

espessa estrutura mural externa, aliada aos vastos vãos permitidos pelo sistema, deu aos arquitetos uma grande liberdade de arranjo, deu a possibilidade de jogar com o desencontro dos níveis, de unir num todo contínuo

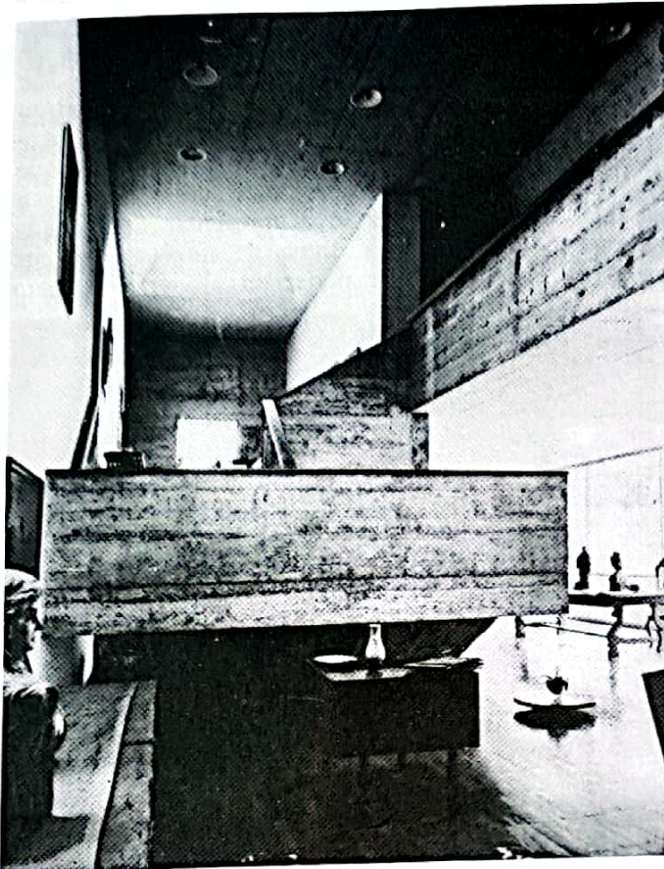


Fig. 300. P. MENDES DA ROCHA e J. E. DE GENNARO. Casa de Caetano Miani. São Paulo. 1962. Interior.

o conjunto dos cômodos e meios de circulação de uso comum: salão, sala de jantar, escadas, corredor-balcão dos quartos. Aí pode ser novamente encontrada a idéia de Artigas, sua maneira de acentuar os elementos destinados à simples passagem tanto quanto nas salas de estar propriamente ditas, enfim, o vocabulário que ele preferia. Mas ele jamais foi tão longe no sentido da rudeza e da frieza, principalmente numa residência particular; parece que, em relação ao tratamento interno, existem certas reminiscências dos desenhos propostos no ano anterior para a Faculdade de Arquitetura, o que explicaria a nota de grandeza que é perceptível na obra; mas a verdade é que se está em presença de uma tentativa nitidamente pessoal e que essa tentativa é significativa. Pode-se apreciar ou não sua concepção de choque e seus excessos, expressão de um estilo cem por cento brutalista, mas não se pode negar sua importância.

Paulo Mendes da Rocha esteve ainda mais livre para expor seu ponto de vista sobre a arquitetura residencial nas casas gêmeas que construiu para si e para seu cunhado no bairro do Butantã (1964-1966)⁹². Também ali pode-se encontrar novamente o triunfo da massa geométrica, toda de concreto, com um desenvol-

92. *Ibid.*, pp. 32-37 (fotos, cortes, plantas, desenhos).

Primeiro andar

- 1: dependências de serviço
- 2, 3: cozinha
- 4: sala de jantar
- 5: corredor

- 6: dormitórios
- 7: banheiros ou chuveiros
- 8: sala de estar
- 9: galeria-escritório
- Nível inferior

