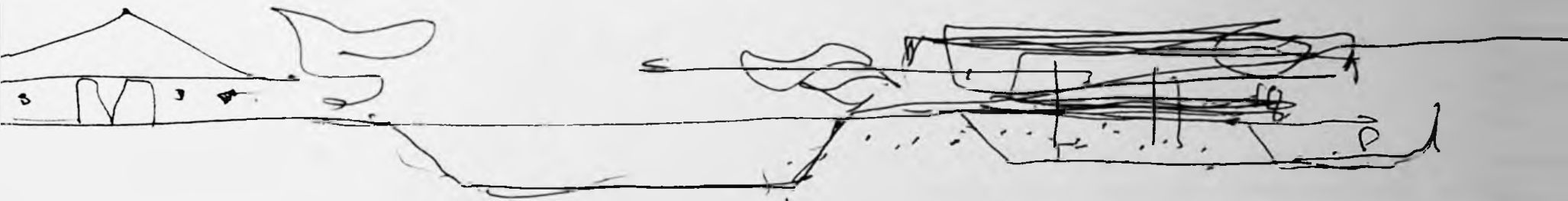


**Arquitetura paulistana da década de 1960:
técnica e forma**

Luis Espallargas Gimenez

São Paulo, 2004



**Arquitetura paulistana da década de 1960:
técnica e forma**

Luis Espallargas Gimenez

orientador: Ricardo Marques de Azevedo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo

São Paulo 2004



Sysno
1434348

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Assinatura:

luis@espallargas.com.br

724.981611
Es61a

Espallargas Gimenez, Luis

E77a Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma / Luis Espallargas Gimenez. - São Paulo : s.n., 2004.
250 p : il.

Tese (Doutorado) - FAUUSP.

Orientador: Ricardo Marques de Azevedo

1. Arquitetura moderna - São Paulo (Estado) - Teses 2. Brutalismo - Teses I. Título

CDU 72.036(816.1)

para **Diana e Guilherme**

: Agradecimentos

Abílio Guerra
Beatriz Picolotto
Carlos Martins
Diana Bomeny Espallargas
Eduardo de Almeida
Fábio Frutuoso
Guilherme Bomeny Espallargas
Haifa Yazigy Sabbag
Helio Piñón
Ireni Ângelo
Jaime Cunha Jr
Joaquim Guedes
José L. B. A. Castanho
Junia Sana
Lais Braun Ferreira
Luciana Gennari
Maria Beatriz Camargo Aranha
Maria Helena Werneck Bomeny
Marília Risi
Patricia Mendez
Paulo Bruna
Paulo Mendes da Rocha
Pedro Moreira
Renata Barbosa
Ricardo Marques de Azevedo

4-42270

: Resumo

A história mais consolidada da arquitetura moderna brasileira considera e assume como determinantes as políticas que cercam seus pressupostos e produção. Incontáveis pesquisas se animam ampliar o conhecimento dessa história moderna e acrescentam quantidade de informações, precisões e curiosidades ao conjunto, sem, no entanto, enfrentar declaradas descontinuidades e conceitos ainda inéditos.

Na década de 1960, o brutalismo paulista modificou a sensibilidade artística mais próxima à difundida pelo *International Style* e desencadeou uma profunda alteração na forma, inexplicavelmente encampada pela sequência de fenômenos que procuram provar a linearidade e progresso modernos.

A aceitação irrestrita da arquitetura como tributária da razão e da ética fecha o cerco ideológico e exclui estética e forma modernas do processo e avaliação artísticos. A combinação da *plástica* com o *partido* favorece prescindir da forma moderna intelectual, facilita a criatividade e livra da repreensão *formalista*.

A tese propõe a suspensão de algumas dessas certezas e procura demonstrar que também é factível entender o brutalismo como uma degradação do processo moderno de concepção e, mais ainda, como uma espécie de realismo artístico que retrocede à experiência estética mais convencional ao considerar mecanismos originais e simbolismos estruturais.

Mesmo aprofundada no País, a inconsistência brutalista não foi

causada pela regionalização, mas pela disparatada versão original. Fenômeno difícil de entender, pois ao insistir na autonomia artística nacional diminui-se a agilidade crítica por dificultar o enfrentamento aberto com experiências estrangeiras. Censura que não deixa compreender, em definitivo, os limites das propostas artísticas, tantas vezes referidas de maneira apressada.

A obstrução do juízo visual na arquitetura foi inaugurada nas rebeliões juvenis do continente europeu e causaria um rebaixamento na arquitetura paulistana, embora orientada para aprofundar ainda mais seus efeitos radicais.

Para entender a fratura formidável que representou o ataque brutalista ao pensamento moderno do século XX, parece necessário reativar a categoria da forma moderna como parâmetro eficaz que distingue objetos criados segundo critérios de semelhança e aparência e artefatos concebidos segundo uma ordem interna que lhes fornece legalidade e estrutura.

Sob a substância pastosa e cinzenta do concreto aparente e bruto, que serviu para acobertar tantos brutalismos, esconde-se ora o *tipo* da estética normativa, ora a *forma* da estética moderna. Ora a corrupção brutalista, ora um sentido moderno preservado.

Uma distinção decisiva ao escrever uma história que necessite considerar os juízos estéticos da arquitetura.

: Abstract

The most consolidated history from the modern Brazilian architecture considers and assumes as determinant the politics that surround its origin and work

Incalculable researches encourage themselves with extending the knowledge of this modern history and increase the quantity of information, precision and curiosities to the subject, without, however, facing declared discontinuities and concepts, unheard of before today, though.

In the decade of 1960, the *paulista* brutalism modified the artistic sensibility nearer to the one diffused by the *International Style* and spread out a deep alteration to the form, that was inexplicable covered up by the sequence of phenomena that tries to prove the modern linearity and progress.

The unrestricted acceptance of the architecture as a debtor of the reason and the ethics establishes the ideological envelopment and excludes aesthetics and modern forms of the process and artistic evaluation. The combination of the *plastic* with the *parti* helps to do without the intellectual modern form, facilitates the creativity and gets rid of the formalist repression.

This thesis suggests the cessation of some of those certainties and shows that it is also possible to understand the brutalism as a degradation of the modern process of the conception, and also as a kind of artistic realism that goes back to the most conventional aesthetic experience when considering original mechanisms and

structural symbolism.

Even deepened in the Country, the savage inconsistency was not caused by the nationalization, but by the senseless original version. This phenomenon is very difficult to understand, because once in the national artistic autonomy, it gets the critical agility diminished, by complicating the open confront with foreign experiences. That censure does not permit to understand the limits of the artistic plans many times mentioned in hasty way.

The obstruction of the visual judgment in the architecture was inaugurated in the youthful rebellions of the European continent and would cause a demotion in the *paulistana* architecture, however oriented to increase more and more its radical effects.

To understand the formidable fracture that represented the brutal attack to the modern thought of the 20th century, it seems necessary to reactivate the category of the modern form as an efficacious parameter that distinguishes between created objects according to criteria of similarity and appearance and devices conceived according to an internal order that supplies them with legality and structure.

Under the pasty and grayish substance of the rough and visible concrete, which was used to dissimulate so much brutalism, either the kind from the normative aesthetics, or the form from the modern aesthetics is hidden. Either the brutal corruption, or a modern preserved form.

A decisive distinction when writing a history that has to consider the aesthetic judgments of the architecture.

Arquitetura paulistana da década de 1960:
técnica e forma



capa
Mendes da Rocha, croqui residência Butantã
São Paulo, 1964

Carlos Millan, foto residência Nadyr de Oliveira
São Paulo, 1960

: Sumário

1: Introdução

Esclarecimento	11
História oficial e crítica histórica	14
Ética do objeto convencionalizado	18
Moderno e Modernos	19
Ideologia	28
Método	31
MESP	32
<i>Hansaviertel</i>	36
Museu de Caracas	38
<i>Pilotis</i> e pórticos	38
Casinha <i>wrightiana</i>	40
Igreja Vila Madalena	42

2: Paulicéia

Brutalidade	53
Locomotiva do Brasil	55
Moderna São Paulo	56
Arquitetura paulistana de 1960	62
Escola paulista	68
Pedregulho e Gávea	71
MAM-RJ	72

3: Brutalismo

Brutalismo e ficção	85
<i>The New Brutalism</i>	91
Brutalismo paulistano	102
Embrutecer	104
Residência M. Errazuris	106
Errazuris e Jacarepaguá	107

4: Forma moderna e técnica

Técnica e estética	113
Técnica vernácula	120
Artesanal e invisível	122
Racionalismo técnico	126
Le Corbusier e Mies	127
Concreto	130
Estruturas	136
Construir e fabricar	140
Bittencourt e D'Estefani	144

5: Mendes da Rocha

Ginásio Clube Atlético Paulistano	157
Geografia e técnica	160
Autêntico e rudimentar	164
Elogio à técnica	168
Janela automática	170
Pré-fabricação	172
Residência Butantã	174
Residência Boris Fausto	175
Residência Fernando Millan	178

6: Vilanova Artigas

Estilos	183
Forma estrutural	186
FAUUSP	189
Artes plásticas	192
Posto de gasolina	194
Peripécia brutalista	198
Edifício Louveira	200
Residência Mendes André	200
Iate Clube Santa Paula	201
O desenho	202
Hangar de Aviões	206
Araucária e Gravatá	208

7: Bo Bardi

Grossura	218
Significado do artesanato	215
Abandono do moderno	215
Cadeira beira de estrada	216
<i>Boomerang</i>	218
Violino e rabeca	219
Propedêutica	219
Residência Morumbi	222
Residência Valéria Cirrel	222
Conjunto das artes	224
MASP	225
Residência Juarez Brandão Lopes	227

8: Bibliografia

9: Fonte imagens

1: Introdução

Esclarecimento

O trabalho insiste em se aprofundar no momento conceutivo da arquitetura moderna brasileira sem obrigar-se a reiterar as certezas anotadas pela historiografia ou confirmar interpretações consagradas acrescentando-lhes minúcias ou reescrevendo premissas. Prevalece outra análise prejudicada pela certeza racional e ética a policiar a arquitetura e pelo poderoso julgamento histórico. Por isso, se faz necessário começar com alguns esclarecimentos:

a- Este texto considera *arquitetura* as obras com intensidade que denote condição artística moderna, seja essa condição reconhecida no objeto, seja disfarçada pelo artifício da racionalização. Por exclusão, não se considera arquitetura o amplo conjunto edificado suprido pela cultura e história humanas e que constitui patrimônio coletivo de interesse antropológico e arqueológico. Quase toda história que supre a crônica respaldada nas relações, culturais ou políticas, e na biografia autoral como afortunadas causas da ação artística e dessa maneira obvia a narração dos atributos estéticos¹ que a obra de arte deixa ver ao olho atento.

b- Acredita-se que o advento moderno que possibilita a primeira e promissora arquitetura moderna tem como fundamento o *puro-visualismo* teorizado por Hans von Marées (1837-1887), Konrad Fiedler (1841-1895), Adolf von Hildebrand (1847-1921), Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Wilhelm Worringer (1881-1965), mais tarde, produzido pelas vanguardas construtivas² da segunda década do século passado — Purismo, Suprematismo



Rietveld, foto residência Schöder
Utrecht, 1924

e Neoplasticismo, — em que destacam-se artistas como — Piet Mondrian (1872-1944), Wassily Kandinsky (1866-1944), Kasimir Malevich (1878-1935), Theo van Doesburg (1883-1931), Amadee Ozenfant (1886-1966), Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) e Gerrit Rietveld (1888-1964) — em concordância com a precedente estética³ fundada por Immanuel Kant (1724-1804) em *A crítica do juízo*, de 1790⁴. Por isso, não foi dado crédito à tolerada e conveniente capacidade regenerativa⁵ — camaleônica — do pensamento moderno, com que historiadores explicaram sucessivas revisões segundo um mutante espírito da época e uma sucessão de estilos coletivos, individuais e modernizados, no século XX.

c- A crônica da arquitetura do final da década dos anos cinquenta do século XX, anuncia funestos sinais de fadiga da arquitetura moderna, concomitantes com a difusão de seus exemplos mais prestigiosos e maduros, associados à expressão *International Style*, usada pela primeira vez por Henry-Russel Hitchcock na exposição do MoMA, de 1932. A década seguinte implanta uma fase *multi-estilística* que, apesar de jurar continuidade genética, apenas se referia ao pensamento moderno. Ao diferenciar o brutalismo do moderno, não se quer propor uma dualidade que aponte dois estilos.

d- Não existe uma arquitetura que se possa chamar *brutalista*: seja como sistema formal, estabilizado e normativo⁶, capaz de classificar e reconhecer seu estilo, seja como uma convenção ética que implique em qualquer tipo de *comportamento* do objeto. A coincidência de tantos edifícios em concreto armado à vista apenas adverte idêntica constituição material dos objetos, uma aparente e enganosa similitude⁷ a qual, caso exprima condição material, não explica a concepção construtiva — formativa — do objeto: condição que certifica ao artefato sua adesão moderna. Em todo caso, a alcunha brutalista, em conflito com a forma moderna, parece destituir o objeto da condição *moderna* mais aceitável para, na falta de outra alternativa, substituir seu processo mais autêntico

por variados e imitantes a desovar miríade de objetos bastardos na década de 1960. A referência ao brutalismo só serve para identificar a variedade — desorientação — sem compromisso com o moderno mais fecundo. O brutalismo se faz passar por moderno pois exagerava na intensidade artística — assumido atributo moderno⁸ — e porque não era visto como/se fazia uma arte agradável e sedutora associada à estética convencional.

e- A arquitetura moderna, a que teria fracassado na irrealizável cruzada técnico-social e aberto flancos e terreno para o brutalismo, substituto posterior, encontra seu derradeiro, porém definitivo, mérito artístico no — intolerado e impertinente — advento da forma moderna⁹. Apesar da imediata repulsa coletiva, reconhece-se, nessa forma, a oferta de capacidade conceptiva superior e incomparável ao suprimento mimético e modelar da arte convencional. Retomar a análise da arquitetura longe do combalido esquema utilitário, manifestado no compromisso social e na atualização técnica, para reintegrar a categoria da forma como conceito construtor e analítico, desestabiliza o sermão do crítico¹⁰ que sempre se negou a lidar com o que — a precocidade — chamou *formalismo*¹¹ ou até, *forma pela forma*, para prognosticar como atitude irresponsável, para defender que com esta análise seria possível demarcar maneiras opostas no entendimento da forma em objetos embalados juntos. A inobservância do uso da forma na arquitetura e a imediatez com que foi banida para dar lugar a considerações mais engajadas e óbvias, poderia ser um dos motivos que turvaram a compreensão do que se reivindicava como arquitetura, também sintoma do descuido — improbabilidade — intelectual para entender a constituição do moderno europeu nos aspectos elevados, abstratos e difíceis.

f- Ao contrário dos que acreditam que a intensidade da experiência estética é proporcional ao alheamento — ignorância — do observador ao apreciá-la, dos que afirmam que a experiência estética se sente mas não se pensa, defende-se um empenho estético obrigado à

intelecção do objeto, não para enterrar o prazer estético, mas como condição obrigatória de acesso à superior experiência estética: para utilizar o recurso da forma moderna e para distingui-la do formalismo rasteiro disfarçado pelos memoriais.

g- A estética quase sempre prevalece como sensação e costuma ser confundida com os critérios da realidade vital — a razão de existir — mais preocupados em explicar para que serve a arte do que em explicar o que ela é, ou como ela é. Dessa maneira, se explica o motivo da arte — que aceita bem as normas morais impostas — nunca seu processo conceptivo. Fato comum, antes da abstração, quando na arte os significados parasitavam a figura e quando apontar o estilo da mesma bastava. Para dissolver a confusão, Kant distinguiu dois tipos de prazer: o *sensitivo* e o *estético*. O primeiro se refere à sensação transmitida pela experiência enquanto ela se desenrola e configura o gosto do sujeito. O segundo transcende e mobiliza instrumentos de conhecimento¹²: imaginação e entendimento para referir-se ao reconhecimento da forma. A efetiva arte moderna não corresponde ao prazer sensível: do gosto, mas ao prazer estético mediatizado pela compreensão visual¹³.

h- O filósofo espanhol Jose Ortega y Gasset (1883-1955) em seu ensaio *La deshumanización del arte*, de 1925, anteciparia em mais de vinte anos o previsível desastre da incompreensão moderna, na alienação — cultural — prevista por Adorno e Horkheimer a respeito das chances da arte na cultura da sociedade de massas¹⁴ e de consumo. Ortega y Gasset refere-se à incapacidade do homem comum — das massas — em assimilar a desumanização da arte para aceitar o moderno, já a dupla da Escola de Frankfurt nega essa restrição para referir-se ao lapso de consciência e esclarecimento como fenômeno promovido pela indústria cultural. O primeiro não titubeou ao afirmar que a arte moderna era hermética para a grande maioria das pessoas, mesmo pertencentes à comunidade instruída.

i- A ortodoxia moderna ficou sujeita a similitudes. As relações de

equilíbrio da forma da arquitetura moderna foram substituídas, em diversas propostas de arquitetura, pelo equilíbrio estrutural. A forma que buscava repouso visual transmutou-se no arriscado e instável — aflitivo — equilíbrio oblíquo. Isso foi possível com o abandono da máxima ordem geométrica definida pela linha reta e pelo ângulo reto com que se constrói o repouso gravitacional. Tudo que é oblíquo é próprio das formas artísticas fugazes, como o Expressionismo e o Futurismo¹⁵. Também o que, em princípio, foi exigência de depuração formal — máxima concisão — com vistas à abstração: à forma irreduzível, acabaria *moralizado* e relançado com premissa de austeridade — mínima ostentação — do objeto resumido.

j- Ao contrário do que o sentido comum infere, propõe-se uma pesquisa referida à arte moderna, pois não se pode esquecer que, ao estudar obras devedoras da engenharia e da razão, faria sentido crer na isenção artística. Mesmo quando se utilizaram argumentos técnicos e racionais da engenharia ou quando se recorreu ao discurso moral e ideológico, quase sempre de esquerda — que pareciam suprir motivo e objetivo — jamais se abriu mão da mais esforçada *artisticidade*. Empenho artístico — camuflado ou envergonhado — pouco efetivo e nada recomendável no quadro de pobreza e subdesenvolvimento no meio do qual o arquiteto se desprenderia para exercer arte.

k- Ao argumento da abstração formal e moderna imposta pelos processos técnico-industriais da produção de massa, como defendido por muitos autores¹⁶, se contrapõe o advento da abstração como condição interna da própria exigência da forma moderna. Os artistas abstratos das vanguardas construtivas especulavam sobre a forma mais elementar para buscar resultados em que apenas ficassem evidentes as decisões formativas e relacionais. Em 1917, as telas de Piet Mondrian não eram constrangidas pelo problema da produção industrial e o interesse que arquitetos como Theo van Doesburg e Gerrit Rietveld, seus parceiros na revista holandesa *De Stijl*, demonstraram com relação ao *puro-visualismo* comprova que a

aplicação dessa teoria na arquitetura não seria menos importante do que as implicações da construção material da arquitetura¹⁷.

l- Utopia, país imaginário de Thomas Morus (1480-1535), localizado em algum paralelo tropical do planeta, incita ao abandono do mundo ocidental informado pela Europa, à diminuição da incidência da cultura na arquitetura para ampliar sua adesão à natureza e a se especular um modelo autóctone inspirado no exemplo do índio e sua nudez. Daí, legalizar uma arquitetura simplista, descuidada com o clima, com a proteção e com a vedação. Desconfiar da erudição e refinamento, possíveis desvios da atitude plana e direta que define um objeto moralizado, mantém a distância o objeto sutil.

m- Esta tese, se assim se puder chamar uma narração sobre arte, não começou pelo desejo de classificar e entender *por dentro* essa produção de arquitetura que, com displicência, tolerou-se adjetivar *brutalista*. Começou com o sobressalto, ao folhear revistas especializadas da década de 1950, em que imagens de arquitetura começavam a apresentar discrepância notável. Aos poucos, mas com constância, as revistas introduziam mais e mais projetos extravagantes do ponto de vista perceptivo e inventivo. Aquela tácita infiltração trocava a prescrição estética, solapava a arquitetura pautada no procedimento moderno e subvertia o sentido e a operação da forma com que *profissionais* construíam — bem — bairros da cidade. Como na peça, *O Rinoceronte* do dramaturgo Eugène Ionesco, aterrorizava à primeira aparição: a primeira arquitetura travestida de *rinoceronte* mas, cada vez menos, isso causava espanto, até o dia em que todos aderiram e o absurdo acomodou-se à placidez do que é natural e esperado. Por isso, a tese tem seu repente nessa fresta que divide a arquitetura, que transtorna o moderno e o vexe como modernidade. Trata-se de ruptura artística do maior impacto. Fenômeno quase sempre enfrentado pela investigação infrutífera em discurso saturado de boas intenções. Das vozes da ventriloqua ideologia e seu fantoche racionalista, artistas que impedem decifrar segredos e aproximação.

Enredar-se na ideologia perpetua equívocos e inconsistência. Escutasse a pesquisa os argumentos dominantes, estaria empapada da mesma ladainha. Ao aprender desse dogma, forma-se o arquiteto adicto ao deslumbre de seu envolvente esquematismo.

Enquanto se aceitarem *razão, técnica e ideologia* como condições ou categorias que regem os feitos e a análise dessa época, é improvável sair do labirinto, por isso foi animador, após desengano com tantos elixires, perceber que, ao reter a *forma moderna*, introduz-se uma categoria capaz de reconhecer entre atitude *moderna* elevada e ação *brutalista* contestadora: distinguem-se forma e silhueta. Atitude ou prática referidas às *técnicas* de conceber artefatos ou, simplesmente, inventar coisas. Delas é possível falar, sem referir-se à lógica ou à moralidade e assim escapar da trapaça que cega a visão.

Talvez houvesse que insistir anos, para reconhecer o conceito apropriado e esclarecedor dos acontecimentos entre as décadas de cinquenta e sessenta. Conceito que se quis fazer crer ausente, execrado e que parecia banido daquele cenário: a forma.

Historiografia oficial e crítica histórica

*A decadência se produz pela facilidade de fazer e preguiça de fazer bem, pela saciedade do belo e no gosto pelo insólito.*¹⁸
(Voltaire)

Não bastassem reais e inegáveis atributos à arquitetura moderna brasileira, esta foi todavia superestimada e promovida — comprometida — por uma inarredável soberba empenhada em inflar seu esplendor e superioridade¹⁹. Ao invés de sustentá-la e defendê-la ao confirmar o oportuno de suas obras, escolheu-se discurso vaidoso e xenofóbico, voltado para um explícito incentivo à auto-referência

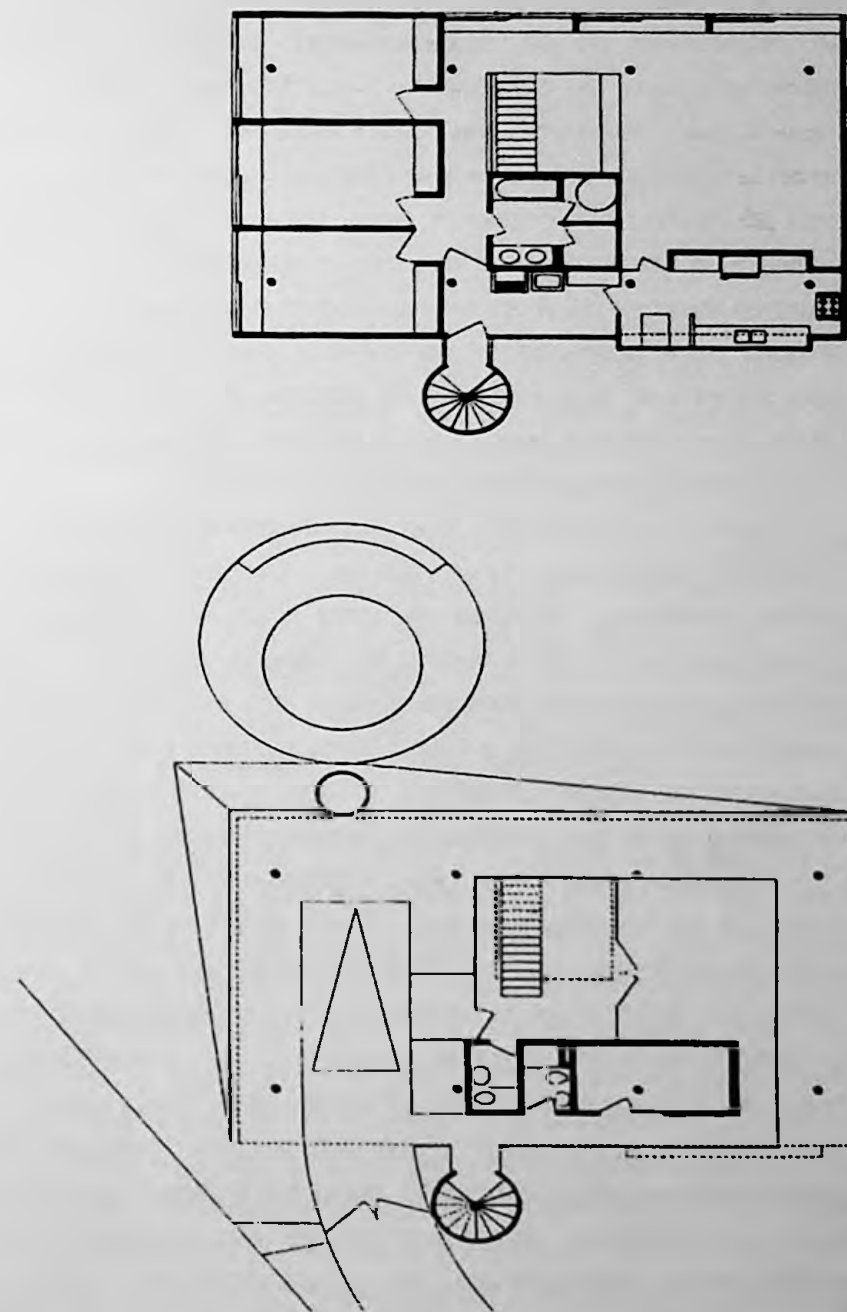
e suficiência. Consenso e euforia que suportavam a mais otimista narração evolutiva ou progressista da arquitetura. Uma arte atrelada ao progresso e crescimento do país facilitaria a ilusão de haver uma arte avançada ou igualmente desenvolvida e aperfeiçoada.

Um discurso — propaganda — sempre pronto a justificar os *caminhos*²⁰ tomados, assegurar sucesso e abusar da presunção quanto ao seu protagonismo no cenário favorável e abençoado do destino nacional que, com desenvoltura, afirmava reconhecer e antecipar. Motor e dogma de uma postura que garantiria solvência profissional através da incansável superação inventiva, da audácia e da atenção aos assuntos nacionais. Instrução para o arquiteto que quisesse ser reconhecido e respeitado, ao enquadrar-se nessa expectativa profissional.

Postura que autorizou e estimulou constante e arriscada posição vanguardista, sempre experimental, por vezes inconsistente, em lugar do aperfeiçoamento paciente e metódico preconizado por uma aceção moderna responsável, efetiva e produtiva. Nestes textos, mudanças nem sempre concatenadas foram interpretadas como desdobramentos aceitáveis: como avanços, conquistas, saltos qualitativos. Como invenções que esboçavam e traziam o futuro, com incontáveis melhorias introduzidas pela ação de arquitetos que constantemente estariam adequando aspectos da forma moderna à realidade social e cultural da nação, sem dar qualquer chance à fadiga ou mesmice. A persistência num moderno sinônimo de originalidade e a insistência numa crescente observância técnica ofertam artisticidade fincada no ícone estrutural mais surpreendente e ajudariam a convencer — prestidigitar — que a arquitetura racional, irmanada à ciência, apenas poderia ir para cima e para frente.

Outro expediente da versão oficial brasileira foi abrandar o rigor crítico²¹ para somar exemplos da arquitetura brasileira, segundo critério elástico que aceitasse o máximo de diferenças.

A uma versão ocupada com o sucesso, heróis e comemorações



Carlos Millan, plantas da residência Nadyr de Oliveira
São Paulo, 1960

não sobraria tempo para estranhar a falta de qualquer menção ao retrocesso ou ao desassossego, condição e sentimento que estremeceriam e nublarão a produção artística ao insinuar decadência, desânimo ou desorientação. Tais incertezas jamais foram cogitadas pela crítica e história locais, encarregadas de zelar pela produção: interpretá-la²² bem. Uma arquitetura sempre correta, enérgica e atualizada é o descrito e explicado. Uma arquitetura que mudava sempre para continuar moderna, regenerada na consagrada origem para permanecer na mesma cepa de idêntica seiva²³. Em rota inexorável, a arquitetura da década de 1960 em São Paulo não podia deixar de ser outra das maravilhas com que a criatividade e a genialidade do arquiteto agraciam a sociedade.

Nunca foi aventado que no desenvolvimento da arquitetura moderna paulistana — diga-se, peculiar desenvolvimento — transparecessem sombras de uma crise ou exalasse a atmosfera úmida que antecede a tormenta. Tensão disfarçada pela proposta extrema de uma arquitetura radical em sintonia com o derradeiro extremismo da solução social. Último esforço para provocar, chamar a atenção e manter prestígio. O que, ao final das contas, apenas ajudaria a anteceder melancólico esmorecimento e desfecho.

A hipótese de uma crise mascarada não teria porque soar estranha se considerado que, desde meados da década de 1950, parte importante dos cronistas mundiais da causa moderna já se referiam a um tempo de muitas dúvidas e escassas afirmações²⁴. Ao contrário, alinhada ao protesto internacional *brutalista* mais juvenil²⁵, estimulada pela façanha de Brasília, São Paulo queria mostrar-se pródiga. Anos sessenta do século XX: década de ouro e celebração da grande síntese arquitetônica²⁶. Nela coincidiriam grandes arquitetos e obras magníficas. Obras que, apesar dos predicados, enfrentaram restrições e dependeram da excepcionalidade para produzir-se. O inesperado, mas irreversível, esgotamento da inquestionável arquitetura, seu esvaziamento e o esquecimento de tanta esperança

e fortuna foram creditados aos amargos episódios políticos do país. O golpe de 1964 teria causado grave abalo nas premissas e no ânimo necessários para a manifestação livre e audaciosa daquela arquitetura. O aprofundamento de 1968 teria sido um golpe de misericórdia. A perseguição aos mestres, as cassações, a censura, a injustiça, a truculência, tantas mazelas juntas, teriam solapado, de maneira irremediável, arte e cultura e com isso uma proposta de arquitetura com base técnica e cultural avançada e madura. Explicações peremptórias, com indiscutível sentido e evidência, apagariam dúvidas e serviriam para encobrir e desconsiderar outros obstáculos prováveis e disfarçados na complexa urdidura histórica onde também desponta o fundamentalismo da profissão e o concomitante fatalismo, com que aceitou a versão do *mal externo* que teria ferido mortalmente esse gênero de arquitetura moderna, brasileira e paulista. Sagrada para o especialista, bizarra para o leigo. Pareceu incontornável — providencial — o desfecho lacônico com que arquitetos se desincumbiram do fracasso.

Quarenta anos depois, olhar para essa arquitetura livre do sombrio autoritarismo, sem o lúgubre pessimismo da época, sem estridência ideológica, permitiria apreendê-la desde seus atributos. Admirá-la, medi-la e, por fim, tentar admiti-la. Faz pensar quanto foi e continua estimulante, mas todavia improvável — tão heróica, excêntrica, dispendiosa e incivilizada ainda parece — como alternativa formal e técnica que desse conta da construção da cidade, que pudesse ser difundida como opção de projeto acessível ou adequado à construção das tarefas urbanas majoritárias. Vislumbra-se nela um tempo em que empenhavam-se meios e recursos desproporcionais para o cumprimento de singelos programas, ao mesmo tempo em que se impunha uma agressiva interpretação funcional do programa e uma estética penitente, em franco desafio à expectativa das demandas.

Sem que se ouse negar os efeitos adversos e sinistros que a ação da ditadura impingiu ao povo brasileiro, infames como toda exceção

política, tragédia e expediente que explicariam, com folga, tanto drama, interrupção e miséria na cultura e arte brasileiras, quer se chamar a atenção para certas interpretações da arquitetura e para alguns aspectos peculiares e consagrados nessa época pela vontade própria dos arquitetos e pelas idéias que eram favorecidas pelo debate moderno local. Idéias que foram incorporadas com rapidez e entusiasmo, sem a reflexão que considerasse o impacto, sem avaliação da reação que causariam. Decisões que punham obstáculo ao aperfeiçoamento profissional, à aceitação do trabalho especializado do arquiteto e restringiam o mercado.

Além das agressões e restrições praticadas pela ditadura militar teriam sido também certas escolhas, de responsabilidade do arquiteto, que alijaram esse gênero, aparentado ao *brutalismo*, e dramatizaram a maneira de construir. Uma noção quase *neolítica* de conforto; uma explícita repulsa ao bom acabamento; a organização de plantas com ambientes genéricos, segundo novas imposições de sociabilidade nem sempre compreendidas e quase sempre contrárias à especialização e diversificação das atividades familiares; o emprego de estrutura exagerada, consideradas as pequenas dimensões praticadas; a insistência em produção artesanal no canteiro; *intelectualismo* técnico que contrabalançasse o saber do mestre construtor europeu e um discreto, quase inofensivo, discurso revolucionário seriam as principais características de um projeto de arquitetura esquisito e rebelde, simultaneamente utópico e retrógrado, se considerada a cultura vigente.

A interpretação interna dessa arquitetura paulistana contenta-se com elogiar as intenções éticas afiançadas pela filiação partidária — tantas vezes imprecisa — de seu autor²⁷ e pressupõe os atributos das obras. Uma história em que se constrói, com muito malabarismo, um moderno brasileiro instituído sem o suporte e a mediação do moderno europeu que antecede o moderno brasileiro e empresta suas tendências. Um moderno intuído que quanto mais procura

penetrar em suas razões, mais se atrapalha.

A arquitetura paulistana da década de 1960, com toda a homenagem que se lhe possa prestar, encerra muitos aspectos retrógrados, negativos e pessimistas todavia não considerados. Assemelha-se a uma proposta voluntarista e desgovernada, incapaz de continuidade. Causa ou reflexo da dissolução moderna, é inequívoca responsável pela clausura e encastelamento profissional e prenúncio da extinção da arquitetura moderna brasileira. A retórica aplicada a esse feito moderno enfraquece o arquiteto e restringe sua ação.

Mesmo assim, a historiografia da arquitetura brasileira foi encorpando seu caldo histórico, acrescentando-lhe ininterruptamente condimentos e especiarias: fotos, documentos, datas, horas e minutos. Tanto cuidado desemboca em interferência, e até em malefício, quando o interesse dessa historiografia, qualquer que seja seu mérito, aconselha e direciona o assunto: seu objeto. Quando os atributos da arquitetura são conduzidos pela opinião do historiador e confirmados pela conduta moral. Quando a arquitetura fica sobrecarregada de obrigações alheias e inconciliáveis. Quando na academia, em nome da teoria, a relevância do aparte sobrepassa, em concretude e fidedignidade, a própria obra de arquitetura.

A história pretende sempre melhorar a compreensão dos fatos e aprofundar a pesquisa para aproximar-se do evento, para coincidir interpretação e acontecimento²⁸. Assim essa historiografia densifica-se com aspectos insuspeitos e com o aprimoramento — cada vez mais microscópico e secundário — dos mesmos temas e certezas, pois quase sempre admitem constantes — intocáveis — o juízo, a premissa altaneira e o papel meritório, para salvaguardar essa atuante e guardiã genealogia histórica referida à arte brasileira. Constatam-se tempos em que essa arquitetura, mesmo expirada, manifesta-se num fantasma que causa contínuo encantamento e nostalgia. Fascínio que insiste desvincular a arquitetura do que é plausível e atuante.

Ética do objeto convencional

No que diz respeito à arte moderna, artefatos não são portadores da exigência ética, apenas podem ser julgados segundo a estética subjetiva e pertinência alcançada pelo meio técnico materializador. A obra que não alcança, com correção, seu pressuposto técnico e formativo não constrange a ética, apenas expõe o equívoco de seus motivos internos e inverossimilhança. Em oposição, uma obra de arquitetura que obtém evidência, raramente é levada ao tribunal da moralidade. O mais ético dos arquitetos não empresta atributo à obra, nem ela é motivo de alívio social.

A hipertrofia moral empresta verdade da racionalidade referida à criação da obra e emula seu empenho estético, já que não há como fazer menção à convenção social ou à conduta do homem quando se pensa na estética moderna: na finalidade sem fim, na finalidade desinteressada.

No entanto, a técnica que consubstancia o construído parece providenciar a adequação moral do edifício. A técnica corresponde ao conhecimento racional do homem e adquire autoridade numa ininterrupta experiência. Tampouco deve contas à convenção social que rege a boa conduta. A técnica não tem compromisso moral.

Apesar da arte sempre estar associada a valores morais e da milenar confusão entre os significados e sobreposições das palavras *ética* e *estética* ou da associação entre o *bem* e o *belo* que, na civilização moderna, aparece com Santo Agostinho com sua relação entre *beleza* e *bondade*, a definição da estética moderna, fundamento das vanguardas construtivas do século XX, estabelecida por Kant²⁹ afirma ser da estética a *finalidade sem fim*, interesse desinteressado: o prazer e desprazer, a sensação frente ao estímulo visivo. Nada que se possa confundir com o procedimento ético. É assunto da estética, todo problema, interferência e mecanismo que desencadeia a volátil sensação estética no sujeito. Não condiz à estética ocupar-se com o

comportamento adequado ao bom homem.

A ética extrapola no objeto quando se aceita a transitividade da escolha humana no interior do objeto, identificada na construção ou função, na técnica e utilidade. A ética, na tradição empirista inglesa, é quase sempre referida aos aspectos construtivos da arquitetura. Haveria uma maneira justa de construir e uma maneira honesta para usar o material. Ao deixar de lado o juízo dos objetos e ao fazer a crítica do mundo moderno, o artesanato corresponde ao processo técnico propício para desejáveis e saudosas relações humanas pré-industriais, portanto seus artefatos são preferidos. Os bons materiais eram os que deixavam evidências da habilidade do digno e prestigioso trabalho humano e seu bom uso, aquele que melhor expressasse essa habilidade.

Atribuiu-se à ética a declaração contrária à ornamentação, pois esta não pertenceria mais à ação legítima do homem moderno. Da mesma maneira que se viu a indústria como responsável pela exigência da forma simples, adequada à produção. Menos se insistiu em que a parte desnecessária à constituição do todo é descartada pelo motivo estético que envolve a estrutura e forma do objeto. O artefato moderno se concebe com eficiência, economia, pureza e universalidade, por isso não admite nada estranho à sua legalidade interna. Não haveria necessidade de apelo ético. No caso da arquitetura clássica, o ornamento constitui parte integrante e obrigatória de seu modelo: constitui seu *tratado*. Não interpõe qualquer dúvida moral. Ao revestimento da parede com acabamento que iluda a superfície material, acusa-se de falso, criminoso pelos rigoristas. Todos sabiam que a cópia do mármore e do ouro em pintura ou pátinas é imitação do material nobre que reveste templos e palácios. Tal pintura nunca ofendeu, pois sempre se soube, tratava-se de representação que não enganava, apenas fazia referência ao modelo, ao ideal. Não há desonestidade.

Também o funcionalismo destina moralidade ao objeto, ao dotá-lo

de utilidade.

A ética faz referência à conduta ou à atitude correta ou inadequada. Portanto, sua possível relação com as coisas se daria quando há interesse nas relações que o homem estabelece com o objeto, tanto no momento de sua concepção e produção, quanto de seu uso.

Na hora da produção é comum aceitar que as ações humanas fiquem impressas no objeto e que seja possível, ao perscrutá-lo, certificar-se das intenções e da moral que conduziram sua concepção e escolheram entre a correção e o desvio.

Quando se utiliza um edifício, é possível fazer considerações éticas ao verificar qual o destino, o bem comum ou o benefício social que a edificação cumpre e em que medida ela colabora com o bem estar das pessoas. Salvo em algum caso hipotético em que a forma e a configuração de um edifício pudessem dificultar ou inibir o seu bom e retificador uso, qualquer consideração moral feita ao uso de um edifício ou cidade diz respeito à conduta política e social. Atitudes sociais que mudam na história ao tempo que os edifícios resistem.

Resta por isso apenas a possibilidade de rastrear os traços éticos condutores do resultado de um edifício detendo-se sobre o projeto e avaliando qual sentido moral suas decisões acusam.

Para dar continuidade a este raciocínio basta deter-se num dos aspectos mais consensuais e cultuados da ética construtiva entre os arquitetos na década de 1960. O uso de materiais de construção sem revestimento e especialmente o concreto aparente e bruto.

Moderno e modernos

Ya que en nuestra definición [de abstracción] hemos tomado a la pintura como punto de referencia, cabe plantearse las siguientes

preguntas: ¿es posible hacer, también en arquitectura, la distinción entre lo abstracto y lo figurativo? ¿en qué consistiría, entonces, la figuración arquitectónica? La clave de esa distinción parece estar ya implícitamente contenida en la doble acepción que posee la palabra forma, en el ámbito arquitectónico, según se la considere como transcripción del término griego eidos o bien del alemán Gestalt.

En el primer caso, la forma se identifica con la esencial constitución interna de un objeto, y alude a la disposición y ordenación general de sus partes, de manera que la forma se identifica con el moderno concepto de estructura; en el segundo caso, la forma se refiere a la apariencia del objeto, su aspecto o conformación externa, de modo que se convierte en sinónimo de la figura. La noción de forma como estructura remite a las dimensiones inteligibles del objeto y abre la puerta a la concepción abstracta. La noción de forma como figura se refiere, ante todo, a las dimensiones sensibles o perceptibles del objeto y constituye la base de la elaboración figurativa.³⁰

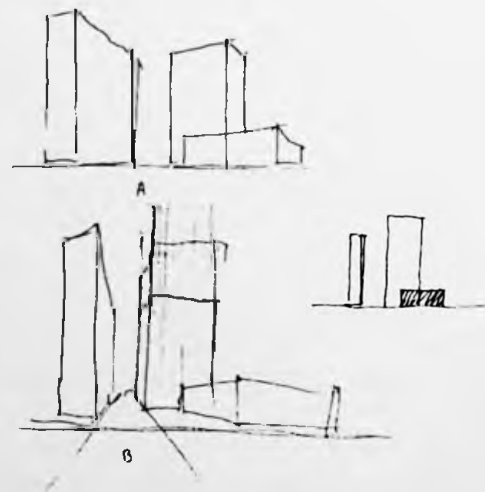
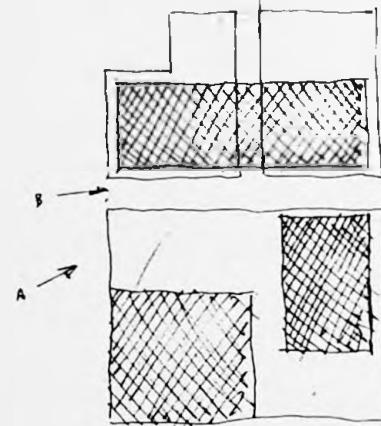
Sabe-se que a arquitetura moderna legitima-se em três causas intervenientes em sua produção: mudança social, técnica moderna e forma puro-visualista. Aspectos fundamentais de época que combinados ou não e, segundo a hipótese do historiador, a sustentariam. A historiografia no Brasil, num primeiro momento, enfatizou a emergência da nova técnica, sinônimo de progresso, num segundo momento, a transformação social: revolução. Não há notícia de autor que tenha atribuído ao conceito moderno da forma papel na arquitetura brasileira do século XX³¹. Única categoria, entre três, com recurso para constituir processo conceutivo de objetos inéditos.

Não há motivo para crer que a arquitetura moderna seja

inalcançável, experiência fracassada, esgotada e extemporânea. Tampouco para considerá-la menos importante, quando aliviada do fardo que foi a insensata cobrança de resultado social. Apesar das teorias desencontradas da pós-modernidade e das diversas hipóteses regionalistas favoráveis à autonomia cultural, a atitude moderna baseada nas reações visuais da forma contínua de pé, pode ser ativada e realizada sem assinalar escapismo. Por isso não cabe declarar a morte da arquitetura moderna por incompetência social e indiferença técnica, nem adaptá-la e consolá-la num estado difuso: na versão do *moderno* nacional, aliviada por valores românticos próprios do homem comum.

Uma das mais irresponsáveis acusações feitas à arquitetura moderna repisou sua infundada inépcia para resolver a nova forma urbana — autônoma — na cidade histórica. Falso argumento se considerada a completa oferta da forma moderna³² ou se forem estudados, com atenção, projetos urbanos modernos e eficazes, como poderia ser, por exemplo, a praça do Federal Center em Chicago de Mies van der Rohe, de 1959-74 ou, para prestigiar a prata da casa, o Conjunto de Edifícios Maximus ou Conjunto Metropolitano — Galeria Metrôpole — em São Paulo, de Salvador Candia e Giancarlo Gasperini, de 1960 que aproxima esse argumento das datas e da cidade em questão. Deter-se neste projeto é confirmar que as opiniões dos adeptos do contexto e da defesa dos valores urbanos históricos foram tendenciosas. Uma implantação irreprimível, cuja solução de galerias abertas em oposição à torre sobre base horizontal avarandada e o volume fechado do cinema em relação às aberturas e passagens com terraços para a avenida São Luiz, praça Dom José Gaspar e para a rua Basílio da Gama, não dão margem a qualquer dúvida: uma demonstração de aptidão da forma moderna para construir, organizar, corrigir e ampliar espaços públicos. Obra notável, porém ofuscada.

No texto *Brazil deceives*, Ana Maria Rigotto³³ relembra as críticas



Mies van der Rohe, croqui de implantação e perspectiva Federal Reserve Chicago, 1959

feitas à arquitetura moderna brasileira por ocasião da 2ª *Bienal de Arquitetura de São Paulo* de 1954, quando a opinião internacional não viu com bons olhos a exposição brasileira. Aquela crítica³⁴, assim como a postura da autora de origem argentina, apenas pode ser estabelecida tomando como medida a inequívoca arquitetura moderna. É possível fazer arquitetura sem o amparo do modelo histórico: do tipo; é possível fazer arquitetura concebida sem *a priori*; como um problema a organizar de maneira específica e sem recorrer à experiência. A arquitetura moderna, coletiva, regular³⁵ e anônima, não combina com o espetáculo e é avessa à expressão subjetiva.

É obrigatório na concepção moderna, além da necessária aplicação de seu princípio formal, ofertar artefatos universais, atuais, úteis, econômicos e exequíveis do ponto de vista produtivo. Para atingir esse desempenho e ao mesmo tempo poder construir em quantidade ilimitada, é sensato considerar técnicas construtivas atuais, principalmente industriais. Em tese, mais perfeitas, leves, rápidas, econômicas, seguras, resistentes e protetoras. Cabe ao engajado projeto moderno considerar uma maneira de produção adaptável às demandas funcionais. Substituição da construção pela fabricação e montagem; incorporação de equipamentos e maior eficiência e controle dos processos.

Em nome da arquitetura moderna puderam ser experimentadas técnicas construtivas alternativas ou ancestrais, quase sempre, em casos isolados: nas pequenas demandas de projetos sob medida, sem exigência reprodutiva; todavia quando o arquiteto enfrentou condição urbana complexa: infra-estrutura, equipamento, velocidade construtiva, competição e desempenho, viu-se obrigado a convocar técnicas modernas.

O uso de técnicas antigas, caducas segundo o espírito da época, por parte dos projetos modernos, explicita contradição. Atrai o passado, admite a regionalização construtiva e descuida da construção da cidade contemporânea. Aspectos idênticos aos enfrentados pela



Candia e Gaspérni, perspectiva Galena Metrópole
São Paulo, 1960

moderna arquitetura paulistana.

A própria exigência de sintonia com o tempo e com o lugar abre exceção para que arquitetos interpretem realidades construtivas atrasadas, sem que isso seja inibidor da forma moderna. É inegável que a forma da arquitetura moderna tenha que entender-se com a técnica escolhida de um projeto, mas não se pode afirmar que a técnica moderna seja pré-requisito à condição do objeto moderno.

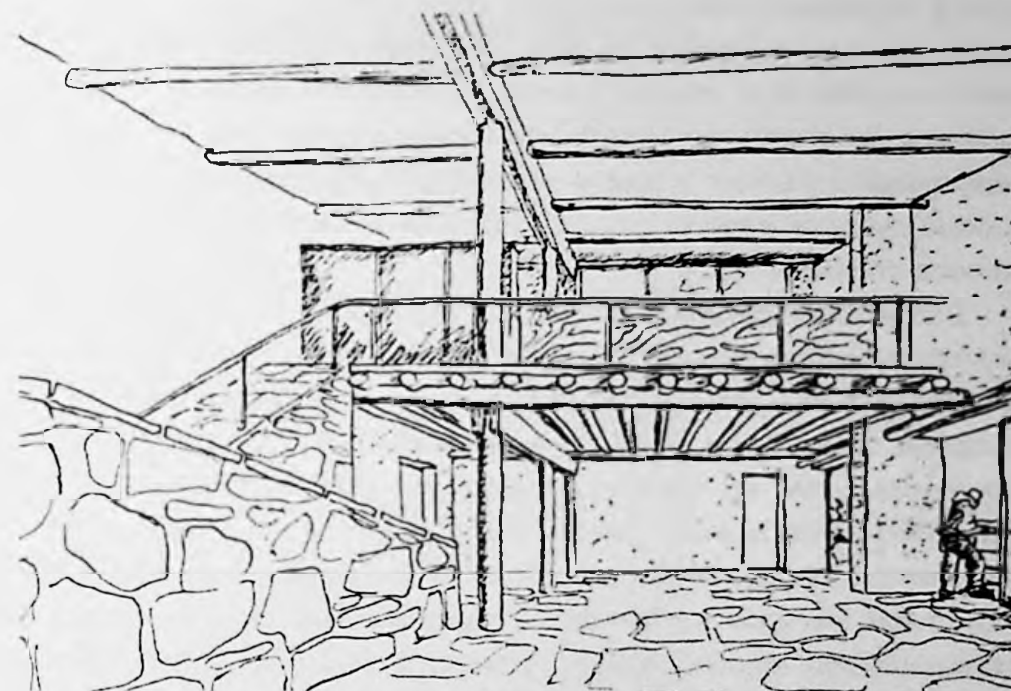
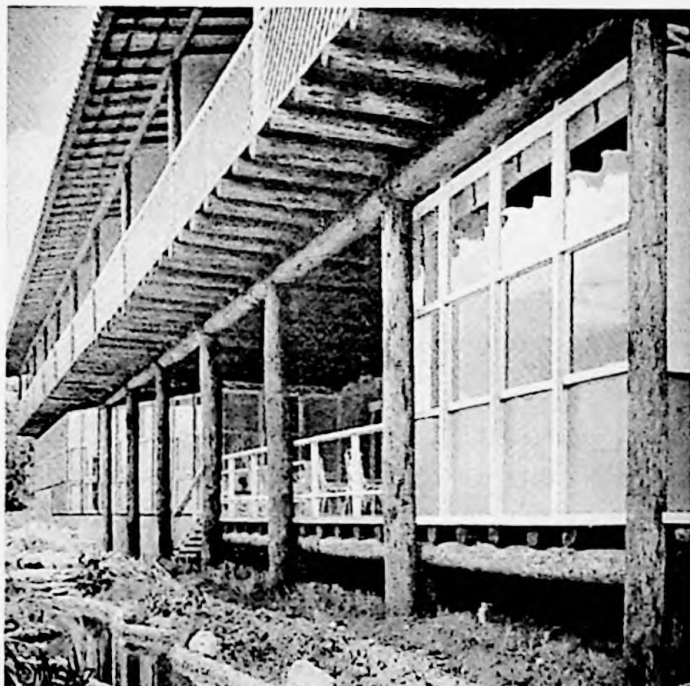
As obras remotas construídas em lugares esquecidos: na costa chilena, nas praias mediterrâneas, nos Alpes suíços, eram, invariavelmente, previstas por Le Corbusier segundo a técnica local mas, também segundo sua certeza quanto à incorruptível ação da forma moderna. Se a técnica era disponível para Le Corbusier, não era indistinta. Quando utilizada a madeira era necessário construir segundo seus princípios técnicos consagrados, quando empregado o concreto armado, consideravam-se os conceitos estruturais mais acertados para o desempenho desse material: a estrutura *Dom-ino*. A forma moderna reagiria segundo idiosincrasia técnica e arrancaria impecável resultado construtivo com sentido moderno. Sendo assim parece aceitável que o Park Hotel São Clemente, de 1944-45, projetado originalmente por Lúcio Costa para albergar interessados no negócio imobiliário da família Guinle, no Parque São Clemente de Nova Friburgo, fosse construído segundo um sistema misto de estrutura de madeira com paredes de carga. O cenário montanhês e seu uso temporário teriam recomendado aparência primitiva à cabana efêmera e materiais naturais e brutos. Uma combinação devedora das experiências de Le Corbusier, sem ser, no entanto, merecedora de todo seu ensinamento.

Por esses motivos não parecem aceitáveis as abóbadas cerâmicas — cascas rígidas — como solução técnicas num âmbito urbano contemporâneo, como parecia defender o arquiteto Rodrigo Brotero Lefèvre com sua casas unifamiliares em cobertura parabolóide.

Para poder avaliar a arquitetura moderna é imprescindível arriscar

e distinguir entre diversas, e muitas vezes confusas, definições ou acepções do moderno para contrastar divergências entre tantas variedades incluídas num mesmo rótulo e a conseqüente diversidade de critérios, medidas ou pesos com que se concedeu mérito a obras de arquitetura do século XX. Ao contrário dos que acreditam num processo evolutivo e mutante da ação moderna aplicada à arte, que explicaria a constante readequação aos tempos e legitimaria ininterrupta atualização estilística, defende-se que a atualização periódica ou restauração moderna coincidiu — colaborou — com o esgarçamento de princípios modernos insuspeitos. Mais ainda, teriam sido essas mesmas adaptações as responsáveis por uma espécie de sincretismo teórico misturado a procedimentos estilísticos expressivos e alheios à recomendação moderna autorizada. Não se quer com essa afirmação insinuar um retorno ao moderno ou mesmo defender sua vigência mas, esclarecer o propósito moderno dos anos sessenta que já estaria escindido do ideário moderno estabelecido a partir dos anos vinte do século XX e já se contaminara e confundira com grande quantidade de argumentos passíveis do rótulo antimoderno. Fazer referência à arquitetura da década de 1960, pressupondo que ela resulte, ou que ela, ainda que seja em parte, se explique por intermédio dos pressupostos modernos assentados no século XX, é correr risco de julgamento embaralhado com diferentes e contraditórias noções modernas. Antes de esclarecer o sentido e a pertinência das mudanças sofridas pela definição e ideal modernos, deve se desconfiar que parte importante da produção de arquitetura do período não apresenta chancela moderna e que antes das teses antimodernas mais descaradas, já se manifestavam adaptações e restaurações do espírito moderno, decididas em outras esferas do pensamento, sem clareza dessa evasão.

A idéia que se faz do moderno se altera pelo contato e pressão com subseqüentes esquemas de pensamento. O retorno silencioso da história, primeiro com argumento essencial: a cabana primitiva



em que todo arquiteto compreenderia o princípio da casa. Depois os tipos *prêt-à-porter*. Também ao moderno coube referir-se a exemplos milenares ou reconhecer esquemas distributivos clássicos. Da técnica vernácula se fazia o moderno referido à origem. O original passaria a ser de interesse moderno. Só isso, já se configurava uma deturpada e entorpecida acepção moderna.

Liberada a idade da técnica com que propor o contemporâneo, diminuiu a necessidade de discernir entre técnica moderna e técnica ancestral, entre a produção industrial e a produção artesanal. Facilita considerar-se o concreto armado moldado *in loco* uma técnica moderna, decisão que exige ressalvas, não por causa da remota data de sua invenção, mas pela natureza artesanal e grosseira de sua produção, pelo embrutecimento do homem no canteiro.

O moderno define um novo estatuto para a arte, estabelece novos atributos artísticos. Na ação moderna não há lugar para a mimese

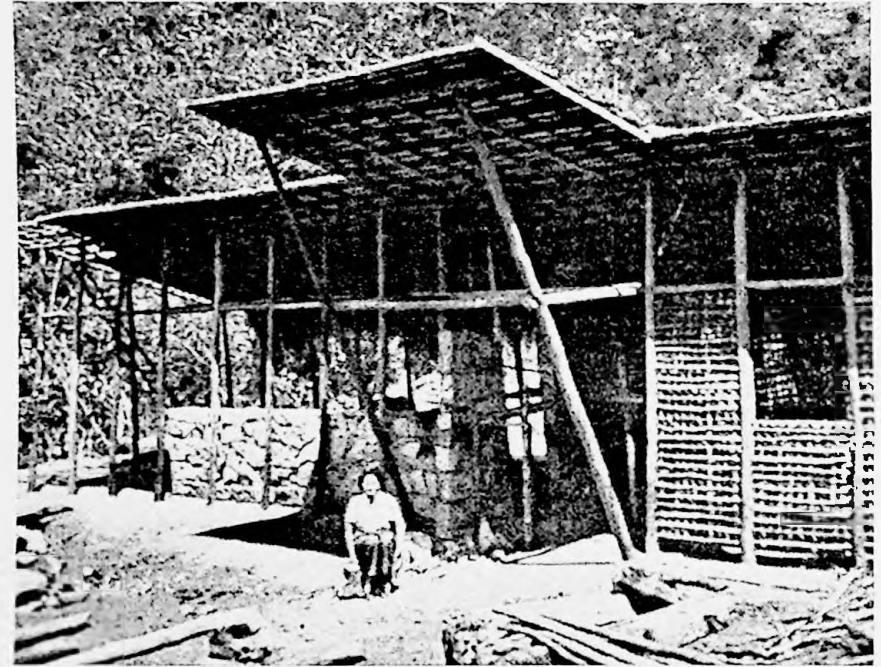
Lúcio Costa, foto estrutura de madeira do Park Hotel em São Clemente
Friburgo, 1944

Le Corbusier, perspectiva residência Errazuris, detalhe da estrutura de madeira
Chile, 1930

para o ornamento entendido como decoração e supérfluo, para a habilidade manual, para o típico, para o *tratado*, para a expressão, para o espetáculo e para o gênio. A arte que morre na observância moderna é a arte acadêmica ou convencional. Aquele que não conseguisse renunciar a essa arte representativa e figurativa apenas poderia decretar a *morte da arte*, dadas as condições dominantes no começo do século XX.