- 1 a 4: maquinário e dependências de serviço
- 5: pátio coberto sob os pilotis

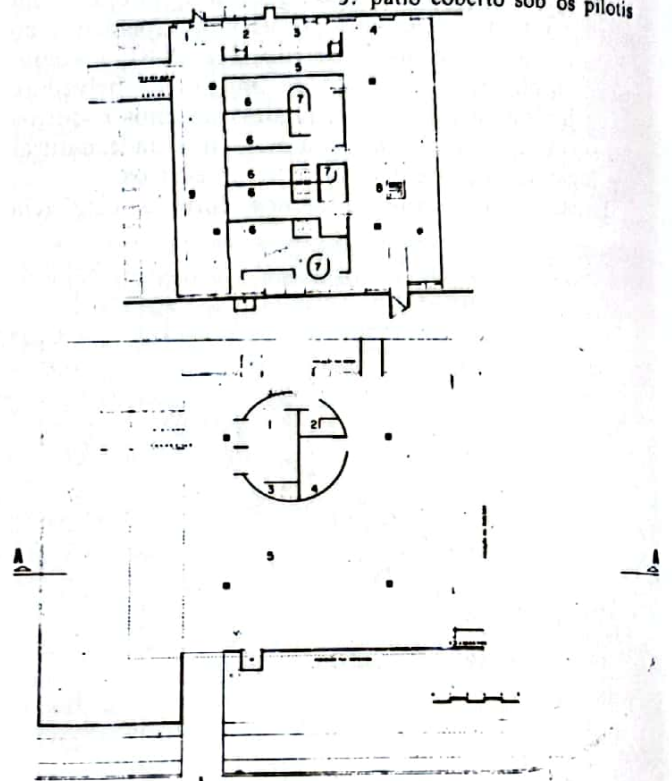


Fig. 301. Paulo MENDES DA ROCHA. Casa do arquiteto. São Paulo. 1964. Plantas.

vimento horizontal extremamente acentuado pela existência de um andar único que reúne, no mesmo plano, todos os aposentos. A simetria domina em todos os lados, tanto na implantação paralela das duas casas, separadas por um espaço estreito, quanto na disposição geral de cada uma delas, e aparece tanto no corte longitudinal, quanto no transversal. As frentes nordeste e sudoeste oferecem apenas imensas paredes cegas e as poucas aberturas nelas feitas foram cuidadosamente escondidas no fundo de saliências que parecem vigorosas gárgulas e formam um só corpo com essas paredes, cujo material retomam (Fig. 302). Mais uma vez essa disposição absolutamente fechada, não desprovida de agressividade, afeta as fachadas mais amplamente expostas e principalmente a que costeia a rua de acesso. As janelas foram concentradas nos lados noroeste (Fig. 303) e sudeste, ligeiramente mais estreitos, onde formam faixas contínuas que ocupam a maior parte da superfície disponível; mas mesmo nesse caso os vidros se apagam e deixam ao cimento o papel principal: o avançamento da cobertura e das paredes laterais é repetido a leste por um anteparo refletor vertical que não constitui apenas uma proteção necessária num país tropical — contribui para lançar numa sombra profunda as superfícies transparentes, assegurando a preeminência incontestável do

painéis de concreto bruto e a opacidade em relação a qualquer outro fator; além disso, essa opacidade foi reforçada pelo desaparecimento quase que completo dos pilotis por trás do aterro feito quando o terreno foi



Fig. 302. P. MENDES DA ROCHA. *Casa do arquiteto*. São Paulo. 1964. Fachada de acesso.

preparado para a obra em questão. Mas as considerações estéticas que levaram a essa composição unitária, embora sua importância não possa ser desprezada, não passam de reflexos das preocupações ambiciosas que visavam propor soluções revolucionárias que influíssem no modo de vida dos moradores. Sob esse aspecto, o edifício destinado a alojar o arquiteto e sua família

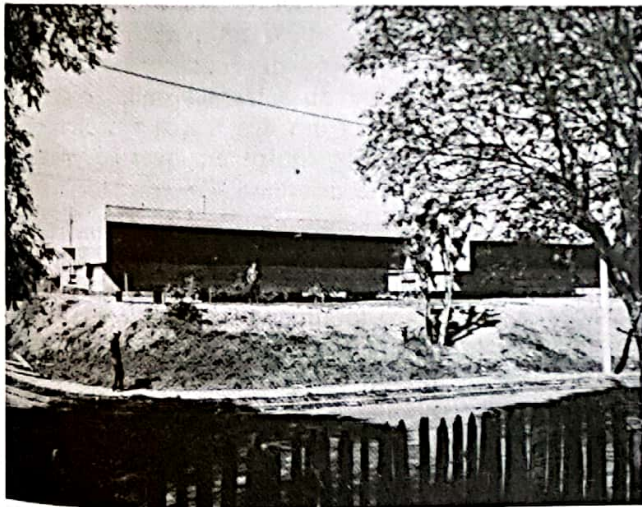


Fig. 303. P. MENDES DA ROCHA. *Casa do arquiteto*. São Paulo. 1964. Frente noroeste.