É importante distinguir e classificar as diferenças, contradições e os matizes das diversas noções do *moderno* subjacentes na arquitetura e, principalmente, reconhecer e formular a construção de um ideal moderno, ajustado ou adaptado à realidade e à história brasileiras, que desse conta de uma arquitetura, ao mesmo tempo, nacional e moderna. Por exemplo, o Manifesto Futurista de Marinetti, que divulgava uma noção fácil e popular de modernidade, muito acessível e difundida, ajudaria a entender a constante dinâmica, triangular e *trapezoidal*³⁶ da arquitetura imaginada para o futuro³⁷. Possível fonte das experiências dos anos de 1950 que passou, mais tarde, dos cariocas Niemeyer e Reidy para os paulistas João Vilanova Artigas (1915-1985) e Paulo Mendes da Rocha. O trapézio e o triângulo introduzem o sentido oblíquo, cuja relação é considerada dinâmica e cuja presença compromete o repouso e equilíbrio. Os pilares em "V" de Niemeyer são equilibrados porque simétricos.

O moderno exige a renovação radical dos atributos que confirmam a obra de arte. Conta a conformação clara e oportuna entre meios materiais e o uso, resultado imediato de uma ordem específica determinada, em cada caso, pela confirmação da hipótese formal que estrutura. O ajuste verificável dessa operação, sua economia e clareza serão os parâmetros para julgar a obra. São aspectos simples, mas de difícil percepção. Definem formas aborrecidas para a grande maioria de observadores que não conseguem enxergar eficácia e clareza num resultado afortunado. Da maioria incapaz de perceber a virtude com que a *forma* é capaz de engendrar um resultado oportuno



e universal, maioria alienada que só desperta para o que é exagerado, provocativo e espetacular.

O moderno que se cumpre na aparência futurista ou na ficção científica, nos símbolos mais caricatos do progresso: da máquina antropomorfizada e improvável; o moderno estabilizado como exercício de estilo, que se contenta com a repetição dos traços evidentes e estilísticos; o moderno que expressa a técnica para atestar engajamento; o moderno voluntarista da causa social que muda a sociedade ao propor inovadores *layouts* domésticos; o moderno baseado no conceito *puro-visualista* da forma como oportunidade de conhecimento; e, finalmente, o moderno atemporal que evoca permanência nos exemplos históricos marcantes: universais³⁸. Não são estas definições complementares, mas excludentes: são



acepções diferentes originadas em diversos conjuntos de pensamento. No campo da arquitetura cada uma destas acepções propicia uma abordagem.

O procedimento moderno, fundado no conceito da *forma* e desenvolvido pelos teóricos do *puro-visualismo*, acabou resistindo como a acepção mais isenta e todavia sustentável do legado moderno produzido no século XX. As obras em que se reconhecem as pistas da preponderância formalizante condutora e estruturadora do objeto têm sentido universal, escapam da armadilha estilística e apresentam atributos artísticos alheios ao assistencialismo social e à expressividade estrutural romântica.

É possível que aconteça com aqueles que colocarem de lado a diversionista e frustrante leitura da história da arquitetura e se

*Carlos Frederico Ferreira, foto residência M. Carlos Frederico Ferreira
Nova Friburgo, 1949*

*Capa da publicação do Manifesto Futurista, com prefácio de Graça Aranha
São Paulo, 1926*

*Capa da revista Die Form
Berlim, 1925*

dediquem ao estudo de sua iconografia, concluir que a grande revolução da arquitetura moderna não foi — como não poderia ter sido — técnica ou social, como quiseram insistir seus cronistas. Sua maior conquista, seu êxito, se deu no campo da forma. Forma entendida como categoria cognitiva do processo, resultado de esclarecidas e eloquentes formulações, conformações e transformações. Forma reconhecida pela visão. Forma inefável, em que sempre se escondem ou desvendam sentidos que o texto mais esforçado e minucioso é incapaz de descrever. Um conceito de forma descoberto no século XX, diferente e superior a tudo que nos séculos anteriores havia servido de princípio ou motivo para o desenho.

A arte moderna propõe, mais além dos tipos consolidados ou consagrados, o reconhecimento imediato, uma hipótese formativa, um motivo de convincente e o evidente sentido que estrutura o feito artístico e permite seu entendimento, conferindo-lhe assim, caso a caso, legitimidade. Conformar significa *formar, dispor e configurar* ou *harmonizar*, mas também se *ajustar, se adequar* e, por fim se *acomodar* e se *resignar*.

Considerar constitutivos os princípios técnicos e construtivos mais atuais, segundo o estatuto da formalização *purista* e encontrar uma razão clara, ordenada e evidente para os objetos, formaram a base mais confiável da arquitetura mais séria do século XX, que compreende estímulos obrigatórios da esforçada e retilínea arquitetura moderna.

Expor as idéias e as fontes que, com a maior clareza possível, definem os aspectos permanentes que constituem o núcleo daquilo que poderia ser defendido como base permanente da proposta moderna³⁹. Comparar e opor este núcleo a outras versões que também têm intenção de apresentar definições da arte moderna.

A arquitetura moderna brasileira não abre mão do gênio, do artista, ao contrário da postura moderna mais efetiva que coincidiria com o objeto mais impessoal e coletivo, já que disponibiliza um

processo formativo. Uma vez compreendido, este processo produziria objetos universais. Ao contrário, o moderno brasileiro prefere fincar-se na criatividade e na inventividade e, para isso, depende do talento ou da genialidade do autor. Reconhecer o autor é condição do fato artístico prestigioso. Já o artefato moderno independe da notabilidade, é resultado da compreensão dos atributos da forma como processo formulador e resolutivo.

No caso da arquitetura moderna, chama-se *partido*⁴⁰ o argumento que sustenta as intenções do projeto. O edifício tem um ponto de partida próprio, um princípio: seu *partido* que nada teria em comum com o tipo arquitetônico. Na arte moderna o entendimento da obra não pertence ao manual, mas ao próprio objeto; a obra de arte tem o código que a explica e lhe dá legalidade interna. Na arte convencional a tradição e a convenção são condições que tornam possível o julgamento. Mas o *partido* acabaria extrapolando a condição formal do objeto para descrever motivações extraformais, éticas, construtivas ou ideológicas.

O partido traz à tona a afirmação da idéia no projeto, fazendo acreditar que a apresentação dessa idéia corresponda à abstração moderna. A abstração da arquitetura moderna brasileira está sempre vinculada ao seu partido. Assim a abstração é do tipo intelectual. A arquitetura que se produzia antes era aquela em que a abstração, além de intelectual, correspondia aos aspectos visuais da forma.

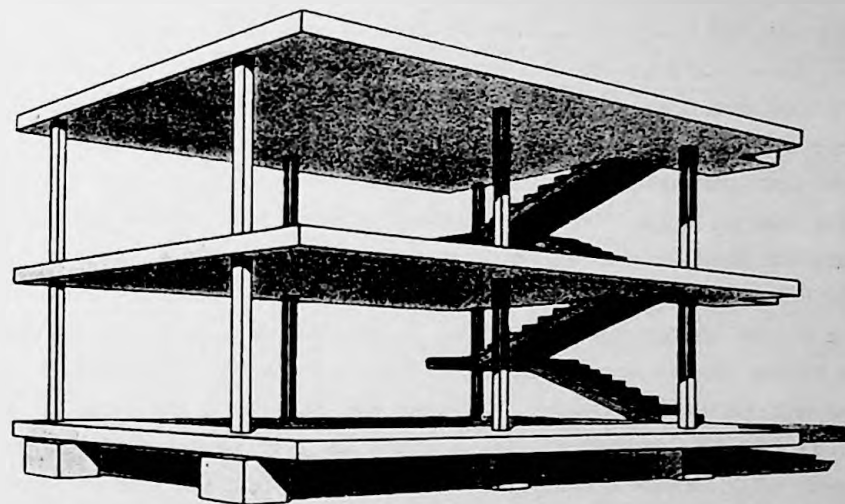
Ao manifestar a primazia da idéia como base inventiva que substitui a concepção formal na arquitetura, o partido vai consolidar essa postura idealista do arquiteto que a opõe erroneamente ao desejo de agir dentro do marco racionalista. *Razão e idéia* não estabelecem obrigatória oposição, mas a idéia vai afastar a arquitetura da abstração formal para estabelecer contato com outras entidades: figuras e sistemas estruturais, mas não sem esquecer de manter um traço abstrato para ser identificada como moderna.

A superfície vazia da *tábula rasa*, princípio da atitude moderna,

sustenta que a produção moderna não tem vínculo com a mimese, base de toda arte tradicional. Despojamento diferente daquele do sentido imediato da *tábula rasa* com que os detratores da modernidade trataram de explorar quando zombaram do contínuo retorno ao grau zero da experiência. Despojamento no sentido que faz pensar a gestação do feito artístico moderno como processo irreprodutível. Não com referências, mas como uma disposição particular de conceitos que se estabelecem para responder a um específico problema e também como seleção momentânea das variáveis a considerar. Não estão, portanto, nas referências culturalmente consagradas e nas experiências anteriores acumuladas, que constituíam a base inicial e a genealógica a partir da qual dar suporte à arte.

O movimento moderno revoluciona a arquitetura ao cortar vínculos com a história. Os processos de compartimentação e de desenho de plantas de maneira completamente inovadora é distinta de todas experiências anteriores. Tais processos, como um raciocínio, serão captados e reproduzidos amplamente, como ferramenta formal do arquiteto. A possibilidade de desenhar plantas livres independentes dos aspectos estruturais como a estrutura *Dom-ino*, patenteada em 1914 por Charles Edouard Jeanneret e Pierre Jeanneret, possibilita modificação completa e radical dos aspectos formais e espaciais das plantas modernas segundo a construção da forma. Da ordem estrita, exigida por paredes de carga contínuas nos distintos níveis, passa-se a uma planta aberta com fechamento leve e variado, segundo a melhor forma. A liberdade da planta livre deveria afligir pela ausência que a estrutura material exercia sobre as plantas. Na década de 1960, choca o retorno às plantas definidas pelas restrições materiais do edifício.

A origem das plantas modernas em Le Corbusier e em Mies van der Rohe apenas podem estar amparadas na experiência pictórica das vanguardas construtivas européias.



Le Corbusier, perspectiva da estrutura dom-ino. 1914

Ideologia

É a *ideologia*⁴¹ que confere historicidade ao tempo; coisas semelhantes em lugares e horas diferentes têm significado e alcance diversos. Pode acrescentar-se que, quando a *ideologia*, ao enganar, convence, ela em definitivo se instala nas ações, fiscaliza e regulamenta o aceitável, o que é adequado ou representativo daquilo a que se opõe para censurar e subtrair. Observa-se que a *ideologia* não inventa sistemas formais; filia-se a existentes por intermédio de convenções, associações e significados tão variados quanto temporários.

Sem intenção de confronto ideológico, considera-se suficiente afirmar que o mecanismo ideológico se presta a desviar a atenção dos conhecimentos eficazes que conferem atributo à arquitetura. Faz com que os arquitetos se preocupem e se atralhem com o que apenas finge intervir — quando apenas interfere — em suas tarefas. Quando não importuna com moralidades, ele se compraz em desmoralizar o objeto ou se transforma na simplificação que esconde as falhas da arquitetura e alivia a impotência ante a impossíveis objetivos. Fé no dom criativo dos bem orientados, desinteresse no aprofundamento cognitivo, profusão de *slogans* e certificação de *caminhos* da arquitetura estão entre as artimanhas da ideologia para evitar dúvida e questionamento, para atingir unidade favorável de pensamento, para conduzir o rebanho. A arquitetura engajada cuja tarefa é mudar a sociedade, torná-la mais justa e igualitária, costuma coincidir com o resultado mais descuidado. Negligência dos que desprezam a profissão para munir-se de manifestos. Desleixo voluntário de arquitetos que desprezam a forma por considerá-la desgajada e alienada.

O desprestígio da forma e sua execração moral despertariam náusea quando o arquiteto enfrentasse a concepção do objeto ou o momento criativo que desperta um tão inevitável quanto instantâneo enfrentamento da forma demoníaca e sedutora: do formalismo fácil

que parece submeter o objeto à excisão entre sua constituição, seu conteúdo e sua aparência. A exigência moderna, que vincula matéria e resultado superficial ou, ainda, que a estruturação construtiva do objeto defina seu resultado, ou no caso de seu uso se desprender uma das possíveis e autênticas manifestações de sua forma, é premissa da arquitetura moderna. Premissa, mais tarde, cooptada e adaptada ao imperativo ético da arquitetura. Não se consentiria que no objeto brutalista pudesse se distinguir substância — constituição formativa ou funcional — e aparência, o resultado.

A noção de *funcionalismo* corresponderia ao primeiro artifício para contrapor a indesejável, oportunista e criticada atitude formalista⁴². Interpelar a função e riscar seus esquemas parecia iluminar ou gerar uma forma e, dessa maneira, pretendia que tais esquemas fossem diferentes de raciocínios originados na forma — atingia-se a maneira ideal de obter a forma sem pensar nela⁴³. Processo parecido com aquele que arrancaria da estrutura a forma do edifício. Conceitos estruturais que se preferiu esquecer, também são forma além de alibi racional para determinar a figura da arquitetura.

Mas o funcionalismo, apesar de sua origem ética, foi considerado insuficiente para prover a artisticidade pretendida para a arquitetura brasileira.

A autenticidade da arquitetura tornou-se um dos principais problemas do período moderno, já que sua produção não estava mais ancorada na tradição e na cultura. A primeira verificação que legitimou a arquitetura moderna passava pela *racionalidade* com que se definiria a solução formal e, em consequência, com o controle que a técnica exercia sobre suas decisões.

Quando se atribui autenticidade à arquitetura se julga a partir de algum aspecto formativo ou correlato à arquitetura, capaz de emitir juízo sobre o objeto. Também quando a obra parte de procedimento tradicional em que experiência e significado são reconhecidos e os autorizam. O juízo deve ser obtido, em cada caso, a partir da idéia

ou forma que, no objeto, se reconhece. Não estabelecido um juízo anterior, comparece a ideologia oportunista.

Banalizou-se a autenticidade ao escancarar fachadas e mostrar como se constrói e como são os materiais. A autenticidade do objeto pode ser alcançada de diferentes maneiras, mas a maneira *realista* que insiste na apresentação primária de etapas construtivas e expressa partes, nem tem garantidas integridade técnica e estrutural; aspectos objetivos que certificam a edificação.

A ideologia tem sido responsabilizada pelo controle e pelas decisões tomadas no campo da forma. Tal responsabilidade é admitida de maneira impensada. Sabe-se que o controle se faz pela exclusão daquilo que não serve para representar ou para apresentar a idéia que se tenha do mundo, mas não está muito claro que esse controle explicita a forma imanente de seu pensamento⁴⁴.

Ao contrário do texto de Artigas mais eclético e impreciso em suas fontes e motivado por um socialismo superficial e condescendente, Sérgio Ferro vai escrever sobre arquitetura munido da artilharia mais efetiva de análise da esquerda. Não é difícil prever que suas conclusões acabassem tão radicais e pessimistas, mas tampouco era de se esperar que seu texto fosse tão sectário e abusivo sobre a teoria marxista, ao forjar o beco da arquitetura condenada pela convivência ideológica dominante, a fim de preservar o poder.

Se, por um lado a arquitetura - a arte - foi rebaixada à rasteira condição de *valor de troca*, por outro, não há referência nos textos de Sérgio Ferro, ao *valor de uso* da arquitetura, valor acrescentado pelo trabalho, ação mais característica do homem, tão enaltecida por Karl Marx (1818-1883), já que o *trabalho* podia ser constatado em todas as culturas e em todos os períodos históricos, mesmo nas situações em que não fosse exigido. A Ferro interessava um argumento em que a arquitetura apenas fosse entendida pelo seu *valor de troca*, mesquinha mercadoria, transformada em dinheiro e lucro. Uma arquitetura subjugada pelo jogo ideológico.

Segundo os mesmos argumentos de Sérgio Ferro, Artigas não passaria de um reformista motivado por uma ideologia conformista e retrógrada. De fato, Artigas parece acomodado às idéias da reforma gradativa negociada com a burguesia e menos propenso à revolução incondicional da sociedade.

O texto socialista de Artigas não é propriamente marxista.

A arquitetura para Sérgio Ferro continuava atrelada à exigência artística mais sensacionalista, como seria fácil compreender apenas ao olhar para a residência Boris Fausto. É inevitável perguntar por que uma arquitetura rebaixada a insignificante mercadoria deva preocupar-se com os aspectos formais e exibir expressiva audácia estrutural.

*A razão renuncia à sua universalidade. Se fragmenta numa pluralidade de "razões", isto é, racionalizações setoriais que se limitam os horizontes e motivações particulares.*⁴⁵

Na *Escola de Frankfurt* produziu-se importante texto referente ao problemas da cultura — Horckheimer (1895-1973), e da arte. Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969).

O imediato contato com o ardiloso conceito da *indústria da cultura*⁴⁶, formulado por Adorno e Horkheim, exilados nos Estados Unidos da América, faria, entre outras coisas, desconfiar dos objetos refinados e aperfeiçoados pelo *design* que facilitassem comodidade e preguiça ao homem, distraíndo-o e encantando-o com mecanismos diversionistas, com texturas macias e agradáveis e entretenimentos variados. A desatenção, a alienação e o condicionamento como estados de espírito que asseguravam sobrevida ao capitalismo, muito além do que Karl Marx poderia ter suposto. A conseqüente falta de crítica e a incapacidade de opinar teriam seu crescimento estimulado entre os homens para atrofiar a imaginação e facilitar seu controle e previsibilidade. Seria acertado verificar possíveis relações entre as obscuras estratégias da *indústria cultural* e a prestativa arquitetura

moderna dos anos cinquenta, conhecida como *International Style*, em que se consideraria esta produção como a forma mais bem acabada da arquitetura a serviço do embotamento da inteligência, da lavagem cerebral coletiva. A arquitetura da massificação das unidades enlatadas, em que os homens, tornados consumidores, eram iguados em prateleiras, faziam cada vez mais as mesmas coisas e precisavam pensar cada vez menos. Aquela arquitetura industrializada e bem acabada, equipada com incontáveis eletrodomésticos para as mais prosaicas necessidades, podia ser vista como extensão tentacular do monstro capitalista para submeter os espíritos à sua causa.

Propor em seu lugar uma arquitetura baseada em aspectos restritos da cultura para incentivar o reconhecimento dos laços históricos, com meios suficientes para uma vida espiritualmente confortável, longe se ser cômoda, poderia parecer artifícios físicos e espaciais adequados para manter o homem atento e ativo. Esta explicação é a única que ajudar a entender a adesão de tantos intelectuais e pensadores de esquerda, os professores universitários, ao desenho de suas residências familiares por intermédio de um processo rude e de programa estóico. Demanda particularíssima com que esses arquitetos puderam sonhar uma tão contundente intervenção.

Afirmar que a ação de divertimento favoreceria a resignação significa convivência, estar de acordo com o injusto. Seu antídoto recomendaria o cenário contido da expiação e da consternação. O homem consciente era um homem que sofria e lamentava seu mundo, um ascético cuja residência monástica apenas abrigava, sem por isso promover frivolidade ou desatenção; construída, sem por isso estar acabada, com superfícies rugosas referidas à cabana primitiva dos meios mais simples e poucos utensílios e móveis para as mínimas tarefas e necessidades de um homem promissor, atento e preservado das tentações que minavam a consciência humana.

A ideologia tem tanta aderência no campo da arquitetura

porque ela mesma pode ser considerada um desejo de projeto, uma possibilidade. Confunde-se com o próprio argumento que defende o projeto de arquitetura. Adequa-se bem ao tipo de justificação associada ao projeto.

A arquitetura tem um pressuposto ideológico. Ela mesma pode ser transformada em exercício de ideologia. Tal fenômeno parece ter assumido dimensões respeitáveis na década de sessenta e na essência da postura dita *brutalista*. Mas nem toda a arquitetura expressa uma manifestação ideológica tão explícita.

Acontece quando a arquitetura, pela mão dos arquitetos ideólogos, defende a mudança social e as novas formas de organização coletiva, urbana e espacial.

Se toda a arquitetura se produz dentro de um âmbito ideológico, por corresponder sempre aos interesses de um grupo, também é certo que alguns âmbitos são mais ideológicos que outros.

A ideologia funciona quando oferece um modelo cativante e conveniente que possa a ser abraçado como uma causa por um número grande de adeptos e tem uma característica redutiva muito peculiar. Generaliza com facilidade e se vale de slogans ou de máximas para facilitar sua compreensão e para consolidar sua difusão.

A *práxis* constitui outra particularidade dessa arquitetura. A prática consciente, a ação transformadora, a interferência do sujeito poderoso estão na base desse projeto. A ação de projetar pretende ser ela mesma uma *práxis*.

O projeto em seu argumento é totalizador; simula conhecer toda a realidade para controlá-la e modificá-la segundo passos aparentemente lógicos e funcionais.

A visibilidade foi trocada. Da visualidade que constrói e da visualidade reversa que remonta a construção do objeto sobra a visibilidade óptica e estrita da estrutura material do objeto.

Arquitetura como ideologia corresponderia, sem excessiva concessão, a uma idéia plausível da historicidade dos anos de 1960.

Artigas, Lina Bo Bardi (1914-1992), Mendes da Rocha e Sérgio Ferro, protagonistas e epígonos, são os frequentes ideólogos de parte importante dessa arquitetura rebelde.

Método

*Em certo sentido, tudo o que se pôde dizer e que se disser da Revolução Francesa sempre esteve, está desde agora nela, nessa vaga que se desenhou no fundo dos fatos parcelares com sua espuma de passado e sua crista de futuro, e sempre olhando melhor como foi que ela se fez é que se dão e se darão dela novas representações*⁴⁷

Se a arquitetura se resumisse a técnica construtiva e objetiva seria eficaz submetê-la à tese, segundo a tradição do conhecimento lógico, para arriscar leis, equações, comprovação e verdade. Aceitar o componente estético da arquitetura intrumete a crônica subjetiva, perfurada como uma rede de arazoados com vista ao juízo que distingue objeto e artefato, construção e arquitetura. Em qualquer caso, a escolha feita sobre resultados.

Aqui não existe demasiado método, já que foi o embate com o texto que exprimiu o sentido e providenciou resposta às indagações. Os argumentos, quando estão escritos e parecem convincentes, favorecem adesão às explicações e conclusões. Intuição e paciência para desvelar roteiro de imprevistas descobertas apresentadas pelo processo de organização das intuições na forma escrita.

Prefere evitar o levantamento sistemático e exaustivo de obras que pudessem ser reduzidas a um conjunto para perder individualidade e unicidade e especular sobre parâmetros e conceitos que permitam distinguir, com clareza, o que entender por arquitetura

brutalista paulistana e que identifica a evidência do artefato moderno de arquitetura. As obras escolhidas são momentos exemplares e inaugurais da criação artística ou ameaças à subversão da arquitetura.

Conta-se com a mínima aparição histórica no texto contrário aos esquemas dogmáticos e apologeticos da história oficial e definitiva que abrilhanta feitos e heróis. Interessam algumas poucas obras pelas soluções ou pela instabilidade que deflagram ao confirmar ou confundir o *saber fazer* estabelecido. Interessa a obra e, mais do que tudo, um juízo sobre ela. Interessam menos as biografias tão fundamentais em certo gênero de história que preserva o autor para transferir bondade à sua criação. Dá-se preferência à análise que não perca de vista o objeto; o documento escolhido pelo interesse do sujeito, do que arriscar sobre arquitetura. Considera-se obrigatório um texto conduzido pela seleção que reconheça ou negue atributo ao objeto para destacar e diferenciar, para evitar que a pesquisa desemboque num inventário. Objetos têm atributos; pessoas, mérito.

Passa-se ao largo de auspiciosos argumentos autorais com que se alardeia genialidade e partidos arquitetônicos, e das laudatórias conclusões⁴⁸ convencionadas ao seu redor.

Os conceitos artísticos que se aplicam à arte tradicional não servem no caso da arte moderna portadora de estatuto próprio de avaliação e que apenas pode ser entendida como mais um estilo quando lhe é imposto o método clássico que define a arte da convenção e do tipo⁴⁹ e promove avaliação pelo juízo normativo.

As imprecisões de linguagem, as mesmas que nutrem ideologias, são assumidas como deficiência irremediável do discurso mais afetado com a presença inebriante da arte. Apesar da consubstancial vaguidade lingüística e do talante subjetivo, o texto se esforça em formular definições, explicitar opções e fixar controles que mantenham a oscilação discursiva dentro do limite aceitável da indeterminação.

Da história aceita-se o conceito de *historicidade*, para ajustar o

sentido à época e para desmascarar a ideologia enquistada, para formular hipóteses que acatam interferência do panorama cultural sobre a produção de arquitetura. Para comparar a situação brasileira com o concomitante panorama estrangeiro e introduzir mais personagens, por considerar que, além da reconhecida influência *corbusiana* de especial acolhida, devem considerar-se outros arquitetos. A *historicidade* — que acessa e ilumina a ideologia de cada tempo — permite entender o *sentido* dessa arquitetura e assim propicia distinguir feitos, não através de sua forma invariável, mas através do sentido temporal que se confere à forma.

Discute-se o sentido que a exigência *moderna* manifesta na arquitetura brasileira e a implicação no projeto ao condicionar ou regular decisões formais. O imperativo ideológico e seu automático gerenciamento ético constituem discurso insolente a vigiar a arquitetura, pois não está provada sua determinação sobre a oferta de forma, apenas sua intervenção.

Procura-se contradição em declarações voluntaristas e desconexas, nos textos confusos que, além de desmerecer as obras de que tratam, misturam conceitos e idéias provenientes de fontes filosóficas diversas⁵⁰. Essa inconsistência liquida a autoridade antes mesmo que possa assumir o pretendido rumo das escolhas formais. Verificação animada pela possibilidade de entender como se estabeleceria uma rede de conexões ideológicas e legalizadoras da forma e dos desenhos. Os aspectos formais são menos variados e mais independentes do texto do que se costuma aceitar.

O levantamento retrocede até os textos modernos de primeira mão, citados por autores indiferentes ao sincretismo doutrinário, para adaptação a outra época e a outras exigências que coincidiam com a urgência nacionalista a arrancar inúmeras concessões da atitude moderna quando submete obras a processo menos exigente, porém mais popular, acessível, adaptado e sentimental. Mais empático com o objeto animista⁵¹, com uma emoção sublime

experimentada em estruturas monumentais, no *espetáculo*, ou nessa relação ótima entre objeto e observador, agora ascendido a espectador. Tais características, apenas indicadas, contrapostas à ambicionada filiação racional, poderiam acusar os primeiros indícios da desestruturação moderna.

A mesma pesquisa procura devolver à análise formal dos projetos e obras⁵² sua insubstituível importância. A aplicação do estatuto da *forma* apenas funciona ou reage na presença da arquitetura moderna, já que a *forma*, entendida e aplicada segundo a acepção moderna é, ao mesmo tempo, fundamento do objeto e prescrição de seu conhecimento. Uma vez que estrutura, ordena e constrói, ao mesmo tempo que constitui o vestígio que restitui o processo conceptivo por intermédio de uma sequência coerente, regular e necessária de passagens, própria da capacidade formadora intrínseca, a partir de uma específica e oportuna possibilidade.

Insistir na análise formal traz outra vantagem ao diminuir a dimensão categórica e suspeita do texto que sempre ditou a necessidade e o comportamento das ações, como condição de avaliação ética.

MESP

*Na chamada arquitetura funcional, a planta é livre mas possui uma estrutura modulada e ritmicamente ordenada.*⁵³

É consenso historiográfico que o edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública – MESP — atual Palácio Gustavo Capanema — 1936-43, de Lucio Costa, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcelos encabece a instantânea maioria da arquitetura moderna e seja festejado

como primeira experiência e primeiro exemplo decisivo da arquitetura moderna brasileira⁵⁴. Citado em diversos textos de arquitetura como a prova definitiva do aprendizado eficaz — automático e mágico — da ação artística moderna. Afirmção nacionalista apoiada no insistente discurso emancipador da vocação e independência cultural.

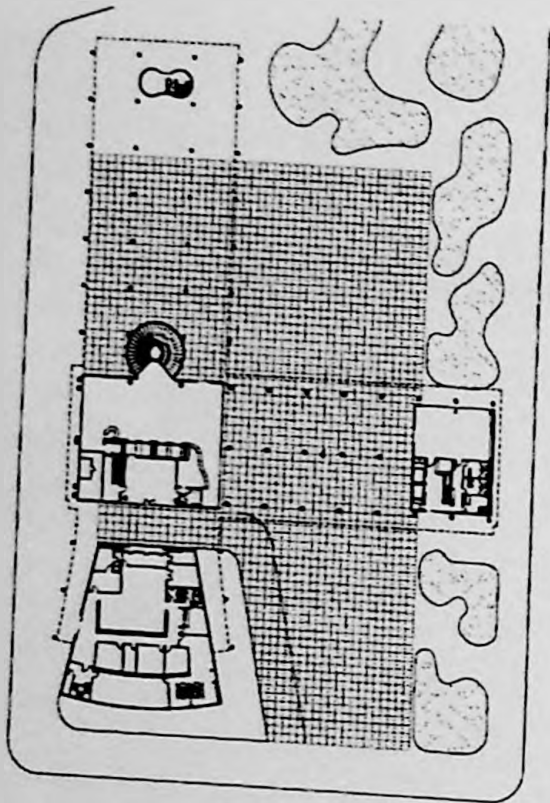
No entanto, é menos resistente a uma avaliação atenta do ajuste quanto ao esquema estrutural resultante da sequência *compositiva* que antecedeu a implantação de seus dois blocos principais. Assiste-se mais a um bate-boca quanto à necessidade de confirmar autoria e menos ao juízo dos atributos, segundo princípios práticos e elementares da construção *racional* que deveria materializar seus ideais: ortogonalidade, formas puras, regularidade e ordem construtiva. O relato das peripécias e improbabilidades conta como a *equipe de jovens arquitetos brasileiros* captou e assimilou o método da síntese *corbusiana*, superando e surpreendendo o mestre, enquanto sua reconhecida astúcia era solapada pela teimosia que o fazia insistir no terreno da praia.

Trata-se de um desses edifícios que pertencem ao seletto grupo que convence pela apropriada implantação. Ali, a malha das ruas seria descartada como diretriz urbana que *alinha* edificações. A esquina pesada e chanfrada da cidade do século XIX era substituída por estimulante espaço público, pelo resultado espacial que emerge das proporções e distância entre volumes construídos e as edificações existentes - o espaço urbano moderno construído das *relações* entre formas e, portanto, da intuição e aprendizado⁵⁵ da *construção* purista tão familiar a Le Corbusier. Eram descartados os modelos simétricos prestigiados na Escola de Belas Artes. Desta maneira, a afortunada *composição* do conjunto de blocos abria a possibilidade de estabelecer uma amplitude urbana clara e intensa, de próspero sentido moderno.

Atravessada no meio do terreno, a lâmina dominante deixava de ser obstrução entre as partes separadas ao prever sua elevação do



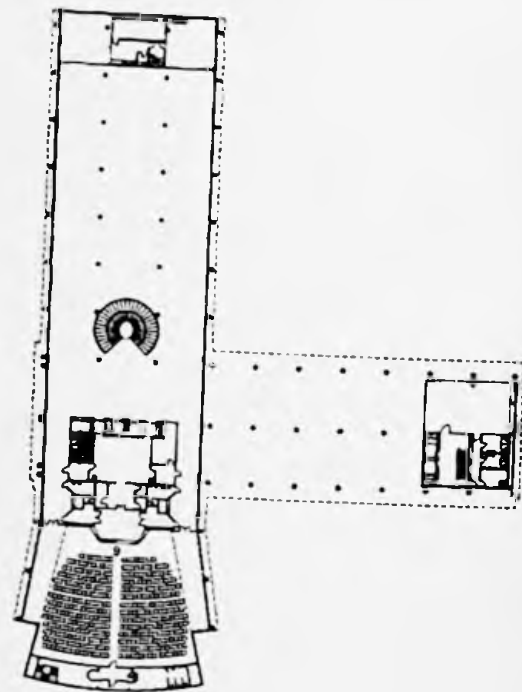
Costa, Leão, Reidy, Niemeyer, Moreira e Vasconcelos, foto MESP
Rio de Janeiro, 1936



solo por intermédio da série de pilares - *pilotis* - que abriam, por entre as árvores, nova paisagem do terreno e da cidade. Proporcionava ainda a travessia que liga a praça frontal à posterior, estabelecida pela própria lâmina e amparada de um lado pelo edifício longilíneo e horizontal. Uma encarnação memorável dos croquis *corbusianos* referidos à cidade moderna. O que num quadro correspondia à dissolução do fundo e da figura em relações formais, na cidade poderia corresponder à máxima integridade formal dos vazios e à equiparação entre frente e fundo do terreno.

Mas a mitificação da obra dificulta o entendimento.

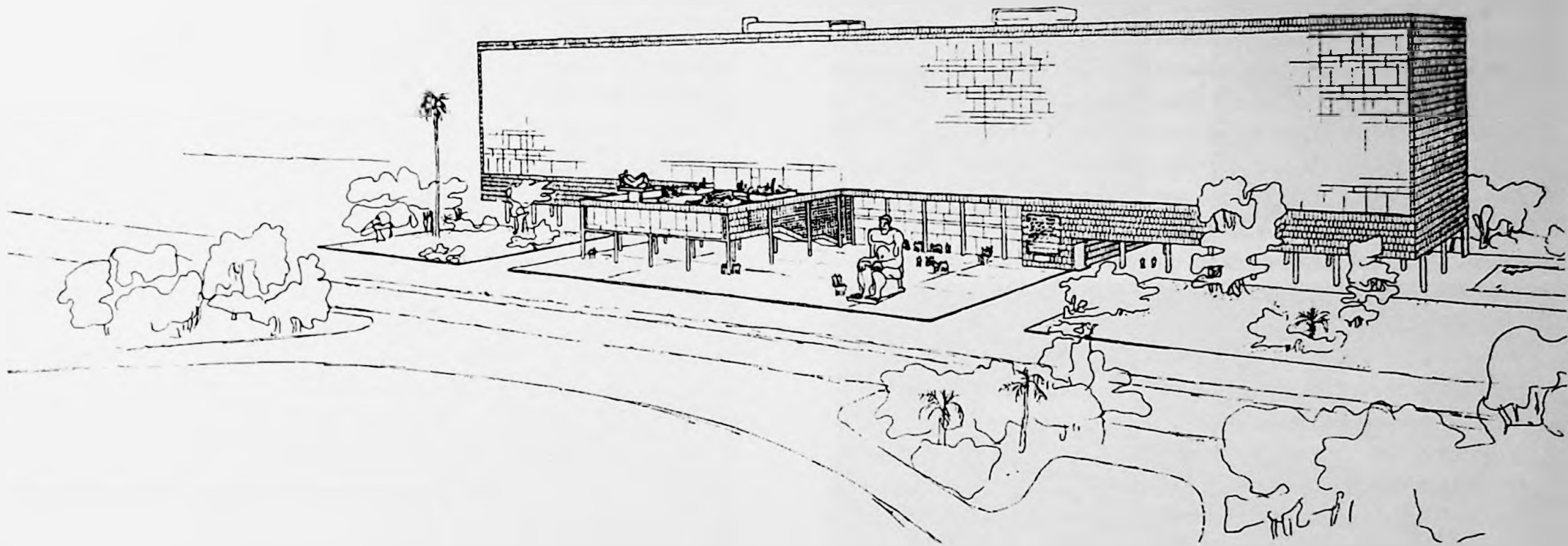
O croqui de Le Corbusier da sua última proposta nesse terreno já havia isolado e indicado todos elementos do projeto definitivo, com a solução da organização principal do programa. Transformava todo o



Costa, Leão, Reidy, Niemeyer, Moreira e Vasconcelos, plantas terreo primeiro andar MESP
Rio de Janeiro, 1936

espaço livre do terreno numa única praça frontal de forma quadrada, cuja monumentalidade era acentuada com a previsão de palmeiras imperiais. A lâmina horizontal serviria como *hall* de acesso que dividia usos e separava o edifício de escritórios do auditório e das atividades culturais previstas em seus dois andares. Talvez a circulação vertical colocada no extremo de uma lâmina tão extensa acabasse por gerar longos percursos horizontais.

Le Corbusier previa solução de *pilotis* mais baixa, como também era mais baixa e mais longa sua lâmina principal. *Pilotis* terminados na laje de piso do primeiro pavimento ajudariam a tornar a diferença entre a bitola dos pilares menos acentuada e, assim, promoveriam



solução mais homogênea. Muito diferente da definitiva - majestosa -, construída pela *jovem equipe brasileira*. No caso de Le Corbusier, é provável que não fossem monumentais pela proximidade com as calçadas e porque não se apresentava o problema da travessia ou da visualização de partes traseiras do arranjo.

Ao invés de deslocar o segmento horizontal para o meio do terreno, optou-se, afinal, por se trocar de posição as partes compostas, implantando ao mesmo tempo o edifício principal na região central do terreno, em sua dimensão mais estreita, o que impôs acentuada verticalidade para garantir suficiente laje. Le Corbusier, nas perspectivas do projeto da praia de Santa Luzia, mostra como solucionar a discrepância entre pilares com cargas diferentes ao usar forma oblonga nos pilares. Pilares reconhecidos como iguais quando

*Le Corbusier, perspectiva da praia de Santa Luzia MESP
Rio de Janeiro, 1936*

fosse feita uma apreciação frontal. Le Corbusier ajusta, com sucesso, a estrutura material e a coincide com a formatividade — idealidade — dos estudos e de suas reações. A equipe brasileira não teria tido tempo para aprender tanto, nem suficiente experiência para prever ajustes mais finos. Tampouco um apuro visual mais exigente quanto à construção material do conjunto. Entusiasmada com o aspecto impressionante e imediato que resultava da concepção bruta, teria se dado por satisfeita e tolerado importantes concessões.

A monumentalização dos *pilotis*, apontada como uma conquista da forma moderna, torna-se um dos difíceis problemas formais à espera de solução definitiva e, é quase certo, constituiria o momento

precursor da expressividade de sistemas estruturais nas fachadas da arquitetura moderna brasileira. Os pilares com dupla altura assombraam como simulacro da ordem colossal *micelangelesca*. São, quase certamente, citação da fachada de Le Corbusier para o projeto do MESP no terreno da Praia de Santa Luzia. É de lamentar que Le Corbusier não tivesse desenvolvido mais estudos correspondes a sua última perspectiva, para que se conhecesse a solução construtiva do esquema volumétrico. Em todo caso, a verificação das plantas do Centro Soyuz na URSS, de 1933, aponta para uma malha de pilares quadrada. Única solução estrutural que permitiria rotacionar blocos e edifícios sem incorrer em problema dimensional.

A infelicidade do projeto da *equipe dos jovens arquitetos brasileiros* está em adotar uma modulação retangular de pilares que, ao ser rotacionada e superposta para definir a estrutura das duas lâminas cruzadas, introduz uma seqüência de desencontros.

A malha de *pilotis* eleva o edifício do solo, acumulando descontinuidades distributivas e visuais ao ser composta por cilindros diferentes. Das colunas, que não parecem incomodar a crítica pelas desiguais presença e posição, se forja a mesma altura, ao mesmo tempo que são mostradas diferentes proporções. Obtém-se um potente espaço aberto, sem no entanto exigir-se, na construção material, homogeneidade e constância, máxima isotropia e acordo entre formatividade e construtibilidade do conjunto.

Entendida como problema visual, a marcação da estrutura, entretanto, se torna mais confusa. Além dos elementos iguais terem forma diversa — quando têm o mesmo comprimento não têm a mesma bitola e quando têm a mesma bitola, não têm o mesmo comprimento — a malha de distribuição não é constante e nem quadrada, portanto o deslocamento dos elementos verticais nas perspectivas que se formam com o movimento do observador são diferentes e os elementos ficam sempre desalinhados.

A descontinuidade da malha estrutural continua a causar estrago

e acarreta o maior disparate construtivo na lâmina principal do MESP. O ritmo dos pórticos múltiplos do edifício é surpreendentemente alterado em sua interseção com a lâmina horizontal, para acatar as divergentes posições ditadas pela rotação da equivocada e desigual malha de modulação da estrutura.

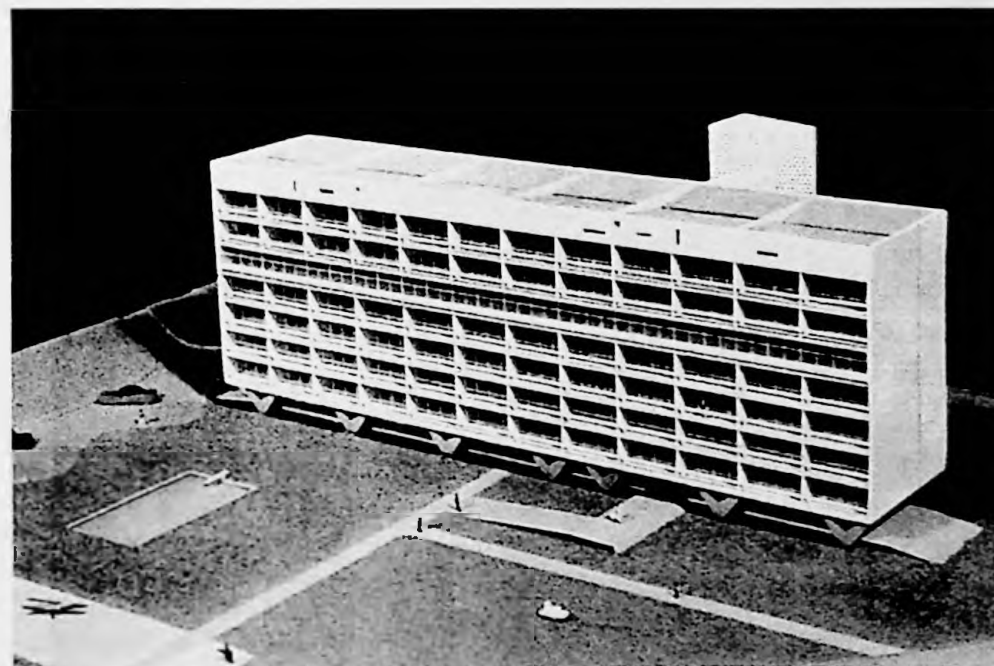
Torna-se difícil defender a completa solvência moderna deste edifício ao considerar sua insegura, para não dizer amadora, proposta construtiva. Mostra inabilidade para escolher a melhor resposta ao problema e alcançar a excelência arquitetônica que quer outorgar-se reconhecimento por enfrentar o caminho da lógica estrutural mais primária. Se a obra *nasce madura*, seria também necessário acrescentar que nasce mal vertebrada. A obra deve ser vista como inaugural, não no sentido moderno mais estrito e elevado a ser conquistado para a arquitetura moderna brasileira, mas por uma interpretação precoce, o modo cenoplástico e estilizado do feito moderno no campo da arquitetura, interpretação que experimentou sucesso imediato e por isso foi sempre considerada adequada e prestigiada pelo meio profissional. Interpretação que instala prerrogativa para que a técnica falhe como parâmetro confiável nas tomadas de decisão da arquitetura e represente inesgotável disponibilidade oferecida, no século XX, para construir qualquer coisa.

Hansaviertel

A apresentação do projeto para a Exposição Internacional de Habitação em Berlim, bairro conhecido como Hansaviertel, na borda do parque Tiergarten, mostra uma maquete com descontinuidade dos pilares em forma "V"⁵⁶ do térreo. Os pórticos construídos em intervalos diferentes do edifício do MESP não são percebidos com facilidade, já que a estrutura recuada apenas permite vê-los a alguma distância

pela fachada sul, ou pelo usuário através de uma visão oblíqua dentro de suas plantas-tipo. No piso térreo, tampouco aquela diferença é visível, pois os três intervalos mais amplos ficam escondidos dentro do corpo horizontal que compõe o programa e por isso não explicitam seu absurdo nos *pilotis* do edifício. Tudo faz pensar que no MESP admitiu-se uma solução estrutural impura, porque não seria vista.

Além de desconfiar da falta de sentido moderno no desempenho dos pilares em "V", é mais perturbador deparar-se com a solução que descuida do ritmo estrutural, ou o critério que controla a construção com pilares e colunas, mesmo que fosse o critério ancestral - o intercolúnio. Os pilares em "V" aplicados nesse caso revelam-se uma encrenca, já que a quantidade de intervalos e transições não tem como resultado da divisão um número natural. É possível que, como os pilares oblíquos haviam se tornado emblema da arquitetura brasileira dessa época, insistiu-se em seu uso, apesar de incorrer em aberração formal. Tal exemplo é muito diferente da estrutura da residência James Frances King, 1972, de Paulo Mendes da Rocha, em que são mudados o número de colunas, os diâmetros e a malha, levando em consideração a situação particular de cargas na estrutura o que, se indica renúncia ao critério regular e formal em nome da decisão racional, não indica leviana resignação. Trata-se de um bom exemplo para diferenciar a construtibilidade e formatividade do objeto moderno. O edifício, apesar de padecer das normativas alemãs, no seu porão contínuo, e ser eximido de restrições, como foi o caso do acesso fechado às unidades, tem sua concepção baseada num processo formativo claro. No momento posterior, quando são feitas as contas e se introduzem os personalíssimos pilares triangulares e oblíquos, a construção do objeto se desprende da forma que não contara intervalos para estabelecer sua ordem. Quando o acerto entre a forma concebida e as demandas construtivas do objeto não coincide, um projeto deveria ser abortado. Tampouco parece possível justificá-lo com qualquer argumento racional da construção



Niemeyer, fotos e maquete Interbau
Berlim, 1957

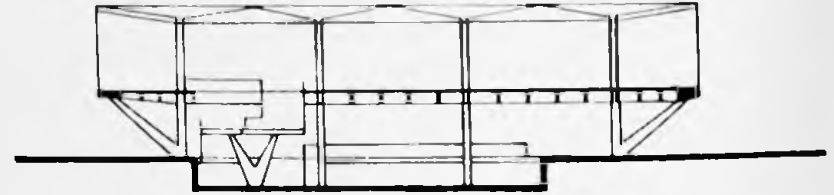
já que a padronização da unidade-tipo pressupõe a padronização dos elementos construtivos e estruturais.

Parece que valia a pena desconsiderar os critérios estéticos da forma, da regularidade visual, e os lógicos, da racionalidade estrutural, para mostrar o desvio da transição das cargas e o egocentrismo artístico.

Museu de Caracas

O impressionante museu foi resumido em uma pirâmide, de base quadrada, invertida, em que a laje intermediária trabalharia como tirante das paredes externas inclinadas. Seus problemas de estabilidade e equilíbrio ficariam a cargo de uma fundação formidável. Todo o edifício ficaria submetido a uma única forma estrutural oblíqua e, pela primeira vez, não haveria distinção entre elementos estruturais e elementos de vedação, já que não se trata de um objeto composto por partes. Portanto, a rotunda totalidade do edifício não estaria na adesão dos elementos, mas seria fruto de sua instantânea elementaridade conceitual. Os esquemas riscados com "X" do memorial do projeto alertam que o arquiteto não havia ficado satisfeito com soluções de cobertura e com pilares inclinados combinados entre si. A solução fechada e volumétrica seria a que o interessaria.

Este projeto, de 1955, espelho do palácio das Artes, apesar de não ter sido executado mostra o desafio estrutural que transforma as construções em modernas pelo simples fato de invertê-las; por isso, se opta pelo apelo artístico que nega à estrutura autoridade para definir o objeto, afastando-se do controle racional mais elementar. No Congresso de Brasília são executados a cúpula e seu inverso, para que ninguém duvide do princípio estético que justifica aquelas formas. Em todo caso, este projeto e o MAM do Rio serão os que



Niemeyer: corte transversal Palácio das Nações, Parque do Ibirapuera São Paulo, 1951

apresentam o decisivo conjunto de elaborações que antecedem a maneira de conceber prestigiada, na década de 1960, pela arquitetura paulistana. A iluminação zenital dos ambientes, a unicidade como síntese fácil, a geometria peremptória, a estrutura principal diversa da estrutura secundária, a espacialidade vertical e a expressividade estrutural oblíqua e exagerada.

Pilotis e pórticos

A arquitetura moderna brasileira parece sempre tomada por particular fascínio quando as decisões dizem respeito a elementos verticais de apoio. Não se trata tanto de manifestar a apresentação de novos conceitos e possibilidades estruturais quando se desenham os elementos principais de sustentação, mas de caracterizá-los por meio de uma figura provocativa e exibida.

Em 1935-37, Luís Nunes desenha, no plano da fachada, os pilares discretamente expressivos e trapezoidais encabeçados por mísulas lavadas e perfiladas para sustentar os balanços do Hospital da Brigada Militar em Recife. Trata-se de um edifício que obedece estritamente as recomendações do projeto estrutural de concreto, como atestam os pequenos e perturbadores alargamentos triangulares das vigas, nas entregas aos pilares.

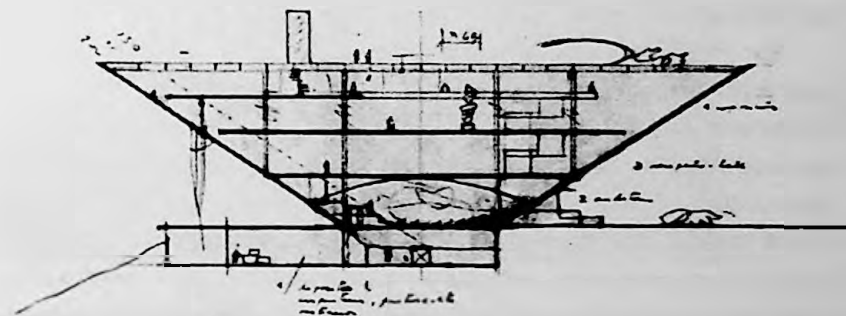
Os pórticos dos teatros populares paulistanos desenhados por Roberto José Goulart Tibau: teatro Paulo Eiró, teatro Arthur Azevedo e teatro São Caetano, da primeira metade da década de 1950, organizam-se segundo feixe de pórticos do *palais des Soviets*, proposto por Le Corbusier, em 1931, ou segundo a proposta do projeto de Niemeyer para o teatro de Belo Horizonte, em 1940.

No Ministério da Educação não existem figuras estruturais dinâmicas, no entanto na lâmina horizontal da ala de exposições a laje do primeiro andar é recuada para permitir que colunas de diâmetro menor pudessem alcançar, não sem contradição, a mesma altura dos robustos *pilotis*, com oito metros de altura, que elevam o corpo principal como o da lâmina do Ministério.

A estreita placa da laje do piso do primeiro andar causa a ilusão de passar solta atrás dos *pilotis*, quando na verdade são os *pilotis* que escondem um discreto apoio plano e horizontal, artifício de difícil cálculo e exequibilidade técnica, substituído em alguns casos por outro, que se vale de tirantes fixados nas vigas de cobertura. A decisão de ampliar a altura dos *pilotis*, o que não parece estar previsto no segundo croqui de autoria de Le Corbusier, causa problemas de organização espacial, já que faz comparecer nos espaços livres e cobertos, três proporções de *pilotis* diferente em malhas e distâncias variadas, considerando os eixos intermediários de pilares que sustentam o piso da ala de exposições.

Os pilares em "V", de Niemeyer, aparecem na década de cinquenta. Mas antes, especial atenção deve ser dada ao projeto da fábrica Duchon de bolachas construída às margens da via Dutra, no município de Guarulhos, em 1950.

Referindo-se ao edifício industrial composto por secções múltiplas de pórticos duplos, poderia imaginar-se que o ponto de partida faz imediata referência aos tipos industriais, ou seja, pode se reconhecer uma nave cujo corte se compõe da justaposição de dois pórticos com apoio central comum.



Niemeyer, corte Museu de Caracas
Caracas. 1955

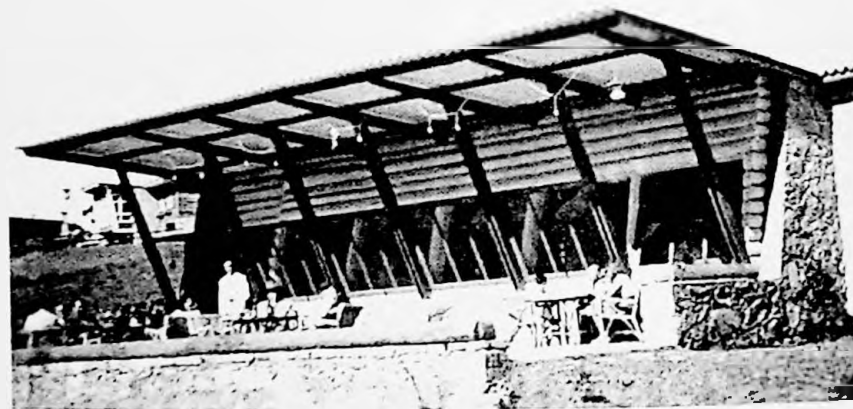
A partir da idéia comum de edifício industrial e do conhecimento dos limites e do comportamento da estrutura em pórtico inicia-se um processo de adensamento formal e expressivo. Os pórticos de concreto ficaram completamente expostos na fachada e nos demais planos de fechamento. A fachada posterior mostra o conflito entre o fechamento plano e ortogonal e a coluna inclinada com o apêndice que sustenta a laje de um mezanino. Uma dificuldade que não parece preocupar.

Os pórticos são deformados e servem como uma pauta sobre a qual propor combinações e ajustes episódicos, uma base para inventar a novidade e para testar essa plasticidade que acabará tornando-se marca registrada do arquiteto. Há pouca racionalidade construtiva que poderia se esperar num edifício industrial, hipoteticamente econômico e eficiente.

No Hotel em Diamantina, de 1951, na Escola Juscelino Kubitschek em Belo Horizonte, de 1951, e em todos os edifícios do Parque Ibirapuera, em São Paulo, também de 1951, os pilares inclinados compõem como elementos que provocam a atenção do observador. São elementos que concentram e condensam o apelo formal do edifício, fazendo referência à criatividade do artista que interpreta o problema estrutural, conferindo-lhe uma configuração ímpar; dando-lhe uma explicação que o sentido comum pode alcançar e admirar.

Casinha *wrightiana*

A delicada casinha *wrightiana*, de 1942, de Artigas no terreno do Brooklin foi sempre saudada como marco de sua arquitetura. Poderia ser considerado o projeto com que Artigas desperta para a arquitetura⁵⁷, depois de gastar tempo com os de pequenas e convencionais residências, no escritório *Artigas e Marrone*. Artigas



parece descobrir que, além do atendimento e demanda entre pequenas construtoras e clientes, havia expectativa artística e cultural que colocava a discussão da arquitetura num patamar em que prevaleciam história e cultura do mundo da arquitetura. Depois de construir essa pequena residência Artigas não voltaria a fazer arquitetura da mesma maneira. Teria se convencido que o cumprimento de seu trabalho o colocava em contato com artistas. Com a *casinha* do Brooklin, Artigas ingressava no mundo da arquitetura em que surgiria a necessidade de crítica ou alinhamento com mestres.

É notável que, mesmo ao reconhecer o grande mérito do arquiteto americano Frank Lloyd Wright com respeito à integração da arquitetura na paisagem, tenha implantado sua residência a 45° num terreno retangular.

A exemplo da moradia campestre européia e norte-americana, a pequena residência em paredes de tijolo pintado tem como base organizadora o núcleo retangular que conforma as paredes do banheiro e a lareira central. A necessária chaminé, aproximada da cumeeira, colabora com a sustentação do madeiramento do telhado e tira a fumaça do fogo que aquece o *coração* do lar por seu ponto mais alto e

adequado. Gottfried Semper e mesmo Frank Lloyd Wright não teriam deixado de apreciar essa atenção à inteligência ancestral e coletiva. O princípio que organiza a casa anuncia seu esquema distributivo e circular e seu sistema estrutural. Madeiras inclinadas apoiadas no núcleo mais alto, pelo qual ainda é possível e desejável captar luz e ventilar, também apoiadas nas paredes perimetrais, definiriam um telhado homogêneo de quatro águas com beiral horizontal e alinhado. Mas o núcleo não está no centro da casa e a hipótese de organização foi constrangida com um *anexo* lateral em nível desencontrado que questiona a acertada organização principal. Essa decisão desmonta a bem vinda centralidade do volume do banheiro e agrega área a um plano de telhado que estende a cumeeira, define beiral inclinado e não mais se refere ao núcleo central.

Para obter bom resultado na construção, as águas do telhado deveriam ter projeções iguais e definir intersecções a 45° — ângulo acatado na implantação — de tal maneira que os espigões cortassem as telhas de maneira constante e que o madeiramento de apoio fosse desenhado por intermédio de pontos notáveis e regularidade absoluta. Não foi o caso. Segundo medidas desfavoráveis, a inclinação das águas do telhado muda e as intersecções de suas arestas definem ângulos horizontais aleatórios que improvisam apoio das telhas e cortam sobras da telha caso a caso. Ao olhar com atenção os projetos da série das *prairie houses* de Frank Lloyd Wright, pode se afirmar que essas casas têm suas medidas definidas pela planta de seus telhados. O desenho dos telhados antecipa as plantas dos programas das residências e por isso não são ofendidos⁵⁸.

Esta interpretação da *casinha* traz duas indagações sobre a obra de Artigas. Primeiro, seria possível dizer que, apesar de sua formação em engenharia civil, Artigas parece entender suas dúvidas na arquitetura, como um assunto estilístico e não como dilema construtivo que, enfrentado, determina e ajusta a forma da obra. A *casinha* apenas anteciparia aquilo que Artigas repetiu ao longo de



Oswaldo Bratke, foto entrada do Grande Hotel Cassino Campos do Jordão, 1942

Lúcio Costa, foto entrada do Park Hotel de São Clemente Friburgo, 1944

sua carreira, ou seja, como a técnica convencional não expressa as mais importantes decisões da arquitetura moderna, pode ser sempre acomodada e menosprezada.

A segunda indagação refere-se à sobreposição de hipóteses formais que organizam projetos de arquitetura. Quando Artigas constrói a segunda residência no mesmo terreno, certamente amparado no esquema das casas *longas* de Marcel Breuer (1902-1981), introduz um corpo inclinado, com programa de serviços, sobre um esquema residencial e distributivo que não está preparado para recebê-lo. Essa decisão compromete - para não dizer que arruína - a legitimidade do primeiro esquema escolhido e transfere a importância da arquitetura para outros aspectos do objeto. Tem-se a impressão que a autoridade dos esquemas distributivos e organizadores dos programas pode ser sempre suspensa, vítima de ações corretivas e adaptadoras. Aos esquemas organizadores não se atribui status arquitetônico que fica confiado à aparência ou aos aspectos estilísticos mais imediatos.

O esquema longo da segunda residência só pode ter sido tomado de Breuer, em cujos exemplos costumava colocar o abrigo do veículo sob o jirau da casa.