é o mais característico, pois algumas modificações foram feitas no arranjo interno de sua irmã gêmea, já que seu proprietário não estava inclinado a aceitar uma radicalização tão acentuada. A solução adotada é extremamente simples (Fig. 301): no centro, os quartos, com banheiros munidos de iluminação e bocas de ventilação pelo alto; dos dois lados, ocupando todo o comprimento das frentes envidraçadas, os dois cômodos de estar, sendo que o maior e que tem a melhor vista compreende salão e sala de jantar, enquanto que o situado na fachada posterior faz as vezes de vestíbulo e corredor, ao mesmo tempo que desempenha o papel de local de descontração (Fig. 304); cozinha e depen-

dências de serviço ficam do lado desfavorável, de frente para o imóvel vizinho. Os quartos não podem ser isolados nem fechados: as divisões estabelecidas entre eles e a varanda de entrada não foram concebidas como

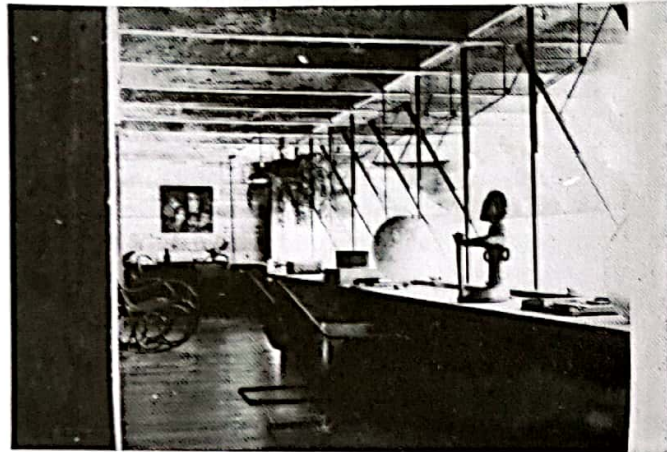


Fig. 304. P. MENDES DA ROCHA. *Casa do arquiteto*. São Paulo. 1964. Interior: escritório na frente dos quartos.

verdadeiras separações; vazadas, não chegam até o teto e as portas têm de ficar abertas para que a luz lateral possa penetrar. Aqui, Paulo Mendes da Rocha impõe seu ideal de vida comunitária, impedindo qualquer morador dessa casa de escapar dele, fato que fez que Flávio Motta dissesse que se trata de uma "favela racionalizada"⁹³, termo final das pesquisas sobre a concretização do "espaço impessoal" louvado por Artigas. Mas Artigas jamais tinha ido tão longe e pensado num empreendimento desses; durante uma conversa informal, ele não hesitou em chamar de "ato de heroísmo" o fato de viver num meio desses. Aliás, pouco importam as opiniões emitidas sobre o assunto; a experiência do arquiteto, até nova ordem, diz respeito apenas a ele e sua família, mas simboliza uma concepção social nitidamente autoritária e uma recusa de concessões, bem na linha brutalista. Esses traços podem ser reencontrados na preocupação de fixar definitivamente a mobília, ao construir em cimento mesas, sofás, estantes de livros e todos os elementos essenciais que pertencem às salas de estar, naturalmente com a nota de austeridade que isso acarreta. O concreto tanto triunfa dentro como fora: paredes, vigas e laje da cobertura são deixados como saem das fôrmas, de acordo com um uso, agora bem implantado, que conjuga finalidades práticas, doutrina intelectual e expressão plástica. Essa linguagem rude, que se destaca pela frieza calculada, não deixa nada ao acaso; ela não exclui nem os jogos delicados, como o reflexo da luz no anteparo vertical instalado na extremidade da pérgola que prolonga o telhado a sudeste, nem a elaboração de dispositivos engenhosos, como os caixilhos dos peitoris; aquilo que pode parecer primitivo ou grosseiro na realidade é fruto de um raciocínio apurado, intencional, jamais fruto de uma pura intuição ou de uma atitude de indiferença qualquer.

O amor de Paulo Mendes da Rocha e seu asso-

93. *Ibid.*, p. 18.

ciado pelos processos elementares, limitando ao mínimo o acabamento, aparece em toda a sua amplitude na casa que construíram no bairro da Mooca (1964)⁹⁴. Para evitar as despesas de impermeabilização (que até então eram consideradas como complemento obrigatório de toda cobertura em cimento armado) e para resolver, ao mesmo tempo, os problemas de dilatação e retração devidos às bruscas mudanças de temperatura em São Paulo, eles tiveram a idéia de experimentar um novo sistema: fundiram uma laje cujas beiradas permitiam reter uma camada líquida de alguns centímetros e a inundaram antes mesmo que o concreto tivesse tempo de secar; a água mantida constantemente em toda a superfície a ser protegida serve como isolante e torna inútil a camada impermeabilizante. Sem dúvida alguma é uma solução original e econômica, que mostrou ser eficaz durante o uso, embora comporte um perigo latente: se, por uma razão qualquer, essa pequena piscina secar, mesmo que seja por um momento, haverá imediatamente fissuras irreparáveis e a necessidade de refazer todo o edifício, mas essa espada de Dâmocles não parece inquietar os arquitetos, que consideram a hipótese como muito pouco provável; quanto ao proprietário, ignora essa ameaça que pende sobre sua cabeça.