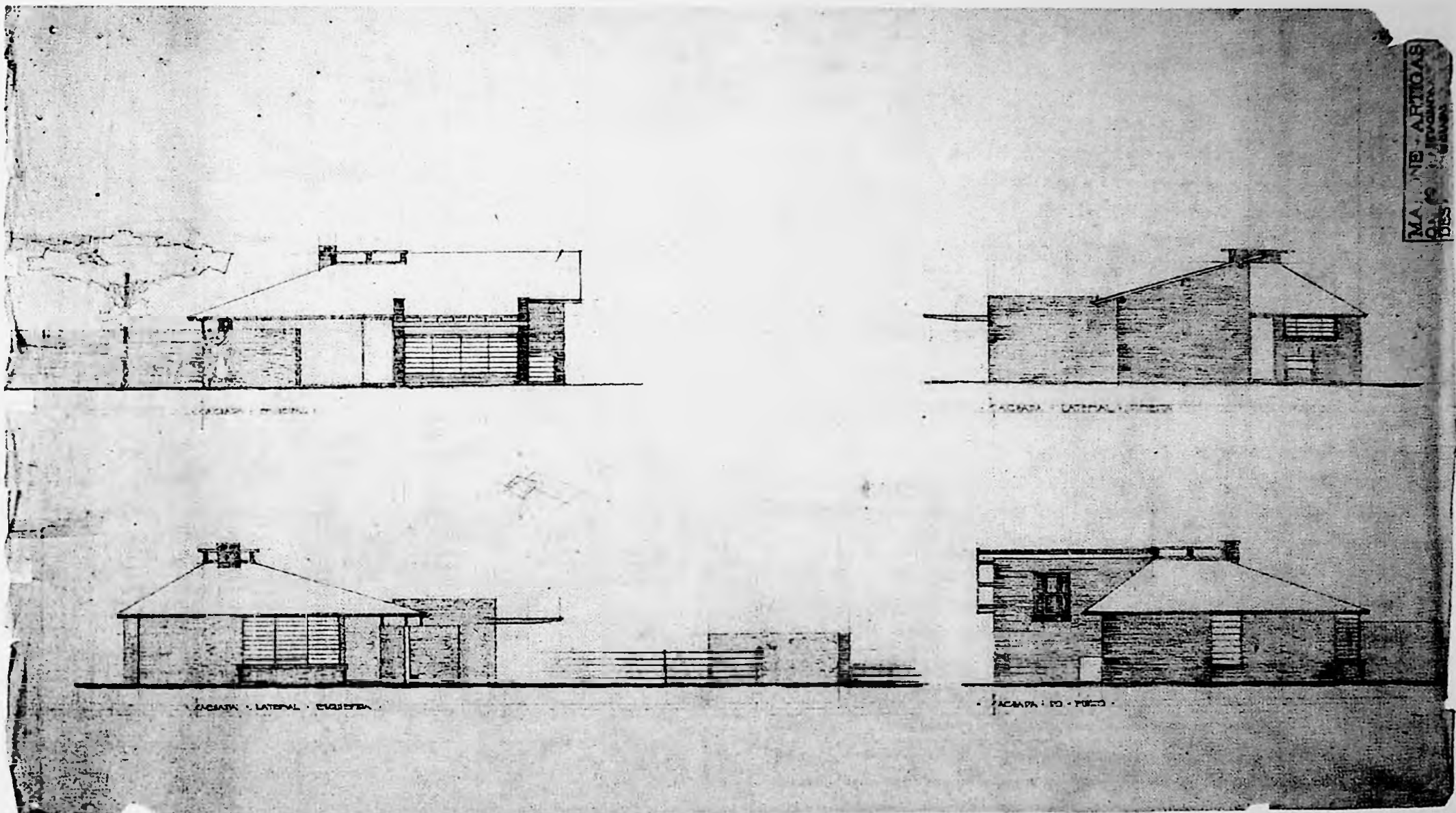
Igreja Vila Madalena

Recém formado, Joaquim Guedes ganha o concurso para construir uma igreja na Vila Madalena, em 1955, mesmo ano em que Niemeyer propõe o museu de Caracas. Para os historiadores zelosos dos critérios de classificação e datação, esta igreja, totalmente executada por uma agressiva estrutura de concreto, deveria ser catalogada como o primeiro exemplo brutalista de uma arquitetura contrária à estética moderna, em São Paulo. A nave, dividida em duas alas laterais e inclinadas, giradas 90° em relação a um altar central muito próximo das portas de entrada, conflita com tudo que

se espera de uma cerimônia religiosa tradicional. As decisões no edifício obedecem e reforçam a simetria de um tipo arquitetônico desconcertante. A figura da cobertura inclinada, com duas águas e cumeeira, é submetida a uma abstração geométrica que iluda sua convencionalidade, com a inclinação inversa dos pisos nas naves gêmeas, que transformam a dupla sala de culto em dois auditórios enfrentados. Dessa maneira, o perfil das elevações se torna simétrico no plano vertical e horizontal. A instável figura resultante é sustentada e elevada por grossas pilastras, tão isentas que não encontram posição para terminar, mas que, com exagerada seção, determinam o ritmo e posição das aberturas e entradas. E como a divisão de interpanos é par, e o pilar central está no eixo de simetria, configuram-se, como no espelho, duas portas gêmeas de entrada sombreadas por marquises curvadas em balanço.

O recuo formidável abre um adro de dimensões exageradas para o templo construído e o atira numa cota muito baixa, defendida por arrimo solitário e conflitante, na qual o programa da igreja será complementado sem que haja clareza de sua organização; desde a rua, tudo leva a crer que os planos inclinados não comportam níveis inferiores. Está claro que as decisões que dizem respeito ao edifício tornaram-se autônomas com relação à implantação e ao desenho sobre o terreno; tal separação é a causa dos maiores danos ao conjunto eclesiástico e já apontam para o que se tornaria a supremacia do edifício, a hegemonia estrutural e a predominância do concreto sobre o necessário e benéfico sentido e ordenação que um projeto deveria fazer em seu terreno.

A sensação interna é mais angustiante que a exterior. Os sombrios planos inclinados da cobertura de nervuras retangulares e profundas oferecem textura diversa à dos iluminados painéis de elementos quadrados de concreto pré-moldado dos vidros. Sua forma parece indicar condição de apoios nos dois sentidos, quando, na realidade, a sustentação se dá apenas no sentido transversal e obriga



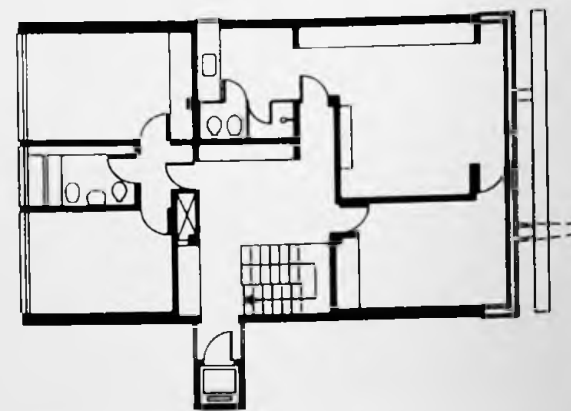
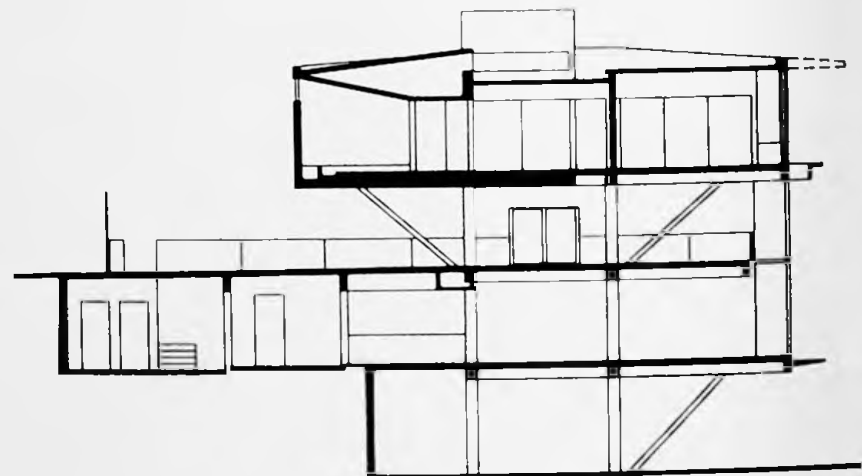
Artigas, projeto da primeira residência do arquiteto no Brooklin
São Paulo, 1942

a engrossar as delgadas nervuras junto aos pilares para que possam entregar suas cargas.

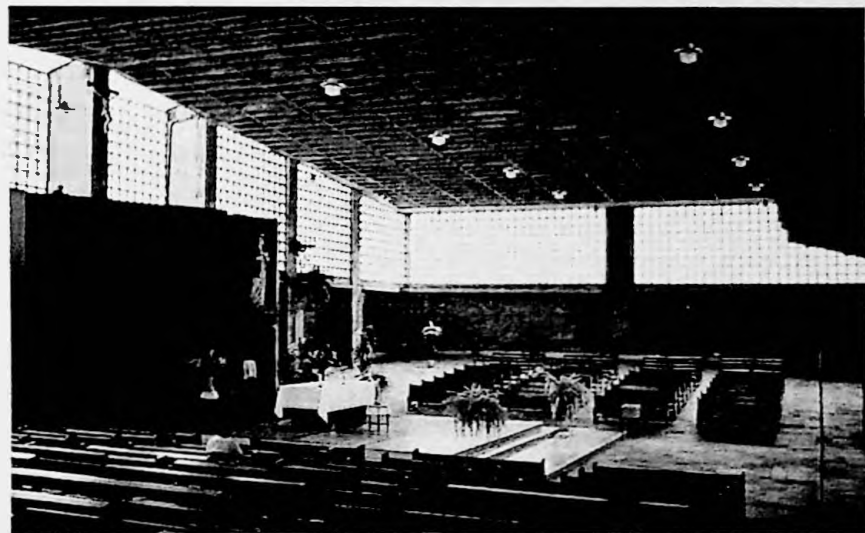
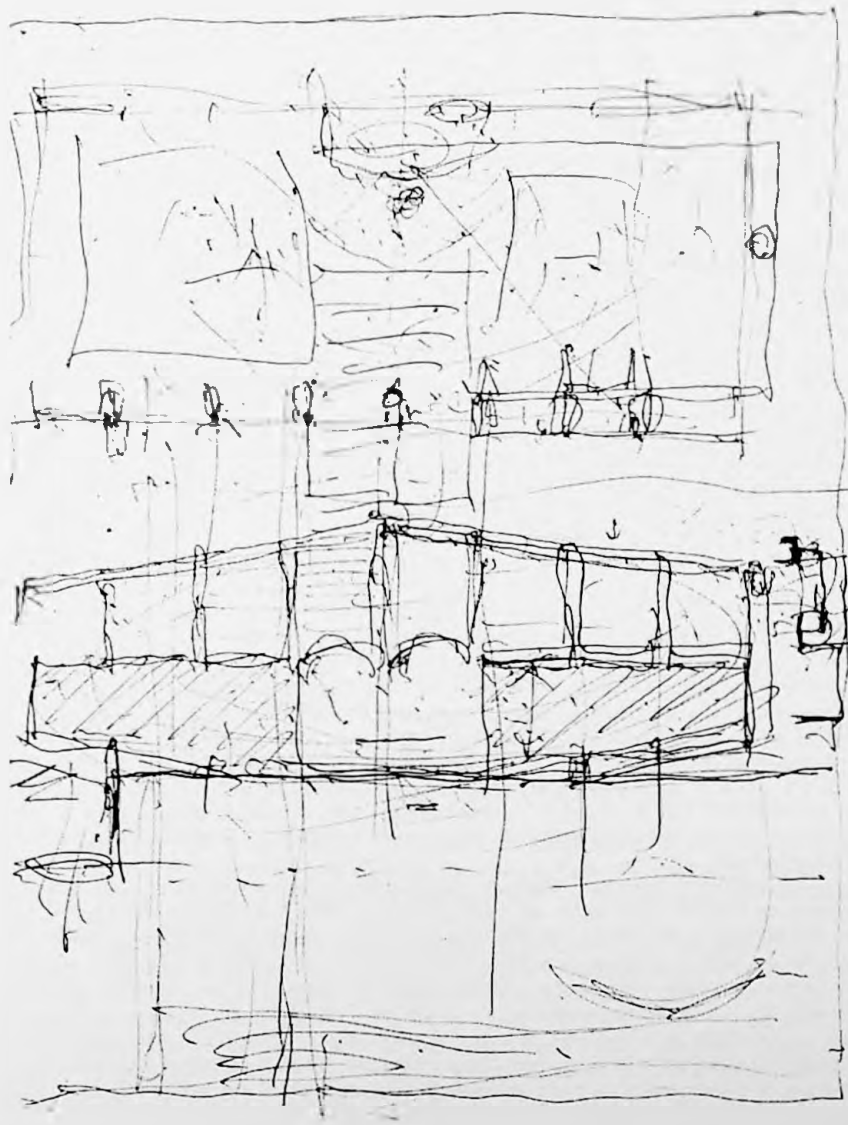
Em 1958, Guedes vai construir uma de suas mais conhecidas residências, a A. C. Cunha Lima. O tema estrutural volta a dominar a concepção do projeto. Com quatro pilares muito aproximados, define um núcleo quadrado cujo sentido funcional é distribuidor. A escada justaposta a esse forte conjunto estrutural reforça essa mesma condição em todos os níveis da residência. Como essa decisão torna os balanços maiores que o próprio vão central, o arquiteto vai recorrer a um conjunto tridimensional de mãos-francesas que, como as varas do guarda-chuva, enrijecem a estrutura e concentram cargas no pilar. A solução estrutural *arbórea* prefere elementos inclinados porque prefere exibir solução insólita, típica dos engenheiros do século XIX, típicas de Antoni Gaudí (1852-1926) no templo da Sagrada Família e, ainda da contemporânea Torre Velasca, 1950-58, do escritório BBPR. Com duas paredes laterais e paralelas, cegas e contínuas em todos os pavimentos, seria fácil encontrar um arranjo estrutural mais discreto e eficiente. Presume-se que uma solução evidente não teria sido satisfatória.

Guedes forma-se na escola de arquitetura em 1954, e já se encontra entre os primeiros brasileiros a protagonizar o repúdio à arquitetura moderna, para arriscar e experimentar concepções baseadas em interesse diverso pelos temas que rondam a arquitetura. É o primeiro a construir uma residência com abóbadas e, nessa condição, é provável que Guedes nunca tenha exercido um projeto moderno, conduzido por um processo de formatividade que o levasse ao campo da visualidade, da regularidade e da síntese. É provável que concordasse com Peter Smithson quando este afirmava que a forma simples com que Le Corbusier propunha uma *Ville Contemporaine* em 1922, era insuficiente e por demais redutiva para dar conta de tantas realidades que compõem na vida de uma cidade.

Essa rebeldia e inconformismo fazem da sua obra um grande



Guedes, corte e planta da residência A. C. Cunha Bueno
São Paulo, 1958



*Guedes, croqui e foto interna Igreja da Vila Madalena
São Paulo, 1955*

laboratório de pesquisas, indagações e experimentações. Projetos muito complicados e detidos em episódios, porém sempre construídos com a mais dedicada atenção à condição construtiva do objeto. Um arquiteto adepto do detalhamento escrupuloso, que sempre apostou na técnica como condutora do processo construtivo do objeto e, por isso, empregou seu talento construtivo, sem uma clara e antecipada diretriz formal.

Guedes corresponde ao arquiteto brasileiro preocupado com a *arte de construir* ao mesmo tempo que, como ele mesmo reconhece⁵⁹, é um precursor do *neobrutalismo* paulistano. Mostra que não é prudente estabelecer uma relação definitiva entre o cuidado construtivo e a rusticação exacerbada do objeto brutalista.

Notas

¹ RAGON, Michel *Esthétique de l'architecture contemporaine* - Neuchâtel: Griffon, 1968. O livro recolhe fotos de qualidade desigual, em branco e preto, com exemplos de arquitetura do século XX. Evoca uma indecisa noção de estética contemporânea que permite juntar todas as disparidades de Gaudí a Mies, de Niemeyer a Jacobsen e de Le Corbusier a Saanner. Os nomes dados aos capítulos indicam a falta de critério que organiza um livro em cujas páginas diagramam-se edifícios, construções e infra-estrutura que revelam preferência pelo expressionismo e pela originalidade. Essa dificuldade torna o livro sintomático da época, ao explicitar fracos critérios de classificação conformados com a similitude — aparente ou fotográfica — e com aspectos funcionais ou construtivos, mesmo estranhos e improváveis objetos de arte, e alheios ao processo de formatividade dos objetos. Mostra o perigo que se corre ao perder de vista a concepção na arquitetura e contentar-se com uma publicação de belas imagens.

² ROVIRA, Teresa Llovera *Problemas de forma. Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 1999, p. 7. Com relação às vanguardas do começo do século XX, a autora faz distinção entre as vanguardas formadoras — formalistas e abstratas — como seriam o Neoplasticismo, Suprematismo e o Purismo, *que centran sua actitud innovadora en la reflexi3n acerca de la propia disciplina, y de esta manera inciden en la evolucion del arte y, como corolario, de la sociedad* — Em oposiç3o das vanguardas de fundamento ético ou ideológico, como seriam Dada, Futurismo e Surrealismo, *que tratan de oponerse al mundo mediante la critica inmediata, directa de la sociedad, y carecen en su origen de propuestas artisticas concretas que supongan o propicien una modificaci3n substancial de los criterios de juicio estético*.

³ VENTURI, Lionello *Hist3ria da crítica de arte*, p. 164 — São Paulo: Martins Fontes, 1984. Sobre o filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) e sobre o termo *estética*, o autor vai escrever: *Sabe-se que a primeira obra, com o título de Aesthetica, é a de Baumgarten, publicada entre 1750 e 1758. Baumgarten, que era um mestre na análise da lógica escolástica, reconheceu os seus limites. Baseava-se na lex continui de Leibniz, isto é, nas percepções obscuras, confusas e distintas. Entregando aos sentidos as percepções obscuras e à razão as distintas, Baumgarten reconheceu que o conhecimento confuso, isto é, o conhecimento da arte, tinha sua perfeição própria, diferente da perfeição do conhecimento distinto, isto é, do conhecimento da ciência; e no entanto considerou a arte como um modo activo de conhecimento, embora fosse anterior ao do conhecimento científico e diferente dele.*

⁴ É importante explicitar, desde já, a concordância com a tese sobre a modernidade sustentada pelo Professor e Doutor Hélio Piñón, catedrático da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona - ETSAB, quanto ao papel da estética kantiana e das teorias puro-visualistas como suporte da autêntica arte moderna. As distinções das várias acepções do fenômeno moderno se tornam visíveis quando se esclarecem as diferentes acepções subjacentes em suas manifestações e quando se distinguem, no artefato, atributos de sua formatividade ou a ausência da forma moderna como condição de sua construção. A consistente elaboração de Piñón tem como motivação principal defender a pertinência e a vigência da atitude moderna e um provável retorno moderno como restituição ou correção históricas. Essa elaboração será imprescindível, neste texto, para fundamentar uma renovada interpretação da produção que coincidiu, não só no Brasil, como em todo mundo, com a desativação dos critérios visuais de definição de forma na concepção da arquitetura e

sua substituição pelo mecanismo dos *partidos* referidos a técnica e à moralidade no objeto e pela restauração do *modelo* e do *tipo* no processo de proposição do objeto

⁵ DREW, Philip. *Tercera generación, la significación cambiante de la arquitectura* – Barcelona: Gustavo Gili, 1973. Hipótese de um pensamento moderno recebido e adaptado pelas gerações novas de arquitetos

⁶ SANVITTO, Maria Luiza Adams. em dissertação *Brutalismo Paulista: uma análise compositiva das residências paulistanas entre 1957 e 1972*, defendida pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1994, cujo resumo foi publicado na revista Projeto n° 207, abr. 1997. Manifesto pessimismo com respeito à possibilidade de sistematizar uma norma da figura e do objeto brutalista. Também se defende posição contrária a Ruth Verdi Zein, em dissertação *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*, pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2000. A autora crê nos ciclos históricos e reconhece o trabalho de Paulo Mendes da Rocha como obra brutalista do ambiente paulistano — Escola Paulista — sem estabelecer qualquer distinção entre o moderno e o brutalista.

⁷ GINZBURG, Carlo. *Mitos emblemas e sinais* – São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Discorre sobre o método de Giovanni Morelli em que, para estudar a autenticidade de uma obra de arte, descuidaria os aspectos formais e aparentes mais óbvios para deter-se nos aspectos secundários ou quase desapercibidos em uma obra de arte. Chama a atenção para a aparência imediata como o aspecto mais disfarçado e menos confiável para a visão

⁸ O moderno tem como verdadeira característica a *intensidade* que resulta de alcançar síntese e abstração na forma. É o atributo que diferencia o artefato do objeto comum e da monumentalidade do objeto artístico convencional

⁹ SCULLY Jr, Vincent. *Arquitetura moderna – a arquitetura da democracia* – São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 145, nota 32. *Gropius e seus seguidores nunca gostaram de admitir a dívida que a Bauhaus tinha com o De Stijl, provavelmente por causa da justificativa “funcional” e “moral” que davam a suas formas. Portanto, tentavam ocultar — o mais desastroso de tudo, de si mesmos — o processo arbitrário, certamente “formalista”, por meio do qual realmente evoluíram*

¹⁰ GULLAR, J. R. F. *Cultura posta em questão* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 39. *a arquitetura, é por definição, um objeto útil. A condição básica de atividade arquitetônica é sua função prática. Diante da arquitetura, a crítica da arte pura só tem dois caminhos a seguir: ou esquece a arquitetura, ou a considera apenas como produção de formas estéticas*

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de História da arte* – Lisboa: Estampa, 1992, pp. 34-36. Os autores referem-se ao *puro-visualismo* como *método formalista*. Para evitar tal confusão se prefere chamá-lo de *método formativo*, responsável pela *formatividade* do artefato.

¹² JEANNERET, Charles Edouard & OZENFANT, Amadee. *Après le cubisme*, 1918. O *purismo* é referido à estética do objeto como prazer do intelecto, Apud: ROVIRA, Teresa. *Problemas de forma: Schoenberg e Le Corbusier* – Barcelona: UPC, 1999. De Le Corbusier é muito conhecida a frase sobre a emoção estética, sobre o jogo de volumes sob a luz que parece transferir a importância da arquitetura para a sua aparência superficial. O mesmo arquiteto, em outra definição menos notada, se refere ao prazer intelectual que o entendimento da forma propicia.

¹³ KANT, Immanuel. *Crítica do juízo*, 1790; Apud: PIÑÓN, Helio. *L’humanisme essencial de l’arquitectura moderna* – Tese de ingresso na Reial Acadèmia de doctors de Barcelona, 2003, p. 155.

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte* – Lisboa: Veja Limitada, 1996. Publicado pela primeira vez em 1925. ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento, fragmentos filosóficos* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. Publicado pela primeira vez em 1947, p.15: *O que está em questão não é a cultura como valor, como pensaram os críticos da civilização Huxley, Jaspers, Ortega y Gasset e outros. A questão é que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos.*

¹⁵ ROVIRA, op. cit. p. 132: *La belleza es orden, y por ello, los puristas trabajan con la línea recta y el ángulo recto. El ángulo recto es el ángulo-tipo, símbolo de la perfección; imagen de la ley general más importante, la ley de la gravedad. Por el contrario, lo oblicuo es próprio de las formas artísticas fugaces, como el Expresionismo y el Futurismo.*

¹⁶ FUSCO, Renato de. *La idea de Arquitectura, historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico* – Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 50: *A principios del XX, la tendencia a la abstracción debe su éxito, indudablemente, a la simplificación formal que comporta y exige en los procesos productivos y en la fabricación en serie, pero es obvio que implica una actitud cultural a la que no es ajena un impulso psicológico antitético con la hipertrofia artística de finales de siglo, con el moderno caos del esteticismo veleidoso.* Também, GIDEON, Siegfried. *La mecanización toma el mando* – Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

¹⁷ Como o caso da residência Schröder de Gerrit Rietveld, em Utrecht, de 1924. Exemplo canônico da arquitetura moderna, todavia com espaços flexíveis, em que a forma controla e constrói. Esta casa, impõe a forma abstrata nos elementos, mas não apresenta, do ponto de vista técnico, qualquer novidade ou solução construtiva relevante. Conhecidas paredes de carga em alvenaria de tijolo, acabadas com argamassa de cimento Portland em ambas as faces, servem para apoiar vigas de madeira que sustentam o piso de tábuas de madeira do pavimento superior e o forro de estuque. Quatro vigas metálicas sustentam o maderamento de cobertura composto de uma estrutura complementar de vigas de madeira com tábuas que formam um plano ligeiramente inclinado, coberto com manta asfáltica e chapas de aço galvanizado. As vigas metálicas da cobertura se apoiam em perfis metálicos verticais, entre algumas das janelas executadas em madeira de pinho. Uma descrição construtiva pouco estimulante. Ver FORD, Edward R.. *The details of Modern Architecture* – Londres: MIT Press, 1994, pp. 278-281.

¹⁸ Com esta citação de Voltaire, tão apropriada para divagar sobre a arte exagerada, Ozenfant e Jeanneret iniciam o texto *Après le cubisme* de 1918; Apud: ROVIRA, op. cit. p. 99.

¹⁹ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990* – São Paulo: EDUSP, 2002 (2ª edição), p. 190: *Ao contrário de alguns países do Primeiro Mundo, o Brasil, na segunda metade dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, passava por uma época de pujança econômica. Parte do legado de arquitetura dos anos 1950-1960 encontrou caminhos de viabilização nos anos do “milagre”. Um conjunto de valores da arquitetura moderna brasileira — que em seu momento inicial instaurou um saber inovador — foi açambarcado, cristalizado-se destituído da força inaugural. (...) Filtrada por uma ideologização que neutralizava as diferenças, escamoteava as contradições, negava a interrogação (coerente com o espírito autoritário do momento), propugnava-se um ideal de cultura arquitetônica com pressupostos onduos do um momento épico da arquitetura brasileira.*

²⁰ É recorrente nessa história a referência à arquitetura que percorre um *caminho*. Uma figura simbólica que ajuda a convencer os arquitetos de sua fatalidade, de seu destino. A fábula no cenário de um *caminho* evoca a idéia de provação e purificação de um lugar ou de um tempo, representa o esforço e dificuldade para alcançar um objetivo, para obter uma

graca: para salvar-se. Nesse caminho estão os penhos, perversões e armadilhas que apenas os bons e aptos saberão superar.

²¹ AMARAL, Aracy A. *A polêmica sobre a função social da arquitetura*, em *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970 - subsídios para uma história social da arte no Brasil* - São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 277. *Assim, em verdade, hoje, a crítica da arquitetura contemporânea brasileira — e isso com o desconhecimento da maioria dos arquitetos brasileiros do nosso tempo, em geral pouco articulados com o meio exterior — é feita fora de nosso País e mesmo no continente, a partir da Colômbia, México, Estados Unidos, Venezuela, etc. [...] E, de maneira geral, até que isso mude, continuaremos uma arquitetura sem crítica, sem autocrítica, fechada sobre nós mesmos e nossos mitos, incapazes de orientar as novas gerações de arquitetos, posto que lhes dando uma visão eufórica de uma área de trabalho que eles mesmos já aprenderam, em revisão que já se anuncia, a julgar com severidade.*

²² ARTIGAS, João Vilanova. *Uma falsa crise*, in *Caminhos da arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981, pp. 95-100. Publicado, por primeira vez, na revista *Acropole*, nº 319, São Paulo, jul 1965.

²³ ARTIGAS, João Vilanova. *Aos formandos da FAUUSP - 1955*, in *Caminhos da Arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981, pp. 15-20. Artigas, em leitura aos alunos da FAUUSP, fala da obrigatória referência ao importante legado moderno da arquitetura brasileira.

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo Argan. *Projeto e Destino* (1964), in *Projeto e Destino* - São Paulo: Atica, 2000, pp. 7-63; PEVSNER, Nikolaus, *El retorno del historicismo* (1961), in - Barcelona: Gustavo Gili, 1983, pp. 397-417; BANHAM, Reyner. *La estética de la máquina*, in *The architectural Review*, abr 1955, pp. 225-228; ZEVI, Bruno. *La tercera época itinerarios de los años cincuenta-setenta*, in *Historia de la arquitectura moderna* - Barcelona: Poseidon, 1980, pp. 371-440; TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura* - Lisboa: Presença, 1979.

²⁵ A arquitetura paulistana da década de 1960, por diversos motivos, acata o experimentalismo resultante dos protestos dos arquitetos europeus mais jovens e rebeldes representados pelo grupo Team X que tanto atacava as posições oficiais dos últimos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM.

²⁶ BRIJAND, Yves. *A arquitetura contemporânea no Brasil* - São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 305: *O fato de que as três [fases de Artigas] têm em comum uma arquitetura pensada em termos de economia e de sobriedade e até mesmo uma certa secura, asseguram-lhes um grau não desprezível de unidade através das bruscas viradas que ocorreram. [...] A mais importante é 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 suplantá-lo, no futuro, sua rival carioca no panorama brasileiro.* A afirmação de um estilo novo e potente no meio paulista, diferenciado da concorrente produção carioca e exemplificado com importantes obras faz crer que em São Paulo culminava uma condição especial para a produção de arquitetura.

²⁷ FUSCO, Renato de. *Arquitetura como "mass medium", notas para uma semiologia arquitetônica* - Barcelona: Anagrama, 1970, p.41. Para ironizar a condição ideológica na arquitetura, comenta que Gropius apesar de sua posição política clara e radical, foi classificado pela crítica apenas como um socialdemocrata, enquanto que Le Corbusier, muito mais liberal e conciliador com respeito ao capitalismo, foi visto como um revolucionário.

²⁸ MARTINS, Carlos A. Ferreira. *Hay algo de irracional*. Revista *BLOCK*, nº 4, Buenos Aires, dez 1999, p. 8.

²⁹ BASTOS, Fernando. *Kant e a autonomia do juízo estético*, in *Panorama das idéias*

estéticas no Ocidente II, do Renascimento a Kant - Brasília: UnB, 1986, pp. 119-134. Recolhe-se a observação sobre as críticas do prussiano Immanuel Kant, como conjunto de investigações dos tipos de conhecimento humano: *Crítica da razão pura* (1781), *Crítica da razão prática* (1788) e *Crítica do julgamento* (1790) do juízo teleológico e do juízo estético, que correspondem às três modalidades do conhecimento humano segundo o filósofo. Se assim for, o julgamento estético é considerado, por Kant, prazer intelectual, sem finalidade, já que as sensações danam lugar à transcendência ou um tipo de conhecimento peculiar e intermediário ao conhecimento da teórica razão pura e ao conhecimento da razão prática na ação. A arte não estaria controlada pela lógica, tampouco pela ética que dirige a ação do homem. Mais tarde, Konrad Fiedler (1841-1895) teorizaria o *puro-visualismo* — *Sichtbarkeit* — em que a forma adquiriria a condição cognitiva e auto-referente, necessárias para a arte moderna.

³⁰ MARTI, Carles. *Abstracción en arquitectura: una definicion en Abstracción*, in *Revista DPA - Documents de Projects d'Arquitectura*, nº 16, UPC, 2000.

³¹ NOVAES, Adauto et. alii. *O olhar* - São Paulo: Companhia das Letras, 1988. O livro recolhe 29 artigos produzidos para o ciclo de conferências *O olhar* coordenado pela equipe do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte - Funarte. É necessário comentar que não há, em todo livro, uma nota dedicada a qualquer teórico ou artista amparado na teoria do puro-visualismo ou na forma moderna decorrente da visualidade como recurso cognitivo. ECO, Umberto. *A definição da arte* - Lisboa: Edições 70, 2000. Refere-se, na Itália, ao modelo estético e hegemônico de Benedetto Croce para definir o que estava certo e o que era falso no campo da arte e explicar porque a teoria formativa da arte havia passado em branco na Itália.

³² MONDRIAN, Piet em *Realidad natural y realidad abstracta* - Barcelona: Barral, 1973, p. 14. *Z*, o pintor abstrato-realista, que conversa com *X*, o pintor naturalista e com *Y*, um admirador da pintura afirma: *Certamente, qualquer coisa é bela, se considerada como uma coisa em si, mas se trata de uma beleza limitada. Ao considerar um objeto como coisa em si, acabamos separando-o do todo e eliminamos a oposição [condição da posição do objeto] não vemos mais a relação, mas apenas cor e forma. Observamos uma cor, uma forma e acreditamos conhecê-las, mas a limitação de forma fechada e a profundidade da cor isolada dão ao próprio tempo a medida da limitação de nosso conhecimento. Se virmos as coisas como objetos particulares e separados divagaremos no que é incerto, seremos induzidos a imaginar suposições: 'Uma coisa apenas pode ser conhecida pela outra coisa', como a mais elementar cordura nos ensina.* Aqui Mondrian avisa, entre 1919 e 1920, em treze capítulos publicados na revista *De Stijl*, aos incrédulos com a arte abstrata, como é importante, no caso da arte moderna, estabelecer relações e oposições com a forma para obter a completa experiência moderna e como a autonomia do objeto corresponde a um estágio insuficiente ou precoce de suas possibilidades. O urbanismo moderno dos objetos autônomos e isolados corresponde a uma solução parcial e apressada frente às possibilidades disponibilizadas pela forma moderna.

³³ RIGOTTO, Ana Maria. *Brazil deceives*, em *Revista BLOCK*, nº 4, Buenos Aires, dez 1999, p. 78.

³⁴ Ver *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 42-43, out 1952 e *The Architectural Review* nº 694, out 1954.

³⁵ HITCHCOCK, Henry Russell & JOHNSON, Philip. *The International Style* - New York: W W Norton, pp. 56-68. O princípio de *regularidade* — *regularity* — é o segundo princípio da arquitetura moderna definido pelos autores, p. 58: *Many critics, more familiar with the architecture of the past than of the present, claim that international style seldom if*

ever achieves a proper degree of interest. They miss the interest arising from the normally irregular construction of much architecture of the past. They fail to comprehend the new and possibly more subtle sorts of interest which derive from the principle of surface of volume or which lie in the positive application of the principle of regularity itself.

³⁶ BRUAND, op. cit. p. 226. O autor usa o termo *prismas trapezoides* e vai repeti-lo ao longo do livro quando se refere a volumes ou a superfícies inclinadas com quatro lados. Nesta página, Bruand comenta as edificações do conjunto habitacional de Pedregulho, cujos planos inclinados das paredes e coberturas formam um ângulo reto. Mais tarde as inclinações dos elementos estruturais do arquiteto não apresentarão ângulos notáveis.

³⁷ Quando se especula sobre a influência figurativa do Movimento Futurista sobre a arquitetura moderna brasileira se considera a importância que aquele movimento de *vanguarda* sempre reservou às grandes obras de engenharia como símbolos que representavam o futuro. Pensa-se também no dinamismo atribuído ao tempo e ao movimento mecânico da máquina, seu ícone favorito. O futurismo refere-se constantemente à máquina, por esse motivo tinha fascínio pelo dinamismo, aquele que denota movimento.

³⁸ O existencialismo está entre os modelos filosóficos que modificam o conceito do moderno ao longo do século XX. Desestabiliza a integridade moderna da arquitetura ao trazer à tona a hipótese atemporal, arquetípica e essencial. Essencialidade que perpassa a arquitetura de todas as épocas e instaura genealogia e outra hipótese universal. A idéia de que a arquitetura moderna não corresponde à superação da experiência humanista: novo ciclo independente de arte, é substituída pela adequação aos materiais da terra, ancestralidade das respostas originais e primordiais, da exemplaridade dos tipos consagrados que condensam significados, correção e funcionalidade.

O discurso da arquitetura e da ciência vai se tornando cada vez mais hermético e místico. HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, em *Ensaio e Conferências* – Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001, p. 37. *... todavia, quanto mais pensarmos a questão da essência da técnica, tanto mais misteriosa se torna a essência da arte.*

O retorno aos problemas éticos — existenciais — e originários — essenciais — do reconhecimento de aspectos constantes e indissociáveis dos seres, retorna à sombra do Romantismo, à humanização da matéria inerte pela empatia e à vivificação da estrutura pelo *Einführung*, a fé no eterno e os correlatos nacionalismos. Vai buscar a origem de cada coisa, pela pertinência e vigência do princípio, dirão os existencialistas, ou ainda pela sabedoria do antepassado autêntico, dirão os nacionalistas. A *essência*, como pensada por Sócrates e Platão, tinha o sentido da vigência, do tempo da duração. No entanto, esse duradouro acabaria tornando-se algo que perdura, que pode ser eternamente encontrado.

Não se pretendeu com este argumento confirmar um processo em que a teoria da arquitetura mudasse diante do conhecimento filosófico, ao imaginar que o existencialismo invadira o território da arte e da arquitetura. Pensou-se na reverberação de idéias e aforismos no meio cultural que acabavam contaminando afirmações e atitudes de época.

O existencialismo poderia ser considerado um importante corpo para reflexão entre as principais correntes do pensamento no século XX que interferem no recorte desta investigação. Assim sendo, seria também promissor associá-lo a outros pensamentos daquela época, como foram a fenomenologia, o estruturalismo e o marxismo.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Arquitectura y Existencialismo*, em *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea* – Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995, p. 44. *La hipótesis que se propone es la de considerar la incidencia del Existencialismo no como estructura corriente filosófica sino como un clima cultural en el cual se reordenan los puntos de vista éticos y estéticos que incidirán en cambios profundos en la arquitectura posterior*

a la Segunda Guerra Mundial. A idéia de que o movimento moderno havia consolidado para sempre seus princípios e que, com o passar dos anos, apenas ampliava extensão e importância ao incorporar aspectos e corrigir desvios, teria feito passar despercebida a influência dos esquemas filosóficos contemporâneos sobre a produção da arquitetura, das distintas bases doutrinárias subjacentes nas obras. A historiografia sempre ancorou os feitos da arquitetura do século XX na autoridade de seus pioneiros, de seus heróis, de sua primeira geração, dos notáveis protagonistas, forjando ardilosa e insustentável linearidade histórica que conecta gerações por intermédio do mais diverso. Essas descrições são as que negam a crise na arquitetura. O fato de o Existencialismo solapar a base teórica mais autêntica e congenial da arquitetura moderna apresenta uma estimulante hipótese para o estudo da arquitetura dos anos 1950, já que tal mudança explicaria satisfatoriamente a substituição do racionalista teleológico pela *certeza* que se fez passar como retificação do racionalismo, mas que na realidade corresponderia à nova concepção e tarefa do indivíduo.

³⁹ A arte moderna para a qual se chama a atenção é aquela de poucos e definitivos eventos: desocupada da sistematização estilística, emergente da atitude que seleciona a partir da especificidade de cada problema; uma arte moderna que, suspende o problema social, para sustentar-se por intermédio do procedimento formal como princípio definidor, um moderno que busque em quatro condições básicas a sua síntese formal: na clareza, na economia, na precisão e na universalidade, uma arte moderna que renuncie à autoria para difundir-se como ação coletiva; uma arte moderna protegida do experimentalismo para exigir o constante aperfeiçoamento do objeto; uma arte moderna sem obrigação de emocionar ou promover espetáculos e uma arte moderna onde a artisticidade resulte do encontro definitivo entre a forma, o material, a técnica, o processo e o uso.

⁴⁰ CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos. *Dicionário da arquitetura brasileira* – São Paulo: EDART, 1971 (1ª edição). Verbetes: *Partido* — *na arquitetura é o nome que se dá à consequência formal de uma série de determinantes, tais como o programa do edifício, a conformação topográfica do terreno, a orientação, o sistema estrutural adotado, as condições locais, a verba disponível, as codificações das posturas que regulamentam as construções e, principalmente, a intenção plástica do arquiteto. Assim compreende-se que as mesmas situações podem justificar partidos diferentes entre si. É o que comumente presenciamos nos concursos de arquitetura, nos quais os arquitetos igualmente atendem a todas as exigências dos editais e apresentam soluções formais as mais diferenciadas, pois percebe-se que, antes de tudo, há a predominância da "intenção plástica" quase sempre eminentemente personalista. Diz-se "partido horizontal" daquele que predominam as circulações horizontais, ao contrário "partido vertical" que recorre aos sistemas mecânicos de circulação vertical, como nos casos dos monoblocos, edifícios onde foi preferida a superposição de funções. Enfim, partido é a disposição final das massas, observando-se a distribuição dos cheios e dos vazios das superfícies iluminadas e das sombras.*

Quando não existe estilo convencional, a estratégia que define a estrutura formal e aparência do objeto é aberta, variável e, *a priori*, indefinida. Deve ser atribuída pelo arquiteto moderno, em cada caso, e segundo o sentido dos aspectos locais e programáticos que se apresentam. Por não haver rotina, regra ou cânon definidor e estabilizado, se adotaria esse novo método: o partido do projeto, espécie de corruptela do *parti* da academia francesa. Chama-se a atenção para o fato de o partido poder ser um desvio que explica a arquitetura à distância dos problemas formais. O partido funcionaria como uma espécie de mote com que se dá partida a uma hipótese ou a uma idéia para constituir arquitetura. O partido estrutônico também promove as conexões e admite aquilo que é ideológico. Pela dificuldade de extrair nexos ideológicos confiáveis da forma, uma categoria fugaz e pronta para receber

diferentes e mutáveis interpretações, os arquitetos politizados recorreriam ao partido como maneira de expressar uma tomada de posição. O *partido* que, no começo, refere-se à organização de volumes de um programa, como o *parti*, passa a funcionar como o conceito que capacita a ideologia a orientar as intenções autorais. Como o *partido*, também a noção de *conceito* elude o entendimento do objeto como um problema de forma.

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo & OLIVA, Achille Bonito. *El Arte moderno – el arte hacia el 2000* – Madrid: Ediciones Akal, 1992, p. 6: *En un sentido estrictamente etimológico, ideología significa ideas y conocimiento, es decir, idea y proyecto sobre el mundo. Y también falso conocimiento de lo real que la clase dominante elabora para el uso y consumo, y además conciencia infeliz, como la del artista que se ve obligado a actuar en un determinado punto de la realidad en que el arte se convierte en producción de lo superfluo.*

⁴² FUSCO, Renato de. *La función sin forma*, in *Arquitectura como "mass medium". Notas para uma semiologia arquitectónica* – Barcelona: Anagrama, 1970, pp. 21-39. Desenvolve a ideia da hipertrofia funcional como estratégia para dissolver a atitude formalista da arquitetura. Defende a ideia de que a função esquematizada nos croquis dos arquitetos encama a forma, fazendo-a surgir naturalmente, evitando-a como *a priori*.

⁴³ COLGHOON, Alan. *El movimiento moderno en arquitectura*, in *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976* – Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 22: *En cuanto a la naturaleza del arte, se considera que la forma arquitectónica deriva de causas que se hallan en la matriz del mundo y que están fuera del arquitecto, cuyo propio pensamiento forma parte de esta matriz. De acuerdo con este punto de vista el arquitecto actúa como si fuera una comadrona de las fuerzas de la naturaleza y da testimonio de sus leyes ocultas. No representa ningún papel artístico específico ya que es sólo el medio a través del cual la técnica se manifiesta.*

⁴⁴ Yves Bruand reconhece que a um mesmo sistema de formas pode ser atribuído um conjunto diferente de significados, ao dizer que a base formal, ao mesmo tempo, seria devedora do trabalho de Le Corbusier e da reflexão sobre a condição política do país, intenções que combinavam forma com outro requisito. Esta afirmação sugere que os estilos ou as acepções formais são independentes da base ideológica que os aprova ou censura. Na verdade se um mesmo sistema formal cumpre interação cultural distinta, então deve dispor de independência resolutive com respeito ao discurso que o legitima. Na verdade, o sistema formal apenas adquiriria coerência e legalidade, pela capacidade de estruturar e construir com base na forma, por isso não se deve esquecer que por mais politizado e justo que seja o discurso sobre as conveniências da arquitetura, esta sempre será assunto formal. Se isto for verdade então não existe qualquer arquitetura moderna e *brasileira*, mas a possibilidade de engendrar um sentido brasileiro à aquisição universal da forma que já havia sido antecipada na Europa. Yves Bruand afirma uma *passagem* para o brutalismo, no trabalho de Artugas, um brutalismo que, ainda segundo ele, já existiria na obra de Le Corbusier. Tal exacerbação do feito arquitetônico, ou *violência*, ou *revolta* — para reproduzir termos utilizados por Yves Bruand — teriam sido motivados pelo desejo de expressar as crises políticas vividas no Brasil no período de 1945-1955. Afirmação que vai de encontro à postura crítica que do artista engajado se espera, em obra *realista* que represente sentimentos, injustiças e a causa dos despossuídos.

⁴⁵ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia* – São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 61.

⁴⁶ ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max, *A indústria cultural*, in *Dialética do esclarecimento, fragmentos filosóficos* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 113-156.

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, in *Textos escolhidos* – São Paulo:

Abril cultural, 1980, p. 102 (os pensadores)

⁴⁸ Seria preferível considerar que um trabalho historiográfico se desenvolve segundo condições técnicas para evitar o julgamento ou a avaliação ideológica dos feitos. Em caso contrário, ao invés de referir-se a historiografia, seria mais indicado utilizar a noção de *crítica histórica*. A história, segundo sua origem grega, refere-se a uma observação profana e imparcial que registra eventos. A *crítica histórica* atribui valores e desencadeia a mistificação dos feitos elegidos: aquilo que será memorável.

⁴⁹ Na teoria da arquitetura quis se aproveitar a distinção entre *tipo* e *modelo* que se iniciou com Quatremère de Quincy, para apresentar uma saída criativa ao arquiteto, por intermédio da noção mais abstrata e sugestiva de *tipo* que deixaria muito espaço para a criação e formalização do objeto; ao contrário do *modelo*, mais definido e comprometido, poderia apenas ser copiado. Mesmo a ideia de tipo como uma configuração aberta, não atende os requisitos modernos de concepção do objeto a partir da ordenação de sua finalidade.

⁵⁰ ROWE, Collin & SLUTZKY, Robert. *La ciudad collage* – Barcelona: Gustavo Gili, 1988. Os autores dedicam todo o primeiro capítulo às contradições e inconsistências do discurso da arquitetura moderna. Rowe explica, com o cinismo que lhe é característico, que as revoluções sociais, os imperativos éticos, a superioridade racional e a preponderância industrial, têm origens, aplicações e argumentos diversos, que apenas poderiam ser amalgamados ao pagar o preço de muita impunidade teórica. Além disso, a recente historiografia tem demonstrado que a teoria associada ao movimento moderno é uma espécie de colcha de retalhos costurada com opiniões e manifestos antitéticos. Nos países mais distantes do cenário em que se debatem estes conceitos tendeu-se a congregar e igualar todos aqueles textos e a perder de vista sua cronologia. Tamanho voluntarismo acabou eliminado o juízo sobre as ideias e sobre seus limites.

⁵¹ *fazer o ponto de apoio cantar*, famosa e emocionante frase atribuída a Vilanova Artugas, apenas pode ser associada ao clássico texto *Eupalinos ou o arquiteto* de Paul Valéry, em que parodia os *diálogos* de Platão, e Fedro conta a Sócrates, ávido de ensinamentos, os feitos de um verdadeiro arquiteto que dividia os edifícios em três categorias: a dos edifícios que cantavam, a dos edifícios que falavam, e a dos edifícios mudos - *aqueles que merecem apenas desdém*. Não deixa de ser instigante a provável adaptação *brutalista* desta ideia que transfere para o *ponto*, detalhe mais tenso, mais intenso da estrutura, o maior sentimento empático e a responsabilidade de toda a arquitetura. Também a polarização do moderno entre *Apolo* e *Dionísio* exemplifica a recorrência ao texto clássico para explicar arte.

⁵² A segunda residência Mário Bittencourt de Artugas e Cascaldi é considerada, aqui, a obra inaugural de todo o fenômeno que desarticulou a arquitetura moderna de *estilo internacional* para abrir caminho rumo a uma nova sensibilidade *brutalista*. Considera-se que esta residência encerra todos os aspectos fundamentais que possam vir a definir os padrões daquela arquitetura emergente.

⁵³ REIDY, Afonso Eduardo. Em trecho de entrevista concedida pelo arquiteto a Ferreira Gullar e Alfredo Brito, publicada, por primeira vez, no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, de 11 de março de 1961.

⁵⁴ WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa* – São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 7: *O MESP é uma obra fundante, marco da irrupção de uma arquitetura que ao nascer já se descobria madura, lançando-se à frente, em muitos sentidos, até mesmo das realizações das maiores potências econômicas da época BRUAND*, op. cit. p. 91: *Não pretendemos retomar o exame da elaboração do projeto definitivo pela equipe brasileira. É preciso, no entanto, ressaltar o alcance das inovações introduzidas, para melhor se aquilatar a repercussão*

que o monumento obteve e a importância de que se revestiu. MINDLIN, Henrique E.. *L'Architecture moderne au Brasil* - Rio de Janeiro Colibris, 1956, p. 6. *Après son départ, l'équipe brésilienne poursuivit le travail, présentant, en Janvier 1937, le projet définitif, qui était une variante de celui de Le Corbusier, et montrait les bénéfices de leur utile association avec lui, aussi bien que leur grand talent et leur intelligente assimilation des idées du maître. L'œuvre achevée, un monument de l'architecture contemporaine, atteint d'un seul coup un degré d'excellence incomparable; Le Ministère de L'Education et de la Santé s'impose, dans l'histoire de l'architecture moderne, non seulement du Brésil, mais de tout l'Occident, comme un apport définitif à l'héritage artistique de notre temps.*

⁵⁵ Nesse sentido, é possível entender o que a equipe brasileira tinha aprendido com tanta rapidez. Não seria exatamente um processo funcional de implantações sucessivas — composições — com que Le Corbusier parecia aproximar-se da solução, mas o estudo ininterrupto que dedicava às possibilidades formais, de acordo com os processos aprendidos e desenvolvidos durante sua experiência purista como pintor, junto a Ozenfant. A síntese a que se referia Le Corbusier era a síntese formal, o sentido instantâneo e intelectual que se confere às relações primárias e secundárias da forma. Relações visuais que, entendidas, tornam-se aquisições construtivas e podem ser produzidas de imediato.

⁵⁶ Revista *Módulo* nº 4, mar 1956, p. 57.

⁵⁷ A residência é de 1942 e Artigas era formado pela Politécnica da Universidade de São Paulo desde 1937.

⁵⁸ Casa da Cerca. *Vilanova Artigas, arquitecto - 11 textos e uma entrevista*, coord. Ana Isabel Ribeiro - Catálogo da exposição A cidade é uma casa. *A casa é uma cidade Vilanova Artigas, Arquitecto - Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea/Fundação Vilanova Artigas*, nov 2000 - mar 2001, p. 78: *Nos anos quarenta, fizemos uma revolução. Nos primeiros projetos writianos decidi que eu mesmo calcularia os telhados para ver a forma que resultaria. Assim, essas casas me impuseram a disciplina de fazer meu projeto completo*

⁵⁹ Instituto dos Arquitetos do Brasil. *Joaquim Guedes*, in *Arquitetura brasileira após Brasília/depoimentos: Edgar Graeff/Flavio Marinho Rêgo/Joaquim Guedes/João Filgueiras Lima*, Rio de Janeiro IAB RJ- Comissão de estudos de Arquitetura, 1978, p. 204: *Fiquei surpreso de encontrar o meu nome lá, ligado ao do Milan, do Paulo Mendes da Rocha, etc., como jovens arquitetos que começaram a fazer uma arquitetura neobrutalista paulista, a partir de experiências do professor Artigas — Isto não é verdade. O Artigas veio a fazê-lo muito tempo depois; e as primeiras obras do Milan foram de 1961, depois de nossa separação.*

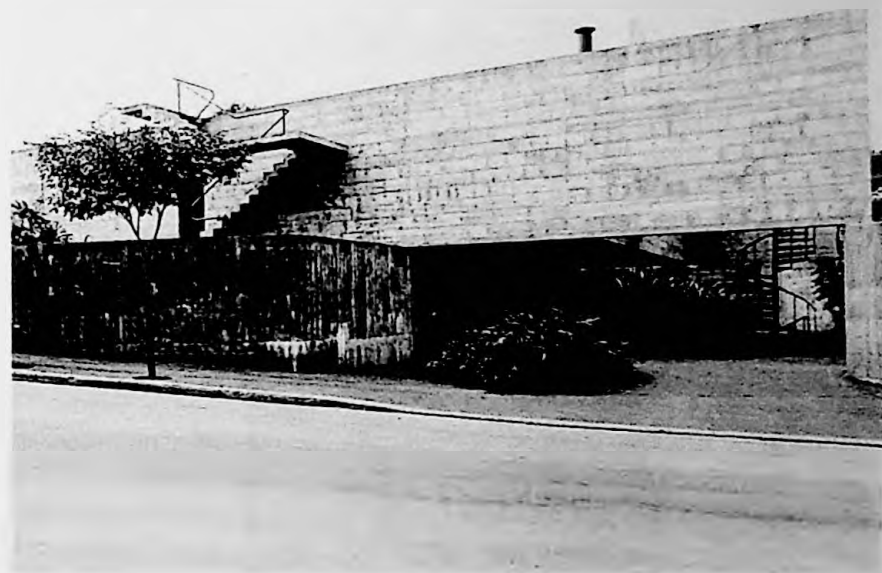
2: Paulicéia

Brutalidade

De um quadro otimista e empenhado, mas também amargo e frustrado, comenta-se um gênero peculiar de arquitetura difundido na década de sessenta do século passado, baseado na metrópole de São Paulo. Uma esquisita variedade, mediada por sensibilidade rude e excêntrica, rara e desapegada da tradição e do sentido comum. Violenta, refere-se com ironia à agressão, penitência e castigo do morador e do esteta. Expiatória e racionalizada — com tantos e imodestos traços emocionais — conseguiu a façanha de suprimir a experiência moderna que a antecipara.

Assusta pela agressividade e regride ao aderir ao primitivismo em seus propósitos e resultados. Sacralizada no altar da técnica, não se exigia tudo que dela tinha para se extrair e aprender. Produção satisfeita com construções experimentais, projetos incompletos, soluções vulneráveis e detalhes *tropicais*¹. Obra dos que preferiram fazer apologia à técnica, ao invés de acatar suas razões.

Década de 1960, período em que se produziram esses incertos edifícios modernos², quase sempre desenhados pelo mesmo grupo de arquitetos³ reunidos em torno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo — FAUUSP e que pareciam compartilhar muitas opiniões quanto aos rumos e quanto às tarefas da profissão, ao compartilhar — como se membros de uma escola paulista⁴ fossem — grande número de rotinas e soluções de projeto. Membros pactuados por um código de conduta que igualaria e potencializaria seus trabalhos, fortaleceria a proposta coletiva, selaria



Mendes da Rocha, foto fachada principal residência Fernando Milán São Paulo, 1971

uma sólida cumplicidade e desencadearia um implacável policiamento ideológico.

Para estabelecer claramente o ponto de inflexão desta atitude, esta pesquisa fixou — com hipóteses e critérios desenvolvidos e justificados — como exemplo autoral desta arquitetura, a segunda residência do médico José Mário Taques Bittencourt⁵, de 1959⁶, desenhada pelos arquitetos João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi e, como obra crepuscular, a residência Fernando Millan, de 1971, projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

Uma pesquisa ocupada com extrair mais nexos e apontar interpretação diversa para um conjunto de obras que representa o derradeiro momento em que a arquitetura autoconfiante, supostamente revolucionária, decidida e segura em suas operações diante de suas proposições, acreditou ser possível oferecer alternativa conclusiva com que sustentar as maiores e todavia nunca alcançáveis promessas da arquitetura utópica, dita moderna. A revolução social conseguida a partir da arquitetura moderna representa apenas uma — e não a mais razoável — entre diferentes interpretações da atitude moderna.

Fazendo-se abonar pelos mais exigentes propósitos do pensamento artístico e engajado do século XX, no exato momento em que a arquitetura moderna era arrastada pela crise e questionamento ao interior do remoinho teórico mais fragmentário e revisionista que, instalado nos anos de 1950, abalava sua credibilidade e questionava suas bases, assim foi produzida uma estética, ora potente ora monumental, alimentada e moralizada pela propaganda da mudança social a caminho e conformada com sofismar o avanço técnico vindouro. Uma proposta que desencadearia um paradoxo ao abandonar o cumprimento mais estrito do autêntico designio moderno para relançá-lo, superando-o e para cobrar a emergência utópica, desta vez mais voltada para as relações sociais do que voltada para o futuro da cidade: para a forma coletiva.

Novos critérios de ordem e de organização formal; poderosos sistemas construtivos; aglutinadores programas de sociabilidade; funcionalidade condensada e flexível; rústica preferência estética pelo inacabado; valores éticos revitalizados; originais e espetaculares tarefas estruturais são seu repertório mais visível, entre tantas e tão importantes partes combinadas que constituiriam um emaranhado, poderoso e impressionante projeto de arquitetura, comprometido com o esforço para uma definitiva superação cultural ou, como outros prefeririam, pela sua mais urgente atualização. Um projeto tão abrangente quanto radical que, apesar da frustração por não ter alcançado uma difusão mais ampla⁷, para tocar seu hipotético destinatário: o homem comum, conservador e prático, acabou protestando com dezenas de exemplos provocativos construídos a partir dessa surpreendente relação entre ação e texto; argumento e forma; política e estética; ideologia e arte engessada na mais rígida tipóia. Discurso e projeto ensoberbecidos da atitude moderna mais corajosa⁸ e intransigente, com o mais arraigado compromisso nacionalista e, ainda, sincronizados ao realismo socialista da esquerda mais engajada.

Uma arquitetura, em certo sentido, extemporânea porque, no plano programático, desejava fazer cumprir, com tantos anos de atraso, o sonho da arte moderna libertadora, encerrada nos ideais apologéticos propugnados pelas vanguardas artísticas mais politizadas, ao mesmo tempo que no plano estético orquestrava e promovia uma das maiores renúncias às conquistas da forma mais avançada e autêntica, para decretar melancólico retrocesso à grossura, à insuficiência do objeto e ao exibicionismo autoral⁹.

Uma arquitetura que tem, na convicção, um de seus maiores valores e na submissão patriótica, na aderência romântica e no crescente desleixo construtivo, seus piores defeitos e maiores equivocados discursivos. A perfeição do objeto recua e parece acomodar-se numa aceção pouco exigente do *standard*. Mas como

standard não constitui referência para aquilo que quer ser excepcional é provável que seus exageros e suas provocações substituam a dedicação àquilo que deveria ser construído com arte.

Conjunto de obras que o observador leigo, destreinado e mesmo os críticos e especialistas aceitaram entender e catalogar como produção homogênea, como *estilo*: procedimento artístico estabilizado. Exagerada simplificação que uma análise e um detalhamento atentos poderiam demonstrar distinguindo projetos ou construções com intenções e concepções adversas entre si. Um conjunto em que se misturam obras devedoras da atitude moderna mais empedernida, com outras apenas vulgares, comprometidas com o ideal artístico mais imediato e condescendente.

Arquitetos desvinculados das demandas convencionais. Profissionais despreparados para construir a cidade segundo o mercado. Desmotivados para participar de um jogo de interesses em que talvez ainda restassem margens para elevar a qualidade dos projetos e seu resultado urbano.

Um tipo de arquitetura paulistana que abandona o rigor moderno outrora conquistado para filiar-se à atitude popular mais fácil, quase que de acordo com o que Oscar Niemeyer havia intuído e antecipado. Como não considerar a FAUUSP de Artigas tributo aos palácios brasileiros de Niemeyer? Uma arquitetura certamente expressiva, que sem ser curvilínea, exagerada e gestual como a carioca, vai estetizar distorções e aspectos prismáticos.

Locomotiva do Brasil

Não admitir crise, nem fazer menção a sua iminência, faz desconfiar de uma tácita omissão e leva a investigar evidências de sua existência. A visão geral daquele cenário paulistano coincide com a situação descrita por Argan no contemporâneo texto *Projeto*



Artigas e Cascaldi, foto fachada principal da segunda residência Mano Taques Bittencourt São Paulo, 1959

e *Destino*, escrito segundo as palpitações da década e publicado em 1964. O texto é motivado pela percepção de crise¹⁰ aguda que foi combatida — aliviada¹¹ — pela atitude mais crítica: *protesto* ou *utopia*, conforme sugere o historiador italiano. Mas poderia se dizer, também, pelo comportamento evasivo que seduziu e desnordeou quantidade de arquitetos¹² convertidos à intrigante fé na transcendência do trabalho — *intervenção* —, teimosos em prestigiar um suporte artesanal para *construir em sociedade*¹³ de massas e dispostos a exagerar muito. Profissionais comprometidos com a ação social, porém devedores da solução, intelectuais que juraram empenhar-se na mudança sem dar-se conta de quão afastados se encontravam, na universidade e em seus ateliês, da roda que move o mundo, orgulhosos de pertencer à categoria dos arquitetos: dos *escolhidos*¹⁴. Sentimento alimentado pela certeza — ideologia — de missão importante que atribuiu demagogia à profissão.

cenário paulistano em que arquitetos, sem reconhecer crise, nem imaginar quanto haviam se desgarrado do domínio moderno, praticavam um repúdio tecnológico¹⁵ e industrial e, por conseguinte, menosprezaram o legado arquitetônico da época: a madura e extraordinária experiência moderna alcançada em São Paulo nas décadas de 1940 e 1950. Cidade, de arquitetura incomparável, receberia outra resposta, excisada dos bons, estáveis e convencionados valores, para dar alento à falácia de um futuro melhor: utópico, ou protesto pueril. Proposta que se refere, ora ao passado, ora ao futuro, sem fazer menção ao seu presente — correto e promissor, diga-se — mas descartado como estéril¹⁶, óbvio e comercial. O desengano daquele presente vertido pela história, propiciou escapismo e calcinou o vínculo entre a arquitetura e as demandas construtivas — mercado — ao alijar eficiência da forma e bons arquitetos do ininterrupto crescimento da cidade.

Futuro e passado compactuados são amparados pela reincidência artesanal, cada vez mais agressiva, precária e rudimentar. Artesanato

desnudado da representatividade que a história associa ao resultado clássico e convencional, artesanato das massas que, se depende do homem, substitui o trabalho manual pelo braçal. Artesanato reverberante da inabalável hegemonia criativa e inventiva do homem, inadequadas ao processo industrial moderno. Desenho daquilo que pode ser construído por intermédio de meios tradicionais, disponíveis em qualquer canteiro, mas que coincidiria com a artisticidade calcada no simbolismo — mais estrutural e menos construtivo — e na noção da arte convencional carente do artista. Desenho autoral e inspirado, diferente do *design* industrial para o qual a divina inventividade ficaria desbancada pela interdisciplinaridade, pela equipe, pelo protótipo, pelo aprimoramento, pela repetição e pelo desempenho. Desenho que desobedece a razão, cúmplice da máquina e agente da aridez técnica, para retornar ao que é mais humano e morno e escancarar a estrutura, ou o ícone da intervenção humana muito mais por aquilo que representa e simboliza no campo das comemoradas ações sobre a natureza e menos pela adequada resposta a um problema prático da construção.

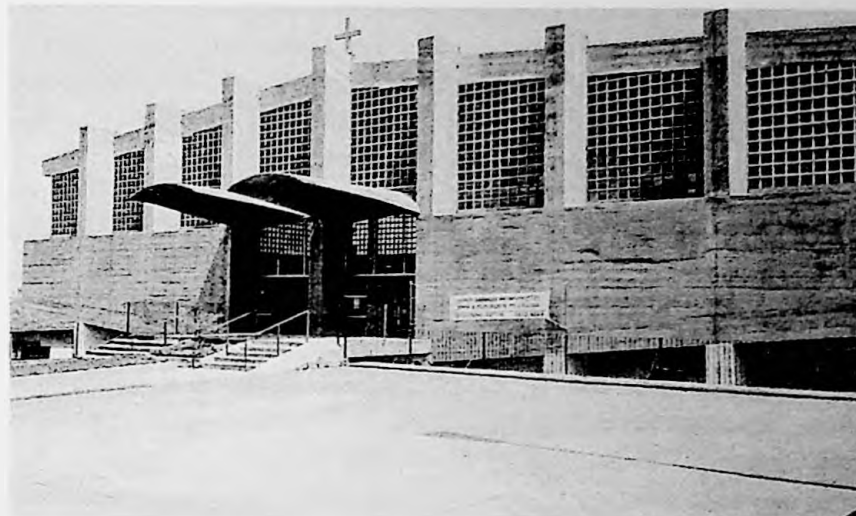
Moderna São Paulo

No terreno da arte, contínuas alterações estilísticas substituem regras. Repentinamente mudanças formais e sensíveis nesse campo quase sempre acusam obsolescência, explicitam descontinuidade e propõem correção. Apontam para a reorganização e novidade: essa é a circunstância da arquitetura. Inauguram-se *estilos* para despertar interesse, e alentar. Então, é desencadeada imediata ânsia classificadora nos historiadores e críticos, para prescrever causas, diagnosticar efeitos, descrever características e colecionar exemplos. Além de considerar que obras de arte não deveriam ser igualadas por constituir realidade única, tais classificações têm o

vício de nivelar obras, tantas vezes desiguais, para neutralizar o previsível estranhamento inicial e para trombetear a vitória do estilo visto com distância que permita imprecisão, que iguale e se ajuste à teoria estreada. Ligeireza que desaconselha e descarta o esforço de acuidade visual. Como o caso de diversas obras que foram julgadas por seu sentido histórico, cultural e moral pela autoridade do autor, e dispensadas do escrutínio estético.

Por isso, retoma-se uma dessas anomalias na produção de arquitetura para entender como se redefiniu a relação entre significado e forma, estabelecida segundo rígida vigilância ideológica. Escolheu-se um conjunto de obras, concebida em consonância com a sensibilidade austera e perturbada. Conjunto oposto ao anterior, de afortunado brilho e otimismo com o qual se produziu a mais reconhecida arquitetura moderna nacional, apenas seja considerado o amplo consenso quanto à importância da produção brasileira entre as décadas de 1940 e 1950¹⁷; no *episódio brasileiro*¹⁸.

Poderia, provisoriamente, afirmar-se que a cidade de São Paulo assumia uma produção cinzenta pela aparência do material exposto, resultante de radicalismo e, por isso, incompreensível fora de seu reduzido círculo de arquitetos, intelectuais e artistas. Frustrada em sua inamovível fé revolucionária e um pouco desastrada, considerado o apelo cultural nada convincente. No entanto, muito cultuada pela crítica de seu tempo e oferecida como síntese de uma rara e memorável coincidência de procedimentos técnicos, programa, representação da identidade e desenho que, entrelaçados, costurariam audacioso projeto coletivo. Pareceria ser um dos últimos momentos em que ainda se confiou no prognóstico do mundo moderno e justo, típico da vanguarda ideológica da primeira metade do século XX. Põe em dúvida se São Paulo abrigaria a sobrevivência do pensamento moderno na arquitetura ou se, a exemplo do que aparecia no cenário internacional, acompanhava e atualizava-se com manifestações da derrocada moderna.



Guedes, foto Igreja da Vila Madalena
São Paulo, 1955

Arquitetura de concreto aparente. Material e técnicas simbolizavam a nova construção. Momento crucial em que a cidade de São Paulo descartava a aparência provinciana e adquiria efetivo rosto metropolitano, em que arquitetos engajavam-se nas tarefas que envolviam e representavam a construção do novo país.

Quando fez sentido juntar a produção da arquitetura moderna ao esforço de atualização e *construção* do país, teria se dado a mais imediata e *natural* resposta do arquiteto a essa empreitada. Para não deixar dúvida quanto à pertinência e capacidade de sua ação, obviou-se a colaboração e o significado dessa participação em tarefa tão digna e prestigiosa, já que ninguém se atreveria a objetar que *construir* é um predicado íntimo da arquitetura. Não houve quem questionasse o alcance e a eficácia da profissão na cruzada pelo progresso do país: Brasília tornara-se exemplar do que se podia oferecer. Sem questionamento, tal premissa teria favorecido a adoção de uma arquitetura renovada e adaptada à cultura, geografia, história e tradições que constituíram as variadas versões do espírito nacional.

A convocação de arquitetos para concluir cultura e projetar a sociedade para edificar um país desenvolvido parece ter reacendido o interesse por experiências estruturais anteriores e ter revigorado o sentido da *construção* como fundamento arquitetônico, ao que parecia ser o clamor nacional. Fazia sentido referir à construção na arquitetura e, por consequência, à *estrutura* na arquitetura: considerada seu mais elevado princípio construtivo. As fotos de Brasília em obras, no número especial da revista *Manchete* de 1960, na inauguração da Capital, mostram canteiros e esqueletos. De qualquer maneira teria que fazer menção a uma construção criativa e inovadora, como já havia estipulado esta moderna arquitetura, daí o receio de que a estrutura se tornasse obrigação de projeto, refém costumeira da inspiração.

Mesmo que não exista a cultura brasileira e, menos ainda, o

brasileiro típico, entende-se que a ideologia da literatura dedicada à *personalidade* nacional aspire encontrar um bom ideal - insinue e coleione positivos aspectos nacionais para mostrar. No entanto, ao lidar com a improvável teoria da indole coletiva, embutida na noção de *povo*, como na caixa de Pandora, deixa-se escapar, também, o lado negativo e obscuro do indivíduo. Aquilo que é improvável ou, ainda, indesejável entender: aquilo que as qualidades bondosas tratam de acobertar. A perversidade do *modelo nacional* reside em afirmações — pretensões — sobre o que *se quer ser*, podem perfeitamente encobrir aquilo que *se é*. O que é difícil aceitar. Nesse meio idealizado floresce promissora e indiscutível arquitetura.

Ainda que não se possa demonstrar um temperamento *cordial* e constante que dê crédito à *brasilidade*¹⁹, o simples fato de existir como expectativa e, ainda, de convencer como pressuposto artístico, o torna decisivo. A ideologia, oculta em argumento suspeito mas verossímil, adquire corpo e presença: tese da hegemônica e homogênea cultura brasileira definidora dos conteúdos sociais e formas. Mesmo demonstrada sua improbabilidade, teria disposto de tempo para assombrar e para delimitar — censurar — as ações artísticas e culturais por meio de chamados à ordem e de implacável coerção.

Travestida de cultura e abasileirada, a arquitetura moderna acabaria por encontrar motivação e estímulo internos para reproduzir-se e para efetivar-se como resposta ao anseio de atualização nacional. Encontradas essas razões — as mesmas que permitiram sua estabilização e naturalização no país — passaria a caminhar só. No entanto, é difícil sustentar que esta arquitetura atendesse apenas a identidade nacional, já que há indício de que acatava mudanças sugeridas por condição cultural remota²⁰. A hipótese que desmonta a existência de filtro cultural local e independência propositiva, coincide com a máxima do advento da internacionalização do *movimento moderno* que sustentava que todos entenderiam e admirariam seus

pressupostos universais. Essa arquitetura *brutalista paulista*, que aspirava representar o momento mais afirmativo da nova arquitetura brasileira, era, certamente, informada e conectada com outros centros. Em nenhum momento da história da arquitetura moderna brasileira deixou-se de prestar atenção às novidades da arquitetura estrangeira, por menos que isso tenha sido admitido²¹.

As dúvidas levantadas nas ruínas da Segunda Grande Guerra Mundial, parecem influenciar a todos. Le Corbusier abandonaria, em definitivo, a estética purista que caracterizou a primeira parte de sua obra e, em seu lugar, opera outra sensibilidade satisfeita por formas expressivas robustas, plásticas ou escultóricas, muitas vezes executadas com concreto aparente bruto — *betón brut* — nas obras do final dos anos de 1940 e primeiros da década seguinte. A constante citação vernacular e mediterrânea foi usada para acusar insatisfação diante do internacionalismo e chamaria a atenção em países às voltas com a identidade cultural. Na Inglaterra, na mesma década de 1950, os Smithsons, muito citados pela mídia, engajaram-se pelo retorno da arquitetura corajosa e genuína — primitiva — produzida pela ação moralizada: reivindicavam a volta do heroísmo da vanguarda mais propagandista. Segundo escreveria o casal, em tom quase profético, pelo retorno ao verdadeiro, definitivo e original caminho. O mais significativo episódio desse cisma corresponderia à exposição *The heroic period of Modern Architecture*, de 1965, que se contrapunha à exposição *International Style*, do MoMA, de 1932. Tratava-se de um evento em que o material *moderno* selecionado distorcia o modo e a forma modernos para fazer com que se acreditasse que tudo se passava como se a história estivesse sendo reconduzida ao lugar, sem dar margem à desconfiança de que essa nova arquitetura, em nome do moderno, estivesse, na verdade, repudiando-o.

Os arquitetos pareciam evadir-se do mercado e dos objetos produzidos para as massas. Por preconceito e repulsa à vulgaridade, quiseram desligar-se da possível associação às exigências da



A Catedral de Brasília, concebida por Oscar Niemeyer, será única, no mundo, pelas suas linhas originalíssimas. Ainda em construção, já desperta o interesse de todos os visitantes, com sua forma circular, que proporciona a mesma visão de todos os ângulos. Vinte e um montantes compõem a fachada, de quarenta metros de altura. Cimento, aço e placas de vidro refratário, de cor neutra, se conjugam nesse monumento erguido à fé no Planalto Central.

São João Bosco será entronizado no altar-mor da Catedral

Niemeyer, foto da construção da Catedral de Brasília, 1959

mercadoria²². Seus valores constitutivos poderiam ficar intactos, se referidos à arquitetura ancestral.

As perturbadoras profecias dessa esquematização dotaram o meio de uma impertinente ideologia e impregnaram essa arquitetura com um discurso superficial e insistente, para fundar outra hegemonia que desse conta da completa compreensão e gestão do feito arquitetônico.

Se, de um lado ocupava todo o discurso daqueles arquitetos, por outro, restaria então perguntar como esses todo-poderosos argumentos regularam a forma dos objetos: dos projetos. Projetos resolvidos como seria de se esperar, como se resolvem os problemas que envolvem decisão formal: por intermédio da noção estilística e modelos prévios. Decisão que implica em grande dose de intuição formal e organizadora ou que convoca categorias tipológicas anteriores, aptas a qualquer ideologia. Processo conceptual do próprio do arquiteto que finge acatar recomendações para apaziguar a consciência ao cumprir apelo moral e político. Obediência seguida do contrabando de soluções que garantissem solvência estética. Se não fosse assim, concluiria-se que um comunista convicto é um excelente arquiteto.

Este entendimento da situação da arquitetura nos últimos anos de 1950 e primeiros de 1960 atribui, com incontestável preconceito, uma interpretação generalista e sectária ao *Internacional Style*, entendendo que a estabilização do movimento moderno e sua difusão enfraqueciam o empenho combativo e artístico que já havia existido e que com isso se perderia terreno, interesse, e completaria-se: exposição, repercussão artística, notoriedade, desempenho, autoridade e notícia. Assim, a noção do *International Style* acabou desvalorizada, um signo ordinário, e seu exemplo descartado de maneira leviana e tendenciosa por críticos entediados — *less is bore* — e carentes de emoção e estímulo.

Mas por que a arquitetura moderna teria que ter uma componente

heróica e beligerante? Por que a difusão, uso maduro e competente desta arquitetura não mais corresponderia ao anseio de arquitetos e sociedade? Por que lançar novas formas e providenciar, segundo a transitoriedade da moda, ânimo e novidade? Por que tais sensibilidades se afastaram da sutileza e da experiência conquistada para repisar exagero, irresponsabilidade, maneirismo e arbitrariedade? O moderno mal-entendido e rebaixado a *estilo* corresponde à falha que responde tantas perguntas.

Assim como os diversos realismos²³ propostos — por exemplo, na Espanha, por Oriol Bohigas ou na Itália, por Ernesto Rogers — o *brutalismo* preconizado por Reyner Banham (1922-1988) não corrigiria a trajetória da arquitetura, mas proporia, em última análise, um distanciamento efetivo da atitude moderna já depurada e aperfeiçoada. Entendida como *International Style*, como difusão e estabilização da forma moderna.

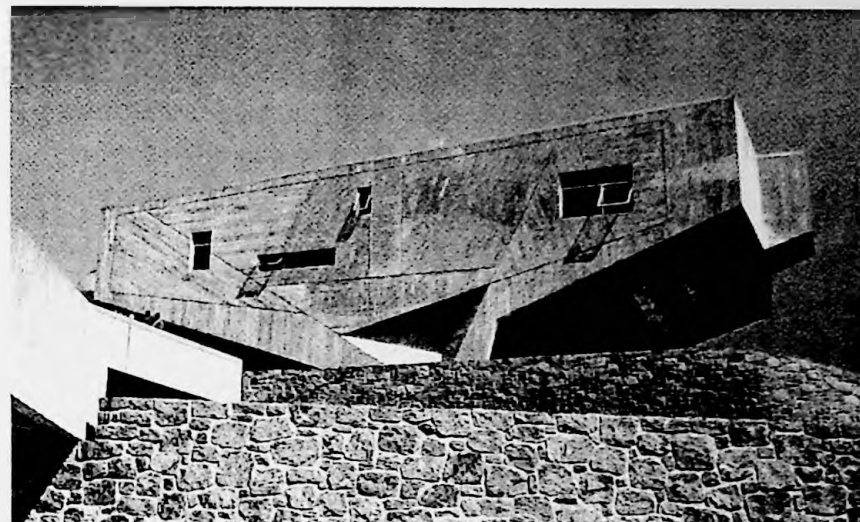
Afirmar que a produção da arquitetura moderna na década de 1950 não mais correspondia a um designio superior e por esse motivo deveria retornar às premissas fixadas pelos arquitetos e teóricos do período heróico e panfletário, desestabilizaria a arquitetura que, naquele momento, atingira notável grau de desenvolvimento, corromperia a parceria industrial na difusão moderna e o vínculo progressista. Não é, tampouco, difícil comprovar que a forma do *new brutalism* não encerra mais ideais modernos, pois aquela produção sugeria, na verdade, o exílio moderno.

Haveria que se definir com precisão o quê deve ser entendido por *brutalismo* — sua pertinência — e verificar se esta definição pode ser aplicada ao conjunto de obras produzidas no período. Obras de concreto aparente não atestam iniciativa *brutalista*, pois não comprovam ação *brutalista*²⁴.

Isto levaria a afirmar que essa produção reconhecida como *brutalismo paulista* não era rubricada pelo moderno idôneo, mas pelo signo realista e revisionista de época, facilitado pelo chamamento

nacionalista quase sempre simpático ao romantismo e simplificado pela improvável exatidão compreensiva de fenômeno complexo, digerido às pressas por *antropófagos*. Realismo, ainda, reforçado pela exigência social da esquerda.

Este tema convida à leitura dos textos dedicados à formação cultural nacional, para refletir sobre suas bases teóricas e para investigar a real possibilidade de formular e identificar um caráter peculiar e representativo do espírito brasileiro. No entanto, seria possível contrapor a essa tendência dominante outra hipótese que, contrariamente, expusesse a incorrigível artificialidade e vício, intrínsecos à constituição desses modelos culturais. É embaraçoso falar em nome dessa hipotética cultura nacional como raiz de tudo que acontece no país, mas seria possível tecer considerações quanto aos limites da avaliação que os intelectuais responsáveis pelos papéis da arte e da técnica impuseram. Primeiro, prevaleceu no Brasil a convicção de que a arte deveria corresponder a uma atividade suprema, mobilizadora e representativa de sentimentos sociais, capaz de convencer do iminente encontro com o futuro; uma arte fundamentada no reconhecimento e culto de seu autor, uma arte algemada ao popular. Uma visão que colocou obstáculo à arquitetura moderna, cujo desenvolvimento era preferencialmente coletivo, cuja oferta era internacional e cuja noção de *artisticidade* residia em relações formais internas, cada vez mais sutis e especializadas, portanto inacessíveis ao público. O pouco valor conferido por essa mesma intelectualidade com respeito à técnica entendida como tarefa prática e manual²⁵, tampouco permitiria extrair demasiado, do feito construtivo; muito menos, perfeição e respeitabilidade. Alcançar o estágio mais elevado da *arte de construir*, de construir *com arte*.



Marcel Breuer, foto sala de conferências universidade Heights
Nova York, 1956-61

Arquitetura paulistana de 1960

No campo mais extenso da arte, a abstração foi considerada atitude alienante, apolítica e estrangeira. Seria uma atitude contrária à arte realista que lida com a vida e com a paisagem reais²⁶.

Expressado o interesse por uma época e por um lugar, em que se intui e confirma a ocorrência de arquitetura extravagante²⁷, esquisita e perturbadora; interesse eletivo²⁸ por anos em que predominaram crítica e prática, justificadas em racionalismo doutrinário comprometido com rígidos chamamentos ideológicos e sentenciosos, buscam-se as características²⁹ em vítimas da tecnologia do concreto e da engenharia civil.

Essa arquitetura bizarra é tratada como desconhecida, como se, todavia, não tivesse sido assimilada, já que se desconfia das idéias, definições e significados que lhe deram evidência e título e ainda, por contar que nela até cabe indagar, duvidar e interpretar.

Parece bom palpitar arriscar que foram os pressupostos ideológicos aqueles que interferiram de maneira decisiva na apreciação da variada arquitetura paulistana - que justificaram proposta sem precedente. É improvável que este julgamento pudesse ter sido igual, quanto ao proposto por Le Corbusier (*Mosteiro de La Tourette - 1953/57*), Amancio Williams (*Residência de Mar del Plata - 1947*), Rudolph Schindler (*Residência Lovell Beach - 1925/26*), Eileen Gray (*Tempe à pailla - 1932/34*), Charles Eames (*Residência Eames - 1945/49*), Auguste Perret (*Igreja de São José - 1949/56*) ou mesmo o orgânico Frank Lloyd Wright (*Taliesin West - 1938*), arquitetos que poderiam ter antecipado essas características da aparência brutalista³⁰. Preconizadoras de muitas relações entre forma, material, estrutura e técnica, da sensibilidade ou atitude que tanto iria interessar aos moralistas ingleses.

Tal concentração em mesmo contorno geográfico, ao coincidir com classificações simplificadas, acatadas coletivamente, teria

resultado na prescrição da *Escola Paulista* de arquitetura e do *Brutalismo Paulista*. Região onde se conjugaram fenômenos e demandas peculiares que promoveriam uma arquitetura unificada. A primeira denominação — *escola* — é posterior ao período e, portanto, corresponde a um comentário histórico e nominativo, enquanto que a segunda — *brutalismo* — é autodenominativa - assumida por seus personagens. Yves Bruand termina a pesquisa de seu livro *Arquitetura Contemporânea Brasileira* em 1969, na data de sua partida do Brasil e já cataloga esta arquitetura como o que ele convencionou ser o *movimento brutalista* paulista.

O termo *escola* afirma uma maneira peculiar, a *maneira paulista* de fazer, em evidente oposição à disputa com a *oficial* arquitetura da concorrente *escola* carioca³¹ e, por fim, insinua que existiu um conjunto de recomendações, experiências e definições transmissíveis — teoria — que adquiriria o estatuto e a estabilidade da disciplina e que teria sido ensinado pelo mestre e aprendido e compartilhado pelos discípulos. A *escola* desce ao bairrismo e, em consequência, à arquitetura como problema regional. A *escola* pressupõe mestre e reduz a arquitetura a um estilo pessoal difundido.

Já com relação ao termo *brutalismo* estaria se fazendo referência à postura radical e contestatória do projeto, também à aparência rústica ou das obras acabadas em concreto bruto³² e, por fim, referindo-se à conexão com um hipotético *brutalismo* internacional, teorizado na Inglaterra. Pendente da discussão exercida em torno dos problemas de época da arquitetura mundial. Daqui surgiria a má vontade de Artigas para admitir parentescos.

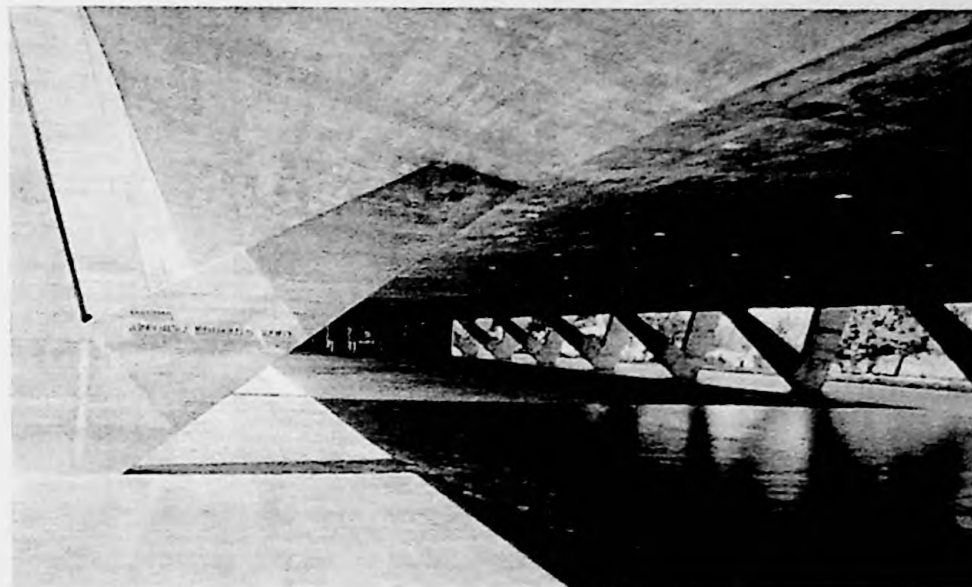
Escola e *Brutalismo*, duas classificações construídas com diferentes intenções e algumas poucas coincidências, referem-se à mesma arquitetura. Todas apoiadas na precoce evidência de características recorrentes das obras de um grupo de arquitetos que, tudo levaria a crer, compartilhavam e reproduziam idéias e explicações sobre aquilo que se poderia chamar "a constituição de

bases irrecusáveis e hegemônicas para o trabalho de arquitetura", uma ideologia da forma³³.

Comparação fundamental, já que se poderia, por analogia, considerar que assuntos embebidos em ideologia³⁴ são como as conservas, apenas capazes de preservar e acentuar gostos — e desejos — sem, no entanto, mudar a natureza daquilo que é conservado: constituir determinações sólidas, capazes e decisivas para definir e controlar momentos artísticos em que intervenham, com efetividade, processos geradores de forma. Por consequência, abre-se a possibilidade para especular os diferentes edifícios que constituem os exemplos deste trabalho os quais teriam como origem — inspiração ou partido —, diversos motivos ou fenômenos artísticos independentes. Isso para combater e desmontar a idéia de uma *escola paulista* ou do um *brutalismo paulista* enquanto núcleos estáveis capacitados para ordenar tudo que vinha sendo feito por tantos personagens na década de sessenta. Se há aderência entre obras é mais provável que está acontecendo segundo processos de difusão estilística e não segundo princípios compartilhados que pudessem conduzir a resultados formais análogos.

É possível verificar que durante os anos cinquenta a arquitetura brasileira atenta e em conformidade com o *International Style* era, de um modo geral, equivalente no Rio de Janeiro e em São Paulo³⁵ e que, ao final dessa década, uma dissidência na arquitetura paulistana desenvolveria novo tracado estético e começaria a defender procedimentos básicos e essenciais para a arquitetura. Por paradoxal que possa parecer, uma concepção de arquitetura com sensibilidade e atitude semelhantes às dos trabalhos anteriores de uma das figuras mais destacadas do Rio de Janeiro -o arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

Um repentino rompimento com a mesma experiência moderna consolidada, conhecida e praticada pelos mesmos personagens, foi camuflada pelo *natural* rescaldo da cultura antiga nacional,



Reidy, foto museu do MAN-RJ
Rio de Janeiro, 1953

pela improvável formulação de renovada objetividade e pela incorporação de técnicas construtivas conceitualmente modernas — mas produtivamente atrasadas, hostis e brutalizadas — para disfarçar, em seu interior *brutalista*, uma tão poderosa quanto negativa atitude *contra-cultural*⁸⁶ que recomendava outros modos de sociabilidade: mais retrógrados, rurais e, inclusive, monásticos. *Contracultura* que acabaria radicalizando-se na metade dos anos sessenta para, a exemplo das manifestações em outras artes, abrir espaço a uma atitude voluntarista com inequívoca componente *hippie*, nas mãos da geração de Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império. Antimoderna, como já se sabe, por aproximar o moderno do nacionalismo³⁷ — pouco importa se progressista ou nostálgico — contaminando-o com sentimentos românticos. Havia nesta atitude uma oposição velada às mudanças progressistas, às possibilidades de obter objetos cada vez mais complexos, aperfeiçoados e bem acabados, que usufruíssem os incontáveis recursos que as conquistas tecnológicas e industriais haviam posto à sua disposição³⁸. Havia receio de abrir mão do *status quo* profissional. Havia uma mudança com respeito ao papel que o objeto moderno deveria cumprir e, portanto, às suas exigências. Daqui emerge um dos aspectos mais provocativos — e menos explorados — do *brutalismo* entendido como a renúncia ao objeto moderno perfeito e indefectível, regido pelos processos formativos modernos e apenas substituído pelo objeto melhorado e mais oportuno. O futuro brasileiro não se construiria pelo constante e progressivo aperfeiçoamento técnico e formal, mas pela modernização de seu passado. Nisso reside o mais profundo sentido e a irrecusável fortuna da repercussão *brutalista* em São Paulo.

Porém, em que pese ao sentido aderente e à persuasão notável que este sentimento adquiriria em certo meio paulistano instruído, não se deve perder de vista que tal confrontação crítica coincidia com uma mudança análoga em outros países. Mudança que, nem em todos países, parecia estar motivada por apelo nacionalista.

A utilização da arquitetura popular como modelo, por Le Corbusier, teria dado margem a uma interpretação equivocada dos arquitetos que sofriam pressões culturais e históricas em seus respectivos países. Lúcio Costa³⁹ não teria entendido que para Le Corbusier era indiferente utilizar técnicas modernas ou ancestrais para construir, já que a *forma* de sua arquitetura, completamente emancipada, seria *moderna* em qualquer caso. Os arquitetos paulistas teriam entendido a ambiguidade corbusiana do moderno obtido com qualquer técnica construtiva, mas aceitaram — preferiram — a imprecisão construtiva e a taticidade características da técnica ancestral.

Esta arquitetura experimental, em qualquer caso, parecia evadir-se de todo compromisso com o mercado. Seus valores constitutivos abdicavam dos componentes industriais para concentrar-se em técnicas artesanais e tipos da arquitetura que servissem a uma sociedade idealizada, salva e restaurada. Valores que convivessem com exigências nacionais. Isto levaria a uma contradição entre *construir* e *fabricar*, o que quase asseguraria o mérito estético obtido naquilo que é construído pela produção artesanal que alcança magníficos valores na cultura ocidental. Também a forte interferência da esquerda impunha um controle ideológico simpático ao isolamento dos setores dinâmicos mais comprometidos com o capitalismo, como seria o caso da indústria.

A sombra do discurso ideológico pode escurecer o completo entendimento dos feitos arquitetônicos. Se de um lado este discurso norteava todos os escritos e memoriais dos arquitetos, por outro nunca deixou claro como tais intenções — externas à gênese da forma — interferiram no desenho de sua arquitetura, em seus projetos⁴⁰. Em todo caso, fabrica algumas máximas ligeiras: a abstração transforma-se em austeridade; a arte adquire finalidade — obrigação — social; a natureza distribui bondade e sabedoria, a técnica empresta e atesta experiência; o refinamento — burguês — denuncia a corrupção artística; a forma é uma categoria sedutora e alienante e a indústria

gera consumismo e proletariado urbano.

O *brutalismo paulistano* critica obras modernas anteriores, acusando-as de formalistas e burguesas por encerrar características supostamente esnobes de uma cultura elitista e decadente, obras que estariam apoiadas em um virtuosismo tão estrangeiro quanto frívolo diante dos verdadeiros desígnios nacionais e, finalmente, obras produzidas por arquitetos alienados, indiferentes ou contrários às causas políticas mais cruciais e à militância revolucionária. Substituiu-se desta maneira uma arquitetura elaborada e precisa por outra, que além de tosca e pouco exigente no trato dos materiais e dos acabamentos era, além do mais, exagerada⁴¹ em seu desenho e proporções. Uma arquitetura que confiou sua explicação a aforismos pseudo-racionalistas e a uma sociologia barata⁴², capazes de convencimento e eficazes para disfarçar um eventual *a priori* estético. Talvez o aspecto mais obscuro do qual pouco ou nada se alertou e escreveu.

Há de destacar-se que o ataque feito à arquitetura moderna ligada à difusão mundial do *International Style* se faz, não só pelo discurso político e social, mas também por meio da crítica a um *racionalismo* tido como precário e superado para produzir a indiscutível arquitetura em pauta. Quando se afirmava que, ademais da restauração ética, a arte *brutalista* continuaria afiançada pelo *racionalismo*, surgia uma contradição. Impossível distinguir entre duas noções de *racionalismo* que sustentassem dois procedimentos avessos. Por isso é necessário entender que essa arquitetura de inspiração *brutalista* pretendeu, efetivamente, assumir a racionalidade — construtiva — como guia produtivo em oposição à arquitetura moderna anterior que, pese ser reconhecida como *racional*, teria sido, a bem da verdade, concebida segundo a decisão da forma moderna: segundo *razões* da forma.

A arquitetura moderna nunca fora objeto da razão pura, nem tampouco assunto da convenção ética. Foi, naquilo que pode representar seus bons e definitivos exemplos, resultado da



Lina Bo, foto detalhe de texturas exterior MASP
São Paulo, 1957

aplicação do conhecimento da forma, desenvolvido e acumulado pelas vanguardas construtivas do século XX. O que os personagens do brutalismo vão fazer, pela dificuldade antecipada por Ortega y Gasset para entender a arte moderna abstrata e intelectual, é queixar-se da incompletude racional que o simplista discurso oficial garantia para exigir a reintegração ao improvável campo de uma arte racional. Estado que mesmo os brutalistas seriam incapazes de alcançar, já que continuaram exigindo da arquitetura um empenho artístico, embora mais expressivo, pautado numa aceção estética mais evidente e perceptível⁴³. A estética desumanizada, movida pelos fundamentos da forma moderna, retrocedia à estética re-humanizada com que arquitetos e clientes voltariam a sentir a arte, mesmo que com desprazer. A condição visual do objeto ficava substituída por sua física condição óptica⁴⁴.

Se assim for, a campanha *brutalista*, a exemplo de outros realismos artísticos, corresponde a um retrocesso artístico na história da arte do século XX. Brutalistas substituíram a sofisticada — abstrata — formatividade do objeto moderno pela aplicação dos aspectos construtivos e estruturais mais previsíveis — reais — do objeto. Como quem leva ao pé da letra um manifesto propagandista, ajustado para divulgar a *causa* junto a pessoas assintomáticas ao prazer estético moderno, mas ávidas da sensação do gosto.

A modernismo brasileiro, que correspondia à vigência do projeto moderno do mesmo modo que o modernismo mundial, encerrava seu ciclo na década de 1950. Dando continuidade a esta hipótese, praticamente tudo que aconteceu depois dessa década substituiria o projeto moderno⁴⁵. Fica incluída a genérica proposta *brutalista*, incansável em acusações a desvios éticos e à falta de resultado social, mas, em todo caso, beneficiária do espólio moderno. Críticas feitas, pela alegação dos desvios da arquitetura internacional, vista como determinação capitalista e produtora de conjuntos habitacionais inumanos, acabariam corrompendo sua estabilidade⁴⁶.

Apesar da alardeada hereditariedade moderna dessa tardia arquitetura paulista e de sua reivindicação como depositária do hipotético legado racional do movimento moderno, deve especular-se, ao considerar que essa mesma arquitetura teria destituído a atitude moderna, que ao invés de corresponder à extensão ou sobrevida do fenômeno moderno, o brutalismo exerceu decisivo papel na desintegração da arquitetura moderna.

Servir de tipo, modelo ou partido, exigia da estrutura, em certos exemplos da arquitetura *brutalista*, função extra e inconforme com a tarefa estrutural arbitrada pela ortodoxia moderna do século XX. Tal emprego estrutural deturpou a estrutura adequada, clara, simples, econômica e eficiente da arquitetura moderna — quase sempre uma estrutura reticulada, ortogonal e, sobretudo, recolhida e discreta — para torná-la estrutura saliente, exagerada e oblíqua, de grande apelo dinâmico, com notável expressividade reiterada pelo acabamento rude e tátil do material e pela monumentalidade conferida por medidas que fizessem menção às cargas e esforços físicos.

Uma utilização técnica que impressiona pela extraordinária similitude às qualidades defendidas pela crítica do século XIX, na interpretação favorável do estilo gótico e no aproveitamento do espetáculo estrutural pela experiência romântica.

O papel da estrutura reivindicado pela causa *brutalista*, aceita dois sentidos. O primeiro, que promove *originalismo*, com técnica e arquitetura *primitivas* e o outro, inventivo, que assombra e emociona. A versão *brutalista* se acomoda à história e espírito paulistas, mas acolhe o *slogan* local de desenvolvimento. A técnica ancestral, restauradora das relações entre homem e objeto era resposta insuficiente para a aspiração moderna paulistana. O concreto aparente e bruto cumpriria bem a ambigüidade da técnica moderna que admite processo artesanal e oferece um resultado bruto que evoque rusticidade: ruralidade, ou o oposto da urbanidade.

No caso brasileiro, a noção moderna prefere sua definição

estilística e dogmática. A academia⁴⁷ idealiza um *moderno*, submetendo a uma expressão de mudança, mas subestima sua forma mais escrupulosa, vista como muito exigente. É possível que esse moderno *domesticado* esteja vinculado a idiosincrasia local. Vínculo que ajudaria a conciliar, dar sentido e tolerância às relações do feito moderno com a cultura local.

A historiografia brasileira deu preferência à explicação de fenômenos favoráveis fundamentados em aspectos da cultura e história nacionais. A arquitetura moderna foi vista como a manifestação técnico-artística que melhor combina identidade nacional e futuro. Esta insistência faz crer que os acontecimentos conectados à arquitetura estrangeira pouco ou nada tiveram com o inventado e praticado no país. O autonomismo e autoctonismo cumprem requisito de nacionalidade, mas isolam e impedem aprimorar e criticar, pois cristalizam afirmações e descartam renovação.

Nos anos sessenta do século XX, os arquitetos radicalizaram ao fundamentar o modelo de arquitetura que causava estranheza. No entanto, o suporte ideológico sustentou-o. Essa foi a última vez em que uma proposta ampla esteve sintonizada com uma visão cultural do país. Foi o último consenso teórico daquilo que deveria ser a arquitetura paulistana. Este é o único aspecto que permite confundir aquela arquitetura, ou aquele brutalismo, com a atitude moderna, todavia vista como motor de mudança.

Alguns aspectos da arquitetura *brutalista* deixam transparecer sua recorrência romântica⁴⁸. A maneira como se elabora a noção do que é *novo*, como alguma coisa diferente de tudo aquilo que já foi visto não tem nada em comum com a noção do *novo* propugnada pela atitude moderna autêntica⁴⁹.

Por isso se defenderia que este fenômeno *brutalista* paulistano estaria mais apoiado nos mecanismos hegemônicos: pela ação de suas estratégias de dominação e menos em rotinas ou seleções formais que controlassem a arquitetura como resultado de um procedimento

formal normativo, previsível e constante⁵⁰, e ainda muito menos num alegado *rigor doutrinário*, como opina Yves Bruand⁵¹, para reprimir o *capricho pessoal*.

Arquitetura de estrutura reticular equiparada à abobadada; com concreto aparente, às vezes liso, em outras, rústico, de carga ou vedação; com aberturas de todas formas e proporções; com geometria ortogonal igualada ao traço mais livre ou mistilíneo e, finalmente, com a coluna justaposta ao pilar lapidado. Tantas variações não bastaram para exigir classificação mais escrupulosa e atenta à concepção ou ao sentido de suas escolhas que se ateu às intenções gerais de uma *mentalidade coletiva* voluntariosa.

Insurgência profissional contra uma realidade considerada frouxa e convencional — cidade dos sobradinhos — para se expressar à altura da expectativa nacional. Essa parece ser a firme opção de Artigas, diferente da opção de Bo Bardi, que tropeça em outra realidade remota e marginal, ao descobrir o Nordeste abandonado e espontâneo, tão escondido que nada o havia alcançado. Sem afetação ou contaminação da cultura ocidental. Européia, mas cansada da virtude ocidental — formal, erudita e refinada — ela vislumbra na condição desprezível do objeto popular a preciosa autenticidade da cultura, manifesta na aspereza, traço mais acertado e esperançoso da gente. Parece acreditar que a sabedoria desse *pré-artesanato* seria condição necessária e suficiente para reconduzir arte e cultura brasileiras ao caminho autóctone. Animada, Bo Bardi parece descartar todo o desenho pautado em técnica proveniente da indústria, para acatar a ingenuidade e a precariedade como condições essenciais.

Desde a publicação das histórias completas⁵² da arquitetura moderna brasileira, produziu-se material historiográfico suficiente para recomendar⁵³ a produção de narrações parciais e focadas nas obras — documentos de primeira mão⁵⁴ — que *explicadas* acabaram envernizadas por camadas interpretativas que nunca chegaram a

desvendá-las satisfatoriamente, mas que, ao contrário, recobriram, ao longo do tempo, seus possíveis sentidos originais, seus motivos e intuições. Preconceitos que como as pátinas dificultam um olhar isento que procure identificar suas propriedades. Interpretações mistificadoras que, com o passar dos anos, acabam opondo-os a suas obras.

Escola paulista

Como já foi adiantado, questiona-se a classificação brutalista e duvida-se que a vacuidade desse conceito possa agregar informação à arquitetura paulistana da década de sessenta, sem que isso dependa de considerações específicas sobre o objeto.

O *brutalismo* começa como um factóide sustentado por Theo Crosby⁵⁵, destinado a divulgar a obra e as preferências de um grupo de artistas jovens ingleses e ocupar o lugar aberto pelo sentimento de crise e inoperância do legado moderno, por eles mesmos mortificado, no segundo pós-guerra do século XX⁵⁶. Os argumentos empregados no livro que difundiu essa idéia não se sustentam. Apenas num cenário da sociedade de massas conseguiria se explicar como versão tão primária e mal acabada, referida à arte e arquitetura que atraiu, com facilidade, o interesse de arquitetos desorientados.

Apesar do escasso valor conceitual e da britânica moralidade das afirmações *brutalistas*, não se nega que a posição beligerante e revisionista do grupo inglês tenha deixado incontáveis marcas e vestígios por toda parte e produzido irreparáveis estragos ao autorizar tanta grosseria na metade do século XX, registrada em capítulos da história moderna da arquitetura de todas as compilações históricas posteriores.

Defende-se que o inconformismo do *new brutalism* convenceu e vingou quando e onde o discernimento sobre arquitetura moderna era

incerto, menos fundado, mais receptível ao apelo ético e renovador do objeto, adequado à recomendação da esquerda, e mais dependente de heroísmo, criatividade e originalidade.

A doutrinação brutalista dirigiu a conduta do arquiteto e fez comungar todo objeto em sua consciência. Em definitivo, foi relapsa quanto à perfeição do objeto por exigir-lhe só bondade. Como seus inspiradores Ruskin e Morris⁵⁷, esconjurou a indústria para devolver a manufatura ao homem e à sua habilidade; combateu a superfluidade do revestimento — acobertamento — e o resultado afetado da erudição, para reabilitar a honestidade simplória, para pleitear condição infantil ao objeto, didatismo das partes e utilidades da construção: novas categorias para autenticar a obra de arquitetura. Outra vez a cartilha da esquerda era contemplada: a ética, como escudo e antidoto à canalhice capitalista e a restrita simplicidade como condição da nova sociedade espelhada no homem comum: o proletário.

Instaurado o preceito, quase todos são cooptados. A equipe de Rino Levi, ao desenhar os edifícios Gravatã, de 1964 e Araucária, de 1965, experimenta essa influência. No Centro Cívico de Santo André, construído entre 1965-68, sobre a perfeita implantação que refere os quatro edifícios na esplanada, desaparece a marca internacional para citar ícones do poder no cerrado. Os pilares facetados — cubistas — dos edifícios e os prismas triangulares que compõem a casca da Câmara Municipal, o hangar atirantado da Tecelagem Paraíba, 1965-67, antecipariam a invenção da descomunal estrutura de transições oblíquas da biomórfica sede da FIESP, no concurso de 1969, ou a profunda anomalia a que pode chegar a fé na estrutura onimoda. Mesmo Mendes da Rocha acataria essa marca estrutural, o emblema totêmico, o simbolismo técnico que também indica quanto o homem moderno se afastara da condição moderna. Outros não se deixam levar, como Oswaldo Bratke.

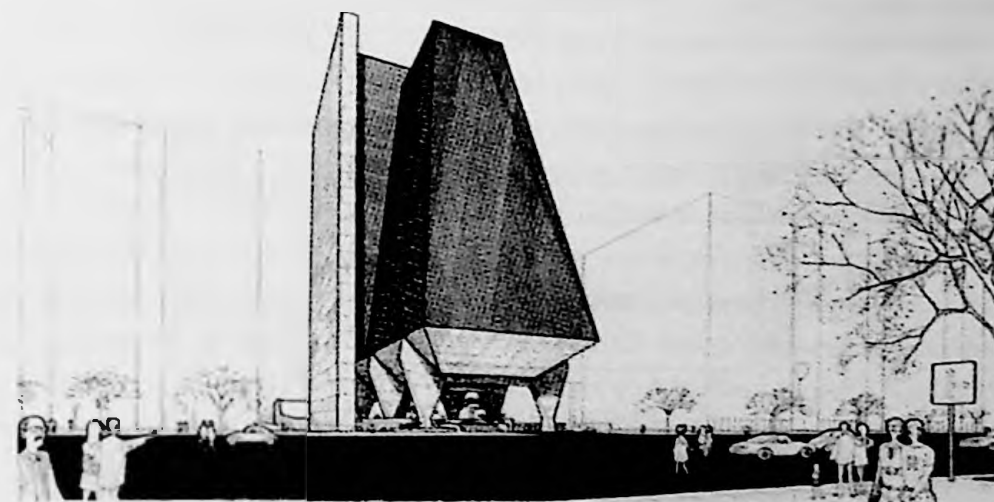
Essa arquitetura *brutalista* parece subtrair a importância que o homem acrescenta à matéria, com trabalho. O concreto armado

se qualifica mais pelo alinhamento e travamento das fôrmas, do que pelo trabalho humano dedicado a apresentá-lo melhor, a acabá-lo melhor, a cuidá-lo. O concreto parecerá melhor quanto menos acusar interferência humana e, nesse sentido, quanto menos cultura e história se instalarem nele. Busca a perpetuidade, ainda como objeto humano, mas se faz passar por natural e com a materialidade e taticidade da pedra, busca no artifício da ruína, daquilo que foi construído pelo homem e retomado pela natureza, seus valores estéticos românticos e nada modernos.

É difícil, talvez impossível, explicitar os limites dessa categoria chamada *Brutalismo*⁵⁹ e sua correlação com a arquitetura moderna. Conceito que apenas pode ser associado à tácita renúncia ao objeto aperfeiçoado, proporcionado pela utilização de melhorados recursos tecnológicos e industriais. Também são explicitadas as diferenças internas desse *brutalismo paulista* tão honesto e confiante na apresentação das matérias-primas e, em particular, do concreto aparente, ou referido à técnica construtiva, ou referido aos temas ancestrais da construção ou, ainda, referido aos valores sensíveis que os materiais aportam. Estratégias diversas e inconciliáveis dentro de uma mesma definição do *brutalismo* que, para que se faça justiça, deveria ainda ser distinguido de algumas poucas atitudes modernas genuínas que concorreram naquele período mas que, às pressas, acabaram sendo igualadas.

No *brutalismo paulistano* estaria embutido um componente desestabilizador da cultura e avesso ao progresso. Haveria uma atitude velada e oposta às conquistas do progresso, às possibilidades de fazer o objeto mais complexo e bem-acabado e usufruir os recursos que o avanço tecnológico põe à disposição.

Tal enfrentamento crítico iria coincidir com a mesma atitude revisionista em outros países, em mesmas datas. Atitude motivada, certamente, pelo receio do domínio mecanizado, do massivo *standard* industrial, da poluição ambiental e consumo irracional.



Rino Levi, perspectiva FIESP
São Paulo, 1969

Ampliar e diversificar referências externas — entre as quais a reconhecida e aceita influência *corbusiana*⁵⁹, considerada principal e suficiente — sobre a arquitetura brasileira de um modo geral, e sobre essa arquitetura paulistana de modo específico, para especular sobre outras ligações plausíveis e menos evidentes⁶⁰. Complementar, assim, a história entusiasta e jubilosa comprometida com a autonomia da cultura nacional tão característica e, por isso, desvinculada dos acontecimentos internacionais. Procurar outros ingredientes e condicionantes que pudessem acrescentar nexos históricos, conexões com o pensamento internacional que contribuíssem para aprofundar as explicações da produção nacional.

Questiona-se e relativiza-se a definição de *Brutalismo* e *Escola Paulista*, e analisam-se obras que apontam para diversas atitudes ou procedimentos — no intervalo que vai da atitude moderna mais autêntica ao simbolismo mais emotivo — em edifícios aproximados pelo olhar desatento e pela equivalência baseada na repetição material. Discutem-se diversas hipóteses explicativas, presentes nas definições de *brutalismo* procurando vinculá-las, simultaneamente, às ideologias locais e à cultura dos anos sessenta do século XX, para tentar distinguir entre causas e processos *racionalizantes* que propiciaram as especificidades e a sensibilidade que este fenômeno adquire e desenvolve em São Paulo. O caráter revisionista do fenômeno *brutalista* não é exclusividade do cenário brasileiro e muito menos tem sua origem em carências ou críticas nacionais. Seus enfrentamentos e suas datas coincidem com igual fenômeno no cenário internacional. Jovens arquitetos europeus — os Smithson, Team X, Atelier 5 — estavam descontentes com os rumos da arquitetura moderna e propunham reação radical, cobranças éticas e tumultuavam os CIAMs, ao ponto de aboli-los.

A perda da acuidade visual, e o conseqüente impacto sobre a idéia que se fazia da forma moderna, fará desaparecer a decisiva condição mediadora do feito arquitetônico no século XX, certamente

a partir do pós-guerra. Sua ausência permitiu uma agressiva e descontrolada emergência de alternativas estilísticas salvadoras, quase sempre legalizadas por argumento externo à realização da forma. Se isto for verdadeiro, aquilo que se acorda chamar *brutalismo paulista* não seria outra coisa senão um apanhado de obras propostas segundo o variado oportunismo antimoderno que emerge do vazio criado por sucessão de frustrações e humores, não da arquitetura, mas da profissão de arquitetura⁶¹. Se puder ser demonstrada esta hipótese, então o *Brutalismo* e a *Escola Paulista*, a exemplo de tantas experiências na década de sessenta, nada mais seriam senão resultado das dispersivas circunstâncias mundiais. Ao contrário de cavar trincheiras em que se pudesse defender o mundo moderno de agressões revisionistas, a estratégia faria suspeitar da tolerância à condição pós-moderna. Especular como o abandono da forma — categoria que conduz e legaliza os principais fundamentos da arquitetura moderna — faz perder a capacidade de julgar o objeto segundo atributos próprios para considerá-lo através do emaranhado de afirmações moralistas e *racionalizantes* pouco efetivas. Há de se chegar a uma explicação sobre os motivos que levaram a arquitetura da década de 1960 a renunciar aos critérios estritamente visuais de julgamento para insistir em concentrada taticidade, em desmesurada massividade. No rebaixamento da forma, com a consagração da textura. Na troca da matéria pela substância.

Criticar as escolhas de incontáveis intelectuais que influenciaram a constituição da arte nacional com preconceito quando selecionaram possibilidades artísticas e afastaram os aspectos mais simples da cultura e da técnica. Se era adequado que Tarsila do Amaral pintasse a paisagem brasileira sem realismo não seriam menores ou mais ingênuos os pintores autodidatas do Grupo Santa Helena. Se o conhecimento do engenheiro era a base da construção moderna, não corresponderia atraso construir arquitetura com tijolos. A pretensiosa ação cultural traçada na década de cinquenta traz prejuízos, dadas as

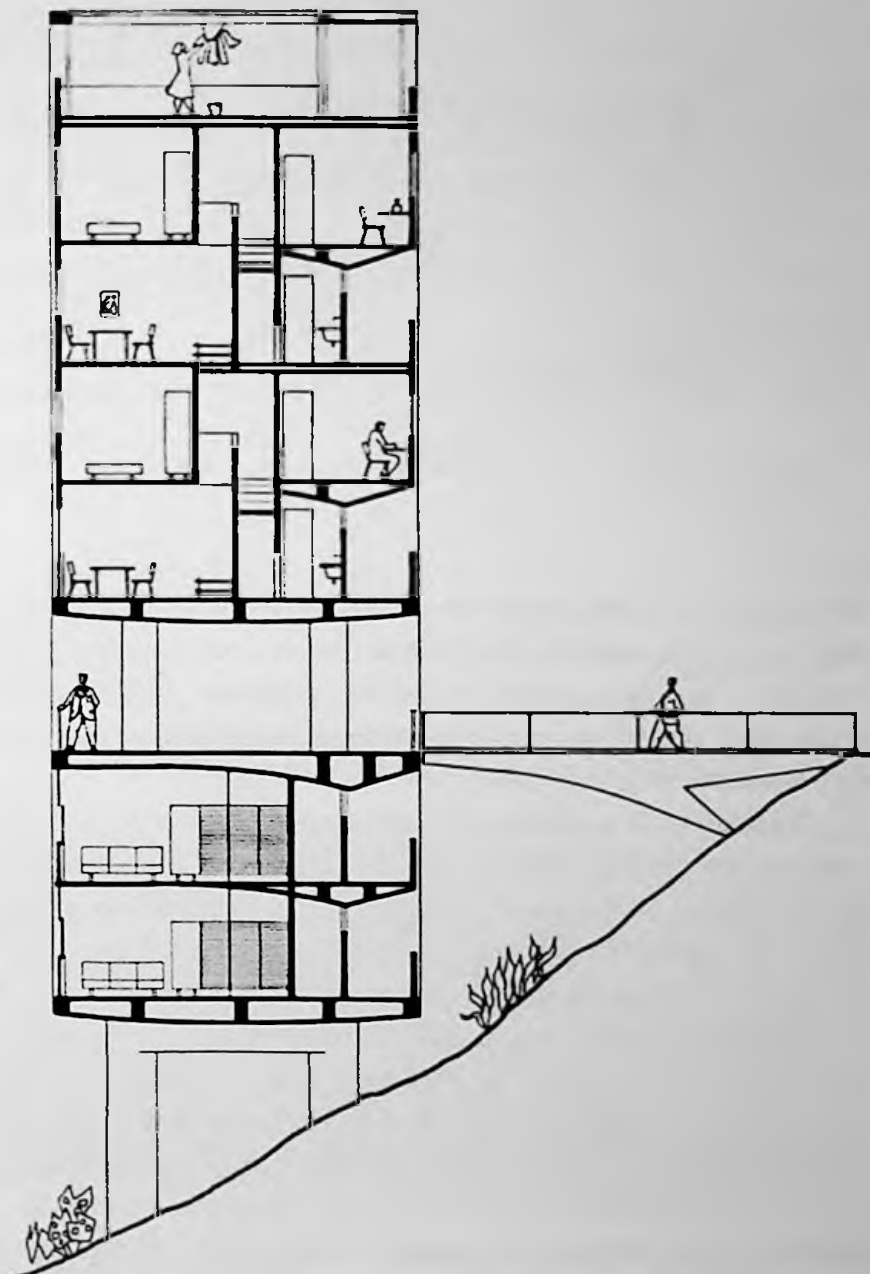
opções que privilegia como modelo da cultura brasileira pretendida e a esse projeto somam-se as versões artísticas mais confusas.

Pedregulho e Gávea

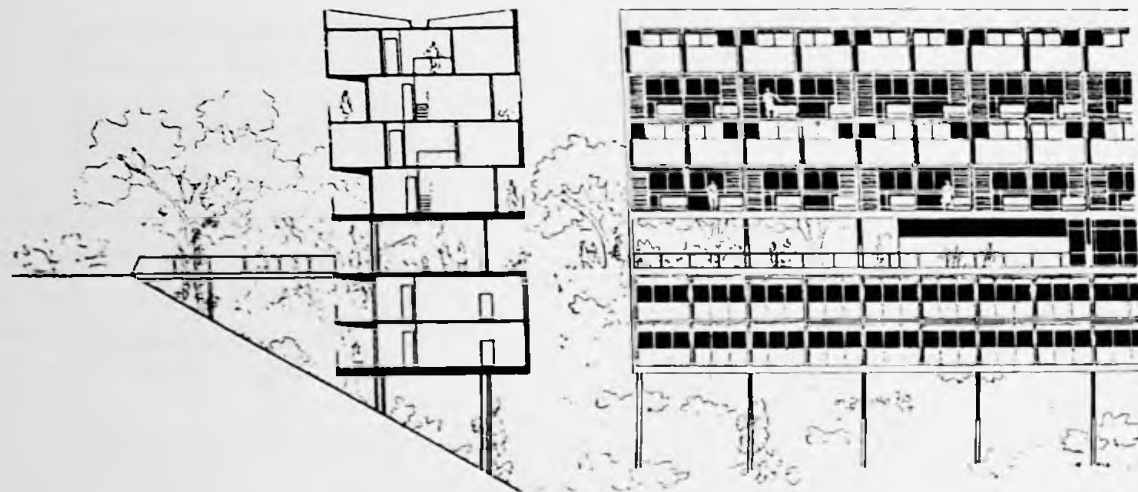
Os conjuntos habitacionais de Affonso Reidy estão entre as obras de arquitetura moderna que causaram boa impressão aos arquitetos e artistas que visitaram o País na década de 1950. Alvar Aalto e Max Bill⁶² fazem comentários separados com respeito ao caráter promissor que essas urbanizações trazem para a cidade moderna ao prever e equacionar o conjunto de serviços comunitários necessários. Não há que se insistir demasiado em que a origem das lâminas ondulantes é devedora da proposta urbanística de Le Corbusier desenhada em 1929 e 1936 para a cidade do Rio de Janeiro⁶³, a exemplo do que havia feito em outras capitais latino-americanas. O aproveitamento das cotas inferiores dos morros pareciam constituir suficiente estoque para enfrentar o déficit habitacional de interesse social.