A secura das grandes paredes de cimento que Paulo Mendes da Rocha tanto aprecia, freqüentemente

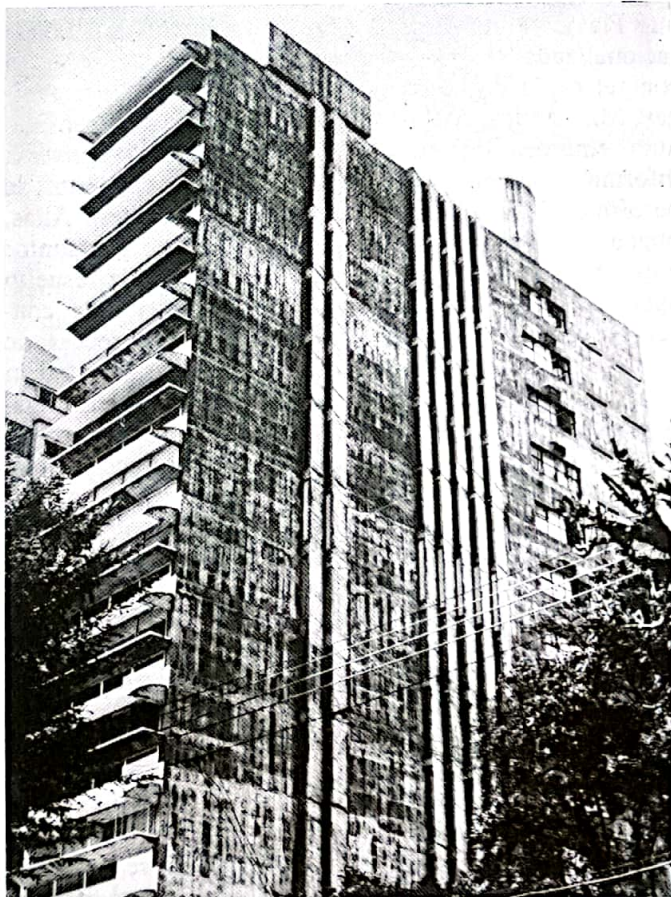


Fig. 305. P. MENDES DA ROCHA e J. E. DE GENNARO. Prédio de apartamentos. São Paulo. 1964. Frentes sul e oeste.

94. *Ibid.*, pp. 40-42 (fotos, cortes, plantas, desenhos).

chocam o público, que tem a impressão de estar perante obras inacabadas; mas essa opinião, externada inúmeras vezes perante as várias casas erguidas pelo arquiteto, é emitida com menor freqüência em relação aos prédios, de apartamentos de que é o autor. O motivo disso explica-se facilmente. A austeridade do material bruto é menos sensível numa grande composição, onde ele pode, em mãos hábeis, adquirir uma majestade e dignidade apropriadas a esse gênero de projeto; conseqüentemente, o material perde o caráter de violência e provocação que quase sempre tem em residências de essência e, principalmente, proporções mais modestas. O edifício estreito de treze andares (Fig. 305) situado na Rua Haddock Lobo, em São Paulo (1964)⁹⁵, é um belo exemplo dessa afirmação. A vontade de racionalizar ao máximo o sistema de construção levou os autores a propor paredes laterais portantes, executadas de uma só vez, graças a moldes metálicos que deslizariam à medida que as paredes se elevassem; as lajes horizontais, pré-fabricadas como todos os acessórios complementares, seriam instaladas a seguir. A insuficiência dos meios técnicos disponíveis na época, no local, fez com que se preferisse o processo clássico de fusão simultânea das estruturas verticais e horizontais no próprio canteiro de obras; mas Paulo Mendes da Rocha e seu associado continuaram achando que seu pensamento inicial oferecia a solução teoricamente ideal para esse gênero de edifícios. Esse abandono forçado de uma arquitetura industrializada, aspiração fundamental do escritório focalizado agora, naturalmente não teve qualquer repercussão plástica, pois em nada modificou as formas previstas. A oposição de duas frentes cegas (ou de dominante cega) com duas frentes onde se concentram as aberturas retoma um dos traços característicos das casas imaginadas pela equipe em questão, mas sua aplicação é radicalmente diferente. Os dois lados fechados não estão mais de frente um para o outro, estão de lado. Uma das paredes da estrutura agora está vazada por numerosas janelas e elementos vazados; em compensação, a única face totalmente fechada é constituída por um simples fechamento, sem papel de sustentação. De fato, o aumento do comprimento da obra tornava impossível uma iluminação reduzida às duas extremidades; além disso, a orientação do prédio exigia que os moradores se beneficiassem com as melhores exposições (norte e oeste) e que fossem protegidos dos ventos frios do sul e do leste, temíveis no inverno em alojamentos elevados e sem aquecimento. A proteção contra o excesso de insolação da fachada ocidental foi realizada pela associação de placas de concreto extras, cujo perfil alternadamente triangular ou em arco de círculo permite conjugar uma perfeita eficácia funcional com uma dilatação do espaço interno; essa dilatação conduz a uma transição com o espaço de fora e a uma animação notável da composição externa naquela que, afinal de contas, é sua frente nobre. O estilo continua duro, ditado por preocupações utilitárias e pela preocupação de transcrevê-las numa estética comandada pelo amor ao absoluto e ao material bruto. O desejo