Mais do que comentar as qualidades urbanísticas desses projetos, interessa comentar as diferenças profundas entre a construção material das duas lâminas projetadas com intervalo de cinco anos. O primeiro, o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes – Pedregulho, de 1947, apresenta uma interpretação construtiva estrita e adequada à concepção formal da lâmina. Pilares, painéis e esquadrias constroem planos íntegros nas fachadas ordenadas segundo uma forma simples de célula habitacional. Apenas discretas mísulas contínuas no corte das galerias de circulação externa indicam uma concessão à figura estrutural.

Alguns anos depois aquela impressionante clareza parecia insuficiente para atribuir talento ao profissional de arquitetura. O arquiteto precisaria mostrar mais truques para espantar e conquistar aplausos e, tudo indica que a estrutura se prestava a elaborações



Reidy, corte conjunto habitacional Gávea Rio de Janeiro, 1952



*Reidy, corte conjunto habitacional Pedregulho
Rio de Janeiro, 1956*

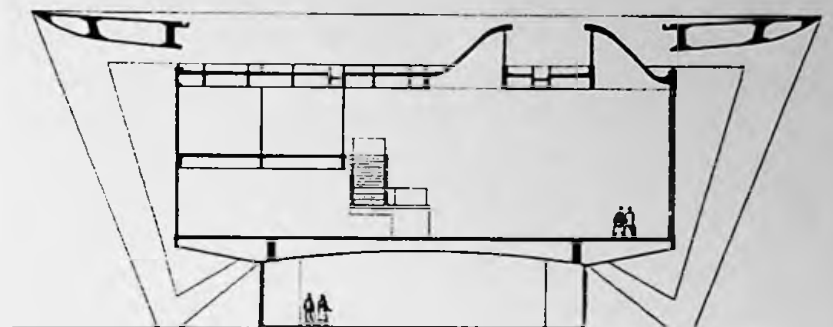
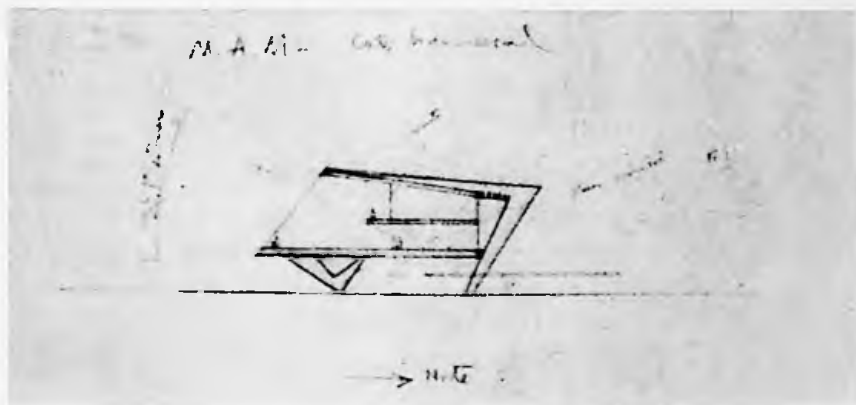
prodigiosas e que arquitetos se renderiam a essa tendência para provocar a atenção do observador. Se isto for verdade, o processo formativo da arquitetura moderna passaria a ter importância secundária diante da aparência original do objeto e por isso ficaria subestimado ou pressuposto.

O corte da lâmina ondulante do Conjunto Marquês de São Vicente – Gávea, de 1952, expõe o novo cacoete carioca. As lajes deixaram de ser planas e típicas para tornarem-se curvadas e perfiladas ou convexas, conforme sua posição e disposição para admitir o conflito formal com outras estruturas, como é o caso das escadas das unidades *duplex*. Como essas decisões não são aparentes, são providenciadas as exteriores. A ponte de acesso ao conjunto também participa do capricho estrutural com que se convoca importância ao projeto e os pilares em 'V' alternam-se numa insólita relação A:B:A ao longo de todo nível de acesso sob *pilotis* para modificar o ritmo estrutural que constrói as células, mudando-o na relação de 2:3. Com exceção feita ao tipo, nada sobra da forma do conjunto anterior. Comparece outro objeto, com as esquadrias inferiores posicionadas

na diagonal, em decidida oposição ao ritmo das janelas isoladas nas paredes do corpo elevado. O desaparecimento dos painéis e planos de vedação em Pedregulho e sua substituição por paredes e janelas, na Gávea, indica o enfraquecimento da forma moderna, enquanto o parrudo arco, no talvegue, recebe os pilares verticais e anuncia os recursos fabulosos de que dispõe o arquiteto.

MAM-RJ

O edifício de exposições do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, projetado a partir de 1954, poderia figurar entre os primeiros exemplos da adesão brutalista brasileira e, mais ainda, a obra que influenciaria decisivamente a posterior arquitetura paulistana praticada nos anos sessenta. É feita referência explícita ao edifício de exposições porque o conjunto do Museu se



estabelece com um esquema compositivo que, completo, somaria outros dois blocos, o da *escola* e o do *teatro*, todos articulados e interpenetrados, com deslocamentos que dão o sentido espacial que se completa na generosa praça desenhada pelo paisagista Burle Max e que reforça a importância do átrio de acesso coberto do Museu e aberto para a Baía da Guanabara e Pão de Açúcar, conforme pode comprovar o observador que se aproxima do museu pelo aterro do Flamengo. Um conjunto de edifícios cujas concepções são definidas segundo processos diversos. Se o edifício de exposições aprende dos palácios do Ibirapuera, e ensaia malabarismos estruturais, também antecipa o *tipo* palaciano que iria fazer sucesso em Brasília; o teatro — sem construir — corresponderia a um tipo conhecido e submetido a uma operação com forte apelo plástico⁶⁴ e a escola se enquadraria naquilo que é mais adequado à formatividade do artefato moderno. Se a composição entre as três partes do conjunto estabelece espaços abertos conclusivos, a diferença entre os princípios estéticos dos edifícios não poderia ser mais estranha entre si e, em certo sentido, mais indicadora dos dilemas da arquitetura moderna brasileira. Da



Reidy, croqui e corte MAN-RJ
Rio de Janeiro, 1953

Trampolim praia Icarahy
Niterói

elegante e discreta escola são feitas menos fotos, já que esta parte não concorre em interesse plástico com o edifício das exposições e seus pilares exaltados. Muito inteligente, ou muito inseguro, Reidy parece explicitar, como numa bricolagem, três encaminhamentos brasileiros dentro de um mesmo projeto.

Ainda com relação ao conjunto do MAM do Rio de Janeiro, a implantação parece resolvida no plano horizontal mas apresenta dificuldades na justaposição dos edifícios. O prédio de exposições do MAM-RJ, ao tornar-se simétrico em seu corte transversal, depois que os primeiros croquis estudassem possibilidades com partes estruturais enxertadas e assimétricas, se tornaria, com seus ângulos oblíquos, excludente e autônomo. Tal simetria igualava o valor que o edifício pudesse ter a cada lado e dificultava enormemente sua associação aos demais blocos da escola e do teatro.

No final dos anos de 1940 e primeiros de 1950, no circuito brasileiro de arquitetura moderna surgem edifícios lineares com características homogêneas na seção e estrutura, muito semelhantes entre si e, possivelmente, citadas. Foram os arquitetos Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy os arquitetos que deram início a essa série e à sua variedade. Esses edifícios têm um interesse especial porque são projetados a partir de um processo que poderia ser classificado como moderno⁶⁵.

Por ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo, dois dos edifícios do Parque Ibirapuera, foram projetados em 1951 por Oscar Niemeyer - o Palácio das Indústrias, atual edifício da Fundação Bienal, o Palácio das Nações e o Palácio dos Estados⁶⁶. No caso do Palácio das Indústrias, foram o mezanino amebóide e a perfuração das lajes com desenho de rampas os elementos que provocaram uma grande perturbação visual e o conseqüente transtorno espacial inconformado com a regularidade do raciocínio estrutural. Os dois últimos iniciam uma deturpação em edifícios modernos constituídos por série de pórticos múltiplos com diversos andares.



Os pilares oblíquos que reconhecem e exploram a importância estrutural do edifício são comuns na arquitetura moderna brasileira a partir da década de 1950. Como já havia sido identificado por Lina Bo Bardi que admite, sem referir-se a Niemeyer, uma solução idêntica com a que havia sido proposta por Viollet-le-Duc em *seu Entretien sur architecture*⁶⁷ e a considera uma solução historicista.

Os pilares inclinados dos palácios explicitam um paradoxo estrutural e moderno. Primeiro os edifícios são desenhados segundo esquema linear e têm sua estrutura material de pórticos múltiplos posicionada e modulada como estrutura com balanços generosos de suas vigas contínuas. Mas esse mesmo balanço será escorado por uma perna inclinada do pilar que, como um ramo de árvore, formará uma treliça rígida no plano ortogonal, modificando toda a percepção da área coberta em forma de varanda ao longo das fachadas. Apesar da esbelteza desse elemento angular, sua presença indica uma anomalia formal com excepcionalidade concomitante ao adensamento expressivo dos elementos estruturais que se tornará uma das marcas mais previsíveis da arquitetura moderna brasileira.

O edifício da Bienal — palácio da Indústria — não foi agraciado com mãos francesas, portanto as construídas são arbitrárias.

Nas entregas da grande marquise, a terminação com as pernas inclinadas para marcar as entradas indicam a origem desses elementos de apelo estético. A origem é a mão francesa do alpendre de acesso. O mesmo ornamento construído com pilares inclinados de concreto, tubo metálico ou troncos de madeira, em tantos exemplos anteriores brasileiros.

Porém, o que deve ser ressaltado nesses palácios do Parque Ibirapuera é que eles apresentam uma solução contaminada que começa a abandonar a idéia mais difundida e fiel ao feito moderno e dá lugar a um procedimento subjetivo e expressionista. Presencia-se uma solução típica da arquitetura moderna de estrutura reticular com *pilotis*, vigas e lajes em balanço, que acabam inexplicavelmente admitindo uma escora inclinada pela qual escoam as cargas do balanço. Nesta solução as dimensões das peças estruturais são ainda estabelecidas pelo cálculo estrutural e por esse motivo definem um edifício, ainda muito leve.

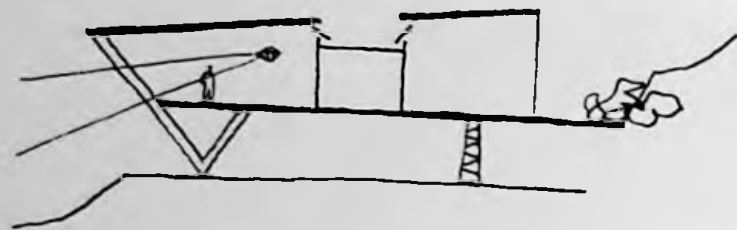
Solução estranha a uma estrutura reticular, guarda alguma semelhança formal com os pilares em "V" das transições térreas de outros edifícios no mesmo Parque Ibirapuera, mas tem uma explicação estrutural menos convincente e apenas antecipa uma rotina de desenho sempre praticada pelo arquiteto em que os mesmos elementos entendidos apenas como forma são girados nas fachadas como ocorre nas colunas dos palácios de Brasília.

Na escola J. Kubitschek em Belo Horizonte, também de 1951, Oscar Niemeyer mostra forte vontade em adensar a forma e apreço pelo resultado expressivo que repetidos pilares inclinados proporcionam nas fachadas. Pilares que, com seções muito exageradas do ponto de vista estrutural, foram dimensionados para desenhar a elevação principal do edifício. O prolongamento da laje de cobertura, justificado por um croqui, como recurso para proteção contra insolação, define



Reidy, foto colégio Brasil-Paraguai
Assunción. 1952

Niemeyer, foto palácio das Nações, parque do Ibirapuera
São Paulo, 1951



Niemeyer, croqui Hotel Diamantina
Diamantina, 1951

um plano inclinado e um volume extrudado por uma geratriz trapezoidal. Do mesmo ano e com semelhante raciocínio estrutural e formal é o Hotel de Diamantina em Minas Gerais, onde os planos inclinados assemelham-se aos da escola de Belo Horizonte e indicam que, provavelmente, Niemeyer e Reidy discutiam questões e mantinham afinidades formais comuns que se traduziam na constante afirmação de traçados dinâmicos, já que a seção do colégio Brasil-Paraguai, de 1953, guarda uma notável semelhança com aquilo que Niemeyer fazia. No hotel de Diamantina o pilar em 'V' transverso tem pernas com diferentes alturas. A perna da fachada sustenta a laje do piso dos apartamentos e é prolongada até a cobertura do edifício, enquanto que a perna interna vai ser interrompida na laje do piso. Trata-se de um desenho muito semelhante ao que Reidy prepara para a Escola Brasil-Paraguai, e que mais tarde será utilizado no Museu de Arte Moderna do Aterro do Flamengo, com a diferença que a separação da laje do nível superior e a conseqüente monumentalização do pilar de fachada vai causar ao edifício.

Na fábrica Duchon, no município de Guarulhos, construída em 1950, apesar da utilização de pórticos curvados, já deixava antecipada a possibilidade de se conceber edifícios lineares a partir do desenho de seções típicas com ajustes formais expressivos que se diferenciavam da estrutura feita pela engenharia, para neles



Niemeyer, corte indústria Duchon
São Paulo, 1950

experimentar possibilidades de apelo figurativo. São soluções em que a estrutura é submetida a operações formais e conceituais pouco convencionais e nas quais o arquiteto mostraria uma maneira própria de desenhar e combinar esquemas estruturais, para atribuir-lhes novo valor ou, segundo expressão da época, plasticidade.

Todos estes edifícios têm outra característica comum que poderia ser entendida como a peripécia que transtorna o procedimento racional e homogêneo da estrutura. As plantas são desenhadas com situações excepcionais, onde se condensa importância, em oposição às lajes ou estruturas comportadas.

O edifício de exposições do MAM-RJ é todo ele uma estrutura. Tal característica deve ter ajudado a optar por uma paginação elegante das formas de concreto para que o material pudesse ser mantido aparente. O dinamismo dos desenhos trapezoidais anteriores, além de mantido, é transformado, como já havia acontecido na escola Brasil-Paraguai, numa estrutura íntegra e onipresente, que não apenas participa do desenho do edifício, mas, agora, o antecipa e o constitui integralmente. A estrutura deixa de ser um problema congênito do edifício para tornar-se ela mesma edifício. Atingia-se uma idéia de arquitetura em que a concepção arquitetônica ficava reduzida ou elevada — conforme se queira entender — a um raciocínio estrutural. Parece que esta idéia aproximava a arquitetura de sua origem, quando

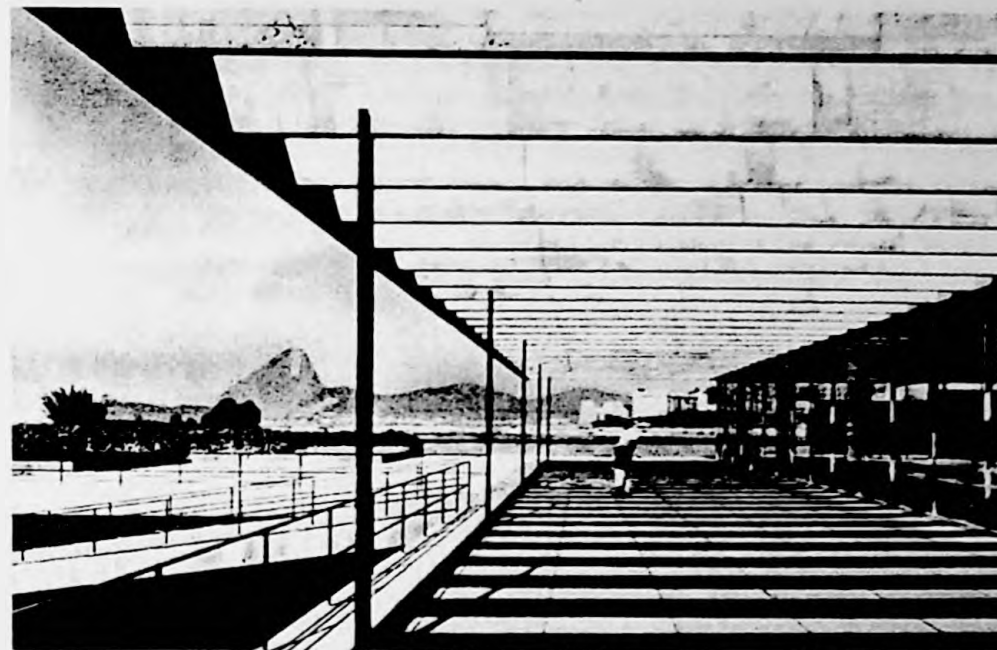
o problema fundamental era encontrar a estrutura que construísse a forma da arquitetura.

Se está diante de um paradoxo. O desenho triangular da estrutura tem sua origem nas experiências figurativas desenvolvidas anteriormente. Os pilares em 'V' das transições de tantos edifícios de Oscar Niemeyer, tem mais compromissos góticos do que aderência às teorias do século XX. O desenho estrutural determinado pela idéia das linhas de força que atuam segundo distribuição *viva* de cargas, como se sabe, teve grande impacto e fez muito sucesso na arte e na arquitetura do final do século XIX, nas maneiras artísticas conhecidas por *Art Nouveau*. Os trabalhos dos arquitetos deste período apresentam constantemente interpretações *animadas* da estrutura, não importa se em pedra, em alvenaria, ferro ou concreto. Basta citar Eugène Viollet-le-Duc e Antoni Gaudí, dois arquitetos com irrefutável compromisso e apreço góticos, para exemplificar este entendimento.

No caso de Oscar Niemeyer, o desenho *arbóreo* das transições ainda o afasta mais do raciocínio moderno.

No MAM-RJ a implantação e a realidade conceitual de cada um dos edifícios aponta para uma sobreposição de diferentes, conflitantes e deslocadas idéias de arquitetura. É necessário afirmar que um edifício constituído por pórticos paralelos e isentos exige autonomia, isolamento e destaque e, portanto, não deveria ser constrangido pelo edifício da escola sem que o ajuste acabasse parecendo uma ampliação posterior e equivocada. Também causa estranhamento que a escola e o museu resultem de sensibilidades modernas tão diversas. A finura e o requinte de um moderno muito depurado e simples, com perfis mínimos na estrutura e nas esquadrias, fazem com que a escola pareça obra de outro tempo ou de arquiteto mais moderno e experiente, tão oposta é à rusticidade, ao exagero e ao dinamismo futurista que constrói a galeria de exposições.

Na escola Brasil-Paraguai a estrutura, muito parecida com a



Reidy, Pergolado restaurante sobre escola MAM-RJ
Rio de Janeiro, 1953

do Hotel de Diamantina, chama a atenção o mesmo rebaixamento de forro na circulação longitudinal para permitir ventilações cruzadas nos ambientes principais, com o perfil assimétrico para solucionar diferentes valências funcionais na planta, para atender o assentamento e orientação, para abrir para a paisagem sugerem que o edifício tem completa autonomia e destaque em toda a sua grande extensão. Este sentido, que atribui a idéia de uma fachada externa, com os poderosos e expressivos pilares voltados para o lado público e uma fachada interna com *pilotis*, mais discreta, é adequado para compor e para formar um pátio e os jardins com o auditório e com o ginásio de esportes da escola.

Porém, a grande indecisão do projeto fica por conta das abas de concreto que, como aerofólios, ao longo do edifício comportam-se como um beiral ou alpendre, como uma cobertura que se interrompe na fachada do edifício, pois apenas sombreia a caixilharia das elevações. Essas grandes placas são remanescentes dos brises encaixados entre os pórticos na escola Brasil-Paraguai e certamente teriam resultado da grande admiração por Le Corbusier e, mais precisamente, pelo possível conhecimento que já se tinha dos projetos de Chandigarh, em 1951-54, no Punjab, onde o Palácio da Justiça guarda notável semelhança formal com o Museu e apresenta solução de edifício linear com cobertura de proteção e sombreamento destacada das partes úteis do programa.

Notas

¹ GRAEFF, Edgar et alii. *Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos*. Rio de Janeiro: IAB/RJ, 1978, p. 148. *por outro lado, o nosso clima não favorece isto [a tradição europeia de "ver" arquitetura]. Nós temos, em quase todo o território nacional, numa boa parte dele, um clima em que se pode viver nu.* Registra-se a visão indígena e paradisíaca do autor. O chamado à condição *tropical* auxilia duas finalidades: primeiro, para opor à cultura e ao patrimônio nacional este *jeito*, ao europeu e, segundo, para insinuar que os objetos feitos nestas latitudes podem ser mais descuidados que outros produzidos para condições climáticas adversas. O clima tropical, inexistente em parte ponderável do território brasileiro, torna-se símbolo nacional.

² O desacato aos preceitos modernos básicos é patente nessa arquitetura: inobservância de economia na produção, exagero das dimensões e dos recursos e inadequação dos meios, no caso que sejam considerados seus programas mais simples; prevalência da autonomia e da exceção; busca da ação social corretiva, culto ao expressionismo da estrutura e empenho por sua conseqüente sublimidade, renúncia a escrupulosa realização construtiva, desprezo pelo aperfeiçoamento sempre descartado em nome do experimentalismo que pode ser estimulado pela própria ação da ciência, insistência disfarçada num processo artesanal queixoso de uma improvável defasagem industrial e numa nostalgia romântica necessitada de valores históricos e ancestrais.

ARTIGAS, João Vilanova. *Caminhos da arquitetura moderna*, in *Caminhos da arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981, pp. 61-77. A preocupação com a imprecisão do moderno fica clara no primeiro parágrafo desse texto de Vilanova Artigas, de 1952:

Algumas formas da Arquitetura Moderna parecem absurdas e chocam dando a impressão de serem produtos do acaso, da fantasia, unicamente da fantasia do arquiteto que as imaginou. Entretanto não é assim. Cada escola, cada tendência, está montada sobre um certo número de premissas, e as formas dos edifícios que criam os arquitetos filiados a cada uma delas não são somente produto de sua fantasia, mas também uma conseqüência lógica dessas premissas.

³ Mesmo obrigado a considerar que o conjunto destas obras tem autores com idades muito variadas, seria pertinente, neste caso, que se pudesse aplicar, com restrições, a noção de "geração" de arquitetos para concentrar importantes aspectos do fenômeno a que se está fazendo referência e que justificariam o impacto fabuloso que esta arquitetura, unida ao seu discurso, tiveram sobre tantos arquitetos formados na década de sessenta e, ainda, na década de setenta.

⁴ A possibilidade de uma escola deveria estar ligada à divulgação das preferências arquitetônicas pelo argumento mais dogmático, dentro das escolas de arquitetura.

⁵ O projeto vencedor do concurso para o ginásio do Clube Atlético Paulistano, em São Paulo, de 1958, proposto pelos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro, deve ter impactado o meio especializado da arquitetura paulistana e, por esse motivo, poderia também ser considerado obra inaugural de uma nova sensibilidade local, tornada mais áspera e inconformada. No entanto, trata-se de uma solução que — pese sua decidida engenhosidade e irretocável síntese formal — deveria recorrer, em qualquer caso, a um partido estrutural vistoso e importante. É natural que a solução de um ginásio tenha uma importância estrutural notável. No entanto, é menos usual conceber que uma pequena residência unifamiliar, assentada no chão com seus modestos ambientes e compartimentos viesse a se apresentar como um problema estrutural intrincado ou inquietante, para sugerir,

inclusive, a forma de um pontilhão rodoviário como solução a seus elementares problemas estruturais.

⁶ Ha uma importante discrepância nas datas do projeto. Os livros *Vilanova Artigas* editado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e o livro *Vilanova Artigas* editado por Cosac e Naify, apontam o ano de 1959 como data do projeto, enquanto que o livro *Arquitetura Moderna Paulista* da Editora Pini, anota 1956, como data do projeto.

⁷ ORTEGA y GASSET, José. *A desumanização da arte* - Lisboa: Veja, 1996. Na primeira página do livro, ao comentar que a sociologia, tornada método aplicado à arte moderna, apenas servia para distinguir dois tipos de homem: aquele que entende o que é arte moderna, de outro que nunca fará idéia do que se trata. É quando Ortega y Gasset afirma que a arte moderna é um fenômeno artístico refinado, sofisticado e apenas acessível a um público cultivado. Não seria, por isso, possível desejá-la como uma arte para toda a sociedade, como já havia ocorrido no século XIX, com a arte romântica. A visão elitista da arte moderna, inacessível ao povo, diante de suas próprias essências *impopulares* é combatida e execrada pelo pensamento de esquerda. O mesmo que quer atestar sua difusão popular e, para isso, desaconselha suas questões sofisticadas, eruditas e complexas, deslocando-as para temas de fácil compreensão, domínio e interesse coletivo, para a alegria ou o sofrimento do destino humano.

⁸ A *atitude corajosa* que Artigas exigia de todos colegas para que se produzisse uma arquitetura sem precedente e digna da admiração coletiva faz menção ao heroísmo com que as vanguardas artísticas posicionaram-se com relação ao novo.

⁹ A idéia de que a arquitetura de autor está apenas nas mãos dos arquitetos criativos e inventivos, cuja maior figura é Oscar Niemeyer, apenas dá verossimilhança à idéia de que existem arquitetos movidos pela racionalidade. Idéia que explicaria a ausência de arquitetos-artistas em São Paulo. Condição que nenhum arquiteto paulista desejou para si, sem que, ao mesmo tempo, renunciasse à notabilidade da autoria.

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*, in *Projeto e destino* - São Paulo: Ática, 2000, pp. 7-63. Diz o autor, na p. 7-8, sobre a crise facilitada pelo excesso de informação, pela impossibilidade de atribuir valores à história e pelo conseqüente *achamento* do tempo que tem eliminado as distâncias entre os eventos históricos, aproximando-os e igualando-os.

¹¹ ARTIGAS, op. cit. pp. 61-77. João Vilanova Artigas, em seu texto de 1952, nega a existência de uma crise na arquitetura moderna. Também no texto *A falsa crise*, de 1965, pp. 95-100, em resposta às dúvidas levantadas por Sérgio Ferro, manifesta sua confiança no rumo, na capacidade resolutive e na correção dos pressupostos dessa arquitetura cujas características, em grande medida, eram responsabilidade sua.

¹² SCULLY Jr, Vincent. *Arquitetura moderna* - São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 78. *A pergunta que a maioria dos arquitetos se fazia por volta de 1960 era como podiam se libertar de suas restrições sem implicar o retorno ao antigo projeto, compulsivamente continuo, ou aos compromissos insatisfatórios do Estilo Internacional; como poderiam usar, ao mesmo tempo, a função e a estrutura de um edificio para criar a sua forma mais diretamente e conferir-lhe uma solidez mais plástica do que a do Estilo Internacional que, com todo o seu discurso de função e estrutura, nunca se preocupou em fazer.*

¹³ Vilanova Artigas, não se refere ao vinculo com a cultura nacional como mote da nova arquitetura, sua formação como engenheiro parece favorecer uma visão tecnocrática, em que a arquitetura guiada pela técnica moderna conduziria a sociedade ao progresso e à justiça social.

¹⁴ ARTIGAS, João B. Vilanova. *A função social do arquiteto* - São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989, p. 72. *Em todo caso, ser arquiteto, meus jovens, é um*

privilégio que a sociedade nos dá e que eu desempenho como se fosse um segredo, no cantinho de meu escritório, fechado com meus pensamentos e meu desenho.

¹⁵ Distingue-se tecnologia simultaneamente na aceção do estudo sistemático das técnicas e da produção por seu intermédio e como a técnica mais avançada e desenvolvida.

¹⁶ *Conversation on brutalism in Zodiac* n° 4 - Milão, abr 1959, pp. 73-81; Apud: *Conversación sobre Brutalismo*, in *El nuevo brutalismo: documentación y evaluación, Cuadernos Summa- Nueva visión* n° 24-25 - Buenos Aires, mai 1969, p. 17; (Alison Smithson) *Nosotros nos consideramos dentro de la tradición de los primeros maestros: por eso reaccionamos ante la situación de la década del 40, en la que se construyeron edificios que no parecen hechos con materiales reales sino con alguna mezcla indefinible como el queso fundido. Volvemos pues, a la madera, al hormigón, al vidrio y al acero, materiales todos realmente tangibles* [texto reproduzido da gravação de uma conversa informal entre Peter Smithson, Alison Smithson, Jane B. Drew e E. Maxwell Fry, em 1958]

¹⁷ MINDLIN, Henrique E. *L'Architecture Moderne au Brésil* - Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris, 1956. Este livro que pretendia ser a continuação ou atualização, concebido como suplemento de *Brazil Builds* de Philip E. Goodwin, coincide com o que há de melhor para mostrar da arquitetura moderna no País.

¹⁸ MARTINS, Carlos A. Ferreira & GORELIK, Adrián & LIERNUR, Jorge F. *Brasil*, in *Revista Block* n° 4 - Buenos Aires, dez 1999, p. 6.

¹⁹ REGO, José Lins do. *L'homme et la Paysage - Architecture D'Aujourd'Hui: Brésil*, 23° année, N° 42-43, Aout 1952, pp. 4 a 7. Para explicar porque este *habitat* e a natureza estão em conflito permanente e atávico. Para ele a moradia era como uma fortaleza que deveria proteger o homem dos perigos da floresta: dos índios e das feras e por isso fechar-se à paisagem, proteger seu morador. Mesmo quando a floresta foi se torna menos assustadora esse receio permanece na memória. Ao contrário, na mesma revista, Roberto Burle Marx, *Jardins au Brésil* (pp. 13-15) defende, com inocência, essa aproximação entre a vegetação nativa e a casa, como ação integradora do homem e da paisagem, mesmo dando as costas à civilização, ao jardim europeu.

²⁰ A tese de uma autonomia com respeito ao rumo da arquitetura moderna brasileira é decorrente da própria exigência da independência cultural. No entanto, a ação do fenômeno brutalista em São Paulo apenas poderia acontecer como efeito da atenção dada à revisão brutalista européia, uma das reações reconhecidas como resposta à crise moderna. Argentina e Uruguai são outros países latino-americanos que escutam o eco das retificações artísticas.

²¹ ESPALLARGAS, Luis & ALMEIDA, Eduardo. Entrevista com o arquiteto - São Paulo, 2003 [texto inédito]; [Almeida]- *Eu conhecia os EUA. Todos conheciamos a arquitetura americana. A bibliotecária avisava da chegada da revista Arts and Architecture e fomos todos correndo à biblioteca: o Jerônimo Bonilha, o Israel Sancovski, o Abraão Sanovicz, o João Xavier e nem sei quem mais. Chegou a Architecture! E saía todo mundo disparado para ler. Então esse nosso wrightianismo não tinha nada de religioso ou excludente: isto é o certo e o resto se joga fora. Conheciamos todos os arquitetos americanos, estrangeiros e brasileiros.*

²² BANHAM, Reyner. *La estética de la máquina*, in *El nuevo brutalismo: documentación y evaluación, Cuadernos Summa - Nueva visión* - Buenos Aires, mai 1969, pp. 5-6. Para desmontar a unicidade do argumento brutalista, mesmo em sua origem, basta mostrar que enquanto Banham, em texto publicado em *Architectural Review*, abr 1955, procurava demolir o argumento purista de Ozenfant e Jeanneret com respeito à produção moderna do objeto, por intermédio da determinação das pesquisas de vendas e da ostentação que o

comprador busca no produto. Banham questiona o moderno ao afirmar que seu objeto não seria útil, mas prestigioso. A crítica que se faz à produção de massas parece ser esquecida para poder utilizar o império da mercadoria como critério de objetividade.

²³ Chama-se *realista* a arte útil e política que tem, como finalidade ou função, a incidência e o alcance social. Arte que quer confundir-se com a vida, aprofundar a empatia, e se propõe a ajudar na revolução e na justiça social, impulsionada por determinante moralidade. SMITHSON, Alison & SMITHSON, Peter. *Respuesta sobre el Nuevo Brutalismo*, em *The Architectural Design* n° 700, abr 1957. Apud *Cuadernos Summa - Nueva visión* n° 24-25 - Buenos Aires, mai 1969. *El nuevo brutalismo: documentación y evaluación*, p. 9. *Todo análisis acerca del brutalismo estará errado si no toma en cuenta la tentativa brutalista de ser objetiva respecto a la 'realidad' de los fines culturales de la sociedad, de sus necesidades, sus técnicas, etc.*

²⁴ ESPALLARGAS, Luis & ROCHA, Paulo Mendes. *Entrevista com o arquiteto* - São Paulo (texto inédito, 2001). Para exemplificar esta dúvida fundamental, cita-se parte da entrevista com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha em que foram intencionalmente formuladas perguntas sobre sua residência do Butantã, de 1961 e sobre a residência Fernando Millan, de 1971. Tais perguntas procuravam especular sobre diferenças tidas como definitivas, nestas duas residências, apenas aparentemente iguais, mesmo produzidas com a mesma tecnologia de concreto armado aparente e bruto. As perguntas pressupunham que a primeira teria sido desenhada de acordo com a atitude moderna mais estrita, organizada segundo critérios formais estruturadores e claros, elementaridade evidente e reproduzibilidade garantida. Construíram-se duas ao mesmo tempo por um raciocínio estrutural irretocável, geométrico e calculado para obter uma obra refinada, leve, econômica, perfeita e autônoma. Já a residência Fernando Millan tinha resultado de diferentes premissas, desta vez mais dramáticas e menos modernas, provavelmente mais *brutalistas*. A atenção ao terreno em busca de uma arquitetura para o lugar, a construção endurecida por uma técnica que subjuga a natureza, o encarceramento familiar, o primitivismo da cozinha no quintal, a rudeza dos acabamentos, a expressividade trágica e tétrica dos espaços e o desencanto com as proporções e com as medidas, apontam para outra postura diante do projeto. Na entrevista, Paulo Mendes da Rocha não admite diferença, mas ao comentar as casas, em cada caso, convoca argumentos distintos e ampara suas decisões em aspectos e valores completamente diferentes da arquitetura.

²⁵ MENDES, Munilo. Conferência na cidade de Milão, em 1957. Apud BRACCO, Sergio. *Architettura Moderna in Brasile* - Roma: Capelli, 1967, p. 7. *I nostri architetti moderni hanno dovuto riordinare plasticamente il nostro spazio così vario e complesso; hanno dovuto considerare a lungo i nostri diversi ambienti fisici e sociali, le nuove tecniche in relazione al clima; studiare il modo di inserire la scultura, la pittura murale e la ceramica nelle nuove costruzioni, combinare elementi eruditi e popolari, e finalmente accentuare l'elemento plastico senza il quale l'architettura risulterebbe una semplice tecnica della costruzione*

²⁶ AMARAL, Aracy A. *Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal*, em *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970 - subsídios para uma história social da arte no Brasil*, São Paulo, Studio Nobel, 2003.

²⁷ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, começado a projetar em 1953 e o Colégio Brasil-Paraguai, construído em 1952, projetos do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, serão considerados prováveis antecedentes da investigação estilística de João Vilanova Artigas. A segunda residência Mário Bittencourt poderia ser, sem dificuldade, associada aos exemplos cariocas.

²⁸ A opção por uma década de produção de arquitetura não deve fazer pensar em

certos tipos de pesquisa motivada pela possibilidade de reunir todas as obras de um período para constituir catálogo estilístico completo, com informação classificada e padronizada. Ao contrário, se aceita correr os riscos de uma seleção de obras decisivas e inauguras, indiferentes a qualquer critério de prestígio ou notoriedade — definidas pelo juízo e conceitos com que se pretende constituir argumentos que definem e atribuem valor a esse gênero de arquitetura.

²⁹ Quando a técnica é associada a operações de natureza artística, como acontece na arquitetura moderna, ela adquire e atribui valor por intermédio dos mecanismos característicos da concepção artística. As obras de arquitetura, em questão, adquiriram relevo por meio de um juízo estético e não pela avaliação lógica que se imagina fazer das obras.

³⁰ Ao verificar a produção de arquitetura na década de sessenta, produzida em diversos países, poderia admitir-se a existência de uma noção subjacente de *brutalismo* disseminada. Marcel Breuer e Paul Rudolph, nos EUA, Kenzo Tange e Kunio Mayakema, no Japão; Amancio Willian e Clorindo Testa, na Argentina; Le Corbusier e Auguste Perret, na França; James Stirling e os Smithson na Inglaterra; Candilis e Bakema, na Holanda e o grupo Atelier 5 na Suíça, etc. No entanto, há diferenças evidentes na maneira como estes trabalhos acabaram caracterizando procedimentos peculiares e estabilizados, dependendo da região ou de seu autor. É notável como no Uruguai a arquitetura dos anos sessenta caracterizou um estilo difundido com proporções e elementos comuns, construídos a partir de estruturas reticulares de concreto aparente e bruto, fechadas com alvenarias de pesados tijolos rugosos que também lembram bastante alguns projetos de Le Corbusier de inspiração vernacular. Eladio Dieste torna-se compreensível em seu meio.

³¹ A crônica especializada insinua que a divisão entre a escola carioca e a escola paulista é assegurada pela condição racionalista da última. Niemeyer seria o representante maior da arquitetura expressiva de autor, enquanto que a arquitetura paulistana seria fiel a uma veia racional. No entanto, poderia se argumentar que essas arquiteturas são mais parecidas do que em princípio se aceitaria reconhecer.

³² BANHAM, Reyner. *Brutalismo: ética ou estética?* - Barcelona: Gustavo Gili, 1966, p. 17. No livro sobre o brutalismo, Banham não consegue esconder sua irritação com o perfeccionismo e precisão da obra de Mies van der Rohe, a ponto de valer-se de suas obras como atestados de uma nova postura de arquitetura após uma série de reparos e protestos.

³³ Os mecanismos, que estabelecem reações entre ideologia e estética, encontram-se subentendidos em todas as teorias e histórias da arte que procuram justificá-las por intermédio do pensamento social. A interdependência entre a idéia que do mundo se faz e a forma de representá-la, por mais admissíveis e aceitas pelo sentido comum, colocam um inelutável problema para a teoria da arte. Autores mais radicais, à direita e à esquerda, afirmam que, em sua constituição, a arte não presta contas às demandas sociais e políticas, sem com isso descartarem que a exigência ideológica vincule, a posteriori, sentidos e significados as formas, como maneira de identificá-las e apoderar-se delas. Os teóricos que tentaram estabelecer vínculos entre ideologia e estética tampouco foram convincentes em suas conclusões e acabaram dando lugar provisório a uma caixa-preta na qual, considerando entradas e saídas, aconteceriam associações incompreensíveis e imprevisíveis entre estética e ideologia mais arbitrarias e vagas do que cartesianas ou dialéticas. No entanto, se a ideologia é incapaz antecipar e explicar o padrão formal, estilístico ou representativo da forma política, estará apta a bloquear as possibilidades artísticas que considerar contrárias ou malignas para decidir e agir sobre aquilo que a arte não deve ser. A ideologia poderia ser

confundida como a própria mediação interpretação humana sobre os eventos.

³⁴ Avaliar a componente ideológica com a qual se procura controlar a arquitetura é, neste caso, tarefa paralela porém importante, uma vez que a arquitetura da década de sessenta ficou imersa num caldo de exigências políticas e sociais. A ideologia não é sempre política, corresponde a um mecanismo quase automático e inevitável com que o homem faz instantâneas idéias e passa a entender sua *realidade*. Decifrar os mecanismos, com os quais a ideologia se instala no corpo da arquitetura corresponde a aceitar que a arquitetura muda realmente seus significados conforme lhe são atribuídas tarefas e cumprimentos externos. E provavelmente é dirigida por uma ideologia que, se por um lado esconde, por outro revela as questões. Provisoriamente será assumido que uma mesma arquitetura pode ter associados significados diferentes e que, por isso, existe um estágio no projeto que independe da cobrança ideológica que enquadra a arquitetura. Este plano de informação do projeto corresponderia àquele que se costuma chamar *disciplinar*. A forma, a cor e a música, mais ainda que as palavras, de fato indicam idéias, como poderiam apenas estar sugerindo-as entre várias.

³⁵ A filiação das escolas de arquitetura às de engenharia, em São Paulo, propiciou edifícios mais controlados pelo sentido moderno da forma e pela mediação construtiva, enquanto que no Rio de Janeiro as edificações eram mais estilísticas e devedoras de esquemas formais e compositivos da tradição da Escola de Belas Artes.

³⁶ A potente componente ideológica dessa arquitetura embute como um fato natural, sua intromissão cultural na organização familiar e no homem que habitariam e compreenderiam essa proposta arquitetônica.

³⁷ A nacionalização da arquitetura implícita na proposta paulista engana porque tem uma aparência mais progressista e por isso parece menos romântica que aquela anterior proposta por Lúcio Costa, que não hesitava com aderências históricas, populares e rudimentares mais explícitas para dar cara a seu regionalismo. No entanto, o empenho em encontrar o espírito nacional, a brasilidade e a cultura autóctone, também conduziria a dura e cinzenta arquitetura paulistana a se deparar com uma sombra romântica. A própria maneira de lidar com as grandes estruturas como um feito construtivo impregnado de valores transcendentes seria outra prova desse contato.

³⁸ Vilanova Artigas, em várias oportunidades, reclamará de uma condição produtiva e industrial não estar acompanhando as demandas propostas pelo projeto moderno. Tal descompasso parece ter funcionado como alibi para apelar a outros expedientes que atraíssem a atenção sobre a arquitetura.

³⁹ O Park Hotel, de 1944, do Parque São Clemente, em Friburgo exemplifica o equívoco de uma estrutura de madeira desenhada e construída como se fosse uma estrutura reticular de concreto do tipo *Dom-ino*, de 1914-15, valendo-se do projeto da *Maison Errazuris*, de 1939, no Chile, na qual Le Corbusier mostra como sabia distinguir entre diversas técnicas construtivas. Ao mesmo tempo, a empobrecedora interpretação dada ao projeto das *Maisons Loucheurs*, de 1929, de autoria de Le Corbusier, no projeto de moradias operárias do Concurso para a Vila Monlevade, de 1934, proposto por Lúcio Costa, dá uma boa medida das adaptações grosseiras e das expectativas mais imediatas que constrangeriam o pensamento moderno no Brasil.

⁴⁰ Esta pesquisa parte do ponto de vista de que a história e a crítica da arquitetura, para terem chance, devem tomar como ponto de partida os edifícios narrados. São, portanto, esses edifícios ou projetos os principais documentos com que argumentar e comparar. Documentos que se sobrepõem a textos e discursos tantas vezes inflamados, doutrinários e confusos em respeito a seu objeto. Esta distinção, isolaria aspectos ideológicos com que se

procura manipular o feito arquitetônico, mas que não conseguem efetivamente enquadrar-se em suas operações. Criticar e analisar os edifícios de um período ou de um arquiteto, não significa, tampouco, abandonar os pressupostos teóricos que sustentam os argumentos e a organização das hipóteses de um texto. Explicitar o conteúdo teórico, associando-o com afirmações, críticas e a observância das obras parece ser um procedimento seguro para o trabalho acadêmico de arquitetura.

⁴¹ ACAYABA, Marlene Milan & FERRO, Sérgio. *Reflexões sobre o brutalismo caipira*, in revista Projeto nº 86 – São Paulo, abr 1986, pp. 68-70: *Há muito do que se falou de brutalismo [na arquitetura paulista]. Há muito do que o brutalismo pretendeu ser. Mas a ética, aqui, adquire uma dimensão enorme. Lembro de curtas aulas, onde o Artigas falava da estrutura considerando que podia e devia sem certos casos exagerar alguns detalhes, alguns pilares, não no sentido de enganar, mas ao contrário, para tornar ainda mais explícita a estrutural real. Era quase uma mentira ética, uma mentira didática. Mas nunca como o brutalismo europeu e japonês, em que aquele jogo de massas e de formas frequentemente escondia uma outra estrutura. Uma assumida falsificação ética demonstra que as determinações da arquitetura não são de tipo moral, mas expressivo e enganam-se constantemente ao insistir que os outros brutalismos é que são mentirosos ou desonestos.*

⁴² A mesa-redonda, em 1968, com os autores do conjunto habitacional Zézinho Magalhães Prado em Cumbica, encomendado pela CECAP, foi exemplar para desmascarar o uso dessa justificação sociológica nos projetos utilizada na apresentação do projeto na FAUUSP, transcrita parcialmente na revista *Desenho* nº 4, São Paulo: Grêmio da FAU, Mai 1972.

⁴³ SMITHSON, Alison & SMITHSON, Peter. *Respuesta sobre el Nuevo Brutalismo*, em *Architectural Design*, abr 1957, pp.111-113; Apud: *Respuesta sobre el Nuevo Brutalismo*, in *Cuadernos Summa - Nueva visión* nº 24-25 – Buenos Aires, mai 1969. *El nuevo brutalismo: documentación y evaluación*, p. 9. *El brutalismo trata de enfrentarse con una sociedad signada por la producción masiva y de extraer una áspera poesia de las fuerzas confusas y poderosas que la caracterizan.*

⁴⁴ À respeito da distinção entre o que é *visual* e o que é *óptico* cito Helio Piñón: *la distinción entre óptico y visual se basa en la componente intelectual de lo visual frente a la meramente fisiológica de lo óptico; la visión de un animal -hasta donde sabemos - o de un ejecutivo de moda sería óptica, mientras que la de un ciudadano cultivado y acostumbrado a mirar, sería visual. El museo de Ghery trata de seducir ópticamente, ya que no resiste la mirada -la visión- de alguien con criterio. Cualquier obra de arquitectura auténtica se dirige a la visión: forma de conocimiento intuitiva, es decir, que trata de obviar la razón en su aproximación a la realidad física.*

⁴⁵ A notável descontinuidade estilística de Vilanova Artigas e de Lina Bo Bardi, na década de cinquenta, seria reflexo dessa mudança de sensibilidade. No caso de Paulo Mendes da Rocha e de Joaquim Guedes, suas primeiras obras já teriam sido desenhadas em consonância com essa nova sensibilidade.

⁴⁶ Apenas seria possível defender o esvaziamento dos ideais modernos e o esgotamento da forma moderna, baseando-se na estatística de sua difusão internacional. O mal-entendimento do projeto moderno como um estilo, favoreceu seu desvirtuamento e vulgarização nas mãos de milhares de arquitetos apressados que ao fazer o possível, apresentaram resultados desanimadores. Nesse momento muitos críticos alarmados com os novos subúrbios das cidades, responsabilizaram as teorias modernas pelo fiasco e, sem qualquer prudência, generalizaram e igualaram o trabalho de Richard Neutra, Arne Jacobsen, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Oswaldo Bratke, Miguel Fortes, Josep Antoni

Coderch, Roberto Alvarez, Raúl Sicheos, entre outros. Bastaria apenas um arquiteto ou uma obra excelente, consagrada pela atitude moderna mais autêntica para adiar o decreto do fim do ciclo moderno.

⁴⁷ É necessário distinguir entre teoria e prática modernas. Entre *escola* e *escritório*. No caso de São Paulo, a atividade de projeto mais afastada do controle crítico e acadêmico da profissão e insensível ao mercado da construção, parecia atuar com grande desenvoltura e demonstrava ser possível propor arquitetura, no meio comercial, com competência e controle formal admiráveis. Arquitetos que intuíram o moderno como foram Adolph Franz Heep, Salvador Cândia, Giancarlo Piretti, Henrique Mindlin, Plínio Croce, Roberto Aftalo, Giancarlo Gasperini, Oswaldo Arthur Bratke, Lucjan Korymowski, entre outros, aceitaram o desafio empresarial e produziram arquitetura moderna notável, longe dos conselhos da crítica e segundo uma aceitação moderna não apenas exigente como também operante. Na mão dos teóricos, a arquitetura paulista renunciava ao mercado da construção da cidade para ocupar-se do mercado, embora mais elitista, das pequenas residências da classe média ilustrada.

⁴⁸ ARTIGAS, João B. Vilanova. *A função social do arquiteto* - São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989, p. 71: *É preciso fazer cantar o ponto de apoio*, frase citada por Flávio Motta na arguição do arquiteto Vilanova Artigas para o concurso a professor titular na FAUUSP, em junho de 1984 e a sincera e generalizada emoção causada pelos apelos estruturais são indicações de uma sensibilidade artística afetiva.

⁴⁹ ROGERS, Ernesto. *Experiencia de la Arquitectura* - Buenos Aires: Nueva Vision, 1965, pp. 93-105: *...cultura primária que padece de la fascinación de la novedad sin captar su significado más oculto, sin una tradición que les permita ir a la raíz de los objetos, con tendencia a peligrosas evasiones que los llevan tanto al pesimismo con a un sentimiento de superioridad literario y evanescente*. Citado por RIGOTTI, Ana Maria. *Brazil Deceives*, in *Block* n° 4, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporânea, Buenos Aires, dez 1999, pp. 78-86.

⁵⁰ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil* - São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 295: *Portanto 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*.

⁵¹ BRUAND, op. cit. p. 295

⁵² Chamam-se *histórias completas* os textos históricos que tentam explicar o advento moderno da arquitetura brasileira segundo um esquema linear e evolutivo que alcança toda a produção e a explica a partir do tempo mais remoto. Philip Goodwin, Henrique Mindlin, Yves Bruand, Carlos Lemos, Hugo Segawa estão entre os autores que recuam no tempo para produzir essa conexão e, assim, insinuar a legalidade moderna na cultura nacional.

⁵³ SEGAWA, Hugo em *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* - São Paulo: Edusp, 1998. O autor, em obra recente vai ampliar o percurso da arquitetura moderna brasileira para narrar 90 anos de experiência. A variedade de experiências apresentadas, urbanas ou construtivas, e a diversidade de critérios de classificação utilizados para atravessar o século XX, tornam vaga a própria ideia de arquitetura a que se refere o autor.

⁵⁴ As justificativas ou memórias produzidos pelos autores, quando falam de suas obras de arquitetura, devem ser vistos com reserva, já que, quase sempre, elevam as intenções e os atributos das obras em patamares elevados, com discursos que raramente se referem aos problemas e decisões de forma que consubstanciam uma obra. São estes os mesmos documentos que costumam servir de referência para consolidar a opinião da historiografia oficial, mais sensível ao argumento literário.

⁵⁵ TENTORI, Francesco. *Brutalismo Fênix*, in *Zodiac* n° 18 - Milão, dez 1968, pp. 31-41; Apud: *Cuadernos Summa- Nueva vision. El nuevo brutalismo. documentación y evaluación* n° 24-25. Buenos Aires, mai 1969, pp. 41-50. *Mi trabajo se basará esencialmente sobre Banham y los Smithson para tratar de reconstruir el clima inglés de la década del cincuenta y dentro de este la contribución fundamental del nuevo brutalismo y de la revista Architectural Design, la cual desde 1954, o sea desde el ingreso de Theo Crosby, amigo de los Smithson, a su redacción, ha desarrollado una campaña ininterrumpida de apoyo de la renovación arquitectónica, de la superación de los enfoques racionalistas y de la construcción de esquemas urbanísticos más actualizados que aquellos largamente rumiados por el CIAM.*

⁵⁶ SUMMERSON, John. *Preface*, in DANNATT, Trevor. *Modern Architecture in Britain* - Londres: Batsford, 1959, p. 11. *At the end of the 1939-45 war the obvious, comforting and patriotic thing to say was that a new era was beginning, but I have the feeling that, in English architecture the years 1945-57 can more correctly be examined as the end of one phase than the beginning of another.*

⁵⁷ ARTIGAS, João B. Vilanova. *Os caminhos da arquitetura moderna*, in *A função social do arquiteto* - São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989, pp. 61-77. Artigas após desancorar os arquitetos modernos mais importantes refere-se a *alguns heróis*: William Morris e Louis Sullivan. Já Ruskin é visto como ingênuo e conservador.

⁵⁸ Do ponto de vista histórico, o *brutalismo* constitui inegável influência que abrou uma postura ideológica, diga-se danosa, à produção da década de 1950. Quando as teses de Reyner Banham foram acatadas pela comunidade especializada, essa teoria sobre uma arquitetura bizarra, moralista e escassa ganha reconhecimento e exemplos e é introduzida nos livros de história da arquitetura moderna, publicados ou revisados. Os coercivos pares de fotos que comparam Mies aos Smithson e Le Corbusier a Stirling, são reproduzidos em diversas publicações. O livro de Banham foi tendencioso e impreciso ao forjar similitude entre imagens e sonegar suas distinções fundamentais, a fim de legitimar sua tese com aspectos imediatos e superficiais. Além disso, Banham abusa tanto de imagens que acaba comprometendo qualquer chance em conceituar com clareza aquilo que queria fazer entender, fossem *brutalismo*, *neobrutalismo* ou *novo brutalismo*. Com suas figuras de estilo e retórica, monta um texto falacioso, escrito em época e lugar em que era tolerado, para referir-se à forma, omitir estética referindo-a à ética purificadora, o que acabaria por propiciar absurdo como equiparar arquitetos tão dispares como foram Mies e Le Corbusier e cometer impropriedade maior ao sugerir o arquiteto alemão como profissional interessado por práticas que subestimassem perfeição, precisão e arte de construir.

⁵⁹ Para reiterar um vínculo importante entre a arquitetura moderna brasileira e Le Corbusier, já admitido por Yves Bruand, dois textos recentes reforçam essa ideia recorrente nos ensaios que tratam da história recente da arquitetura paulista. KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação FAUUSP-SC, 05/10/99, orientada pelo professor doutor Carlos Ferreira Martins e publicada *Grupo arquitetura nova. Flávia Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra, Edusp, FAPESP, 2003. ARANTES, Pedro Fion. *Arquitetura Nova - Sérgio Ferro, Flávia Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mirões* - São Paulo: Ed. 34, 2002. Ambos estruturam seus textos ao estabelecer capítulos com uma genealogia que começa com Le Corbusier, passa por Artigas e desemboca no *Grupo Arquitetura Nova*.

⁶⁰ Por exemplo, a importante experiência do engenheiro italiano Pier Luigi Nervi que parece ser um desses casos que ajudaria a entender muito da mistificação, da divinização estrutural na arte do século XX, com evidente repercussão no discurso e na obra de Vilanova

Artigas, quem poderia ser incluído a uma resistente argumentação iniciada no século XIX, por Emmanuel Viollet-le-Duc, Auguste Choisy e August Perret. Paul Rudolph, Kenzo Tange, Atelier 5, seriam apenas alguns nomes cujas obras deveriam ser comparadas. Também o arquiteto Marcel Breuer teria exercido influência direta sobre obras construídas por Vilanova Artigas e Sérgio Ferro nesse período, sem que, até onde se sabe, isso tenha sido ainda registrado. É notável que a historiografia brasileira ainda não tenha apontado e comentado a extrema semelhança da residência de Marcel Breuer em exposição nos jardins do Museu de Arte Moderna - MoMA de Nova York, em 1948-49, e a segunda residência de Vilanova Artigas, que coincidentemente viveu naquela cidade, no mesmo período, com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim. O possível conhecimento da série de residências americanas com telhado em *asa de borboleta*, ao contrário de subtrair importância, acrescentaria informações preciosas para localizar referências e para estabelecer parâmetros que permitissem ampliar a capacidade de interpretação da arquitetura, sem a má consciência da obrigatória genialidade a exigir telhas originais sem descendência, predecessor ou procedência.

⁶¹ *Mies ha transformado los edificios comunes en poesia pero sus teorías, como tales, también podrían aplicarse a la mitad de las fábricas de este país... Mies basaba su arte en tres cosas: economía, ciencia y tecnología y, desde luego, tenía razón. Pero eso es precisamente lo que me aburre, lo que nos aburre a todos.* (Philip Johnson, 1959)

⁶² *Report on Brazil, in The Architectural Review* n° 694, out. 1954, pp. 233-239.

⁶³ Também o conjunto de Pedregulho, ou o Conjunto residencial Prefeito Mendes de Moraes de 1947 e o conjunto da Gavea ou o Conjunto residencial Marquês de São Vicente de 1952, ambos de Affonso Eduardo Reidy, podem perfeitamente ser entendidos como fragmentos e desdobramentos das convincentes imagens urbanas produzidas por Le Corbusier na série latino-americana das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires de 1929. Os extensos e territoriais edifícios laminares que, nos croquis, agregam-se à cidade existente, conferindo-lhes uma potente hipótese estruturadora e provedora de área construída com acessibilidade. Hipótese formulada por Le Corbusier para o crescimento das cidades, que vai encontrar seu maior desenvolvimento no plano Obus de Argel de 1930. Para Le Corbusier, estas estruturas "predio-cidade" que serpenteiam com a geografia riscando o território, são niveladas pela auto-estrada do atico e ondulam quando perpendiculares às curvas da topografia. Equivalem à fusão entre arquitetura e urbanismo. São "cidades-edifício" modernas sem hierarquia ou centro, traçadas sem implantação e que, uma vez concebidas como um raciocínio, tornam-se regionais, elas mesmas a "estrutura" e a infra-estrutura de uma cidade que providencia a acessibilidade na cobertura "highway" e os "terrenos" nas camadas das lajes intermediárias. Prédio-cidade que pelas mãos de Reidy reduz-se a uma tipologia habitacional, sem auto-estrada, fascinada com a facilidade de adaptação, agora não mais ao território, mas a terrenos com fortes declividades disponíveis nas bases das montanhas que envolvem a cidade do Rio de Janeiro. Talvez esta qualidade explique porque Reidy não se ateu a rígida e dura tipologia das Unités d'habitation, com que Le Corbusier solucionava já naquela época o tema exclusivo da moradia e do conjunto habitacional.

⁶⁴ Chama muito a atenção, a similitude de arranjo plástico do teatro do MAM - RJ, com a edifício do congresso da ONU em Nova York, de Wallace Harrison e Max Abramovitz, de 1947-50, em que trabalhou Le Niemeyer entre outros consultores.

⁶⁵ Peter Behrens em seu projeto para instalações da fábrica de motores da AEG, em Berlim, executa o exemplo mais divulgado e celebrado pela história da arquitetura. É um tipo de construção definida inteiramente por intermédio de um corte transversal que justapõe as variáveis técnicas, sem que se faça qualquer menção a um tipo arquitetônico tradicional e sem que se estabeleçam hierarquias ou simetrias comuns aos modelos clássicos. Um corte

transversal, desenhado por um engenheiro, que permite definir um edifício potencialmente infinito, em que o critério de regularidade é absoluto. Esta maneira de conceber arquitetura, segundo um corte técnico e estrutural do edifício, mostra como a técnica pode informar as decisões na arquitetura e como a noção de partido pode estabelecer nexos entre os volumes construídos e as considerações técnicas. Os croquis de Feidy para a solução artística e plástica do corte estrutural do edifício de exposições do MAM-RJ denunciam a reprodução desse mesmo raciocínio construtivo. Já Artigas não escondia seu fascínio pelo apoio metálico do galpão da AEG que parece reduzir o contato entre a construção e a fundação ao eixo metálico da articulação.

⁶⁶ Palácios das Indústrias e das Nações e Estados, de 1953, projetados com equipe formada por Zenon Lotufo, Hélio Uchôa e Eduardo Kneese de Mello e com os arquitetos associados: Gauss Estelita e Carlos Lemos.

⁶⁷ BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedéutica ao ensino da teoria da arquitetura*. Concurso para a 14ª cátedra Teoria da Arquitetura, São Paulo: FAUUSP, 1957, p. 7: *Um estudante de arquitetura, por exemplo, tem o direito, e um professor tem o dever de saber que os pilares em forma de V, tão na moda hoje em dia, embora usados, em nossa época, por primeira vez por Le Corbusier, haviam sido projetados por Viollet-le-Duc em 1872.*

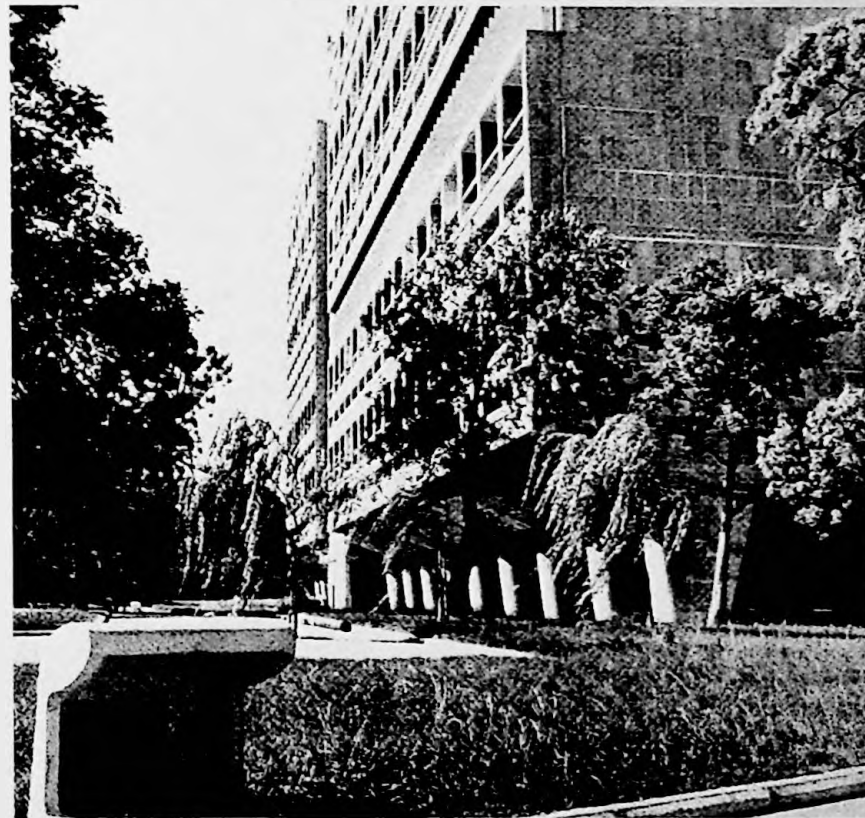
3: Brutalismo

Neste capítulo se questiona a classificação histórica baseada na noção de estilo, de época e de geografia — *Zeitgeist* — para estabelecer uma produção homogênea, controlada por constantes formais ou processuais. Vai também se discutir o alcance e a adequação do conceito de *brutalismo*, proposta por Reyner Banham.

Brutalismo e ficção

A ideia de se tentar definir o *brutalismo* é dificultada pela notável diversidade estilística e construtiva já encampada, prescrita e igualada. No entanto, existiriam certas constantes na época que ajudariam a entender os mecanismos de validação do conceito e o sentido em que é aceito. É fato que arquitetos e teóricos, em seu tempo, acreditaram existir uma arquitetura revigorada de nome *brutalista*.

Os anos de 1950, naquilo que diz respeito à arte em geral e especificamente ao campo da arquitetura, experimentaram um processo agudo, quase hegemônico, de conceituação do feito artístico. No campo da arquitetura esse fenômeno poderia ser reconhecido — no caso brasileiro — pela reiterada referência à noção de *partido*¹, argumento central do discurso que referendaria e legalizaria a obra. A arquitetura precisava do *partido* para ascender à categoria do que a diferencia — princípio ou ideia que atribui valor e código ideológico ao conjunto de decisões tomadas. Em conformidade



Le Corbusier. L'Unité d'Habitation
Marseille, 1946-52

com o mecanismo *hegeliano*, a estética ficava explicitada pela simples adesão à idéia do arquiteto. A legalização da forma deixaria de ser processada pela verificação dos atributos formais, e passaria a ser discursiva, avaliada pelo sentido e probidade das ações e desejos manifestados no processo de idealização do objeto.

Em texto referido ao brutalismo², Reyner Banham exercita mais retificações históricas e mostra seu desacordo com os conceitos fundantes do pensamento moderno mais sólido, o mesmo que considerou adequado em sua época, porém ultrapassado no pós-guerra. Retrocede até a origem do argumento moderno³ original para questionar o Purismo de Ozenfant e Jeanneret. À economia e à máxima utilidade do objeto comprometidos com a forma mais efetiva e simples, opõe o dilema do engenheiro diante do mercado, das pesquisas e do desejo inconfessável do consumidor pelo prazer sensitivo e pela ostentação. Nem os valores puristas, tampouco os valores puritanos.

A intenção de Banham era clara: abrir caminho para sua preferência pessoal — em detrimento da que considerava ser a da dupla Ozenfant-Jeanneret — por objetos mal-acabados e portadores de *imagem memorável*⁴. Não era mais a arquitetura que fornecia munição para o debate, mas a engenharia de produção, portanto não se deveria alinhar, de imediato, Banham com os críticos ao progresso da industrialização e ao consumo de massa. O crítico inglês, ele mesmo engenheiro, parecia depositar sincera esperança num objeto industrializado cuja aparência fosse natural aos processos industriais modernos. Uma indústria despreocupada com o esmero e o refinamento, qualidades vistas como negativas e presunçosas se fosse prevista uma desejável honestidade nas decisões.

Outros eram os argumentos do casal Smithson no texto reproduzido pela revista argentina. A vida do homem moderno teria mudado, não mais acontecia nas praças e nos mercados das ruas. O arquiteto projetava para um homem que recebia mais educação e

informação, não se desenhava mais para camponeses analfabetos. Desta afirmação surgia a obrigação de inventar nova organização urbana e novas edificações. A aparência dos objetos seria resultado de uma nova estética — diversa da estética cartesiana — mais sensível aos aspectos da vida. Resultante do *amor pelos materiais*⁵. Desta vez a aparência do objeto não seria resultado da aplicação estrita dos processos produtivos industriais como defendia Banham, algo inserido no advir produtivo mas corresponderia a uma sorte de simpatia entre os materiais e o homem. Também há uma crítica à abstração, asepsia e impessoalidade do objeto moderno bem acabado pelo distanciamento do homem com respeito à matéria: pela sua incompreensão e distanciamento. O mito do reencontro do homem com a natureza e a conseqüente crítica às condições artificiais da vida moderna urbana repleta de objetos plásticos são agentes do manifesto renovador.

De qualquer maneira, todos concordam que o objeto não precisa ser elegante, mais que isso, não deveria sê-lo, pois esse cuidado por si só denotaria um desvio, uma afetação que perturba a concepção do objeto.

*El brutalismo trata de enfrentarse con una sociedad signada por la producción masiva y de extraer una áspera poesía de las fuerzas confusas y poderosas que la caracterizan. Hasta ahora el brutalismo ha sido analizado estéticamente, cuando en realidad su esencia es ética.*⁶

O objeto correspondente a uma época dura e transtornada tem o dever de ser áspero, uma idéia que coincide na chamada à grossura de Bo Bardi. O sentimento que se tem da época é amargo: os efeitos do pós-guerra, a irracionalidade social, a degradação urbana e a segregação tornam a realidade indigesta. Poucas ações condensam e elevam um problema estético como a que sintoniza uma poesia

com a realidade, dar forma e valor artístico às forças subjacentes e desconhecidas. No entanto os Smithsons, mesmo referindo-se ao mais elevado gênero literário, insistiam que tudo não passava de um assunto ético.

A convicção de que a arquitetura havia sido cooptada pela ética, descarta a forma como categoria autônoma referida pela arquitetura. A fé em tal ingresso destitui o julgamento estético e libera todo individualismo, arbitrariedade e experimentação no campo da concepção arquitetônica. Um nova noção de funcionalidade, mais pragmática e ao gosto britânico, pretende substituir a original?

À *velha arquitetura moderna*, como gostavam os Smithsons de referir-se à arquitetura dos mestres ou à de entre guerras, ao urbanismo funcional-mecanicista contrapunham o, igualmente velho, *cluster* das pequenas comunidades em consonância com o urbanismo mais romântico e retrógrado.

A totalidade do projeto é mais uma das qualidades apontadas para os arquitetos dos novos tempos em oposição à simplificação ou redução da ideia de cidade que seria praticada pelos participantes dos CIAMs.

Na Inglaterra, na década de cinquenta, o casal Smithson juntou-se a um grupo de artistas que estava em campanha pelo retorno da ética à arte e à arquitetura, tornando-as sempre dispares para serem produzidas sobre base purificada, para retomar ao que consideravam ser o epopéico, decisivo e original caminho da condição moderna.⁸

Agrupar as obras de arte segundo a aparência foi um procedimento seguro até o século XIX quando, no campo da produção artística, os procedimentos estilísticos eram estáveis e quando eram duráveis as expressões artísticas. Definir estilos, escolas ou doutrinas que fizessem coincidir atitudes coletivas na solução de problemas artísticos era possível quando a arte estava apoiada na mimese, quando a obra fazia alusão a um modelo, a uma maneira típica do mestre, academia ou estilo preferido.

A moda brutalista foi inventada com intenção de promover esse grupo de jovens arquitetos britânicos e declará-los legais herdeiros das conquistas heróicas do moderno. Jovens que queriam ocupar o lugar de Mies e Le Corbusier.

No entanto, esse fenômeno que, como tantos outros, não resiste a qualquer questionamento, pôde se tornar operante devido à conjuntura ou combinação de circunstâncias de contextos diversos. Isto foi o que acabou acontecendo no meio paulistano na década de 1960. Por mais improvável que seja alcançar uma definição aceitável e compartilhada entre os autores que produziram arquitetura nos anos sessenta, deveria admitir-se, num primeiro momento, que esta crença alimentou e influenciou naquilo que um grupo de arquitetos propunha.

Um estudo que tenha como tema a arquitetura brutalista mundial considerará a densa e pessimista atmosfera artística da década de cinquenta e certamente começará com o primeiro trabalho sistemático sobre esse tema que foi o livro produzido por Reyner Banham, *The new Brutalism, Ethic or Esthetic?*⁹.

Por tratar-se de uma narração imersa no caldo cultural e artístico dos mesmos anos em que foi elaborada e ao fazer referência a acontecimentos coetâneos e a arquitetos amigos, este livro identifica aspectos dos fenômenos culturais de época, que definiram e condicionaram, nas décadas de 1950 e 1960, ingredientes de outra sensibilidade estética e de uma crítica contrária à continuidade da arquitetura moderna, convencionada ou da arquitetura estabelecida da maneira que, até então, vinha sendo difundida e praticada, conhecida como *International Style*.¹⁰

A situação da arquitetura no pós-guerra europeu era confusa, diversa e experimentalista, acatava estilismos, citações e *revivals*. No livro de Banham, tal panorama não é explorado porque a opção historiográfica do autor parece ter, desde o começo, o objetivo claro de vincular a obra mais recente dos grandes mestres da primeira

geração da arquitetura moderna a jovens profissionais talentosos que, apegados aos mestres da primeira geração, defenderiam uma causa moderna retificada e se apresentariam como seus legítimos herdeiros. Essa seria a intenção do testamenteiro Banham.

A existência de outras reivindicações e dúvidas sobre o destino da arquitetura apenas relativizaria a importância que as coincidências arranjadas entre os mestres e os aprendizes pudessem ter. Reyner Banham, como Bruno Zevi, via na arquitetura moderna a confirmação dos valores indissolúveis da arquitetura universal e acreditava que o julgamento do objeto moderno se fazia ao convocar e comparar a história dos feitos notáveis e perpétuos da arquitetura. Tribunal que submetia toda a arquitetura à mesma essência. No entanto, longe de um panorama tão óbvio, nota-se, na própria Inglaterra, que outros críticos e historiadores da arquitetura vão declarar, no mesmo período, opiniões distintas quanto à situação da arquitetura:

¿Aonde iba a llevar? El llamado Estilo Internacional de los años treinta era un estilo exigente. No era acomodaticio, y por tanto se inició una retirada respecto al mismo antes de que fuese universalmente aceptado. Comenzó antes de la Segunda Guerra Mundial y adquirió, inmediatamente, la forma de un retorno al historicismo, aunque bastante inocente. Desde luego, después incluso de la Segunda Guerra Mundial, el tipo de historicismo del XIX tampoco había muerto del todo. Basta con pensar en los edificios diseñados por los partidarios del georgiano-palladiano... En cambio, el fenómeno que me intriga y al que me refiero al hablar del retorno al historicismo es la imitación, o la inspiración, de estilos mucho más recientes, estilos que antes jamás habían sido resucitados. Desde luego, todo resurgimiento de estilos del pasado es un signo de debilidad, ya que en los revivals el pensamiento y el sentimiento independientes pesan menos que la selección de pautas.

Las pautas de los nuevos historicistas hay que enumerarlas antes de ser analizadas. El repliegue más temprano fue lo que cabía denominar neo-acomodaticio. Hay después el neo-Liberty, el más comentado de estos resurgimientos. Hay el neo-Art Nouveau, que incluye el neo-Liberty y el neo-Gaudi. Hay neo-De Stijl, hay neo-Escuela de Amsterdam, hay neo-expressionismo alemán y, finalmente, hay hasta cierto punto, neo-Perret.¹¹

Ao contrário de Banham, Pevsner aponta para estilismos quando descreve o inexplicável fenômeno em que começam a citar-se recentes arquiteturas que, mesmo vinculadas ao moderno, resultavam de rotina mimética voltada para arquitetura moderna ortodoxa e anterior à Segunda Guerra Mundial¹². Banham não vê nada disso, aposta em renovada convicção, e quer enxergar uma atitude propositiva e intensa, de acordo com os princípios perenes da correta arquitetura: princípios éticos. Elege os grandes mestres e a honestidade camponesa, em lugar da terceira geração, do refinamento e da proporção; a primária substância constitutiva e tátil do objeto no lugar do acabamento frio que reveste a construção; a estrutura fundamental, emocionante e, por vezes, figurativa no lugar da geometria mais pura e sintética; o didatismo esquemático do processo produtivo no lugar da transparência e das projeções; a arquitetura vernácula no lugar da arquitetura maquinista e, por fim, o objeto de massa, presença e peso exagerados, no lugar do objeto flutuante e refinado.

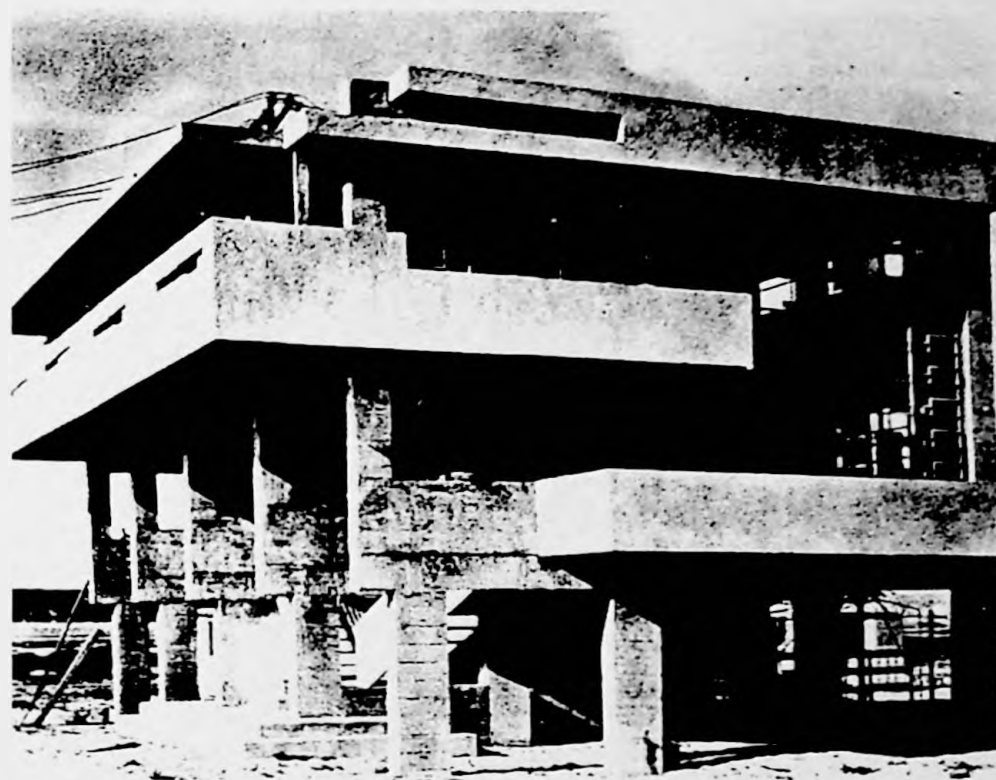
Essa postura distinta de Banham, sua positividade com respeito a um papel relevante para a arquitetura, na esteira da ideologia moderna e diferente da polêmica estilística e historicista que começara a dividir e ocupar as revistas, é o fator que distinguiu a hipótese do brutalismo como aquilo que oferecia alternativa confiável e fiel aos mais elevados desígnios da tarefa transformadora e moderna¹³. Não foi por acaso que o ambiente brasileiro se identificaria com uma proposta que

ainda mantinha viva a aura da arquitetura — e do arquiteto — quando demais especialistas mostravam-se céticos. Não foi por acaso que o sentimento de crise passou em branco em São Paulo já que, ao abraçar causa revitalizada, era possível estender um pouco mais o mito e a esperança modernos.

No brutalismo parecem produzir-se objetos dependentes do processo artesanal, objetos únicos, de exceção. Às vezes, inacabados. Não contariam com a indústria, com os meios de produção modernos, pelos interesses estéticos inconfessos e para fugir à crítica que, na época, se fazia à cultura industrial, à reprodução do objeto moderno¹⁴ e à racionalidade como estratégia burguesa de controle social. A excepcionalidade do objeto e sua unicidade parecem opor-se à pretensa vulgaridade do *standard* fabricado¹⁵, composto ou arranjado pela lógica produtiva moderna. Nesta evasão apressada e inconsequente confunde-se a reprodutibilidade pela máquina com o princípio da regularidade na forma moderna. Aniquila-se o objeto produzido pela acuidade visual, pelo controle exercido a partir da forma, entendida como categoria cognitiva.

Não se pode negar que muita da arquitetura moderna produzida no pós-guerra era resultado de uma rotina estilística ou da norma formalista e precoce, praticadas por arquitetos precipitados ou indolentes que procuravam caminho mais rápido para solucionar demandas e chocar. Procedimento fatal para a existência do feito moderno que, como Theodor Adorno (1903-1969), nunca perdeu oportunidade de defender¹⁶, ao não contar com cânon pré-estabelecido, deveria, em todo momento, engajar o observador no esforço de encontrar as *razões* válidas de cada obra. Um procedimento que se corrompe na repetição da experiência.

Nem todos estavam de acordo com as vantagens e com a supremacia do objeto moderno. Artistas, como Ernest Bloch (1880-1959), que entre os anos de 1938 e 1947 esteve exilado nos Estados Unidos, formulou uma profunda crítica àquilo que considerava



Schindler, foto residência Lovell
Newport. 1925-26

ser a base da arquitetura nova - o funcionalismo - no livro *Das prinzip Hoffnung*. Claramente incomodado com a arquitetura moderna que ele associava a um *gélido mundo de autômatas que é a cidade do consumo*, parece iniciar todo o contra-argumento moderno. Enfatizaria a submissão do simbolismo no funcionalismo e caracterizaria a arquitetura como coisa precoce e simplificada, sem alma, uma *falsa centelha de luz*. Sua crítica fica resumida na seguinte passagem:

*Por eso desde hace más de una generación están allí esos muebles de acero, cubos de hormigón y techos planos carentes de toda identidad, extremamente modernos y monótonos aparentemente osados y en verdad triviales, llenos de odio contra la presunta retórica de todo ornamento pero de hecho más sujetos a un esquema que cualquier cópia estilística durante el repudiado siglo XIX.*¹⁷

O desejo, que sugere a retomada de um sentido simbólico nos objetos, a nostalgia que reclama a ausência de empatia entre o homem e as coisas e, portanto, o desconsolo com a obra moderna, a reivindicação dos valores arraigados e ancestrais na ação de construir e a exigência de verificação e demonstração da arquitetura enquanto feito tectônico e duradouro, acabou por criticar e desaconselhar a base formativa e construtiva modernas.

O medo de sujeitar o projeto de arquitetura à produção industrial, e transformá-lo no desenho industrial da edificação multiplicada pelo processo repetitivo que atinge a escala massiva, desencantada, despersonalizada e mercantilizada, parece ter causado pesadelos aos que esperavam um papel mais digno, heróico e transformador para o trabalho de arquitetura.

A fabricação, diferente da construção, transforma os elementos de arquitetura em componentes e a aceita hierarquia das partes fica igualada, enquanto que a montagem transforma a tradicional

constituição do edifício por empreitadas bem definidas e devedoras do conhecimento de artesões com especialidades e domínios reconhecidos, numa sucessão de fases impostas pela lógica produtiva, organizadas segundo outras exigências. Num problema de encaixes e de juntas - de encontros. Profissões que se transformaram em serviços, executados por equipes de operários tão bem treinados quanto alienados do ofício, com quem não mais é possível trocar informações. Homens que nada acrescentam ao feito mas que, ao mesmo tempo, modificam, para não dizer que empobrecem, o ambiente de interações e de colaboração que sempre existiu no canteiro, ambiente onde o arquiteto tinha algum prestígio.

As partes que formam o todo são reduzidas a componentes que deixam de fazer referência hierárquica ou proporcional ao conjunto para ocupar-se das relações de montagem. A relação das partes com o todo restringe-se aos problemas produtivos, de transporte, de manuseio e das juntas. Pedacos que vão sendo armados.

Parece que a banalização do objeto, sinalizada pela indústria ao insinuar invadir o canteiro, teria causado horror aos arquitetos que viam tarefas humanas e elementos construtivos, portadores de *gratos* significados, serem transformados em peças e rotinas pelo mesmo segmento do progresso que, no começo, tanto os havia animado. É possível que o deslocamento dos valores atribuídos à técnica tenha sido uma reação ao desencantamento com o produto banalizado pela técnica e que então se enfrentasse o paradoxo de encontrar na própria técnica, exaltada pelo discurso, um equivalente e substituto momento de excepcionalidade. Como se sabe, não é a técnica que vai assumir o comando das decisões na arquitetura brutalista, mas, especificamente, aqueles aspectos técnicos que fazem menção à estrutura como feito monumental.

A técnica das oficinas, baseada no trabalho manual, na habilidade, no artesanato, no artifice, ou na tradição construtiva que atravessa todo século XIX e que qualifica o objeto pela excelência arrancada

ao material ou pelo virtuosismo manual que poucos eram capazes, havia sido desmobilizada e era necessário encontrar novos estímulos técnicos com que animar a produção de arquitetura.

A fabricação de peças de arquitetura, produzidas em outras épocas pela manufatura, fora do canteiro, ainda resguardavam a integridade do elemento construtivo e as condições de montagem eram idênticas àquelas que ocorriam no canteiro. Há diferença quando a lógica produtiva introduz mudanças na própria noção construtiva.

Ao tomar duas edificações com elementos idênticos, se uma apresenta na fachada os elementos estruturais é considerada honesta e superior. Se a gêmea estiver revestida para proteger a estrutura, será desonesta. Deseja-se que a técnica, representada quase sempre por sua estrutura, seja congenial à imagem final do objeto.

A obra de arte continua a ser pressionada a explicitar aspectos que a diferenciem do objeto comum. Esses aspectos são conhecidos; no caso da arte convencional, a idéia criativa, a invenção, a subversão ou, inclusive, sua própria regra. Independe que isso aconteça no campo da técnica, da função ou dos tipos. Serviriam para que o objeto atingisse essa artisticidade. No campo da arquitetura este expediente prevaleceria e faria esquecer o procedimento moderno na arquitetura. Ao arquiteto caberia ostentar a técnica, à obra de arte expô-la.

No entanto, o problema moderno não reside no uso técnico ou na sua evidência, mas na maneira como a técnica é empregada e na adesão formal obtida, quando bem entendida e aplicada ao pressuposto da forma.

Indeed, technology in modern architecture is particularized by continual fluctuation between two extremes — concealment and exposure — of "structural utility". In either case, the relationship between style and construction is problematic.¹⁸

O brutalismo parece referir-se à ausência de revestimento ou ao

acabamento tosco e imperfeito, em oposição à superfície uniforme e impessoal do acabado industrial. Esta constatação permite deduções. Torna possível relacionar o brutalismo com a arquitetura rudimentar e primordial, com a arquitetura histórica e nacional. Torna possível relacionar a construção com a ruína que desperta nostalgia e o desejo de retorno à natureza. Assimila a marca do trabalho e do homem que detêm artifício. Reconquista a originalidade técnica perdida para o resultado industrial e anódino. Critica o excessivo e desnecessário conforto que confunde a mente do homem e torna o corpo indolente. Torna possível pensar que, quando objetos retornam a sua essencialidade, livram-se do aposto, do penduricalho ou do ornamento.

Lembrando o topos da cabana primitiva, no brutalismo os detalhes são muito simples, por vezes toscos e insuficientes. Neles, é raro encontrar mediação entre os materiais constitutivos da construção. No brutalismo, a evasão da noção moderna fundamentada na forma, é substituída por outra que confunde o *abstrato* com o *essencial*, com uma entidade, todavia mais autêntica, que comunga inescapáveis compromissos com a tradição e com o pensamento romântico. O que era sintético, depurado e mínimo na abstrata forma moderna, condição definitiva do objeto moderno, seria substituído pelo que fosse irreduzível, espiritual e indispensável na essência que informa todas as coisas. O que era atributo formal se tornaria atributo essencial. Com este mecanismo foi possível conduzir a beatitude brutalista como se de arquitetura moderna se tratasse.

The new brutalism

A historiografia recente reconhece Reyner Banham e Theo Crosby, editor da revista *Architectural Design* desde 1953, como mentores da idéia de um novo *movimento* chamado Novo Brutalismo¹⁹. Uma

invenção que dependia, em grande medida, dos atores selecionados já que organizava os argumentos em torno do casal Smithson que acabaria mostrando a inconstância de uma obra eclética, instável, inquieta e sem convicção quanto aos materiais e conceitos. O fascínio juvenil por tantas novidades surgidas em toda parte fez com que eles propusessem arquiteturas opostas. A monumental estrutura da Coventry Cathedral, resultado do concurso de 1951 em que se aposta no experimentalismo tipológico mais audacioso unido a um desmedido elogio estrutural; o metálico neoclassicismo reticular²⁰ da franciscana Hunstanton School de 1950-54 e o ruralismo aseado e pitoresco assumido na campestre *Sudgen house* de 1955-56, são exemplos suficientes para atestar a disparidade conceitual em que Alison e Peter Smithson se movimentavam e apontam para o escrúpulo dos arquitetos ao relacionar a natureza da demanda e a resposta do problema. Na verdade, o sincretismo conceitual era condição da época.

Reyner Banham, já na introdução do seu livro, vai expor seu polêmico argumento. Reconhece que o surgimento desse novo termo coincide com o que foi publicado em 1956, na *Architectural Review Magazine*, em carta de 1950, enviada por Hans Asplund, filho de Gunnar Asplund, a Eric de Maré, na qual comentava o projeto de uma casa em Uppsala feita por seus amigos ingleses Bengt Edman e Lennart Holm. Hans Asplund referia-se àquele projeto de maneira sarcástica, usando o adjetivo burlesco *neobrutalista*, inventado nessa ocasião. Reconhecia o recuo que aquela abordagem de projeto pressupunha do ponto de vista das conquistas modernas. Mas Banham, como o causídico mais arguto, viu uma distinção fundamental entre os neologismos "neobrutalismo" e o "novo brutalismo".

'Neobrutalista' no es lo mismo que Nuevo Brutalismo y fué esta última frase la que se adoptó por parte del joven sector de arquitectos británicos. La diferencia de términos no es sólo

gramatical: Neobrutalismo es una denominación estilística, como Neoclásico o Neogótico, mientras que Nuevo Brutalismo responde a una concepción 'ética y no estética' Describe un programa o una actitud en arquitectura.²¹

Banham distingue entre estilo e atitude. Possivelmente por intuir que os tempos não eram propícios ao tema do estilo e por estar atento à recepção extraordinária e positiva que essa postura brutalista despertara entre os jovens arquitetos britânicos. Para o profissional convicto da arquitetura produzida segundo os conceitos com que havia sido difundida e consolidada mundialmente, o brutalismo apenas poderia sugerir inexplicável retrocesso e abandono injustificado da cultura moderna.

Já na Inglaterra, país cuja história e cultura haviam produzido o fenômeno *arts and crafts*, propugnado o culto ao pragmatismo e difundido escritores puritanos do peso de John Ruskin (1819-1900), Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) e William Morris (1834-1896), poderia se prever o imediato interesse na possibilidade de produzir uma arquitetura avessa à indústria e devedora do trabalho artesanal; dissociada do estilo continental e afinada com o vernáculo. Mínimo de teoria e máximo sentido comum.

Num ambiente cultural em que a tradição fez da moralidade a medida da arquitetura²², o valor acabou por ser transferido do território do juízo formal para o campo das intenções e das interferências sociais. O juízo estético ficava, desta maneira, destituído de seu papel no aprimoramento do objeto moderno. Caberia, agora, à ética avaliar o resultado do objeto e seu merecimento em função das condições sociais e políticas cumpridas. Tal verificação ética sempre esteve no âmbito da produção artística, mas poucas vezes na história atingiria semelhante poder.

A substituição do juízo estético pela convenção ética permitiria que objetos sem refinamento ou acuidade formal acabassem sendo

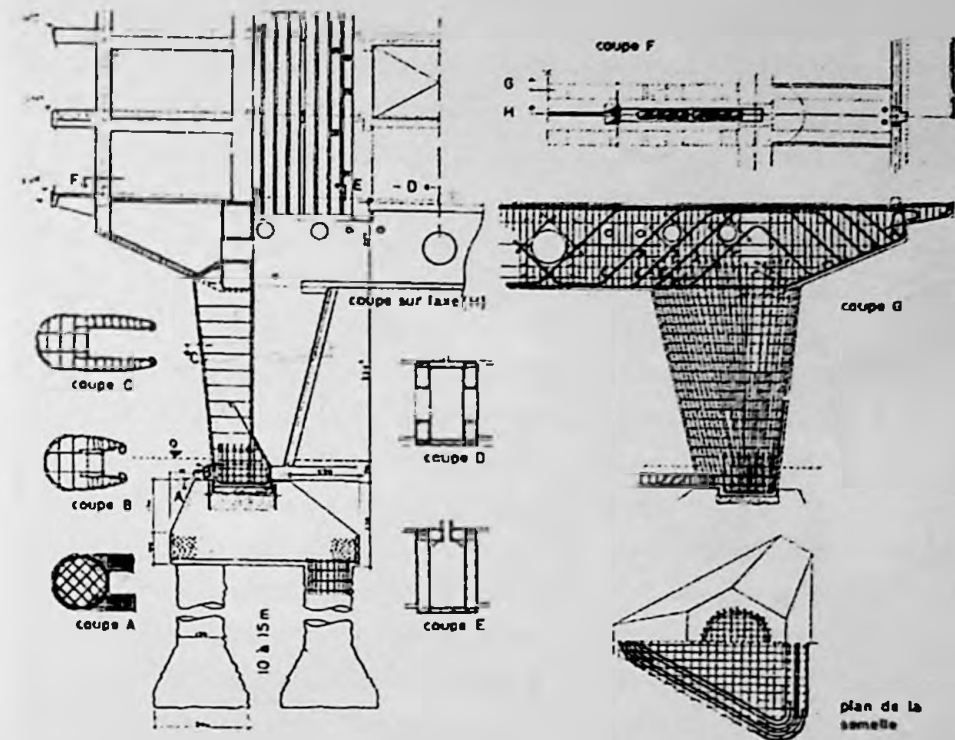
apreciados e admitidos como corretos, bons ou adequados e que passassem a ser estimulados por apresentar qualidades prestigiadas por ideologias ou associados às igualdades sociais. A crítica feroz ao formalismo é o corolário, o simples desdobramento da sequência desencadeada. Acusa-se qualquer atenção à forma de alienante, de evasão da verdadeira tarefa artística e de reação ao futuro responsável da humanidade.

Quando os exemplos vernáculos despertam a atenção e são submetidos à observação e ao estudo que pode acabar disponibilizando-os como possíveis modelos ou referências para a produção moderna, é possível imaginar que há falta de confiança num futuro planejado pelo progresso e pela tecnologia, pois a transcendência histórica parece assenhorear-se dos materiais que constroem o futuro. É num momento como esse que se torna muito difícil — para não dizer impossível — desvincular o historicismo da base nacionalista e, em consequência, de uma idéia romântica do mundo.

A essência do objeto, travestida de abstração moderna, torna-se uma essência mergulhada na história, com vontade de conectar-se a valores extraídos da ancestralidade. Faz com que o valor da arquitetura emane, de preferência, dos objetos históricos e com isso desvia mais ainda a atenção que o olhar dedica à forma. Ou depois, ao ocupar o espaço aberto pela desconfiança no futuro, que se torna incerto pela crítica à falta de resultado observado nos objetos e nas cidades.

Do argumento de Banham, o paladino do brutalismo, com respeito à conduta que desaprova seu entendimento como fenômeno estilístico, algumas observações podem ser destacadas:

- a- a forma é desprezada como assunto pertencente ao grupo dos temas fundamentais do conhecimento e apenas é apreciada e tolerada quando considerada resultado inexorável ou associado a decisões externas a sua esfera,
- b- ao defender que o *new-brutalism* correspondia a um



Le Corbusier, corte e detalhes pilotis L'Unité d'Habitation
Marseille, 1945-52

conjunto de obras resultante de um princípio ético distinguido e elevado, entendido como manifestação coletiva, abria-se a possibilidade de aproximar e igualar as mais diversas obras de arquitetura, produzidas inclusive por arquitetos que expressavam, em público, pontos de vista antagônicos,

- c- Reyner Banham defendia a moralidade sobre todas as coisas, como valor fundamental da ação ou como ingrediente principal com que alcançar a verdade, sem com isso entrar no mérito de seu resultado. Mas não é necessário ir longe para atribuir a relação de arquitetos e de obras, que ilustram seu livro, aos juízos anteriores mais consagrados. Ao seguir esta linha de pensamento, alguém se encontraria, então, diante de um tipo de *racionalismo* tênue, do tipo que não exerce controle sobre a forma resultante, já que isso sequer mereceria atenção. Faz pensar na eventual racionalidade que se poderia observar nos exemplos citados, como um atributo conhecido por antecipação. Seria como afirmar que o discurso tem sempre razão e que a razão não tem que ser verificada na formalização do problema, já que este seria pura decorrência de atitudes ilibadas. A verificação do discurso cabe ao julgamento ético; já a verificação da ação artística seja ou não resultado do discurso, é atribuição da crítica estética.

Para possibilitar comprovação da existência de arquitetura ética, sua forma não poderia ser aleatória como insinua o apressado esquematismo moralista, pois nela teria que ser encontrado compromisso entre objeto e o discurso que antecipa a condição conceptiva do objeto.

Se, para Pugin, a forma gótica tinha completa adesão aos fundamentos católicos, para Viollet-le-Duc era expressão cartesiana



Le Corbusier, foto residências Jaoul
Paris, 1956

do conceito estrutural e do processo construtivo. Discurso e estilo encontram mútuas, porém variadas relações, confirmadas, inclusive, por sua reciprocidade histórica - história da religião ou história da técnica e a história da arquitetura. Para Banham, a ética emprestaria valores genéricos da honestidade e justiça social, sem que esses valores estabelecessem correspondência formal estável, mas apenas se refeririam aos aspectos vagos da apresentação dos materiais constitutivos e instalações, da elementaridade e hierarquia das partes, da preferência por texturas e materialidade.

A *Unité d'habitation* de Marselha vai ser o primeiro exemplo apresentado por Banham para ilustrar a nova atitude diante da arquitetura. Tido como o maior edifício isolado em construção no período do pós-guerra, foi considerado o mais conhecido de todos os projetos do final da década de dos quarenta e, ainda segundo Banham, suas novidades o caracterizavam como obra posterior à guerra e portanto distinta daquilo que havia sido produzido até 1939, em nome da arquitetura moderna. Para Banham, a grande mudança apresentada neste projeto com relação aos anteriores desenhados por Le Corbusier estava na acertada renúncia de atribuir ao concreto a precisão e a perfeição da era da máquina.

Le Corbusier, en Marsella, bajo la presión de las circunstancias políticas y económicas, que le forzaron a abandonar su armadura de acero del proyecto original de la 'Unité' reaccionó con su habitual originalidad y agudo sentido del carácter de la época y decidió admitir que el hormigón vivifica la forma a su modo por su carácter de aglomerado de materiales pulverizados que se vierten en encofrados de madera que, en Francia, adquieren raramente, por las humanas eventualidades, la perfección de una cerca de jardín.²³

Ao desenvolver argumento idealista temperado com humor



James Stirling e James Gowan, foto Ham Common
Londres, 1958

britânico, Banham interpreta que Le Corbusier teria se dobrado ao espírito da época para admitir que a perfeição da máquina havia deixado de ser uma exigência e que todos entenderiam que, na natureza do concreto armado, pelas peculiaridades e manuseio da substância, estavam previstas e seriam bem vistas imperfeições. Nenhuma menção ao que seria esse *Zeitgeist* do pós-guerra. Esta posição de Banham reflete forte oposição à convicção anterior de uma arquitetura nova, controlada por padrão de qualidade industrial mas reconciliada às emoções humanas de cara ao monumento antigo e mesmo à ruína do jardim naturalista inglês, contornado com cercas que só a nação inglesa consegue fazer.

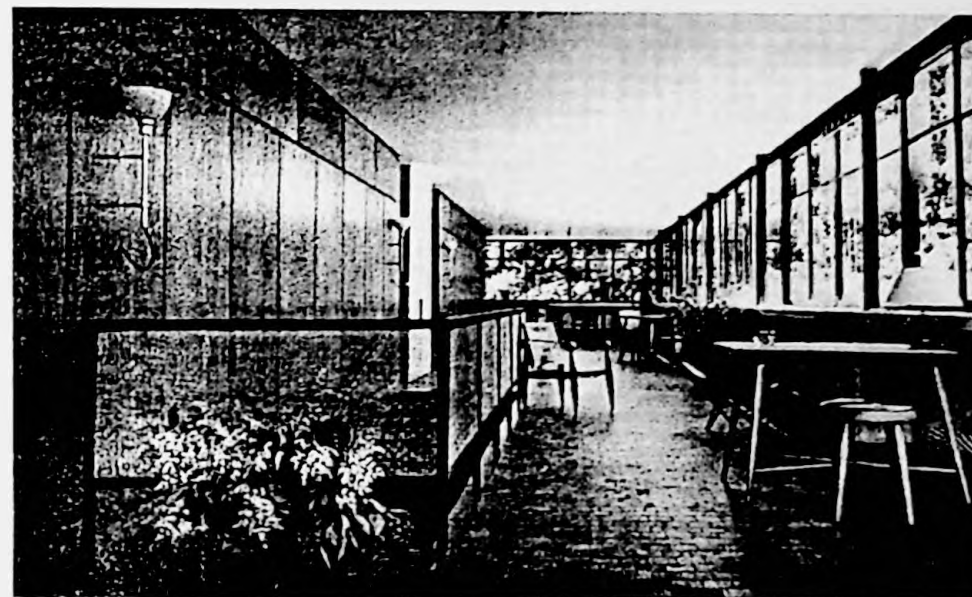
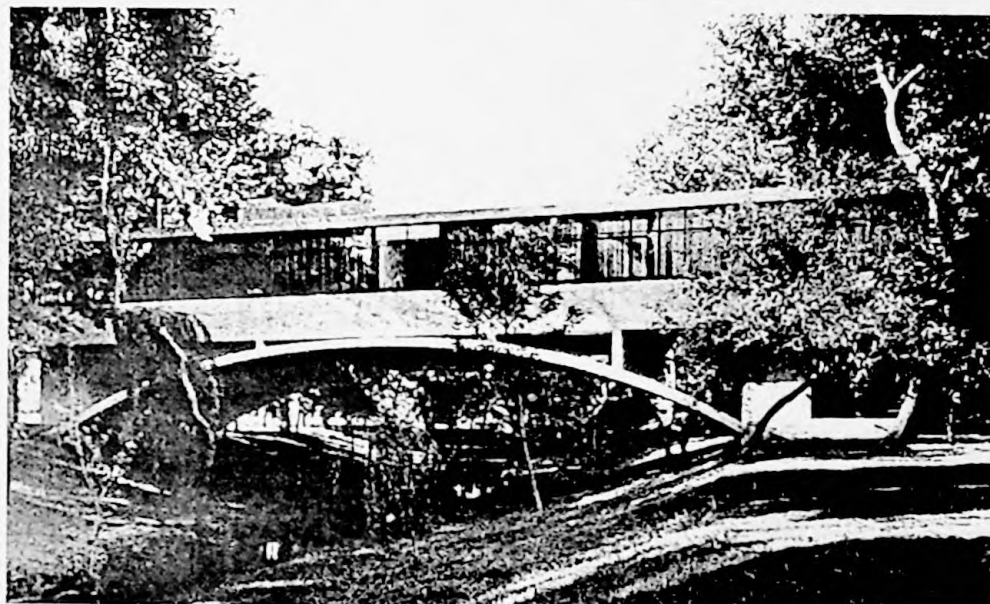
Le Corbusier trató el hormigón casi como un material nuevo, explorando sus rudezas y las de los encofrados de madera para lograr una superficie arquitectónica de áspera grandiosidad que parece un eco de las texturas de las columnas dóricas de los templos de Italia meridional; aunque aquí no se trató de que la 'Arquitectura es lo que crea magníficas ruinas', la obra de hormigón de Marsela apareció ya como una 'ruina magnífica' incluso antes de que el edificio quedara acabado. Tampoco se trató de sacar partido de un feliz resultado del azar: los ásperos encofrados de madera que imprimían sus calidades, nudos e imperfecciones en la superficie del hormigón fueron asentados en cuidadosamente planeados esquemas de tablazones, los cuales dividieron la superficie en rectángulos y determinaron así el equivalente moderno de una rusticación. La tosquedad de la superficie, la relación entre las proporciones de la huella del encofrado y las del edificio, producen una textura arquitectónica que no solo posee interés por sí misma, bajo el fulgor del sol mediterráneo, sino que a veces produce el efecto de un travertino, evocando las gigantescas medidas de los ábsides de San Pedro de Roma, de Miguel Angel, sobre los cuales Le Corbusier escribió algunas de

*las más emocionantes páginas de 'Vers une architecture'.*²⁴

Um personagem controvertido e famoso, um material e uma técnica conhecidos, mas raras vezes utilizados de maneira tão peculiar, quase novos nas texturas e na aparência - defeitos do mármore travertino na grandiosidade dos templos originais, na autoridade das ordens, no requinte clássico e na companhia de Michelangelo (1475-1564). Obra afiançada pelo que há de mais importante na História da arquitetura. Preocupa imaginar que todas as associações feitas, para equiparar o projeto habitacional ao êxito dos grandes exemplos da arquitetura, aos melhores e mais valiosos materiais e aos artistas notáveis, possam ter tido relação com o *caráter da época* e que essa defesa não tenha feito qualquer referência ao século XX: à indústria, à metrópole, ou à consolidada tradição moderna. Admira como a ideia de racionalidade e de objetividade foi erradicada do discurso para dar lugar a texto tingido pelas adesões tácteis e emotivas, descritas por belas passagens literárias.

Chama atenção, em Banham, o fato de todo argumento legitimador estar apoiado na aparência da obra e no uso *ordinário* do concreto. Isso faz pensar que o texto abandonou em definitivo uma postura moderna que concentra a avaliação do objeto na operação que o formaliza para centrar-se naquilo que constitui. Fez pensar que essa nova arquitetura dependia, em grande medida, do material rústico obtido por concretagem tosca em que importava pouco ou nada o aparelho técnico utilizado, a eleição formal e o modelo. Impressiona que uma obra daquele porte, com aspectos urbanísticos e organizativos tão incomuns e arriscados, chamasse a atenção pela rugosidade de um concreto mal feito e barato²⁵.

Se, num primeiro momento, tudo levava a pensar que a classificação da arquitetura brutalista era trivial ao considerar a identificação do ilustre material utilizado, depois pôde se assegurar que toda esta farsa fora possível graças à ausência de conceito



brutalista. Uma definição vaga, porque consegue aglutinar as obras modernas mais disparees e vinculá-las às maravilhas das enciclopédias da arte universal. Esta precocidade nominativa, fundada na existência de um material construtivo, induz à omissão de outros aspectos formativos da arquitetura que, se considerados, poderiam levar a diferentes opiniões sobre filiações e escolhas.

Na edição, arquiteturas, cujas elevações parecem ter acabamentos e elementos idênticos, são paginadas em sequência, como o que pretende confundir e convencer o leitor²⁶. Impressão causada por fotos em branco e preto, dramatizadas pelo forte contraste, com o mesmo enquadramento e distância que mostram as *maisons Jaoul*, de 1956, em Neully, de Le Corbusier e o projeto habitacional *Ham Common*, de 1958, em Londres, de James Stirling (1926-1992) e James Gowan. Para Insinuar que aqueles arquitetos faziam as mesmas coisas, movidos pelas sugestões do *espírito do tempo* e, por isso, como prova e contra-prova, assinalariam coisas legítimas. Ambas mostram a combinação de estruturas reticulares

Amancio Williams, foto exterior e interior residência Pontal Mar del Plata, 1947

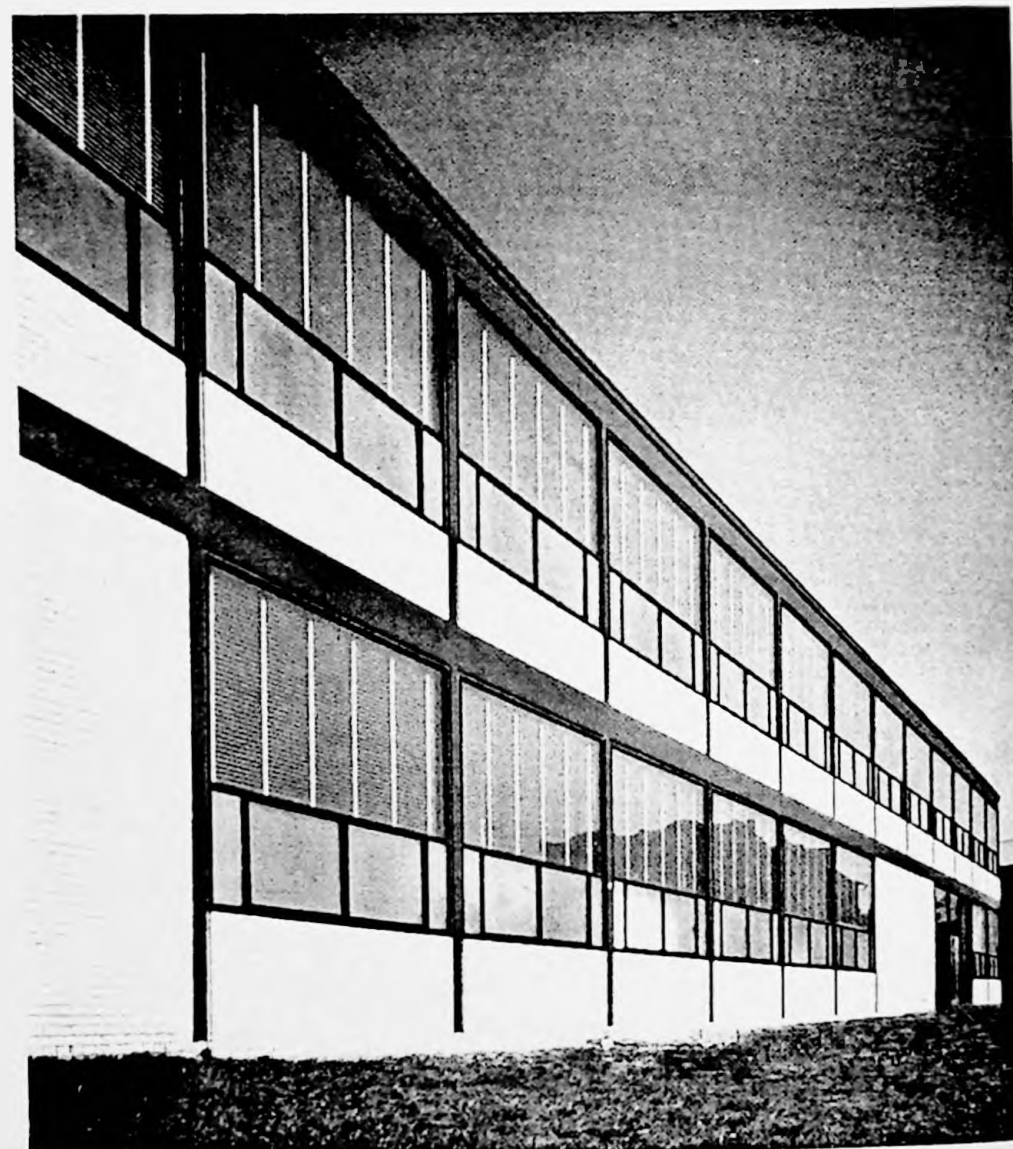
de concreto bruto, preenchidas por espessos muros de alvenaria de tijolo aparente, recortados por aberturas pitorescas. No entanto, seria revelador desviar temporariamente a atenção das fotos para compreender os critérios de implantação de ambos os projetos e para identificar as decisões que buscam fundar as bases de legalidade formal das plantas e implantações em cada um dos projetos.²⁷

As duas casas *Jaoul* são giradas para definir dois pátios privativos e transversais às suas salas. Um mesmo ponto de acesso atende as duas entradas e as áreas de serviço das moradias independentes. Suas estruturas são compostas por três paredes de carga, de dupla altura, com vão largo e vão estreito dentro dos quais se obtém a ordem dos compartimentos, segundo estratégia formal conhecida do arquiteto. A aparência externa, com as abóbadas retiradas da arquitetura vernacular mediterrânea, tem semelhança com o projeto dos arquitetos ingleses apenas em algumas partes das elevações laterais.

O projeto habitacional de Londres não tem nenhum critério de implantação relevante, parece conformar-se com a linearidade do terreno e nele vai construir sem estabelecer lugares ou relações espaciais que considerem outro aspecto que não sejam os recuos das divisas. As plantas das unidades são rotacionadas em 180° para formar um jogo de mosaicos complementares como numa matriz gráfica e os alinhamentos estruturais são quase inexistentes.

Fragmentos análogos de arquitetura que parecem resultar de mesma fatalidade são, nesse caso, resultado de procedimentos formais com sentidos e expectativas muito diversas. Na palestra pronunciada pelo professor Hélio Piñón, ele afirmou que aquilo que era brutalista no conjunto *Ham Common* tinha o sentido daquilo que havia perdido a expectativa da forma moderna e, portanto, não se aplicava a Le Corbusier que condicionava decisões a procedimento estrito e controlado pela concepção moderna.

Se estas observações estiverem certas, ficaria muito difícil

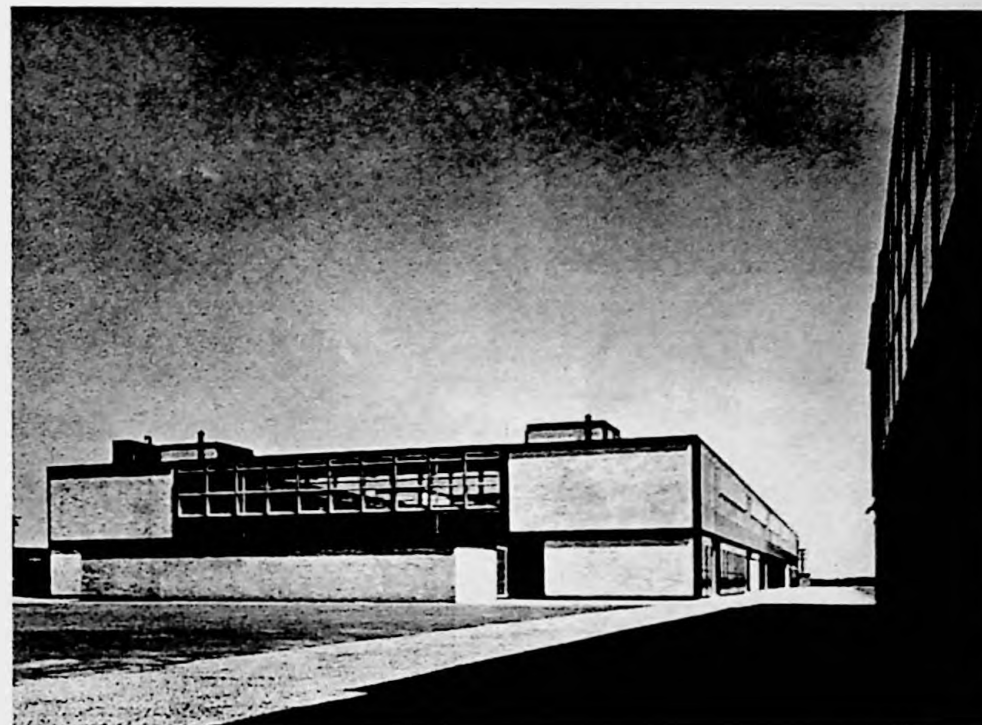


Mies van der Rohe, foto externa Alumni Memorial Hall
Chicago, 1945-47

defender que o brutalismo é uma revisão ou uma correção na rota da arquitetura moderna; ao contrário, traria indícios para se desconfiar que o *new brutalism* ou o *neo brutalism*, conforme se prefira chamar, apontava para um rompimento velado com a arquitetura moderna e, não por coincidência, propõe uma estética carregada de expressões e insuflada por ideologia exaltada e engajada que muito tem em comum com os realismos da década de 1950.

Sin embargo, el primer edificio que llevó el título de 'nuevo brutalista' no se devió a Le Corbusier; más bien fue una precisa imitación del estilo de Mies van der Rohe, que apareció fuera de Estados Unidos por ese tiempo, y, si tenemos en cuenta la importancia otorgada en obras posteriores al empleo del hormigón bruto y otras superficies tratadas en ese espíritu naturalista, este ejercicio purista de integración de bien acabados materiales como el vidrio y el acero, materiales 'tecnológicos', puede parecer sorprendente de buen principio. Sin embargo a rectitud que aprobó el uso del hormigón áspero en la 'Unité' también aprobaría el empleo que hizo Mies van der Rohe del acero, vidrio y ladrillo en los edificios del 'Illinois Institute of Technology' en Chicago.²⁸

Para fazer dos Smithson pioneiros do brutalismo, com a escola secundária de Hunstanton, acabada em 1954, Banham enfrenta difícil desafio retórico para fazer crer que uma precisa imitação antecipa, no tempo, o objeto imitado, inaugurando assim o estilo a que se referia. Embaralha tal asserção num punhado de comentários diversionistas e igualmente admiráveis. Materiais *naturalistas* e materiais *tecnológicos* que, em princípio pareceriam opor-se em antagonismos, podem ser indiferentes quando manipulados com retidão. Assim sendo, a lisura do procedimento confere a tudo que encontra pela frente a legalidade de seu resultado. Bons princípios são receita de boa arquitetura e, surpreendentemente, confirmam aquilo que já se desconfiava: que



Alison e Peter Smithson, foto Escola Secundária Hunstanton. 1949-54

Mies van der Rohe e Le Corbusier eram os dois arquitetos mais importantes do século XX. No capítulo anterior do livro, quando se referia ao projeto de Le Corbusier em Marselha, Banham não fez qualquer menção a retidão do arquiteto mas apenas às emoções que a arquitetura de sempre desperta nos observadores. É de se esperar que no capítulo subsequente, Illinois Institute of Technology, Chicago, a imperfeição não conste entre as qualidades da obra de Mies. Para superar este paradoxo, faz como o diplomata atribuindo ao primeiro, a honradez e ao segundo, a honestidade.

A pesar de lo que, comúnmente, se conceptúa como la 'fastidiosa finura de dibujo' de Mies van der Rohe en los detalles, la honradez con la cual maneja el acero como material sólido que es, puede ser comparada con la honestidad en el tratamiento dado por Le Corbusier a las superficies de hormigón dejando que el material hable por si mismo.²⁹

O livro de Banham teoriza sobre um novo fenômeno da arquitetura moderna e, para isso, escolhe um argumento pouco convincente para explicar uma generalizada mudança de sensibilidade, ou uma maneira diversa de propor arquitetura que já havia se manifestado em ocasiões anteriores. O argumento leva a pensar que a crítica brutalista teria se iniciado na década de cinquenta e para ilustrar sua tese mostra fotos de dois edifícios supostamente precursores como seriam a *Unité d'Habitation* de Le Corbusier em Marselha, executada em 1948-54 e o *Alumni Memorial Hall* no Illinois Institute of Technology de Mies van der Rohe em Chicago, de 1945-47. Esta opção historiográfica, interessada em difundir uma tese favorável ao trabalho de jovens arquitetos britânicos, deixa de fora obras anteriores muito conhecidas como a Igreja Notre Dame em Raincy, de 1922, de August Perret, a casa P. Lovell, na praia Newport da Califórnia, construída em 1926 pelo arquiteto Rudolph Schindler, ou ainda, a reforma da casa

Tempe à Pailla de veraneio, em Castellar, de Eileen Gray, construída em 1932-34. Projetos que certamente antecipam esses temas do brutalismo no século XX, os mesmos que Banham estava reunindo. Entre outras obras do período a que se refere Banham seria legítimo que constassem, pelo menos, a Residência Eames em Santa Mônica, de 1945-49 de Charles Eames e a Residência Ponte em Mar del Plata, de 1947 de Amancio Williams e a Igreja de São José em Le Havre, de 1949-56, de August Perret³⁰. Estas ausências, assim como a omissão de outras obras que poderiam ilustrar essa dúvida da arte do século XX tornando-a ainda mais ampla, evidencia a estratégia de Banham em confiar a justificativa do fenômeno a poucas mãos de inquestionáveis protagonistas.

Na verdade, o recurso utilizado para unir Mies van der Rohe a Le Corbusier, fazendo-os inaugurar aspectos favoráveis ao revisionismo brutalista, leva a pensar que as idéias de arquitetura desses dois profissionais tinham pontos importantes de convergência que antecipavam um caminho comum para a produção de arquitetura que viria a ser produzida a partir da década de 1960.

Banham define quatro qualidades necessárias para produzir objetos novos brutalistas:

Despite the obvious affinities with Mies van der Rohe's buildings at Illinois Institute of Technology, in its classical symmetry, composition and aesthetic, rather than to Le Corbusier and art brut, Banham extracted four qualities which marked the building as Brutalist: 'Formal legibility of plan'; 'Clear exhibition of structure'; 'Valuation of the materials for their inherent 'as found' qualities' and 'honest use of materials'; and 'Clear exhibition of services'³¹

Buscar legitimidade nos dois grandes mestres da arquitetura do século XX traria como vantagem usar tanta respeitabilidade, mas em contrapartida teria a desvantagem de pressupor que a arquitetura

moderna é homogênea e corresponde a um *movimento* unificado.