95. *Ibid.*, pp. 29-31 (fotos, corte, plantas, desenhos).

de lançar mão de uma técnica de vanguarda e de racionalizar os métodos de trabalho é mais manifesto do que nunca; contudo, a violência da linguagem choca menos, pois não está mais marcada pela nota psicoló-

versão. Desapareceu o cuidado que Artigas, Guedes, Mendes da Rocha e seus colegas punham na feitura das fôrmas a fim de obter um concreto puro, tão liso quanto o mármore ou com desenhos regulares e har-

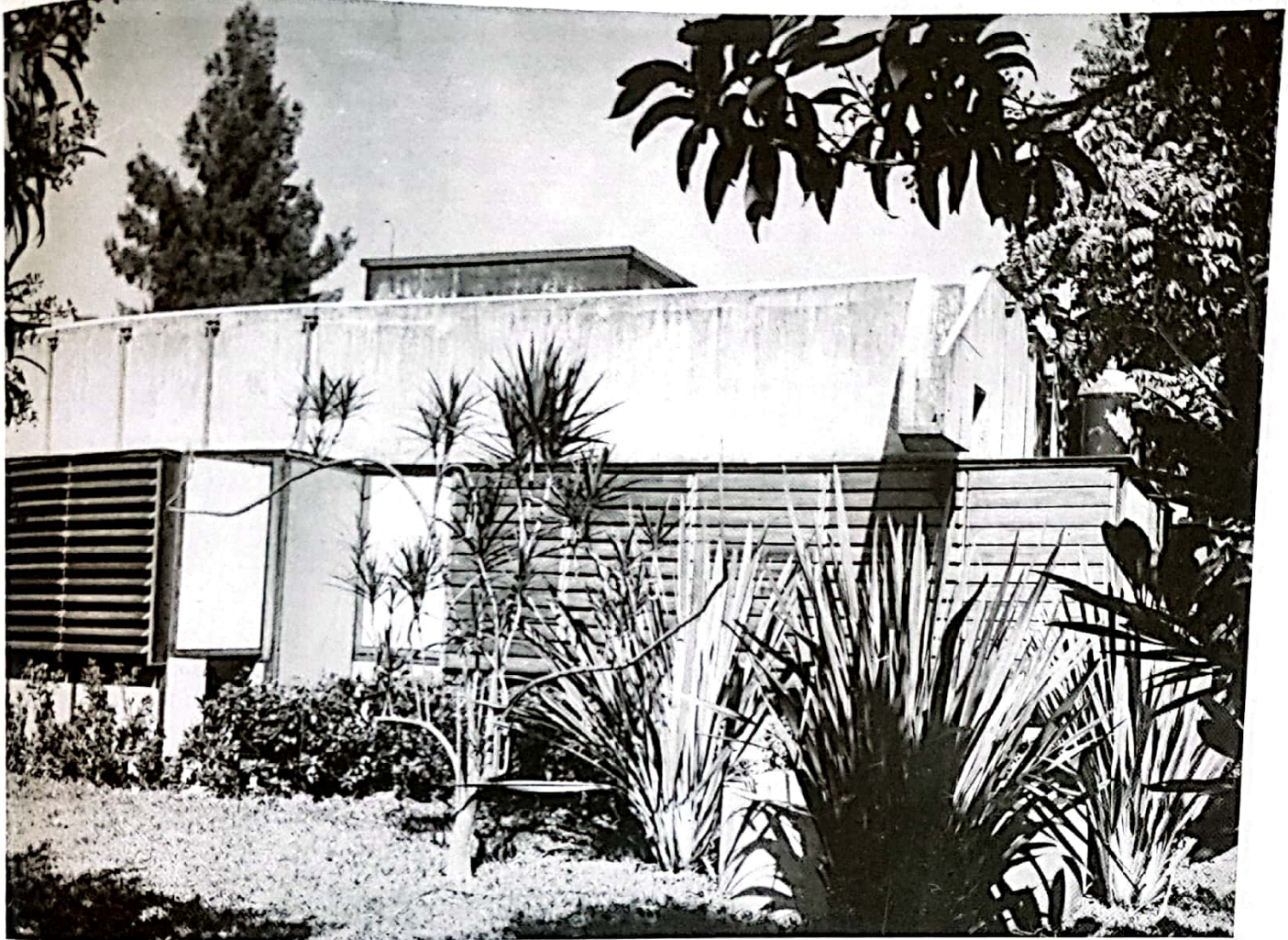


Fig. 306. Sérgio FERRO. Casa de Boris Fausto. São Paulo. 1961-1964.

gica de desafio, característica dos programas habitacionais destinados a abrigar uma só família.

O estilo de Sérgio Ferro (nascido em 1938) sob muitos aspectos é ainda mais radical do que o de Paulo Mendes da Rocha. Embora este não tenha hesitado em deixar aparentes certas canalizações externas e bocas de ventilação, em sua própria residência, jamais pensou em transformar os condutores num modo de expressão plástica, como quis fazê-lo seu jovem colega na casa de Boris Fausto⁹⁶, também situada no bairro do Butantã (1961-1964). Os canos, sistematicamente postos em evidência (Fig. 306) e simplesmente pintados com zarcão, destacam-se inapelavelmente do fundo neutro da laje de cobertura! A caixa de água metálica está apoiada no telhado como um apêndice que não se procurou esconder, nem integrar. Aqui é evidente a influência do brutalismo inglês, embora o vocabulário pesado e o aspecto maciço do edifício sejam típicos do movimento paulista, do qual a casa representa uma nova

moniosos. Desta vez, a brutalidade do cimento é total, sem nenhuma procura de beleza em seu tratamento. Em compensação, não se pode deixar de ficar impressionado com o cuidado na elaboração dos detalhes e com a vontade de elaborar soluções capazes de enquadrar-se numa linha de produção industrial. Todas as divisões verticais, tanto externas quanto internas, são feitas por meio de painéis fabricados em série, de preferência de madeira, quer se trate de fechamentos, venezianas, persianas *brise-soleil*, armários ou portas engenhosas (que giram sobre um eixo central e, quando abertas, apresentam-se segundo o corte transversal, permitindo um máximo de continuidade espacial de um cômodo para outro ou do lado de fora para o de dentro, e que chegam até a valorizar essa continuidade com seus finos planos médios canalizando os espaços de transição). Assim, o papel do arquiteto foi concebido como duplo: prever uma estrutura a mais simples possível, praticamente limitada, nesse caso, a um vasto telhado de plano aproximadamente quadrado e a seus elementos de apoio, e depois transformar-se em desenhista industrial para o acabamento do projeto (naturalmente, sem perder de vista as preocupações especificamente arquitetônicas

⁹⁶ *Acrópole*, n.º 319, julho de 1965, pp. 34-35 (fotos, corte, elevação, planta).

com a organização do edifício). É principalmente no segundo aspecto que se concentrou a atenção de Sérgio Ferro, que ainda era aluno da Faculdade quando se entregou a essa iniciativa, na esperança de que a evo-

a cama), parecem celas monásticas mais do que cômodos íntimos de uma casa de campo? Sua primeira tentativa nesse sentido não foi seguida por outras suas realizações posteriores, em colaboração ou não com Rodrigo