Mies van der Rohe e Le Corbusier não poderiam ser figuras mais afastadas e contrárias naquilo que defendiam e praticavam como arquitetura moderna, mesmo que apenas se leve em consideração a aparência de suas obras, portanto, apenas poderiam traçar questões análogas ou semelhantes por caminhos contrários.

Basta prestar alguma atenção nas imagens da obra americana que Mies vinha fazendo na década de 1950 e na obra que continuou a fazer na década de 1960 para colocar em dúvida qualquer hipótese de adesão por parte deste arquiteto à hipótese revisionista, de correção ou de recondução aos ideais mais legítimos da arquitetura do século XX³² e mesmo para que pudesse servir de exemplo, motivo ou alibi nessa cruzada. Mies não parece desenhar como quem tem dúvidas, nem como quem se desvia das convicções. Apresenta um desenho maduro e seguro, amparado numa constância moderna solidificada ainda na Europa. Estudar os desenhos, detalhes e fotos do omitido edifício *Seagram* em New York, de 1954-1958, diminui a chance de contar com qualquer vestígio que sugira ousadia brutalista, contestatória, primigênia ou destacada de uma trajetória retilínea dedicada ao moderno. O mesmo aconteceria com o edifício *Bacardi* de 1957-1961, no México e com o edifício Krupp de 1959-1963, em Essen, desenhados logo após os projetos para o Campus do Instituto Tecnológico de Illinois – IIT, em Chicago. Edifícios que reiteram o de sempre – controle, precisão, acabamento e, acima de tudo, a prevalência da forma pura e abstrata, resultante de um intransigente e contínuo trabalho de pesquisa e aperfeiçoamento, da correção e do aprimoramento técnico dos problemas que se repetem no trabalho de um arquiteto.

No livro, ocupa toda a página direita a principal foto do *Alumni Memorial Hall* do IIT, em Chicago Editada por Banham, mostra a base do arremate angular e metálico, composto por perfis metálicos, detalhe importante em todas as arestas dos projetos de Mies. A

integridade material é completa. Os planos do aparelho de tijolo sílico-calcário marcam a aresta erodida do edifício onde se constrói perfeitamente o nicho que abriga a estrutura metálica. Mesmo conhecendo os esforços e os papéis cumpridos por cada um dos materiais, não se pode pensar em outra coisa quando se olha, pois a base, no cunhal, com três fiadas de tijolo à vista aflorando do chão é, portanto a fundação. Em consequência, a entrega das cargas fica, equivocadamente, atribuída à alvenaria. Um pilar introvertido que insinua a ausência da pilastra, escondendo assim a gravidade da construção — abstração física — para potencializar a forma que se resume à intersecção e arremate de dois panos de alvenaria que, ao não se encontrarem, elementarizam-se para constituir planos. Os mesmos que preenchem, nas fachadas planas junto com os caixilhos metálicos, os vazios deixados pela estrutura reticular de fachada. O problema da aresta seria, pois receber as paredes de alvenaria da mesma maneira que acontece nos entrepanos da estrutura frontal e, ao mesmo tempo, subtrair qualquer superioridade que a estrutura ameaça adquirir com respeito aos demais elementos do edifício. A estrutura sempre magnífica de Le Corbusier, algumas vezes delirante como no concurso do *Palais des Soviets*, de 1931 projetada para Moscou, em Mies será sempre discreta e equivalente às demais partes, apenas esqueleto que pauta a edificação estruturada pela forma. Todos os problemas construtivos, para Mies, mereciam a mesma atenção.

O fechamento com tijolo não corresponde ao desempenho que a vedação moderna da fachada aprecia. O tijolo, além de vedar, mantém seu valor como material portante e talvez por isso acabe fingindo apoiar uma estrutura metálica que não atinge o terreno. Uma surpreendente contradição, já que a alvenaria constrói estruturas a partir de paredes carregadas continuamente e seria incapaz de suportar cargas concentradas na maneira que a foto do detalhe leva a pensar. Não há, então, como olhar para as fachadas e aferir

valores diferentes para as peças metálicas verticais, que no andar superior, envoltas por esquadrias metálicas e vidro, são apreendidas, sem recusa, como pilares da estrutura e no andar inferior parecem comportar-se como elemento decorativo que apenas completa o desenho da modulação, já que não parecem descarregar carga concentrada no baldrame do edifício. Na verdade, os pilares e as grandes vigas metálicas estão construídos num plano posterior ao da fachada e os verdadeiros pilares estão revestidos com uma espessa camada de concreto armado segundo exigentes normas de incêndio. A honestidade para Mies é, portanto, diversa da outra honestidade construtiva, em que os elementos estão obrigados a desempenhar *razões* correspondentes a sua função. A boa solução técnica não tem que partir de definições preconceituosas. Pilar e fechamento estão em planos distintos como tantas vezes havia sido a solução escolhida por Mies. Toda a estrutura portante do *Alumni Hall Center* está oculta e toda a estrutura metálica visível está aparente na fachada.

Mesmo no caso de Mies, os desenhos não são honestos e lógicos como o mais ético e racional guardião moderno teria gostado. Nem por isso perdem o valor estético — compromisso intelectual — da forma arquitetônica. Não há razão pura ou aplicada na arquitetura moderna ortodoxa, nem tampouco moralidade no artefato.

Para Banham, o *Alumni Memorial Hall* de 1945-47, corresponderia ao exemplo favorável, pois assemelhava-se à escola secundária *Hunstanton* de 1949-54, construída por Alison e Peter Smithson. Publicados na mesma seqüência de páginas com o descaramento que forja a genealogia comum da nova categoria e justifica a nova prática.

A pesar da similitude dos dois edifícios, do ponto de vista estrutural apresentam-se como soluções e interpretações construtivas distintas. Na verdade, o exemplo selecionado de Mies contraria o argumento aplicado. Talvez a honestidade construtiva, imaginada *brutalista*, existisse no caso da escola de *Hunstanton*, mas é certo que ela não se

reflete na obra de Mies.

A fachada do *Alumni Memorial Hall* mostra o edifício que Mies teria gostado de produzir, não fossem as restritivas normas exigidas pelos bombeiros que penalizam as estruturas metálicas e que obrigam a proteger com concreto, pilares e vigas metálicas. Esta afirmação considerou o critério escolhido por Mies para lançar eixos de pilar. A malha não pertence nem ao plano de fechamento, nem é sequer recuada ou isenta do plano mais afastado das paredes. Na verdade, a estrutura está justaposta ao interior da parede de fachada, de tal forma que os elementos metálicos da fachada fiquem conectados e dela pareçam fazer parte. É uma solução de compromisso que permite *desenhar* pilares na fachada. Pilares metálicos que, na verdade, foram construídos num plano posterior e revestidos com concreto. A aresta central, composta de perfis metálicos na esquina do edifício, corresponde à aresta do pilar de concreto *revestido* na sua face externa com um perfil metálico que insinua ser estrutura do edifício.

A capela do mesmo IIT, em Chicago, deveria ser considerada muito mais honesta no trato de conceitos estruturais. No templo, as elevadas alvenarias do paralelepípedo são portantes e apoiadas sobre um baldrame e sustentam por sua vez uma cobertura plana de vigas metálicas. Mas a capela IIT de Chicago não se parece com a escola de *Hunstanton*.

Brutalismo paulistano

*"Existe, en efecto, entre los arquitectos, una tendencia a romper, cuando el programa lo permite, con la simple estructura reticular y a sustituirla por algún tipo de estructura que preste al edificio una mayor maleabilidad plástica y confiera mayor densidad a su forma."*⁸³

A singularidade da obra de arquitetura afeta os pressupostos mais estritos da postura moderna e o que deveria ser pura exatidão e perfeita regularidade acaba sendo, de uma maneira ou de outra, subvertido pelo desejo de uma condição artística que imprima excepcionalidade, contrária à desejável generalidade e universalidade da ação moderna.

Hipóteses que possibilitem formular uma definição do brutalismo paulista, do fenômeno adaptado ao contexto brasileiro, em que se arrisca a hipótese da combinação de motivos nacionalistas e pacto com a esquerda, mas do qual se pode notar, com uma simples verificação dos exemplos desse momento, uma mudança substancial de sensibilidade com relação ao que se desenhava antes. Foi quando a estrutura ganhou papel dominante³⁴.

Não passa despercebido que a maior parte das obras ditas *brutalistas* atendiam programa residencial unifamiliar em lotes isolados. E que este tipo de edificação, além de ser irrelevante para o texto da arquitetura moderna, era conservador e não correspondia à demanda propícia a incorporar novas técnicas construtivas e o uso de material bruto. Ao contrário dos edifícios verticais desenhados para atividade terciária, com os quais se havia previsto a construção das cidades e com os quais se construíam os centros urbanos naqueles anos.

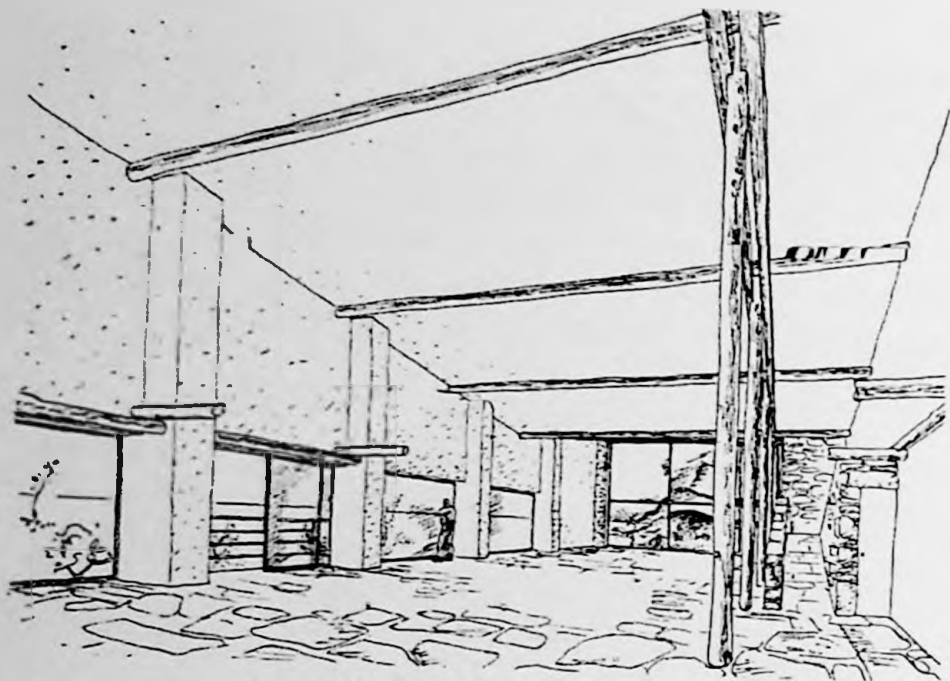
Como a estrutura era condição da atitude brutalista paulistana, entende-se que o manejo de pequenos programas como os unifamiliares, introduziam contradição construtiva pela desnecessária complexidade e encarecimento. Essa condição, que não havia sido explicitada por Banham, mostra que o tema da edificação havia sido banido da esfera urbanística. As exceções dos tipos estruturais da moradia bruta paulistana em nada colaboravam com a hipótese de uma nova cidade³⁵.

Talvez esta limitação possa explicar, ainda que em parte, porque o fenômeno brutalista desinteressou-se da cidade e de seu

planejamento, e por isso seria lícito entender o brutalismo paulistano como ardil centrado na edificação e alheio à transformação da cidade. Não se descarta que o brutalismo dominado pela contestação à cultura dominante acabaria por desenvolver perfil anti-cultural e, em consequência, se tornaria em certo sentido, anti-urbano. Logo, cabe perguntar por que uma manifestação com motivação revolucionária, ética e política não propôs algo de impacto na forma e uso da cidade.

Os arquitetos brutalistas estavam ocupados com as poucas edificações em que fossem aceitos seus princípios. O planejamento urbano não era assunto de arquitetura e, portanto, não tinha como objeto a forma da cidade. A forma inferiorizada e ridicularizada era considerada insuficiente como estruturadora da cidade e cedia ao plano dos índices, parâmetros, coeficientes e leis, como instrumentos ordenadores.

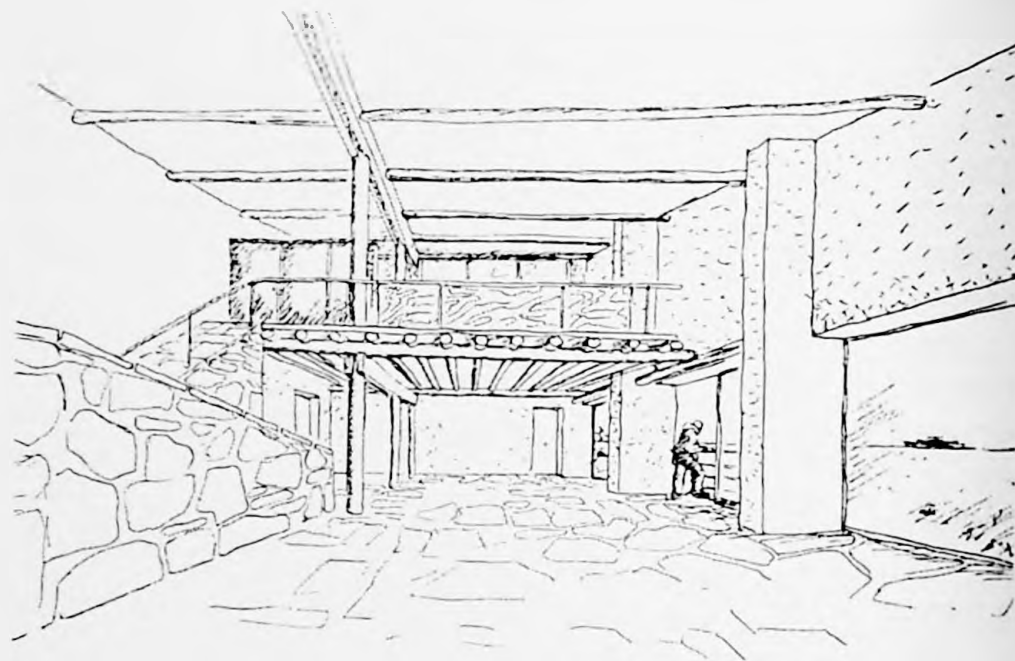
As residências artesanais provam que, cada vez mais, a arquitetura se afastava da produção industrial e assim se desvinculava das preocupações típicas do feito moderno. Tal retrocesso foi camuflado com a exposição reiterada do material moderno. Poucos são os edifícios verticais produzidos segundo a sensibilidade brutalista³⁶. Primeiro, porque esta demanda era controlada por empreendedores, responsáveis pela especulação imobiliária urbana, o que impedia qualquer acordo entre a demanda e o projeto oferecido. Segundo, porque o arquiteto brutalista, ao destruir o recurso moderno da arquitetura, ficava imerso nas convicções artísticas quase religiosas e se tornava inapto para atender exigências empresariais, naquilo que dizia respeito à economia e à adequação do produto ao mercado. Esse arquiteto exilava-se desse mercado por considerar impossível fazer *boa* — heróica — *arquitetura* em uma realidade adversa. As experiências de Paulo Mendes da Rocha com o edifício Gaimbé de 1964, de Telésforo Cristofani no edifício Gisele de 1968, os edifícios Quatiara de 1972 e edifício Cia City, na rua Jesuíno Arruda de 1972,



ambos de Ruy Ohtake constituem exceções de concreto a essa regra e constam como operações amiscadas de mercado. Já no caso da Construtora Forma-Espaço que chamaria, num primeiro momento, Abrahão Sanovics e Eduardo de Almeida, parece que as experiências da planta Beta de 1970 e da planta Gemini de 1968 partiram do firme desejo desses arquitetos em viabilizar — modular — resposta à demanda comercial ao considerar factível desenhar com critério, nesse meio.

Embrutecer

A rusticidade do objeto proposto pelo *brutalismo caipira* parece refletir a condição do objeto antepassado, em que estaria, todavia intacta, a autêntica questão da brasilidade e, portanto, a demonstração de adequação ao sentido regional. Entretanto, tal



brutalidade parece levar sem esforço ao embrutecimento da própria sociedade e, por conseguinte, do homem brasileiro reticente e avesso ao aperfeiçoamento.

Não se pode perder de vista que ao mesmo tempo que faz sentido imaginar o brutalismo como uma espécie de romantismo extemporâneo, empenhado em estabelecer o projeto para o futuro, realizado por meio de bom passado³⁷ com características nacionais e constantes históricas auxiliando a desvendar um espírito, uma maneira de ser do homem brasileiro, pode-se também imaginar que este recuo, ou pelo menos, esta revisão, leva em consideração o limite da cultura brasileira em relação aos aspectos da modernidade. Valeria a pena perguntar se o brutalismo não indica a renúncia ao desejo de desenvolvimento a fim de abrir espaço a uma visão peculiar e adaptada da civilização moderna brasileira mais factível.

É fundamental entender qual o sentido moderno que as obras de arquitetura filiadas à sensibilidade brutalista podem encerrar, já que

elas mesmas desmentem muitos aspectos de desenho e acabamento do objeto, permitidos pelas técnicas construtivas modernas e pela própria indústria.

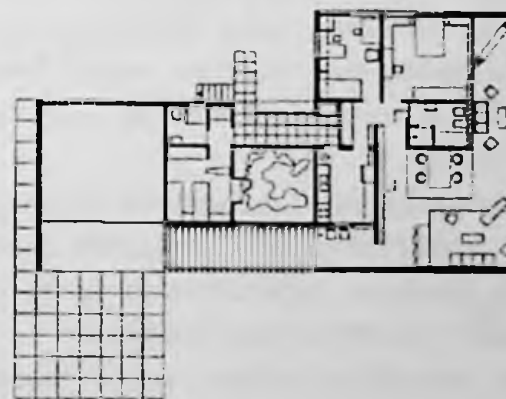
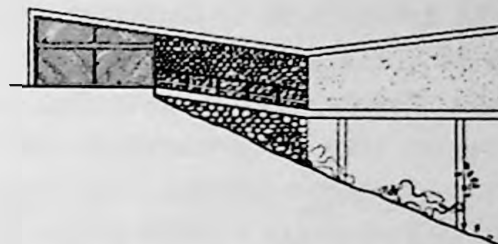
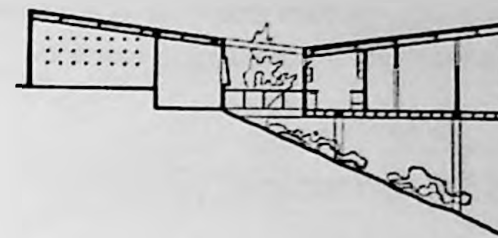
Retomar o argumento em que se identificam aspectos românticos embutidos num nacionalismo tão exigente, aspectos românticos que possam estar encerrados dentro do sentido brutalista, poderia ser pista importante para entender que tipo de objeto — não mais moderno — era proposto e que tipo de objeto moderno era possível a partir da conjugação de disparatados pressupostos. Ajudaria a antecipar qual parte da atitude moderna teria sido suprimida ou deformada para permitir acordo improvável.

O valor emblemático atribuído ao material, a sublimidade estrutural e o animismo artístico deveriam ser entendidos como transtorno da atitude moderna mais íntegra.

Se houve contaminação na expectativa relativa ao desempenho da arquitetura, ela ocorreu ao lhe ser exigida atribuições contraditórias - ao mesmo tempo modernas e românticas - podendo ser extraídas diferentes conclusões. Constatada a mistura, um crítico escrupuloso julga a falta de rigor conceitual e relativiza o valor que essa arquitetura possa ter. Já o historiador, concentrado no documento e na biografia, será mais propenso a subestimar o contágio, dada a importância do fenômeno e do personagem.

O legado brutalista apreendido do ponto de vista estético se apresenta como um conjunto de obras díspares. Tal constatação torna possível entender que apenas comentários morais e ideológicos sejam capazes de encurralar e equiparar trabalhos tão diversos.

É fácil entender porque o discurso ético e realista é aderente neste caso. Os recursos e o conforto previstos nessas arquiteturas idealizam um tipo de homem e uma sociedade desejada. Está implícito nesse desenho duro, quase primitivo, a crítica ao mundo fácil e confortável dos objetos e do consumo. Apenas pessoas que possam entender o novo e, ao mesmo tempo, milenar e necessário vínculo do



*Le Corbusier, perspectivas da residência M. Errazuris
Chile, 1930*

*Afonso Reidy, corte, fachada e planta residência Carmem Portinho
Jacarepaguá, 1950*

sujeito com os artefatos, com os instrumentos e com as ferramentas fundamentais para a vida, podem entender a escassez de recursos e a aridez com que se projeta a convivência humana.

Residência M. Errazuris

Da residência M. Errazuris de Le Corbusier, no Chile, apenas se conhece o projeto de 1930, publicado na coleção *Œuvre Complète*³⁸ com implantação, plantas, cortes, elevações, detalhe e quatro perspectivas à nanquim com a representação da costa chilena no Pacífico. Desenhos cuidadosos e cotados, com informação suficiente para a construção da residência e vistas gerais que evidenciam a apreciação dos dados gerais de topografia, vegetação, orientação e acessos. Mostram sua posição numa plataforma a meia altura da saia, em uma falésia muito escarpada com afloramentos rochosos.

Sabe-se que Le Corbusier, para atender um pedido feito por carta, enviou os desenhos publicados ao senhor Errazuris, que não manteve contato, não tomou providências para sua construção, nem solicitou qualquer revisão.

Um projeto desprezencioso³⁹, no entanto de concepção profunda e iluminada se for considerada sua repercussão entre arquitetos de todas as partes do mundo e, especialmente, se for considerada sua importância na história da arquitetura brasileira.

Muito simples, econômico e claro, porém pouco convencional, à primeira vista. Poderia ter causado surpresa e dúvida pelo fato de poder de ser viabilizado em técnica arcaica de muros e pilastras de pedra irregular assentada com argamassa, sustentando as cargas periféricas e combinados com uma estrutura de madeira de troncos redondos, correspondentes à linha intermediária de apoio às vigas da cobertura e ao estrado do jirau. Como uma fortaleza, apresentava pesados elementos verticais de proteção que se afastavam para

deixar grandes planos abertos para a vista panorâmica.

Residência de planta retangular em paredes de carga e pilastras que marcam as grandes aberturas quadradas voltadas para o oceano. A cobertura, em *asa de borboleta* de águas invertidas, tem a calha deslocada do centro e com isso uma das águas eleva-se o suficiente para abrigar o jirau acessado por uma rampa de dois lances.

Como se sabe, o provável sistema construtivo não comprometeria o empenho moderno. É a aptidão estruturadora da forma que dá ao projeto consistência construtiva e espacial. A linha horizontal do piso secciona a base natural e ciclópica da fábrica argamassada e o feixe de paralelas inclinadas das rampas e do telhado determinam as medidas das plantas enquanto a linha de colunas marca os espaços na sala. É essa precisa e segura organização formal o que atribui *pedigree* moderno ao projeto. Estes pontos, projeções e alinhamentos são, mais do que o partido, a forma que constitui o nexo e a feliz organização dos elementos da casa e sua cobertura. Constroem claramente toda a casa - comprimentos, alturas, ritmos e demais partes.

Esta obra solitária não passaria despercebida a Oscar Niemeyer que diversas vezes tomou-a como modelo para casas de veraneio nas serras do Rio de Janeiro. É com essa maneira de citar o projeto que se aprecia qual o entendimento que o observador fez do artefato. Niemeyer entendeu, em Le Corbusier, o esquema geral com mezanino interno e mostrou interesse pela espacialidade que o esquema permitia. Não demonstrou qualquer adesão às regras formais que constroem a referência original.

Errazuris tampouco passaria despercebida a Marcel Breuer que certamente a considerou em seu consagrado esquema das casas *longas*⁴⁰, com igual telhado em *asa de borboleta*.

Também Artigas, apreciador de esquemas espaciais abertos e desencontrados, acabaria por se interessar pelo projeto chileno. Nem sequer pela influência do original, nem pelas versões brasileiras de

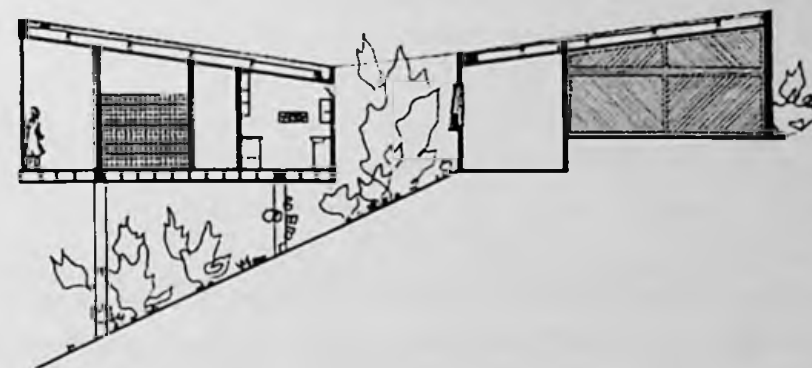
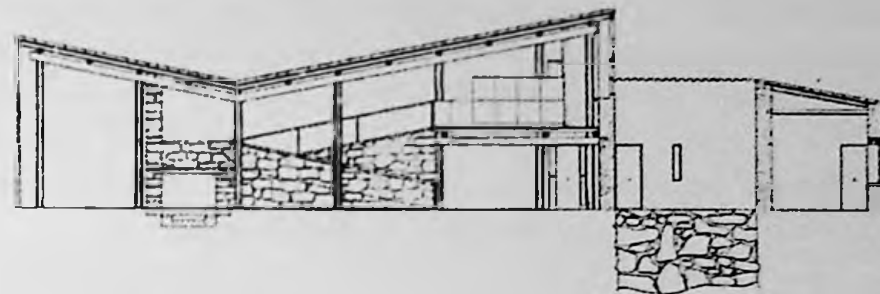
Niemeyer, mas, certamente, por intermédio dos projetos de Breuer que teria tido oportunidade de conhecer em sua viagem aos EUA, como bolsista da John Simon Guggenheim Memorial Foundation⁴¹, em 1947-48. Artigas depara-se antes com essa versão americana tão hábil na domesticação do feito moderno para, só mais tarde, definir-se pela rusticidade que *não entrava a estética moderna*.

A segunda residência de Artigas pressupõe o estudo das residências longas ou lineares de Marcel Breuer, assim como a primeira residência José Mário Taques Bittencourt, a residência Czapki e a residência D'Estefani.

Errazuris e Jacarepaguá

A residência Carmen Portinho, de Affonso Eduardo Reidy, no Rio de Janeiro, de 1950, a exemplo da residência M. Errazuris, também foi projetada no meio da floresta, num terreno de acentuada declividade. Ambos os projetos, vistos à distância ou comparados em suas aparências, não têm quase nada em comum. O primeiro é transversal às curvas de nível, já o segundo é paralelo; o primeiro está na parte mais alta da montanha e permite o acesso de veículos, o segundo está deprimido e isolado na falésia. Apesar de serem moradias unifamiliares, têm programas substancialmente diferentes, suas situações geográficas e implantações tampouco têm demasiadas coincidências a não ser o fato de disporem de apreciáveis paisagens naturais. Há uma defasagem significativa de vinte anos entre as datas em que foram desenhadas e seus sistemas construtivos são antípodas.

Mesmo com tantos aspectos diversos e, mesmo se considerado que a residência Errazuris sequer chegou a ser construída, interessa, com esta dupla, construir a hipótese quanto à utilização de um mesmo processo definidor de forma⁴² que controla os aspectos relacionais



Le Corbusier. corte da residência M. Errazuris
Chile, 1930

Reidy, corte residência Carmen Portinho
Jacarepaguá, 1950

e organizativos das plantas e do corte longitudinal. Elementos que definem ambas as residências e apontam para um processo de difusão da arquitetura moderna, diferente dos processos acadêmicos baseados em referências tipológicas ou modelos estabelecidos *a priori* e divulgados em manuais ou tratados, já que o fato de diferentes residências estarem apoiadas num processo análogo, mostra que a aparência não conclui o processo formativo da arquitetura.

Se isto for aceito, então poderia se argumentar que a estruturação da forma do projeto moderno, ou o que indevidamente tem se difundido como *partido*, é distinto da noção de tipologia em arquitetura. O partido estaria ligado a uma atitude, a uma disposição diante do mundo em que sempre se trataria de entender precisamente quais questões envolvem um problema pelo conhecimento dos meios disponíveis e aplicáveis na resolução, para então responder com um projeto particular e único. O partido faz menção ao conceito e à idéia com que ajustar um desenho, não é uma configuração abstrata fechada que define forma. Em cada situação particular, um mesmo partido poderia assumir formas e escalas diferentes, como se pretende mostrar aqui. Mas no caso em análise é a forma a que controla o resultado das duas residências, sem que haja qualquer adesão a uma aparência comum. O mesmo *raciocínio* formal controla as decisões e empresta interesse a diferentes resultados obtidos.

A residência Portinho não existiria sem o entendimento da hipótese estruturadora da *maison* M. Errazuris. No entanto, ao referir-se a Reidy e à influência *corbusiana*, acata-se de imediato o jargão dos *cinco pontos* da arquitetura, como a maioria dos seguidores brasileiros de Le Corbusier gosta de repetir.

Mesmo sendo apenas projeto e, ainda, um projeto de notável simplicidade, a residência M. Errazuris transformou-se no *partido* ideal moderno e convincente, ora modelo, ora espaço, ora forma, ora ordem, ora distribuição, ora *promenade*, que pode ser reconhecido em tantos projetos posteriores segundo grande variedade de

interpretações.

Como para Le Corbusier a técnica não era condição do objeto moderno, é provável que essa disponibilidade tenha feito dele um arquiteto tão útil em ambiente brasileiro, já que uma idéia sobre o *moderno*, capaz de incorporar arquitetura vernácula e técnicas ancestrais, interessaria a arquitetos às voltas com a identidade nacional e ajuste do projeto moderno na história do país. O arquiteto que patenteou a estrutura de concreto *Dom-i-nó* não se limitava a utilizar sistemas construtivos contemporâneos ou modernos, mas sabia que era a atitude moderna — Purismo — que exigia forma moderna da técnica. O que afirma essa simples residência como um definitivo feito moderno é a magistral operação formal que constrói, de uma vez, todo o artefato. O que lhe deu destaque foram as tantas possibilidades de interpretar suas qualidades. O *mezzanino* aberto para o piso principal apresentava nova espacialidade horizontal e vertical, transformada num dos maiores ícones da arquitetura moderna brasileira. Isso é tão verdadeiro que pode ser rastreado nas residências comentadas⁴³ aqui segundo diversas acepções que vão da formatividade da forma à convencional apreensão do modelo ou tipo.

Na residência Portinho se está diante da mesma ordem determinada pela forma, estrutura formal que combina dualidades e opõe pares.

Na residência Portinho, nos mesmos vértices em que linhas paralelas mudam, há o mesmo encontro de projeções. Mas, desta vez, os desníveis ligam a parte da casa construída sobre o terreno e a outra metade sobre pilotis, elevada sobre a montanha. O telhado, também em *asa de borboleta*, e o programa da casa participam da dualidade. A cada água do telhado corresponde uma das metades da casa e também em metades iguais são divididos os ambientes familiares e os serviços.

Trata-se de residência pouco parecida ao protótipo M. Errazuris, mas é prova da efetividade da forma como categoria apta a organizar

um feito arquitetônico. Muitas das casas relacionadas antes têm aspectos formais e espaciais semelhantes. Mas será Affonso Reidy quem vai desvelar, com inteligência, o sutil jogo formal de Le Corbusier. Será Reidy quem mostrará a disparidade entre a forma como raciocínio do objeto e a tipologia como seu preconceito, para dividir moderno e convencional. É supérfluo dizer que Reidy conhecia profundamente a obra de Le Corbusier, basta confrontar a filiação dos conjuntos residenciais Prefeito Mendes de Moraes, Pedregulho, de 1947 e Marquês de São Vicente, de 1952, com o plano Obus de Argel ou a semelhança quase caligráfica da Urbanização da Esplanada no morro de Santo Antônio, de 1948, no Rio de Janeiro, com a Urbanização de Saint Dié, de 1945, na França, para constatar vínculos. No entanto é a planta da residência Portinho que melhor atesta quão profundamente Reidy havia compreendido o arquiteto franco-suíço.

Dessa mesma época é a residência de João Vilanova Artigas de 1949, em Santos, que deve ser incluída entre os grandes exemplos de arquitetura moderna brasileira. Mostra como uma organização unifamiliar tradicional, com corpo principal e edícula, pode ser subvertida por intermédio da forma de um sistema distributivo diferente. O jogo de níveis desencontrados ou o *split-level* com que desenhou tantas casas, baseado nas mesmas rampas da casa Errazuris, revela como a construção do objeto pela forma está aberta e admite diversas configurações, sentidos e combinações para alcançar aparência e ordem. Neste caso, associa-se o patamar intermediário à edícula tradicional de um sobrado de esquina. Quando se sobe pela rampa para o nível superior, se sai da casa em direção ao fundo do lote e até o corpo edicular. A rampa e a viga testeira evidenciam o desejo de esconder a edificação secundária, ao apresentá-la não só como principal, mas como única. A viga testeira, ou a exigência de síntese no objeto dividido por seus níveis, antecipa a tarefa da cobertura do edifício da FAUUSP e serve como premonição

dos problemas que uma organização espacial truncada apresentará num edifício de estabilidade horizontal.

Mas se for verdade que Reidy havia compreendido a competência da forma moderna para organizar artefatos; se o projeto da residência Portinho pode ser considerado tributário desse processo que permite conceber sem referir-se ao tipo e produzir respostas diversas a partir de uma mesma estrutura, por que ele teria abandonado essa maneira de conceber para evocar a ultrapassada estética dos magos das estruturas?

O mais provável é que poucos tenham noticiado a ordem sutil e a clareza que organizam a residência, enquanto a maioria elogiava os feitos arriscados dos arquitetos mais ousados e capazes das proezas mais emocionantes. Talvez essa insistência da afirmação artística festejada pela mídia tenha esvaziado o interesse por um princípio abstrato e formal que relaciona e constrói. É possível que esse mérito da forma não tivesse sido percebido com seriedade, pela pressa de entender as vantagens modernas para comprovar a adesão.

Notas

¹ CORONA, Eduardo. *Principios fundamentales de composición na arquitetura brasileira*. São Paulo: tese para concurso à 14ª cátedra Teoria da Arquitetura da FAUUSP, set. 1957.

² BANHAM, Reyner. *La estética de la máquina*, in *Cuadernos Summa - Nueva visión* n° 24/25; Buenos Aires, mai 1969, p. 5. Publicado pela primeira vez em na *Revista Architectural Review*, abr. 1955.

³ JEANNERET, Charles Edouard & OZENFANT, A. *Après le Cubism* - Paris: Commentaires, 1918.

⁴ Expressão utilizada na Introdução, pelo arquiteto Ernesto Katzenstein, diretor dos *Cuadernos Summa-Nueva visión*, para definir a arquitetura brutalista. Uma Introdução em que se pode ler: *Pocos movimientos artísticos de nuestra época han dado lugar a mayor número de equívocos que el Nuevo Brutalismo*.

⁵ SMITHSON, Alison & SMITHSON, Peter. *Reidentificación urbana*, in *Cuadernos Summa-Nueva visión* n° 24-25 - Buenos Aires, 1969, p. 7. *Trata de sintetizar la naturaleza de los materiales con las técnicas con las cuales se los elabora y de establecer de un modo completamente natural una unidad entre la forma construida y los hombres que la usan*.

⁶ SMITHSON, Alison e SMITHSON, Peter. *Respuesta sobre el Nuevo Brutalismo*, in *Cuadernos Summa-Nueva visión* n° 24/25 - Buenos Aires, mai 1969, p. 9.

⁷ SMITHSON, Alison e SMITHSON, Peter. *Cluster City*, in *Cuadernos Summa-Nueva visión* n° 24/25 - Buenos Aires, mai 1969, p. 9-10: *La situación que enfrenta el arquitecto actual es fundamentalmente la misma; aún somos funcionalistas y aún aceptamos la responsabilidad por el conjunto de la comunidad, pero ahora la palabra funcional no tiene un significado meramente mecánico como lo tenía hace treinta años. Nuestro funcionalismo significa aceptar las realidades de la situación, con todas sus contradicciones y confusiones, e intentar hacer algo con ellas*.

⁸ Alison e Peter Smithson, ajudados por Christopher Woodward, vão recomprar, entre 1955 e 1956, as imagens que serão reunidas uma década depois, em Julho de 1965, na forma da exposição *The heroic period of Modern Architecture*, imagens que são hoje conhecidas por intermédio da publicação feita pela Thames and Hudson, em 1981, em Londres. Segundo o casal de arquitetos, focaria-se um pequeno período que se iniciara em 1915, em que as obras modernas fundamentais e decisivas teriam sido produzidas e, ainda de acordo com os mesmos arquitetos, segundo uma condição que teria se desvanecido em torno de 1929 — quando, estranhamente, a exposição alonga sua cronologia até o ano de 1934. A exposição tinha intenções precisas, apontadas num enxuto manifesto introdutório: *recapturar a excitação e a confiança presentes naqueles arquitetos, reunir os edifícios indubitavelmente constituintes do período heroico, certificar-se de que suas imagens disponíveis eram as mais potentes*. Trata-se de uma operação crítica que omitiu tudo que havia sido produzido nos últimos trinta anos, para retomar ou para re-estabelecer o contato com a verdadeira arquitetura moderna. É obrigatória a comparação daquela exposição de 1965, com outra anterior, *The International Style: Architecture since 1922*, a primeira exposição de arquitetura realizada no MoMA, em 1932, em Nova York, por determinação de seu diretor Alfred Barr, com a curadoria de Philip Johnson que, mais tarde, convidara Henry-Russell Hitchcock para participar de sua organização e de seu extenso catálogo explicativo. A exposição novaliorquina é composta — com a exceção de algumas poucas obras e notadamente dos principais projetos que compõem a experiência habitacional da exposição de Weissenhof, de 1927, em Stuttgart — de projetos e fotos de obras executadas em 1930

e 1931. Portanto, uma exposição montada segundo um critério de atualidade ou do estado-da-arte — *the building of the day in fifteen countries* — naquele momento da arquitetura, cujas imagens são conhecidas através de sucessivas edições de seu livro. Uma exposição de exemplos que se inicia exatamente no momento em que os critérios defendidos, vinte e cinco anos depois pelo jovem casal de arquitetos britânicos, determina o esvaziamento dos aspectos estimulantes da arquitetura moderna estabelecida e a consequente perda de seu interesse em favor dos provocativos experimentalismos e dos radicalismos característicos das vanguardas artísticas. Não há dúvida de que nesse período a confiança que se depositava no futuro da arquitetura moderna, como um *Estilo Internacional*, e a maneira depreciativa que a interpretava na década de cinquenta, havia sofrido uma profunda re-orientação ideológica.

⁹ BANHAM, Reyner. *Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?* - Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

¹⁰ O termo *International Style* quando se refere a arquitetura moderna como difusão internacional, tem sua origem na exposição de 1932, intitulada *Modern Architecture*, encomendada pelo então diretor do Museu de Arte Moderna de New York, Alfred Barr em 1931, ao arquiteto Philip Johnson que mais tarde dividiria a curadoria com Henry-Russell Hitchcock.

¹¹ PEVSNER, Nikolaus. *El retorno del historicismo* em *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño* - Barcelona Gustavo Gili, 1983, pp. 397-417. Publicado pela primeira vez no *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 3ª Serie, LXVIII, 1961. Trecho citado pp. 398-99.

¹² A renovação racionalista parece ser exigência de um imperativo com o que afirmar o domínio público da produção defendida quando, na verdade, pressupõe outra sorte de "razão" menos visual, lógica ou universal, porém mais histórica e escandalosamente ideológica. A razão subjacente ao procedimento brutalista apresenta a renúncia ao feito moderno.

¹³ ZEVI, Bruno. História de la arquitectura moderna - Barcelona Poseidon, 1980, p. 405. *la brutalista no consigue nunca una plena autonomía, es tributaria siempre de los maestros contra los cuales se rebela y se vale de esta ambigüedad para una operación maníaca extraordinariamente fecunda. Hay que subrayar sus méritos: evitó que la crisis del racionalismo se deslizase hacia lo vernáculo, lo pintoresco, el estilo cottage, el neo-liberty y el decorativismo, las modas anti-tecnológicas o neo-historicistas*.

¹⁴ ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural O Esclarecimento como Mistificação das Massas*, em *Dialética do esclarecimento* - Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1985, pp. 113-156. Também BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodução técnica*, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* - São Paulo: Brasiliense, 7ª edição, 1994.

¹⁵ *Conversation on brutalism in Zodiac* n° 4 - Milão, abr 1959, pp. 73-81. Apud: *Conversación sobre Brutalismo* em *El nuevo brutalismo: documentación y evaluación*, *Cuadernos Summa - Nueva visión* N° 24-25 - Buenos Aires, mai 1969, p. 18. (Jane Drew) - Alison, *estoy de acuerdo com usted; pero la división que deseamos establecer no se basa en la historia. Eso podría ser mal interpretado. El edificio Pirelli me parece importante porque es un trabajo escultórico en hormigón, que rompió con una concepción ingenieril originada en una rígida idea de estructura que ha dominado las ciudades por doquier y que, tal como hizo Maillart en su época con sus puentes, separa la concepción plástica de la solución que todos consideran como inmediatamente lógica, pero que é aburrida, que escultoricamente está muerta y que, probablemente, no sea la respuesta más inteligente.* (texto reproduzido da gravação de uma conversa informal entre Peter Smithson, Alison Smithson, Jane B. Drew e E. Maxwell Fry, em 1958).

- ¹⁶ ADORNO, Theodor. *Teoria estética* – Madrid: Taurus, 1971.
- ¹⁷ BLOCK, Ernest. *Das prinzip hoffnung*. Apud KRUFT, Hanno-Walter: *Historia de la Teoria de la Arquitectura 2 – Desde el siglo XIX hasta nuestros días* – Madrid: Alianza-Forma, 1985.
- ¹⁸ HARTOONIAN, Gevork. *Ontology of Construcción – On nihilism of technology in Theories of Modern Architecture* – Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 6.
- ¹⁹ WEBSTER, Helena. *Modernism without rhetoric – essays on the work of Alison and Peter Smithson* – Londres: Academy, 1997.
- ²⁰ É reconhecido o sucesso feito entre os jovens arquitetos, a edição de 1952 do livro *Architectural Principles in the Age of Humanism* de Rudolph Wittkower, na Inglaterra, o mesmo que já havia sido publicado em 1949, no 19º volume *Studies of the Warburg Institute*.
- ²¹ BANHAM, op. cit. p. 10.
- ²² WATKIN, David. *Morality and Architecture* – Oxford: Clarendon, 1977. Admirado com a semelhança dos argumentos que fundamentavam os critérios de julgamento da arquitetura neogótica, nos textos de Augustus Welby Northmore Pugin e da arquitetura moderna, nos textos de Sir Nikolaus Pevsner, o autor procura formular hipóteses para explicar como duas produções estéticas tão divergentes do ponto de vista formal, produtivo, cultural e histórico, poderiam estar amparadas em argumentos éticos análogos.
- ²³ BANHAM, op. cit. p. 16.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 16.
- ²⁵ CORBUSIER, Le. *Œuvre complete 1946-1952*. Zurich: Girsberger, 1966 [5ª edição], p. 190. *Par exemple, les cimentiers de béton armé et les charpentiers des coffrages exécutèrent leur travail en s'imaginant que les malfaçons seraient, selon l'usage, rattrapées à la finition à la taloché, ou au plâtre, ou à la peinture. Des malfaçons évidents éclataient en tous lieux du chantier! Heureusement, nous n'avions pas d'argent! Longtemps, je me suis demandé comment faire face à ces malfaçons, comment le cacher, les rectifier. Même avec d'argent le problème paraissant insoluble. Il était certain qu'en enduisant le béton de mortier, de ciment taloché ou de plâtre, les malfaçons n'auraient point été corrigées. Et la peau, l'épiderme de l'édifice eût été terni. Sur le béton brut on voit le moindre incident du coffrage, les joints des planches, les fibres du bois, les noeuds du bois, etc... Eh bien, ces choses-là sont magnifiques à regarder, elles sont intéressantes à observer, elles apportent une richesse à ceux qui ont un peu d'invention.*
- ²⁶ BANHAM, op. cit. pp. 101-103. O uso de fotografias das *maisons Jaoul*, de Le Corbusier, misturadas com as fotos do projeto habitacional *Ham Common*, de James Stirling faz parte da estratégia confusional adotada pelo autor em seu livro.
- ²⁷ PIÑÓN, Helio, na palestra *La vigencia de lo Moderno*, apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, em outubro de 1998. O professor se detém em mostrar que entre esses dois projetos não há qualquer similaridade (conceptiva) conceitual. Ele aponta a qualidade formativa das *maisons Jaoul*, por intermédio de paredes de carga lineares e pela relação que estabelecem ao serem viradas 90º no terreno.
- ²⁸ BANHAM, op. cit. p. 17.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 17.
- ³⁰ A omissão feita a August Perret, com certeza, está entre as maiores injustiças históricas do livro de Banham. Trata-se de um dos homens mais importantes do século XX naquilo que diz respeito ao desenvolvimento de soluções formais que envolviam a utilização de concreto armado e antecipavam seu uso aparente e de modo rústico. Não se admite sequer a possibilidade de esquecimento ou desconhecimento do alcance daquela obra já que,

poucos anos antes, seu conterrâneo Peter Collins publicava uma importante pesquisa sobre essa técnica: *CONCRETE the vision of the new architecture. A Study of August Perret and his precursors* – Londres: Faber and Faber, 1959.

³¹ WEBSTER, op. cit. p. 30.

³² As novas teorias sobre a obra *miseana*, que experimentam vínculo com o *palladianismo* clássico em Colin Rowe; a tradição vinda de uma hipotética admiração pelo neo-classicismo de Schinkel e a correlata influência acadêmica em Kenneth Frampton; a teoria do minimalismo arquitetônico em Josep Maria Montaner e, finalmente, a acusação de virtuosismo e retórica em suas soluções construtivas em Ignasio Paricio, não conseguem abalar a convicção moderna que Mies sustentou sempre.

³³ COLQUHOUN, Alan. *Aspectos Simbólicos y literales de la tecnología em Arquitectura moderna y cambio histórico, Ensayos: 1962-1976* – Barcelona: Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, 1978. Publicado pela primeira vez na Revista *Architectural Design*, nov 1962.

³⁴ Na entrevista de 1961, do arquiteto Alfonso Eduardo Reidy para Ferreira Gullar e Alfredo Brito, perguntado sobre a *expressão da arquitetura brasileira* e sobre seu desenvolvimento recente, uma parte da resposta foi: *...uma particular sensibilidade dos arquitetos pelas condições regionais, com uma constante preocupação por encontrar soluções adequadas ao clima, elaborando diversos sistemas de proteção contra o calor, os quais, muitas vezes, constituem elementos de grande riqueza plástica; a vontade de incorporar a estrutura como elemento decisivo da composição, dando especial importância ao seu aspecto formal...*

³⁵ *Conversación on brutalism in Zodiac* n° 4 – Milão, abr 1959, pp. 73-81; Apud: *Conversación sobre Brutalismo en El nuevo brutalismo: documentación y evaluación, Cuadernos Summa - Nueva visión* N° 24-25 – Buenos Aires, mai 1969, p. 18: (Peter Smithson) *El juego arquitectónico, el juego de las relaciones espaciales crea, tanto en el exterior como en el interior de la vivienda, espacios menos anónimos y menos geométricos. Esto es una simple observación sobre la evolución de un hombre, pero creo que la ética esencial del brutalismo reside en el pensamiento urbano.* [texto reproduzido da gravação de uma conversa informal entre Peter Smithson, Alison Smithson, Jane B. Drew e E. Maxwell Fry, em 1958]. Peter Smithson declara, sempre que pode, que os princípios de ordem da forma moderna seriam insuficientes para dar conta da complexidade, da realidade urbana. Esta é sua preocupação decisiva quanto à justificativa de uma revisão brutalista. A cidade é o objetivo para Peter Smithson, e a forma deveria ser mais impura e ajustada para representar tantas diferenças da vida coletiva dos homens.

³⁶ Chama a atenção que o escritório de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi não tenha projetado, depois do edifício Louveira em 1948, qualquer outro edifício de apartamentos para incorporação e merece menção a proposta ingênua de Lina Bo Bardi para o Edifício das Artes de 1962.

³⁷ EYCK, Aldo van, *La interioridad del tiempo* em JENCKS, Charles et BAIARD, George: *El Significado en arquitectura* - Madrid, 1975, pp. 187-188: *Cuando el pasado se incorpora al presente y cuando el cuerpo condensado de la experiencia encuentra una morada en la mente, el presente adquiere una profundidad temporal, pierde su áspera instantaneidad, su calidad cortante. Se podría llamar a esto de interiorización del tiempo, o el tiempo que se hace transparente. (...) Si la validez permanente de las pasadas experiencias ambientales del hombre (su contemporaneidad) es reconocida, los conflictos paralizantes entre el pasado, presente y futuro, entre las antiguas nociones de espacio, forma y construcción y las nuevas entre producción artesanal y producción industrial serán mitigados* [1966].

³⁸ CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret - Œuvre Complète de 1929-1934* - Zurich, Les Editions d'Architectures, 7ª Edição, 1964, pp. 48-52.

³⁹ CORBUSIER & JEANNERET, op. cit. p. 48: *Cette maison est construite au bord de L'Océan Pacifique. Comme on ne disposait pas, à cet endroit, des ressources d'une main-d'œuvre technique suffisante, on a composé avec des éléments existants sur place et d'une mise en œuvre facile: murs de gros blocs de pierre, charpente de troncs d'arbre, couverture en tuiles du pays, par conséquent toiture inclinée. La rusticité des matériaux n'est aucunement une entrave à la manifestation d'un plan clair et d'une esthétique moderne.*

⁴⁰ ARMESTO, Antonio em *Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965) La refundación del universo doméstico como propósito experimental*. Revista *2G*, nº 17, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 4-26. O autor define dois tipos principais para as casas que apresenta de Breuer: as *casas largas* e as *casas bi-nucleadas*. Também reconhece, na nota 14, p. 12, que na casa Errazuris de Le Corbusier se encontram várias das características que Breuer adotará em suas casas: o embasamento pétreo, a estrutura em linha, a cobertura em asa de borboleta, o jirau com dormitório na forma de balcão sobre a sala, a cozinha balcão solta e a morfologia bi-nuclear de sua planta.

⁴¹ Tanto se faz menção às prováveis influências das que devem ter partido os experimentos modernos brasileiros, e mesmo apesar da quantidade de ensaios, dissertações e teses sobre a obra de Artigas, não foi encontrado nenhum texto que desenvolvesse a hipótese de um conhecimento prévio da obra de Marcel Breuer, cujos esquemas tão bem se aplicam à série de residências que Artigas vai desenhar quando volta dos EUA. Não será porque a chance é improvável, já que foi aventada em conversas informais, com diversos interlocutores, mas provavelmente porque feriria vários mitos da auto-suficiente arquitetura brasileira.

⁴² Evita-se utilizar o termo *partido* para descrever este processo de resolução formal, já que esta idéia transcende o domínio da forma para buscar as razões de um projeto nos aspectos mais variados e nos assuntos que dizem respeito às relações da arquitetura com situações ou conhecimentos externos e paralelos.

⁴³ Segue uma pequena lista de obras brasileiras projetadas a partir da *maison Errazuris*: Oscar Niemeyer (Residência do arquiteto, Rio de Janeiro, 1942; Residência Charles Ofair, Rio de Janeiro, 1943; Residência Kubitschek, Minas Gerais, 1943); João Vilanova Artigas (residência do arquiteto, São Paulo, 1949; Residência Mário Taques Bittencourt, São Paulo, 1959; Residência Martirani, São Paulo, 1969); Paulo Bastos (Residência Arthur Affonso de Souza, São Paulo, 1971); Cândido Malta Campos Filho e Siegbert Zanettini (Residência Leonardo Sacco, São Paulo, 1966); Eduardo Riesenkrmpf de Almeida (Residência do arquiteto, São Paulo, 1975); Sérgio W. Bernardes (Residência M. Jadir de Souza, Rio de Janeiro, 1951)

4: Forma moderna e técnica

Apesar de subtrair importância ao feito técnico no que se refere à concepção do objeto de arquitetura, é necessário especular sobre as relações mais características estabelecidas entre técnica e arquitetura e inculcadas no período. As que em nome da reorganização do conceito de moderno abriram espaço para sua dissolução pela via de um retrocesso brutalista generalizado.

Serão consideradas a substituição do processo formativo moderno pelo processo construtivo material mais apropriado aos realismos; a insistência na efetividade do racionalismo técnico para decidir projetos, quase sempre preocupados com o resultado estético; a relativização da técnica inovada como condição necessária da materialização do objeto moderno, e a conseqüente depreciação de técnicas construtivas convencionais.

Técnica e estética

É tectônico, um atributo do que é construtivo e que transcende a condição material de sua constituição física.¹

No que se refere à concepção, a arquitetura moderna brasileira esteve menos vinculada à determinação técnica do que se costuma e se gosta de reconhecer. Tal constatação não poderia ser outra:



*Mies van de Rohe, Novo Museu Nacional
Berlim . 1964*

a arquitetura, efetivamente, não é determinada pela razão técnica, mas pelo proveito estético - modalidade de conhecimento humano, diversa da razão. Por isso, toda discussão deveria focar a experiência estética que se deseja alcançar: a experiência do prazer fugaz, do gosto que desaparece quando cessa a atenção, ou a experiência superior do prazer que propicia aquisição e referente à emoção que persiste após a experiência. O racionalismo brasileiro, mais próximo da representação técnica-estrutural, acusa estética emotiva e fácil, satisfeita em expressar figuras vistosas — técnica exuberante — providenciada pelo *partido* ou pela metáfora técnica. A incômoda impressão de que parte dessa arquitetura tem origem na reprodução de modelos, todavia justificados por objetivo técnico, é compreensível. Este comentário se aplica a muita arquitetura paulistana dita racional.

No caso da arquitetura moderna, a clareza construtiva do artefato deveria ser provida pela *forma moderna*, a qual sem ser lógica é, no entanto, apta para organizar e estruturar um objeto segundo ordem inteligível e universal.

É improvável que o racionalismo construtivo e material abarque todos os aspectos conceptivos da identidade do artefato, ainda mais tendo em vista que a sobrenaturalidade fetichista da técnica exime a razão do atendimento aos impulsos emblemáticos. Por isso surge esse gênero de arquitetura dita *racional*, atenta ao simbolismo técnico porém descuidada do rigor formativo do objeto e, mais grave, do rigor material.

De maneira inequívoca e silenciosa, o arquiteto brasileiro esquivou-se do uso de meios difundidos e garantidos de construção², mesmo quando impecáveis, por não crer que a segura rotina técnica pudesse distinguir projetos. Não enxergou, no *saber fazer* construtivo mais convencional, valores que emprestassem respeitabilidade à obra. Esse movimento tácito desperta contradição entre o menosprezo pelas técnicas comuns mas acessíveis à demanda cotidiana — como é, por

exemplo, a habitação popular — e um compromisso social engajado a serviço da coletividade³, subscrito pela maioria dos arquitetos. Contradição neutralizada pela ilusão que afirmava ser a arquitetura moderna no Brasil *nossa arquitetura corrente e popular*⁴.

A *poética da construção*, ou *tectônica*, que promove a técnica para além da preocupação prática — da construção material do edifício — estabeleceria um acordo brasileiro — relaxado — no caso da arquitetura. Não seria decisivo empenhar-se no resultado construtivo consistente, preciso, evidente e econômico. Por *poética construtiva* entendeu-se a satisfação alegórica da técnica que expressasse, de maneira fácil, uma imprevista imagem *plástico-técnica*. Arquitetura feita com o que poderia se chamar de *iconografia técnica* de alcance popular.

A vagueza técnica, neste caso e segundo acepcão comum, era, entretanto, entendida como desejável suporte racional da obra de arte como reservatório universal de uso coletivo a obstruir, em São Paulo, a arbitrariedade do sujeito ou a supremacia do artista.

No entanto, a obra de arte moderna, que se realiza na *estética* subjetiva e *moderna*, a mesma que aproxima a ação do sujeito do plano universal, tampouco se constitui sob domínio da razão técnica e pura. A arquitetura objetivada na técnica corre o risco de tornar-se puro problema construtivo, engenharia.

Se a arquitetura entendida como arte extrapola a demanda técnico-construtiva ao incorporar a técnica como tema artístico, então não haveria nada — como de fato não houve — a estranhar na arquitetura moderna paulista quando esta se apresentou mais como manifesto material e menos como construção material. Seria de esperar que assuntos superiores da técnica construtiva fossem preferidos para expressar a obra de arte e admissível que o uso da técnica se desse segundo intenção que escapa ao disciplinado pensamento construtivo.

Se o discurso empedernido dessa arquitetura foi mais radical

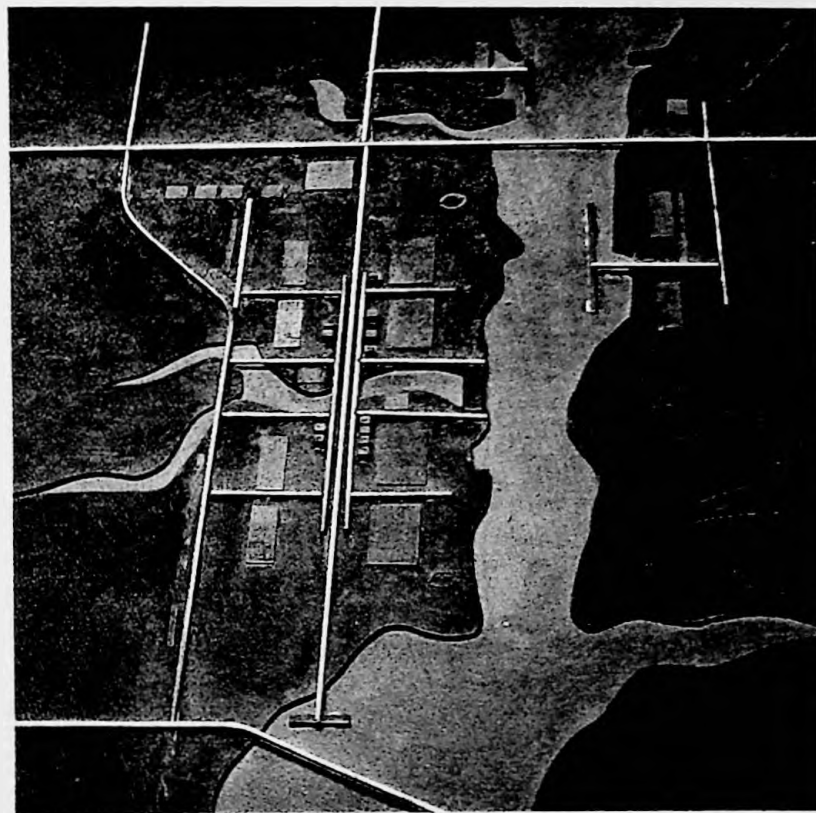
e exigente que as obras e se o truque da citação ou figurativismo técnico existia, então todos sabiam — e omitiam — que a arquitetura comprometida com a arte, considerada segundo adaptação, jamais recusada pelos autores, não resultava do processo racional estrito cobrado nos manifestos, mas da representação racional da arte, manifestação consentida pela isenção da estética emotiva, estimulada a interpretar com *licença* poética.