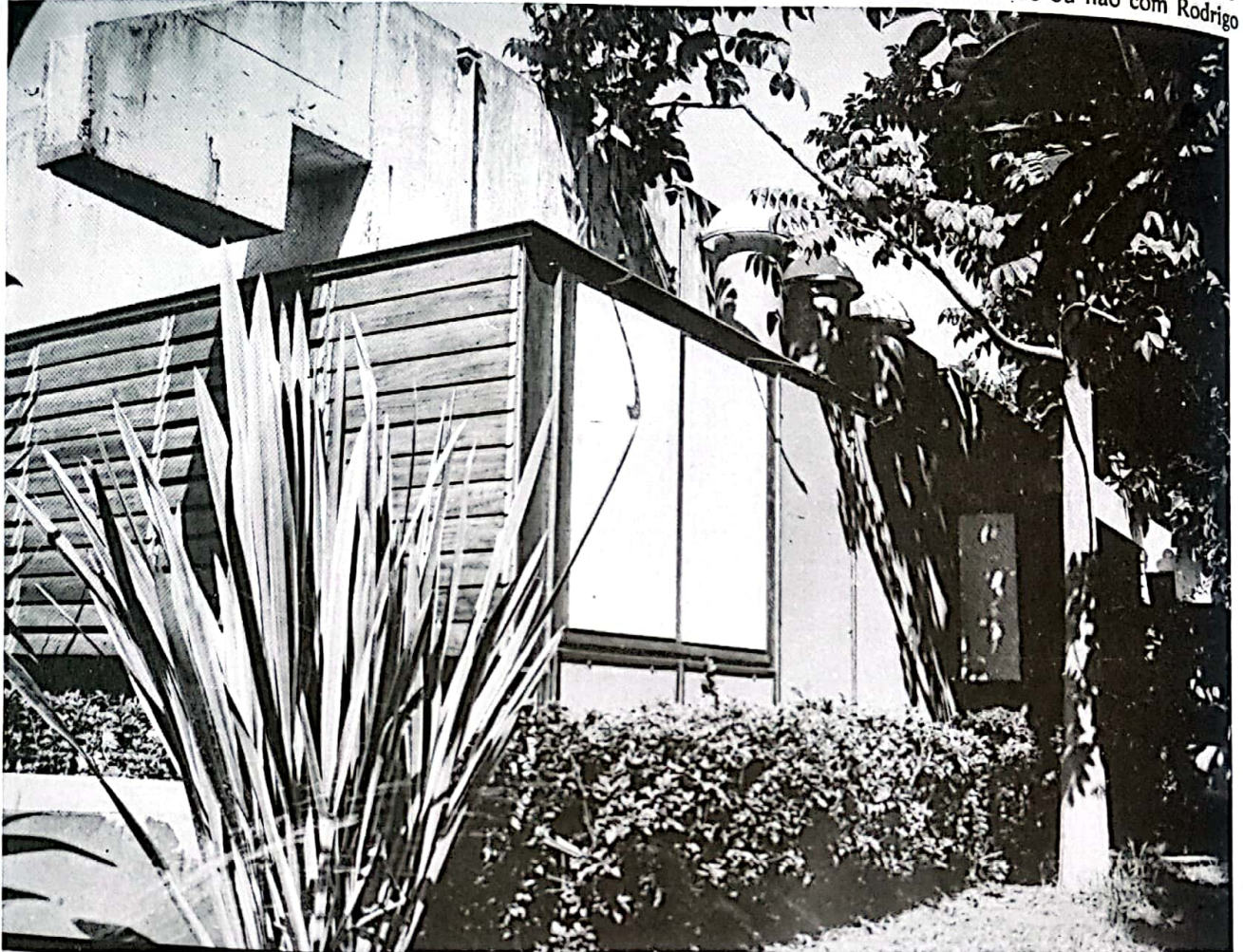


Fig. 306a. Sérgio FERRO. Casa de Boris Fausto. São Paulo. 1961-1964.

lução esboçada no Brasil logo iria exigir o desenvolvimento de um vasto mercado de arquitetura popular, onde o papel atribuído ao arquiteto seria precisamente o que ele tinha imaginado. A experiência em questão não comprovou ser econômica em comparação com a construção tradicional (o que tinha sido previsto numa espécie de protótipo), e algumas decepções quanto à qualidade dos produtos recebidos da indústria local iriam arrefecer um pouco o entusiasmo do jovem profissional. Isso nada tira de seu mérito pioneiro, nem do interesse dessa realização, onde espantosamente se mistura uma preocupação com a *art brut*, sensível na estrutura e nos acessórios, e uma inegável delicadeza de atenção tanto na escolha dos materiais complementares quanto na aplicação racional das soluções imaginadas.

Nem sempre Sérgio Ferro demonstrou essa mesma flexibilidade que torna a casa de Boris Fausto menos fria do que se poderia pensar *a priori*. Ele não chegou a instalar em Cotia, a uns 40km de São Paulo, quartos que, pelas dimensões e mobília de tijolos nus (inclusive

Lefevre⁹⁷, tenderam a acentuar as preocupações com a economia imediata e voltaram a uma concepção essencialmente artesanal e estrutural, onde a dureza da estética brutalista não foi mais contida. Além disso, convém insistir no fato de que, embora esse ideal paulista se tenha expressado principalmente em construções de concreto, com isso seguindo uma linha traçada desde as origens do movimento moderno brasileiro, essa técnica não foi a única. A casa de Simão Fausto⁹⁸, em Ubatuba, obra de Flávio Império (nascido em 1935), é um dos melhores exemplos disso; ela também apresenta outro interesse, o de demonstrar que o brutalismo local, assim como o brutalismo internacional, é um estado de espírito muito mais do que uma linguagem formal fixa. É claro que nessa casa podem ser encontradas as habituais calhas e gárgulas de cimento e as partes mais elevadas foram revestidas com um austero paramento da mesma natureza, mas o edifício em si é de tijolos fabricados no local pelas manufaturas dessa pequena cidade costeira; isso não impediu que se criasse, sobre toda a superfície construída, um terraço-jardim, que

97. *Ibid.*, pp. 28-32, 38-39 (fotos, plantas, cortes).

98. *Ibid.*, pp. 36-37 (fotos, planta, elevação, corte).

repousa sobre uma série de abóbadas transversais colocadas uma ao lado da outra, apoiadas por sua vez nas paredes de divisão interna e nos pilares da fachada que permitiram criar uma vasta varanda voltada para a praia. A obra é maciça, embora amplamente aberta em sua frente principal, de aparência primitiva, embora resultando de um estudo aprofundado, tipicamente contemporâneo, apesar de suas arcadas rebaixadas muito próximas da volta inteira que lhe asseguram um parentesco longínquo com as *orangeries* da época clássica.

É claro que se poderia citar outros nomes de arquitetos, como Ruy Ohtake⁹⁹, ou a equipe Siegbert Zandetti, Cândido Campos e Manoel Corrêa¹⁰⁰, para evidenciar a amplidão da veia brutalista, que — como já foi dito — marcou toda a nova geração paulista. Mas não é o caso de se tratar mais demoradamente do assunto. De fato, não se deve esquecer que, até nova ordem, essa escola não se expandiu fora do meio onde nasceu e onde triunfou, permanecendo um fenômeno localizado geograficamente, sem uma verdadeira penetração no resto do Brasil. É claro que seus jovens fanáticos estão convencidos de que são os donos da verdade e que esta não pode deixar de triunfar em todo o país, mais cedo ou mais tarde, mas só o futuro pode dizer se eles estão com a razão. De qualquer modo, o movimento que acabou de ser descrito é indiscutivelmente original: constitui o primeiro questionamento de sua arquitetura pelos brasileiros depois do triunfo internacional obtido após a Segunda Guerra Mundial e merece grande respeito em razão de sua honestidade básica. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma volta aos princípios de um funcionalismo estrito, de essência decididamente técnica e aspirando a uma industrialização da construção, mesmo quando se expressa pelo caminho artesanal, e de uma estética que valoriza a força, a massa e o peso, amando os contrastes violentos e a psicologia de choque. Nos dois planos, racional e plástico, ocorre uma reviravolta da tendência anterior, que fez a glória do Brasil: Lúcio Costa, Niemeyer e seus êmulos aos poucos se tinham libertado das impurezas doutrinárias e da composição mecânica em voga por volta de 1930, abandonando a austeridade subsequente por uma brilhante riqueza formal; na mesma ocasião, elaboraram um vocabulário elegante e leve, oposto à solidez básica que sempre marcou a obra de seu predecessor e mestre, Le Corbusier. Artigas e seus alunos, a partir de 1955, per-

correram um itinerário inverso, mas sem volta ao ponto de partida, mas é difícil saber no que isso vai dar: o iniciador desse novo estilo, ligado a uma concepção de equilíbrio entre fatores materiais e espirituais, criou uma arquitetura vigorosa e dramática, que permanece basicamente bela em sua audácia despojada; seus discípulos foram bem mais longe e desembocaram num ascetismo que pode levar, cedo ou tarde, a uma revolta da opinião pública. Até agora, esta vem-se acomodando à situação; a clientela particular não retirou, desgostosa, seu apoio, mas será por um gosto real, para parecer estar na crista da moda ou por orgulho bairrista (a fim de combater a supremacia carioca e tentar afirmar a de São Paulo num setor onde a metrópole paulista estava nitidamente em desvantagem em relação a sua grande rival tradicional, sem falar na estrela em ascensão, Brasília)? Quanto aos poderes públicos, talvez tenham visto, em pleno período de penúria, mais as vantagens econômicas do gênero que seu significado estético. Também em relação a isso não se pode dizer a última palavra e só o futuro decidirá. Aliás, deve-se observar que, em todo caso, a maneira em questão insere-se bem dentro da civilização que lhe deu origem: São Paulo, cidade fria, hostil, desumana e implacável, encontrou uma arquitetura que pode muito bem ser sua imagem se chegar a se impor inapelavelmente na desordem e na confusão urbanística que reinam. Porém, mesmo que isso não aconteça e que o brutalismo paulista evolua para uma maturidade mais amena, continuará sendo um fenômeno importante e não poderá ser desprezado, assim como seus homônimos europeus, de que ele não é, apesar das influências seguras, nem um simples reflexo, nem uma versão regional superficialmente adaptada. Ele extrai sua seiva de raízes profundas, como prova sua difusão rápida e geral numa zona bem determinada; quanto a sua personalidade, ela é das mais marcantes e sem dúvida mais coerente, mais unitária e mais inovadora no plano estilístico do que a das outras manifestações englobadas sob uma denominação semelhante no resto do mundo. Sob esse aspecto, o brutalismo paulista, portanto, não se separa do movimento moderno brasileiro tomado em sua totalidade; mas sua linguagem, por mais diferente que seja das outras correntes locais, está intimamente aparentada com elas através de uma ênfase nas preocupações formais que jamais foi desmentida.

99. *Acrópole*, n.º 323, nov. de 1965, pp. 30-33; n.º 335, dez. de 1966, pp. 38-39; n.º 339, maio de 1967, pp. 31-34 (fotos, plantas, cortes, maquetes).

100. *Acrópole*, n.º 332, julho de 1968, pp. 13-41 (fotos, plantas, cortes, desenhos).