Apesar de o arquiteto agir como artista tanta era a expectativa plástica, tal condição o desagradava. Para encobrir arbitrariedade e imaginação artísticas, preferia ver seu trabalho referido ao mundo técnico e justificado na certeza material. A tão alardeada quanto duvidável racionalidade dessa arquitetura parecia buscar a confirmação da condição moderna, na premência construtiva de uma nação por fazer e na ascendência politécnica das escolas de arquitetura paulistanas.

A razão que atesta conhecimento parecia ser preferida para autorizar a proposta de arquitetura. A perseguida inevitabilidade do objeto de arquitetura encontrava suas fáceis, convincentes e fingidas explicações no argumento lógico da técnica, ao mesmo tempo que subvertia a boa técnica em nome do convencimento da obra de arte.

A arquitetura racional, cujo ensino seria introduzido no Rio de Janeiro quando Lúcio Costa assumiu a Escola de Belas Artes como diretor,⁵ torna-se *slogan* de grande duração da arquitetura moderna brasileira. Fato incompreensível se for considerado que o mais famoso arquiteto moderno brasileiro, Oscar Niemeyer, recusou ser refém do racionalismo. Estranha-se que haja consenso em torno da inspiração, da improvisação⁶, da arbitrariedade formal e da emoção, ao mesmo tempo que se preconizava racionalismo para os comuns.

Parece que a arquitetura *livre* e a arquitetura *lógica*, em principio opostas — a inspiração à concepção; a imaginação inventiva à imaginação construtiva e a criação à descoberta — não separavam, na prática, procedimentos e, por isso, conviviam sem demasiado



Mendes da Rocha, maquete cidade do Tietê
Cidade do Tietê, 1960

estranhamento. Há de se considerar que grande parte da arquitetura rotulada como *racional* e *construtiva* também se concebia num repente inspirado e, apesar de inscrever-se em geometria quase sempre ortogonal e retilínea, não renunciava ao ideal brasileiro dos arranjos inovadores, da presunção.

A finalidade artística da arquitetura, superposta à sua finalidade útil, abre a possibilidade de decidir com liberdade, à margem da racionalidade estrita do objeto e, ao mesmo tempo, referir-se — simbolizar com exagero — a uma racionalidade mais hedonista do que cognitiva. De maneira análoga à arquitetura livre e *formalista*, dedicada sem restrição racional à montanha e à mulher brasileiras.

Mas a arquitetura livre e a *lógica* não deveriam ter mesmo destino estético, já que uma admite prazer sensível ou emotivo e outra propõe, pelo controle racional, o prazer da perfeição construtiva. Uma acata a experiência estética romântica e a outra se perde na insuficiente experiência estética. Em todo caso, parece que os dois discursos acomodam-se num único domínio da arquitetura moderna brasileira que, independente da filiação estética, compartilhariam mesma noção moderna.

A exigência de uma arquitetura concebida segundo a recomendação da *arte de construir* — *Baukunst* — como valor construtivo, não tem demasiados adeptos nem estímulo no meio brasileiro. A *arte de construir* referida a um resultado construtivo perfeito, ao uso escrupuloso do material e ao melhor desempenho técnico. Se a perfeição for uma das condições da forma moderna que causam o prazer estético, então a forma moderna encontraria, na *arte de construir* que a materializa, a garantia construtiva. *Construção é quantidade, arquitetura é qualidade*, dirá Artigas, numa definição que faria uma separação incompreensível para quem se dispuser a entender arquitetos como Mies van der Rohe?

A boa técnica construtiva, referida aos procedimentos aplicados ou à experiência que comumente se associou aos empreiteiros e

aos mestres imigrados, foi vista como conjunto de procedimentos mediocres e corriqueiros da construção e, por isso, desconsiderada. A grande técnica seria a da ciência, do engenheiro, das *obras de arte* — cálculo e estrutura⁸. O interesse construtivo ficava reservado aos elementos estruturais, ao mesmo tempo que essas grandes causas construtivas ou estruturais dificultariam conceber o moderno, pois a forma moderna pode ser engendrada, com sucesso, por meio da técnica mais simples e usual.

Um paradoxo no caso dessa arquitetura paulistana na qual conceitos estruturais e equações, índices dos tempos modernos quase sempre se materializaram por intermédio do recurso construtivo pobre, artesanal e escasso. Similar ao ancestral, fôrmas de tábua serrada, pontaletes e sarrafos pregados, que confinavam robustos ferros dobrados a *muque* e posicionados com arame cozido e trançado dentro desses caixotes escorados e preenchidos com concreto transportado no ombro, em latões, ou empurrado em burricas. Assim se construiu o artefato *moderno* de concreto aparente. No mesmo período em que arquitetos subscreviam voto de compromisso social, a produção de arquitetura, especificada pelos mesmos arquitetos, emburrecia e dilacerava o trabalho do homem no canteiro. A desculpa de uma arquitetura artesanal em compasso de espera com a chegada de ansiados e capazes processos industriais foi a cortina de fumaça que esconderia a adesão explícita do projeto aos atributos estéticos característicos do artesanato. Artigas comenta em palestra para alunos de 1955 o adiantado estágio da técnica do concreto no Brasil⁹.

Não é por acaso que o autor italiano Sergio Bracco começa seu ignorado livro *L'Architettura Moderna in Brasile*, com referência à palestra de 1957 em Milão, de Murilo Mendes, na qual o poeta defendia o elemento plástico *acentuado* como rotina para evitar que a arquitetura resultasse simples construção¹⁰. A técnica convencional não animava arquitetos a extrair-lhe resultado artístico, portanto.

por melhor e mais cuidadosa, não se converteria em arquitetura. A *arte de construir*, erroneamente associada ao trabalho *manual*, desaparece com a hegemonia do trabalho *braçal* das fôrmas e concretagem. No entanto, a *arte de construir* aproximaria — sem restringir-se à habilidade manual que aquilatou o artesanato do século XIX — a arquitetura moderna e a obra de arte. Garantiria o controle material e final da forma, suas precisas medidas, ajuste e modulação dos materiais, arremate, bom uso e controle do objeto, qualquer que fosse o meio produtivo. No Brasil, tal trabalho — o trabalho de uma maneira geral — acabaria sendo descartado como partícipe do feito artístico. O salto artístico acontece na plástica, no partido, na idéia e no croqui espontâneo do gênio. Os problemas construtivos, as adaptações, as perdas e penalidades que a liberdade pudesse impor ao trabalho e à técnica, foram desprezados.

Oscar Niemeyer parece ser o primeiro a admitir que a técnica, apesar de pouco desenvolvida, era, todavia, suficiente para sustentar fantasia. O primeiro a intuir que uma técnica determinante e racional não teria repercussão artística numa cultura carente de heroísmo e insensível à aspereza e à minúcia da razão. Celebrou que a polivalente e disponível técnica do concreto aceitasse criatividade. Portanto, exigiu da técnica esforço para cumprir o gesto, sem participação nas decisões sobre o objeto.

Esta opção desarmaria a ação e o conceito moderno da forma — a própria idoneidade moderna — já que não haveria mais compromisso e ajuste entre os meios constitutivos do objeto e aparência final, pois o objeto teria sido submetido — humilhado — à arbitrariedade do artista e, em que pesem os atributos, se explicaria na vontade do criador. Alçado pelo mesmo Lúcio Costa, o primeiro arquiteto, teme-se que a defesa de Niemeyer à livre invenção tenha prevalecido, mesmo tímida, em quase toda arquitetura brasileira.

Técnica e arte estabelecem diferentes acordos. Pode a técnica, no território da arte moderna, submeter-se sem se contradizer, ao

controle formativo e visual da estética moderna e materializar a forma moderna. Pode, também, a técnica preencher a demanda simbólica da arte convencional ao controlar tensões e equilíbrios enfrentados desde o século XIX, segundo encantamento pelo gótico. Além das estruturas históricas que a técnica moderna também resolve, desenvolveu-se um conceito de estrutura adequado e perfeito à própria forma dirigido à arquitetura moderna, que é o pórtico rígido¹¹.

A técnica e o material utilizados assumem a aparência; a estrutura transforma-se em ícone predileto de quase todos arquitetos. Dar um sentido artístico à estrutura, qualificando-a como desenho e, inclusive, como espaço, transfere para a técnica um papel que antes fora atribuição da forma.

Ao se tomar a afirmação de Le Corbusier na 3ª leitura de Buenos Aires¹², em 1929, na qual diz que arquitetar é *colocar em ordem*, pode se pensar que o conferencista se referia à razão ou à estrutura, como responsáveis da ordem do projeto. Mas a leitura da terceira conferência de 8 de outubro de 1929, *Arquitetura em tudo urbanismo em tudo*, é clara ao atribuir à forma — aos prismas puros — a decisão e o destino sobre o objeto. E aos que pensam nas decisões subseqüentes advertirá:

*O que quer que se acrescente à obra, em termos de sutilezas ou solidez, de tormentas ou clareza, tudo já está determinado e a primeira sensação que essa obra provocou não mais será modificada*¹³.

*Lago, entretanto, o espírito, curioso e ávido, procura decifrar no âmago deste produto bruto no qual o destino da obra já está definitivamente inscrito*¹⁴.

A precisão criou algo definitivo, agudo, verdadeiro, imutável, permanente, que é o instante arquitetônico. Este instante arquitetônico comanda nossos olhares, atua como um mestre sobre nossos espíritos, domina, impõe, subjuga¹⁵.

Mas como recebemos a comoção arquitetônica? Pelo efeito das relações que percebemos. O que propicia tais relações? As coisas, as superfícies que vemos¹⁶.

A relação estabelecida entre a técnica e arquitetura não acontece segundo processo único. A técnica foi para a arquitetura do Século XX mais do que um meio ou um recurso. Foi tema para extrair imprevisto sentido. Foi simplista da parte dos historiadores defender que se desenhava o objeto moderno porque se dispunha de materiais e técnicas novos e promover essa transformação a fundamento moderno. Se era presumível imaginar que novos materiais propiciariam novas formas e defender que novos equipamentos permitiam nova organização e tipo, tal sentido comum negaria crédito ao conceito da forma moderna na formação do objeto moderno.

No final da década cinquenta se pode detectar profunda mudança na relação entre técnica construtiva e objeto arquitetônico. Tal alteração foi entendida pela história como a atualização atenta à flutuação cultural, sem que alguém imaginasse considerá-la retrocesso ou desvirtuamento moderno.

A técnica no trabalho de Artigas, de Bo Bardi e de Mendes da Rocha, apesar da cor cinzenta em comum, tem valores e desempenha papéis diversos na constituição do artefato arquitetônico. Na ideológica década de 1960, em que pese tanto esforço para igualar a produção, é possível distinguir diferentes maneiras de conceber arquitetura.

Em São Paulo, a exemplo do que aconteceria em tantos países nos anos sessenta do século XX, consolidou-se uma sensibilidade

mais voltada para o sentido material da *construção* que se afastaria progressivamente da *construção* entendida segundo sua aceção abstrata e acessória da forma, para sustentar outro ideal tectônico.

O que era *construtivo* na arquitetura moderna independia do sistema técnico para constituir o objeto de arquitetura. Desconfia-se que, ao convocar grandes partidos estruturais para dar relevância à obra, o arquiteto explicitava discordância — insegurança — em lidar com a condição construtiva mais formativa e abstrata da arquitetura. No entanto, a adequação construtiva material do artefato moderno, apesar de não corresponder ao princípio que decide sua forma — anterior ao problema constitutivo —, era condição obrigatória da concepção moderna.

A relação da técnica, dos meios construtivos, com a forma moderna está prevista na própria condição que norteia a responsabilidade formativa moderna. No caso específico da arquitetura moderna que aspira a sua materialização, a condição formativa do objeto — abstração e síntese — e sua condição construtiva material, *deveriam* se sobrepôr e confundir. Cabe à condição formativa — *formatividade* — apta a *estruturar*¹⁷ o artefato, conformar e antecipar uma condição construtiva, ou seja, a *construtibilidade*. Cabe à *construtibilidade* material metabolizar a *formatividade* de origem visual — *hipótese plástica*, dirão outros — antecipada no artefato. Maior a congruência entre *formatividade* e *construtibilidade*, maior o êxito da *inteligente* operação moderna.

Essa condição formativa de raiz *puro-visualista* tão viva nas artes plásticas concretistas e neo-concretistas do país, torna-se cada vez mais intrincada, difícil e indefinida para o arquiteto brasileiro, que vai conformando-se com aspectos mais palpáveis e concretos ou menos cerebrais e conceptivos do objeto. A desconfiança com as *intromissões* da forma *construtiva*, confundida, de golpe, com o formalismo, com a *forma pela forma* ou com repertórios formais, recomendaria a concretude - abordagem realista e objetiva. A fé cega no racionalismo

mais estrito, na finalidade útil e na funcionalidade, reitera a idéia imediata da *estrutura* como conceito resistente da construção material. Então o objeto passa a ter sua integridade confiada a uma condição construtiva ampliada. Aquilo que era a construção material ajustada ao princípio da formatividade moderna do artefato ocuparia o vazio deixado pela forma banida para que, na técnica, se buscasse a invenção construtiva, o sucedâneo conceptivo.

O polivalente concreto armado não passa de matéria constitutiva, posição que lhe recusa a segura condição construtiva do artefato moderno, a formatividade. Parece que o uso intensivo de concreto aparente bruto deseja obviar essa construtibilidade do objeto para favorecer a expressão de sua materialidade, a concretude. Se a construtibilidade era a verificação do requisito material do artefato moderno, antecipada na forma moderna e abstrata, então a versatilidade do concreto abriria caminho para o *desenho*, para o desemprego da forma moderna e para a superação da abstração como exigência moderna.

Daí, o concreto, emblema da causa brutalista, estar credenciado para constituir ora a arquitetura da forma moderna, ora a arquitetura estrutural da estética psicológica e da mentalidade decimonônica. Daí, a causa brutalista, carente de sua improvável normativa, não ter alcançado converter toda arquitetura de seu tempo. A mesma técnica cumpre diferentes papéis na arquitetura.

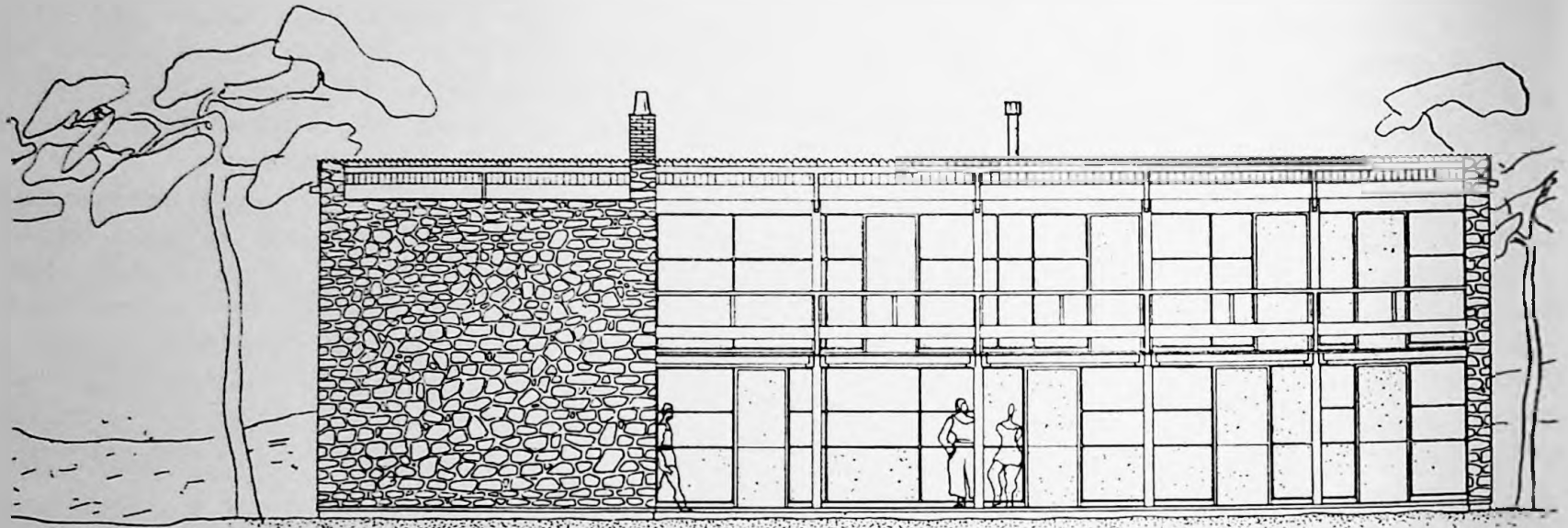
Se a materialidade do concreto pode suplantar a abstração do objeto, também é possível que o concreto possa promover sua mais bem acabada apresentação. Tal sentido depende do atributo conferido pela aceção formal utilizada e não pelo desenho. A condição intelectual da abstração¹⁸ e sua insistente, porém desobrigada associação à *forma* de uma *idéia*, fazem com que a presença da matéria divirja da abstração evanescente. A abstração também é uma condição imediata da forma moderna e não está obrigada à representação da idéia, do que é essencial, da idealidade.

A abstração, resultante do esforço intelectual e sintético sobre a idéia ou forma, foi considerada exercício cognitivo sofisticado e por isso *esnobe* e erudito. Opôs abstrato e popular. Associou-se a forma abstrata, sem ornamento, à regularidade, ao tédio e sugeriu que a abstração seria empecilho da condição material.

A abstração, entendida como construção do intelecto, associada à classe dominante e a seu interesse, é parte do racionalismo que suporta o projeto de dominação para oprimir o popular. Mesmo reconhecendo que estas técnicas favoreceram o surgimento de novas possibilidades de forma para a arquitetura, como é, por exemplo, o paradigma das *maisons Dom-ino*, de 1914, de Le Corbusier¹⁹ que, ao liberar o plano das fachadas com balanços e conseqüente recuo dos pilares, favoreceu aparência inconcebível na estrutura de muros de carga.

Tanto o ferro como o concreto armado já vinham sendo largamente utilizados no século XIX. As grandes pontes metálicas, as estações terminais, as grandes estufas, atestam que o aço era um material conhecido e que a especificidade dos procedimentos ou as características do material não atribuíam demasiada restrição ao resultado, quase sempre tradicional e ajustado ao gosto clássico. Com o concreto não foi diferente. Na Inglaterra do século XIX, bom número de edifícios era executado a partir de estruturas de concreto reticular, compostas de pilares, lajes e vigas que seriam escondidos pelo revestimento de fachadas acadêmicas²⁰.

Os novos materiais e suas técnicas já haviam se consolidado no meio construtivo das capitais européias e americanas sem, contudo, ter influenciado no desenho de edifícios. Esta constatação desmente a explicação determinista do advento moderno.

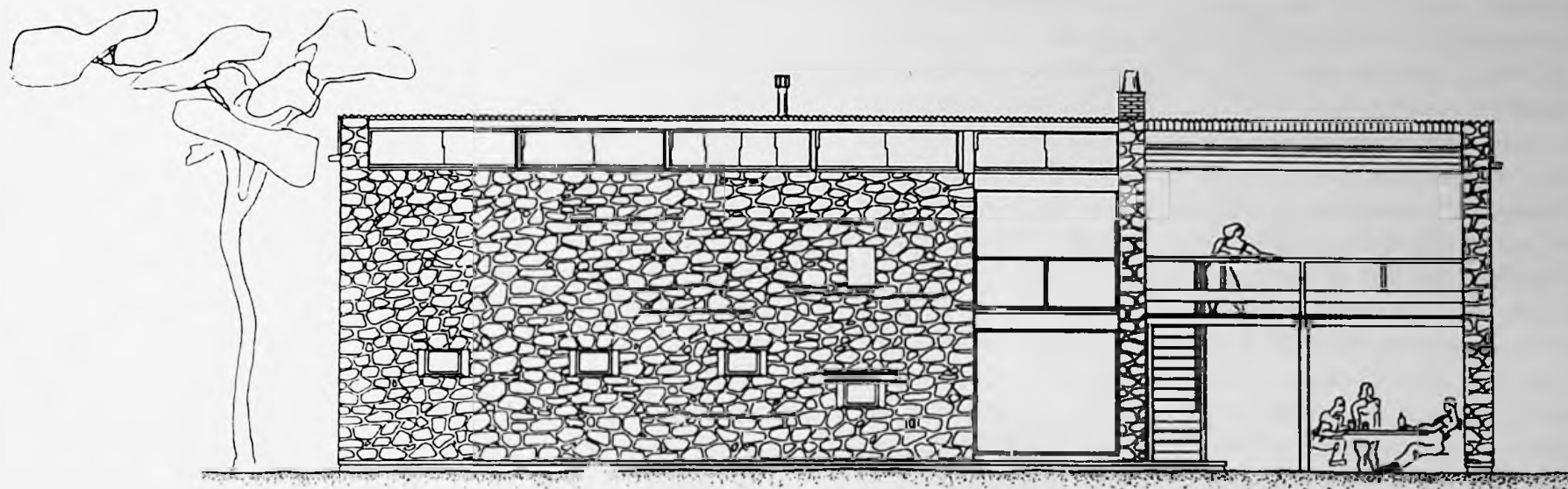


Técnica vernácula

Se toda técnica oferece material reflexivo à arte moderna, não é prerrogativa da técnica moderna promover e garantir resultado moderno. Seu papel decisivo concentra-se em construir com eficiência, segurança e economia. Este pressuposto pode ser alcançado por construções convencionais. A associação da técnica moderna a um estilo ou modo de vida igualmente moderno resulta de uma associação promovida pela expectativa artística que relaciona esferas diversas. O concreto armado foi utilizado durante as três primeiras décadas do século XX, quase sempre para estruturar edifícios acadêmicos com acabamento e detalhes retrógrados, sem que por isso se pudesse responsabilizar a estrutura pelo resultado, pela aparência superficial que a exigência estilística impunha.

Se esta consideração se sustentar, se puder ser defendida a

autonomia da técnica em relação ao sentido que se confere ao objeto, seria possível antecipar que técnicas convencionais, inclusive as mais arcaicas, poderiam igualmente produzir espaços e formas de acordo com as concepções modernas da vida. Não é necessário ir longe para afirmar que, vista assim, a técnica, seja moderna ou arcaica, não poderia ser considerada condição ou conhecimento necessários para formular arquitetura moderna. Muitos arquitetos, como Le Corbusier, reconheciam a neutralidade técnica e a possibilidade que a arte moderna tinha de extrair-lhe sentido renovado e, ainda, que estas experiências, em certa medida historicistas, podiam eventualmente passar ao largo dessa visão romântica que, paradoxalmente, animaria edifícios de aparência futurista²¹. Em oposição ao arcaísmo técnico, se produz arquitetura no século XX que apenas confia na técnica moderna como ingrediente necessário para materializar o feito moderno. Mies van der Rohe apenas se interessa pela técnica



construtiva e pelo tipo arquitetônico contemporâneo, que utiliza, sem expediente figurativo, malabarismo, grandiloquência ou perspectiva artística sublime, para constituir o moderno irretocável.

Distinção fundamental para evitar o conflito técnico na arquitetura moderna e decisivo para bloquear a repercussão que a arquitetura moderna possa ter nos meios favorecidos pela distinção regional. O argumento mais insistente do regionalismo é o que faz menção à reprodução das experiências técnicas locais e consagradas.

Observa-se que Le Corbusier não distinguia construções de arquitetura moderna obtidas segundo técnicas e materiais modernos e aquelas obtidas com técnicas vernáculas e materiais milenares. Na obra de Le Corbusier é frequente encontrar obras propostas segundo diversos sistemas construtivos nos quais concreto e aço equiparam-se à pedra e à madeira ao invés de humilhá-los.

Esta atitude de Le Corbusier permite que ele estabeleça vínculos

Le Corbusier. Elevações residência aux Mathes
1935

com a história da arquitetura sem que haja desconfiança de prática historicista ou de permuta entre estilos. Esse *mediterraneanismo* ancestral de Le Corbusier passa incólume ao ecletismo acadêmico e decadente. A arquitetura vernácula não seria vista como outro estilo, mas como um procedimento técnico íntegro e autêntico, isento de apostos e arbitrariedade. Técnicas ancestrais e materiais consagrados de todos os tempos, mais que quaisquer outros, encerrariam justificativa ética e exaustiva comprovação.

Le Corbusier podia empregar a forma moderna valendo-se de técnicas antigas e dos mais tradicionais materiais da construção de arquitetura. O concreto, como foi a pedra, além de *material*, se prestaria à convincente condição de *substância*, ou seja, conteúdo e aparência. Visto assim, a arquitetura moderna não seria devedora

das técnicas mais modernas e atuais ou dos materiais da construção descobertos pela ciência ou controlados pelos padrões industriais mais desenvolvidos. A arquitetura moderna seria aquela que recupera, no seu tempo, eternos valores da construção respeitada. Emergiria daí a possível *rusticidade moderna*, ou a possibilidade de construir um objeto atual, sem a disponibilidade tecnológica de ponta.

Se em Le Corbusier a formatividade alcançava relativa autonomia com respeito à construtibilidade mais adaptada ao objeto, que continuaria moderno mesmo se sua técnica construtiva se materializasse sem a máxima abstração, o caso de Mies van der Rohe seria diferente. Para o arquiteto alemão, mais fiel ao *hegeliano espírito da época — Zeitgeist* — a técnica também tinha compromisso com o tempo. Mies entendia que o problema da cidade moderna, pela quantidade a produzir, pela escala e pela densidade e aglomeração, exigiria tecnologia. Mies sabia, como poucos, estabelecer a correspondência entre a forma moderna e sua produção. A formatividade do artefato e sua construtibilidade material encontram, no arquiteto alemão, seu melhor momento. Em sua obra, conseqüentemente, técnica e estrutura estavam condicionadas, submetidas, pela forma moderna.

Le Corbusier, teórico do purismo e companheiro de Ozenfant durante oito anos, tinha a forma moderna estruturadora como uma entre suas preocupações e após definir o que ele mesmo definia como imutável na arquitetura, cobria essa decisão com desenho *notável*, corrigido e arredondado²². Já Mies faz pensar que a materialização ideal da formatividade acontece quando a opção técnica e construtiva dispõe de recurso para materializar a forma moderna e confirmar sua abstração.

Na Exposição Internacional de Paris de 1937, uma das partes do plano de Le Corbusier propunha uma unidade habitacional em forma de "Y", que deveria servir de canteiro para que os visitantes da exposição conhecessem as propostas de moradia intensiva,

destinadas às grandes cidades chanceladas pelos CIAMs:

*Un immense chantier comportant toutes les phases démonstratives de la construction moderne depuis les ossatures nues d'acier ou de ciment armé, jusqu'à l'équipement total du logis moderne et de ses dépendences.*²³

Muitos são os aspectos dessa proposta; no entanto, interessa aquela estrutura mestiça, obtida com sistemas construtivos diversos, correspondentes à tecnologia moderna. Dessa maneira, aço e concreto armado consideram-se equivalentes, não introduzindo peculiaridade ao resultado que Le Corbusier confirmava ser múltiplo. As lâminas variavam segundo o arquiteto que as desenhassem. Le Corbusier acreditava que o impacto de um canteiro de obras de grande dimensão despertaria atenção pública; por essa razão propôs um canteiro didático, onde diversas etapas de andamento da obra fossem visíveis.

Artesanal e invisível

*O melhor detalhe é aquele que ninguém vê*²⁴

No título do livro de Reyner Banham sobre o *brutalismo* na arquitetura anuncia-se oposição entre *ética* e *estética*. Evoca o princípio *ético* e confunde comportamento com prazer estético.

A técnica referida ao objeto brutalista parece diferente da técnica utilizada pela arquitetura moderna imediatamente anterior. Substituem-se elementos industrializados por elementos construídos segundo processos artesanais, como o desaparecimento das esquadrias de madeira industrializada, a construção de muros em



concreto ciclópico.

Le Corbusier, conjunto habitacional Bastion Kellermann
Paris, 1937

Hay no sólo no se suele ver funcionar las técnicas correspondientes, si no que la mayor parte de ellas son invisibles, quiero decir que su espectáculo no descubre su realidad, no la hace inteligible²⁵

Ortega y Gasset, nesta passagem de um texto que reúne um conjunto de aulas proferidas em 1933, desenvolvia uma indagação perspicaz quando explicava que, outrora o homem estava muito próximo das técnicas por conhecê-las pessoalmente e por empregá-las diariamente nas mais variadas atividades e situações. E que, ao contrário da idéia que se faz, o homem moderno teria perdido tal familiaridade porque dispunha de praticamente tudo aquilo que precisava já fabricado, acabado e disponível. Um homem, portanto, cercado de um aparato técnico sem precedentes e por isso sem consciência de sua existência, de sua forma e de sua abrangência. No campo da arquitetura tal observação, feita no período entre guerras, poderia ser muito promissora, particularmente quando associada à grande crítica levantada contra a arquitetura internacional. Esta era

acusada de ser alienante por ter se distanciado dos dois grandes distintivos modernos - técnica e equidade social - para acomodar-se em soluções formalistas simplistas e de fácil memorização. Soluções que escondiam o esqueleto.

O asséptico princípio da regularidade e simplicidade²⁶ tido como uma das diretrizes daquela arquitetura acabou interpretado como motivo de aborrecimento e mesmice. Também os críticos observavam que essa arquitetura moderna, mais preocupada com o acabamento do objeto e com sua forma, teria um compromisso menor com sua exposição e com o relevo do feito técnico.

Devolver a técnica à luz, aos olhos e à consciência dos homens equipara-se, na edificação, a tornar evidente uma estrutura. Colocá-la à mostra faria com que se explicitassem os aspectos técnicos que constituem sua realidade, embora qualquer edifício experimente os mesmos problemas construtivos, já que eles são constituintes do objeto mesmo quando cobertos. Quando se reveste uma estrutura reticular e se esconde o esqueleto que estabiliza a obra, atribuí-se a este

procedimento à pecha daquilo que é disfarçado, falso ou desonesto. Em idênticos edifícios se afirmaria que aquele que deixa à mostra a estrutura é mais honesto do que aquele que vai protegê-la ou acabá-la com revestimento adequado. Talvez se esteja diante da retórica mais preocupada com a aparência — moralista, didática — do objeto e menos com sua efetiva concepção, excelência e rigor construtivo. A exigência ética do objeto convencionou determinados procedimentos construtivos que seriam aceitos segundo os mecanismos morais no juízo do comportamento e desta maneira admite-se a improvável ética da forma e do objeto.

O sentido comum associa a técnica humana à necessidade. Pela infundada crença em primórdios técnicos, apenas suficientes para garantir a sobrevivência humana, em técnica ocupada em dispor saberes e rotinas para solucionar muitas adversidades enfrentadas pelos primeiros homens, sem tempo ou ânimo para entretenimento com inutilidades. Tanto Spengler como Gasset chamam a atenção para a ornamentação das armas, ferramentas e utensílios do homem primitivo e para a pintura rupestre que, mesmo motivada pela magia e superstição, revela talento artístico no homem primitivo além de destreza com o necessário. Dai a precocidade com que se imagina que a atribuição técnica original não se prestava a fins inúteis ou ornamentais, mas ao urgente e indispensável ao homem. Tal conclusão atrairia o interesse pelas técnicas antigas consideradas integras e obrigatórias. Favoreceria o juízo ético que convencionou moralidade às técnicas construtivas mais rudimentares, escassas de meios, mas inteligentes e capazes.

A técnica só adquire um sentido ético pela convenção. Não há porque considerar um uso aperfeiçoado da técnica nos casos em que se deixam as partes e os elementos construtivos expostos. Essa moral construtiva se instala porque é acordada e acatada. Dela vem a cambiante moralidade nas mesmas formas das ordens clássicas da arquitetura.

A técnica construtiva acumula conhecimento dotado de objetividade e razão. Está disponível à intenção estética e ao interesse ético. Seja moderna ou ancestral, a técnica não carrega moralidade sua, tampouco aderência estética. Dividido entre o desejo progressista e o chamamento regionalista, parece razoável antever que ela desencadeia a competição entre utopia e atavismo, imaginações férteis que assumem, com facilidade, a disposição técnica para alternar entre o modo ancestral da técnica com sua essencialidade e o modo futurista da técnica com sua universalidade.

A visão atávica e a visão utópica disputaram o moderno brasileiro para indicar os dois forcosos caminhos pelos quais a arquitetura tinha que passar para expiar o atraso, a dependência e o passado colonial. Seria, então, possível entender porque a arquitetura de São Paulo sofreu tão forte perturbação com o advento da crítica brutalista européia e porque abraçou essa experiência.

A insurgência brutalista comandada por Reyner Banham coincidia com o repúdio brasileiro ao internacionalismo da arquitetura moderna, mais difundida e associada ao êxito comercial e capitalista. Banham vai questionar o purismo das vanguardas construtivas do começo do século XX, para contra-argumentar que o desejo das pessoas muitas vezes não coincide com o objeto bem acabado, econômico e preciso. Por irônico que possa parecer, ele usa argumento do marketing industrial e do consumo para propor essa revigorada ética de um objeto que serviria de oposição à arquitetura *comercial do International Style*. Funda um estilo que afirma ser ético, já que não pode se confiar no formalismo e confessa sua preferência pessoal pelo objeto mais rude e rústico.

O protesto brutalista, com seu espírito revisionista e seu pé na *contracultura*, vai prestigiar, em confronto com os valores urbanos contemporâneos, a arquitetura primitiva, rural e francamente artesanal, sem, por isso, negar a técnica moderna. Banham afirma que o problema do objeto industrial não se encontra em seu bom

acabamento e na precisão, mas na tolerância definida pelo processo de fabricação²⁷. Afirmo que a técnica deve ditar a realidade do *objeto-produto* e que o desejo de acabamento perfeito de um objeto nada mais seria que a ingerência estética, o *esnobismo*, a afetação e a exigência refinada, intrometidos em território técnico, lugar para se resolver sem interferências mas com desenvoltura. Condição necessária da nova moral. Pareceria o inverso, porém Banham argumenta que a realidade do objeto industrial era mais agressiva, de acabamento mais duro

A técnica no campo da arquitetura frequentemente é entendida como o conjunto de rotinas, cuidados e tarefas, associados às características e à natureza de materiais e sistemas estruturais com que construir, montar ou fabricar artefatos e ambientes habitáveis. Papel tão importante delimita a peculiar idéia que a arquitetura faz da técnica

A técnica vista como conjunto de meios e procedimentos com que construir artefatos corresponde à idéia mais óbvia e plana que se lhe possa fazer. Visão utilitária e instrumental de pouco interesse para a arte moderna, já que nessa definição apenas se apresenta sua componente prática e repetitiva. A técnica interessa à arte acadêmica como procedimento de sua representação, interessa à arte convencional quando permite inventar novos sentidos e configurações ao objeto. E, finalmente, interessa à arte moderna quando propicia a maior transparência — invisibilidade — na materialização da forma moderna.

A técnica equiparada a uma norma cumulativa de procedimentos construtivos apenas interessaria à arquitetura convencional e clássica, que buscavam qualificar-se nos aspectos do trabalho mais esmerado e habilidoso²⁸.

Os arquitetos paulistas acreditaram, com bons motivos, que o preciosismo artístico era resquício da arte acadêmica e erudita, incompatível com a realidade do objeto moderno e incompatível com a



Le Corbusier, vista de pássaro do Palais des Soviets
Moscou, 1931

natureza do objeto nacional, muito provavelmente definido por outras urgências e perfeito quando cumpre a verdadeira demanda local. Estabelece-se a dicotomia entre objetos rusticados e desleixados e artefatos limpos, embora precisos e potentes.

Se o processo técnico havia se tornado mais importante na fabricação de objetos, tornava-se, ao contrário, menos visível. Anônimos seus prodígios e, por isso, considerados ausentes. A aparência moderna não considera etapas constitutivas ou a substancialidade material. O decidido arquiteto moderno não hesitaria diante das prerrogativas da forma sobre o constrangimento técnico. Mas fica anotado que, ao discursar, arquitetos optaram cada vez mais pela retórica que os convenceu do papel inestimável da técnica.

O artista e teórico Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) que com Amadee Ozenfant (1886-1966), afirma em 1919, na revista *L'Esprit Nouveau*, que a forma moderna estava fundamentada em quatro condições - rigor, universalidade, precisão e economia. Ele deve ser distinguido do arquiteto e propagandista que projetaria, em 1931, a delirante proposta para o concurso do *Palais des Soviets* em Moscou²⁹, ou que depois da segunda guerra experimentaria arquitetura, embora mais expressiva.

Ambivalência, que motiva a ação revisionista dos anos cinquenta, consiste menos em reação e mais em retrocesso, pelo fato de ter visto nas qualidades da arquitetura moderna os maiores defeitos, apreciando incertezas modernas para ditar o novo rumo da arquitetura.

Racionalismo técnico

A arquitetura de todos os tempos pressupõe um certo nível de racionalidade, recomendado para controlar e viabilizar processos construtivos inerentes. No entanto, existe um tipo de arquitetura cuja

aparência permite associá-la ao procedimento racional, em que as decisões cerebrais ou científicas parecem predominar e, por essa aparência, chama-se *arquitetura racionalista*. É uma arquitetura que, pesem variações estilísticas, faz referência a uma atitude estrita para promover o objeto. Predomina lógica e método para produzir eficiência e precisão. Ela também pode ser associada ao retilíneo e regular, ou a aparência mais convincente do que seria *racional*.

La definición de lo 'racional' en arquitectura no ha permanecido constante a lo largo de toda la historia. No estamos tratando con un concepto simple y estático, sino con un concepto que ha variado de acuerdo con la constelación de ideas que ha dominado una u otra fase concreta de la historia. Estos cambios de significado dependen de los cambios ideológicos y no pueden considerarse independientemente de factores económicos y sociales ni de las ideas filosóficas.

A arquitetura branca do *International Style*, da reconhecida difusão moderna, mostra edifícios em que a técnica era subsidiária e pouco evidente, o que acabaria colaborando para que se reclamasse de impessoalidade e torpeza. A noção de racionalidade dessa arquitetura prestigiava o princípio de regularidade e o aprimoramento do objeto, com correções sucessivas, economia de elementos, padronização, perfil mínimo, elegância - forma apurada. Já na racionalidade rebelde a técnica, material e estrutura preponderam. À estrutura confere-se o status de tipo ou partido, dos materiais exige-se dramaticidade e didática construtiva impressa na fachada.

Considerar a arte de construir — *Baukunst* — pode fazer desembocar em dois fenômenos. No primeiro, toda a construção, por banal que seja, pode ser entendida como arquitetura ao encerrar problemas técnico-construtivos que dispõem de espontaneidade. No segundo, a técnica ascendida à tecnologia adquire relevância

cultural e propicia resultados impressionantes. No primeiro, a técnica que representa em toda a história a própria humanidade é o mais elementar recurso do homem para explicar o mundo, reveste todo e qualquer objeto de interesse e torna o vernacular, o indígena, o rotineiro e o popular, troféus da habilidade e da engenhosidade que suprem a excepcionalidade e substituem o individualismo do artista pelo artesanato coletivo e pelo homem comum. No segundo, a técnica, em seu estado mais elevado e quase científico, adquire tamanho significado e transcendência que é capaz de emprestar atributos artísticos ao objeto. O primeiro fenômeno refere-se a Lina Bo Bardi e o segundo a Vilanova Artigas.

A técnica pode definir a aparência do objeto assim como o resultado desejado pode sugerir encaminhamento e ajuste dos processos técnicos. É tão razoável afirmar que a técnica produz um preciso resultado estético como, ao contrário, defender que os pressupostos estéticos submetem sequências técnicas, escapam de sua possível determinação ou, ainda, dispensam qualquer correspondência.

Le Corbusier e Mies

Construir pode ser, propriamente, uma arte.

Construir bem, com perfeição, com economia³¹ e encontrar a melhor solução, constitui um desafio para o homem.

Narrar a técnica de uma maneira panorâmica impede que se comente a especificidade de um conjunto peculiar de atividades técnicas. Falar indistintamente da técnica da construção também elude a existência de conjuntos técnicos mais susceptíveis e aptos ao desenvolvimento tecnológico moderno e outros conjuntos técnicos em que a tecnologia não alcança alterar substancialmente o quadro de seu desempenho.

Esta primeira disjunção teórica levaria a pensar que Le Corbusier

estava certo ao valer-se de qualquer técnica — moderna ou vernácula — para constituir um objeto moderno, já que a natureza de seu desafio era artística e, portanto, os valores técnicos intrínsecos não impunham vantagens ou empecilhos, bastaria considerá-los e respeitá-los. Le Corbusier parece querer mostrar que a universalidade moderna seria capaz de enfrentar-se, até mesmo, com triviais recursos construtivos e ainda dotar seu objeto de uma estrutura formal atualizada e notável.

Para Le Corbusier os problemas da arquitetura coincidiam com o predomínio acadêmico da profissão, com o século XIX. A autenticidade dos sistemas construtivos populares e ancestrais e a concomitante vitalidade do jogo entre forma construída e materiais construtivos eram admiradas pelo arquiteto franco-suíço.

O mesmo não pode ser dito de Mies van der Rohe para quem o artefato moderno teria que ser fiel à técnica contemporânea. Visto desta maneira a arte para Mies mantinha vínculos com seu pressuposto construtivo. Arte que, segundo os poucos textos de Mies, seria entendida como *arte de construir* ou *Baukunst*. Esta distinção constituiria um estatuto peculiar da forma, no caso da arquitetura: o *Neoplasticismo* trazido das anteriores experiências pictóricas e submetido às regras da construção; a exigência da forma mais condensada e simples, submetida ao compromisso construtivo mais atualizado e escrupuloso.

Ambos, Mies e Le Corbusier, constroem com técnicas que consideram legítimas.

Como em Le Corbusier, a técnica para Mies parece não emprestar valores à arquitetura que não sejam a conformidade com o *espírito do tempo* — *Zeitgeist* —, que não sejam os da precisão e controle totais. Para isso, Mies precisa contar com técnicas construtivas capazes de absorver tecnologia, técnicas modernas de construção, assistidas pela indústria. Apenas as técnicas industrializadas permitem construir segundo os procedimentos racionais e metódicos.

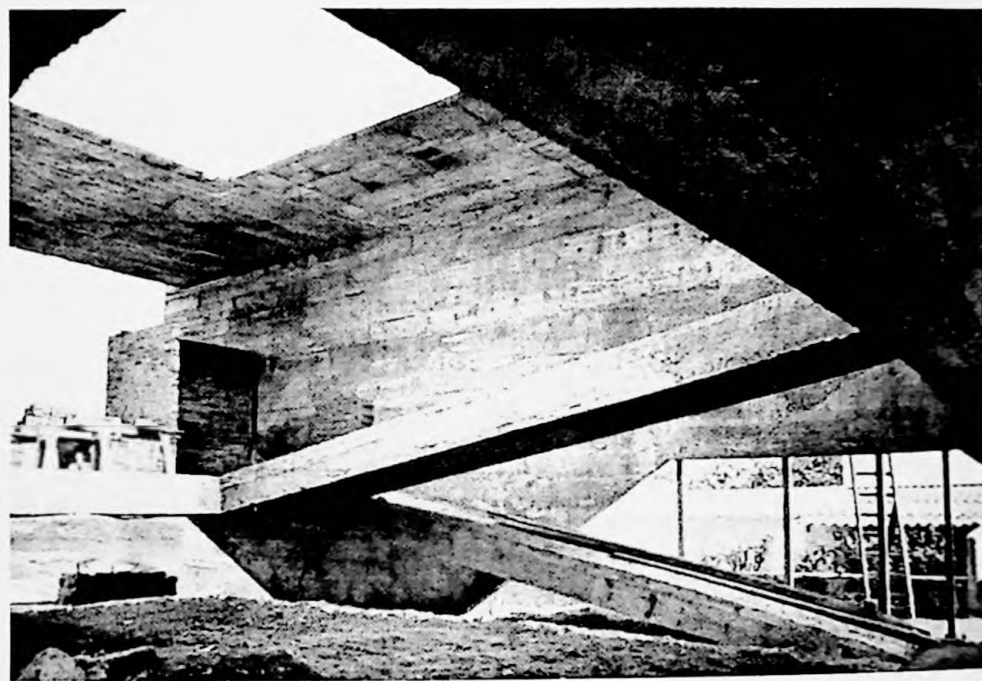
Nas obras de Mies atinge-se a perfeição do artefato impondo duas condições simultâneas: a forma resultante estrita e pura e sua mais escrupulosa edificação. No caso de Le Corbusier, a perfeição resulta de uma forma sincrética e pictórica e o maior descaso ao feito construtivo.

Em Le Corbusier é tão licito dizer que a técnica era neutra como dizer que ela tinha um valor primitivo que favorecia o sentido moderno.

Essa neutralidade técnica não é verificada no caso de Mies van der Rohe. Para o arquiteto alemão, a técnica — na condição de tecnologia — os programas e funções deveriam ser modernos e compatíveis. Mies não se afastava do recurso técnico conhecido, desenvolvido e aperfeiçoado durante a vida, mesmo se o projeto ocorresse em meio natural ou em geografia de características construtivas arraigadas. Por outro lado, Mies era muito mais escrupuloso do ponto de vista técnico do que foi Le Corbusier. O arquiteto alemão, que nunca se afastou do aço, resistia à invenção porque temia que o fascínio por novas formas trouxesse problemas construtivos com soluções e detalhes difíceis de resolver e garantir. O arquiteto franco-suíço, por sua vez, com inclinação eclética e, em certa medida irresponsável, na medida que arriscava em nome do apreço pela versatilidade e experimentalismo que o impediriam de atingir a perfeição e a certeza, profetizadas pela atitude moderna.

Para Le Corbusier a técnica seria apenas suporte para suas variadas idéias de arquitetura. Uma circunstância adaptável a uma noção moderna mais ampla e imprecisa. Pedra, madeira, tijolo, cerâmica, concreto e aço, aguardavam ocasião.

Para Mies van der Rohe a técnica era constitutiva e inseparável da ação moderna, instância indissociável de seu tempo, pois suas vicissitudes e características confeririam especificidade e rigor ao desenho do artefato moderno e estabeleceria uma relação de reciprocidade formal com o menor índice de contradição e a maior



abstração.

Ao se comparar os dois grandes mestres modernos, evidenciam-se posturas técnicas antagônicas. Le Corbusier reconhece o valor em qualquer técnica quando apropriada e admite interesse por qualquer técnica consagrada. Para ele, a utilização residiria no artifício, na engenhosidade e no reconhecimento de seu processo lógico, em explicitar aspectos construtivos e materiais empregados segundo ordem formal moderna. Le Corbusier já havia aberto mão do objeto bem acabado e polido, para encontrar em suas imperfeições a possibilidade de distrair a imaginação. Ao longo de sua obra, ele parecia, cada vez mais, valorizar o mundo material dos artefatos rudimentares e das ações cabais que sugeriam prazer estético mais tátil ou natural. Na verdade, Le Corbusier parece antecipar uma estética moderna que, ao abandonar qualquer referência à qualidade irrepreensível do objeto industrial, insiste no vigor — na vitalidade

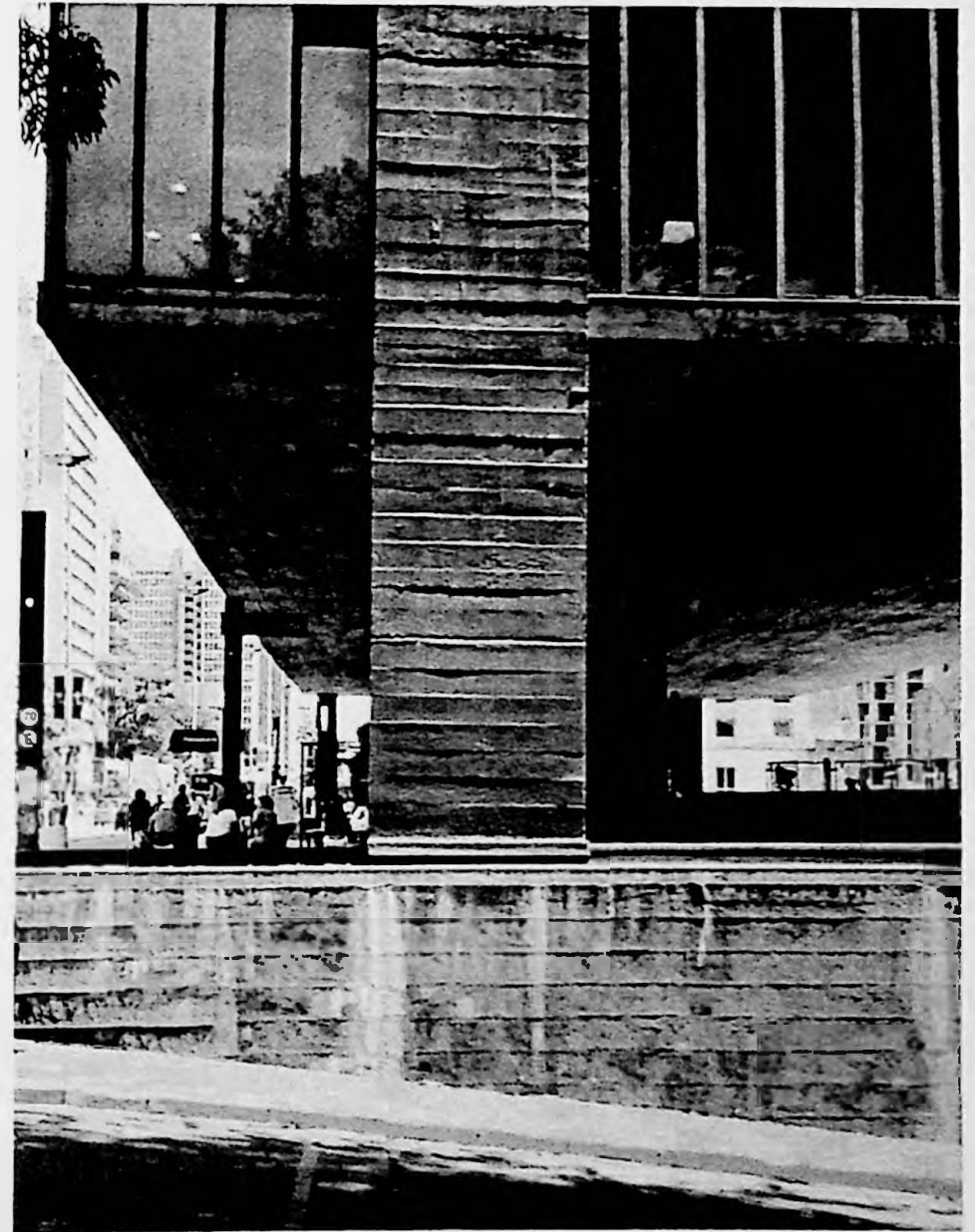
— da construção resistente de todos os tempos.

Para Mies, é o resultado que importa. Além de utilizar técnicas industrializadas, é fundamental que mínimas dimensões, rotinas simples e montagem ajustada, sejam premissas do desenho metucioso, refinado e econômico com que ele controla o processo.

A forma *puro-visualista* reconhece que a estrutura organiza - a estrutura é conformadora do objeto, mas a estrutura seria, também, conceito resistente e substância portante do objeto, a estrutura continua sendo o primeiro problema a enfrentar. Na arquitetura moderna sua organização é garantida pela aptidão estruturadora da forma moderna, enquanto que na arquitetura do *realismo brutalista* aquela abstração intelectual fica submetida à noção mais primária do problema.

Se o brutalismo advogou pela aparência técnica como estilema dos feitos de época, existiram condições suplementares. Os exemplos dos livros apontam mais exigências. Não bastava apenas incorporar técnicas atualizadas e materiais novos da construção; seria também necessária a interpretação reveladora. Eram necessários engenhosidade e artifício no uso construtivo, ousadia nas dimensões e nos vãos.

Assim, nos anos sessenta do século XX vai se construir segundo princípios diferentes. Constrói-se com o conceito da forma *puro-visualista*, ao acatar sua autonomia e recurso cognitivo, e fazer dela fundamento do desenho organizado e ordenado do objeto, da mesma maneira que os artistas plásticos concretistas. Constrói-se partindo de conceito estrutural, por hipótese, sólido e seguro para o edifício, com o material que forma e com o conhecimento científico do desempenho e características físicas com que, por hipótese, se controla uso, economia e durabilidade. A forma constrói ou a estrutura forma.



Artigas, foto obra da segunda residência Bittencourt
São Paulo, 1959

Lina Bo, foto MASP
São Paulo, 1957

Concreto

"La rampe de circulation dans le grand portique d'entrée. Au milieu des coffrages de tôle on peut insérer des planches découpées, retaillées plus ou moins selon le besoin et le thème. La coulée de béton étant faite, on obtiendra des moulages en creux en pleine masse de béton, réalisant ainsi une conjuncture semblable à celle des Egyptiens, préparant des fresques sculptés de leurs temples il y a 5000 ans. C'est-à-dire que l'architecture fait appel ici à qui connaît la surface et le volume, à qui connaît les matériaux, leur mise en œuvre, la valeur du temps, le calendrier vigoureux et la discipline des chantiers."³²

Concreto — *caementum*, para os romanos — ou, precisamente, concreto armado³³, foi considerado, durante décadas, o material construtivo mais importante do século XX, mesmo que nem sempre fosse possível associá-lo a um sistema construtivo desenvolvido.

Construcciones en hormigón visto, de Bacher e Heinle³⁴ é uma das publicações típicas lançadas entre as décadas de sessenta e setenta para informar sobre o material.

O título de seu primeiro capítulo, *El hormigón visto como medio de expresión*, não deixa dúvidas com respeito às intenções do livro em relação aos problemas de aparência e acabamento do material. A sensibilidade mudava, na década dos sessenta, e aspectos inadvertidos, combinados com velhos preconceitos, passaram a ser temas de interesse, por essa razão as advertências iniciais:

Cada material tiene determinadas propiedades naturales, que dependen de su estructura interna. Limitan su empleo, determinan el utillaje y su preparación e influyen en el proyecto y en la forma. La experiencia y el hábito motivan determinadas

sensaciones y hacen que un material idóneo para determinados fines aparezca como inapropiado para otros. Nuevos elementos y procedimientos de trabajo, así como nuevos conceptos ya sea en el terreno cultural como en el económico, pueden abrir nuevos campos de aplicación para un material y llegar a manifestar propiedades que antes no se tenían en cuenta.

Essencialmente, no existe material alguno que en si denote fealdad o inferioridad de condiciones. Todo material puede ser bello si su empleo y tratamiento es adecuado, y a la inversa, aun el material más valioso puede resultar insipido y absurdo si su empleo es equivocado³⁵

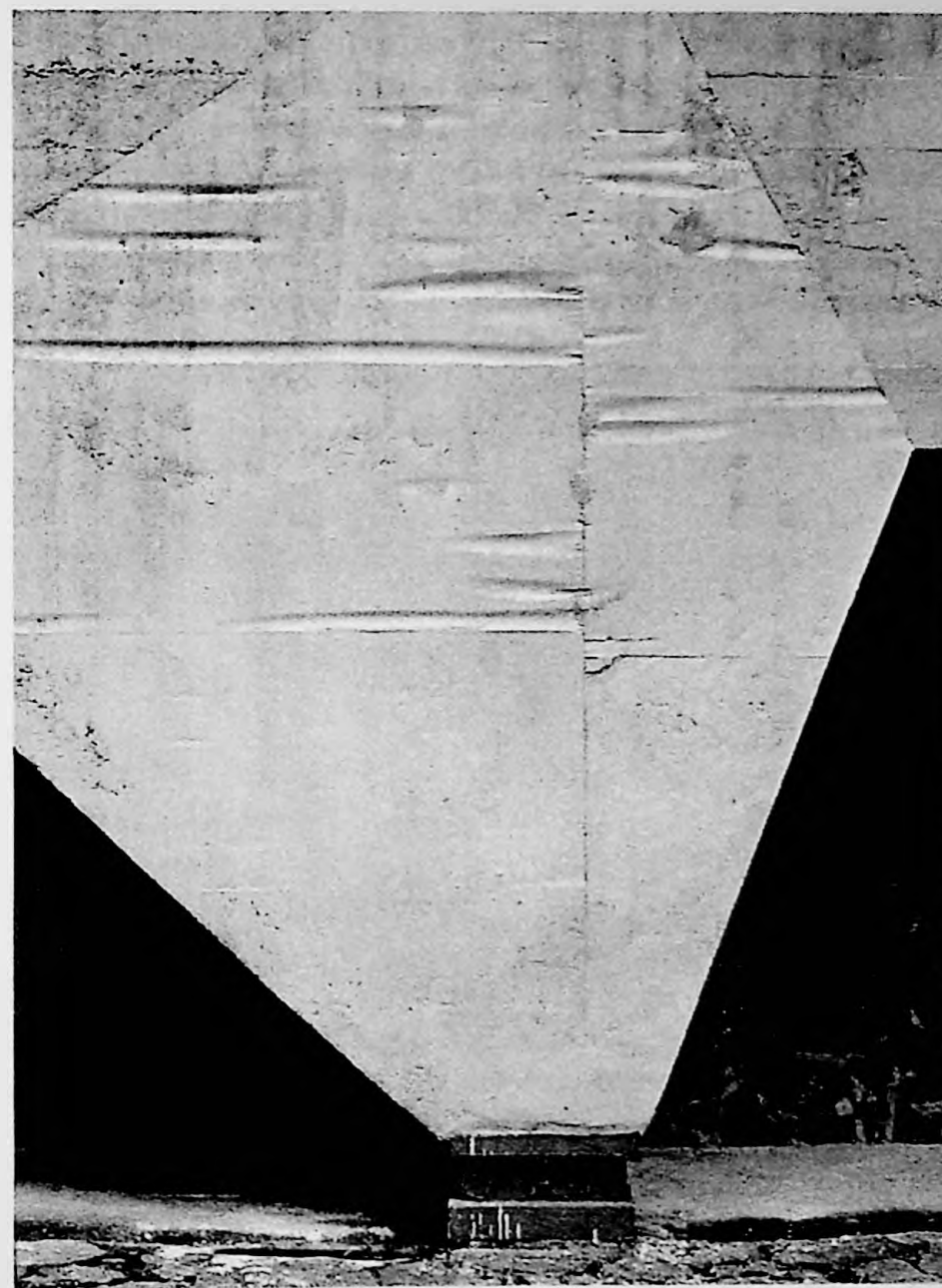
Os autores alemães substituem a noção de valor intrínseco, desfavorável no caso, que muitos materiais conquistam por sua raridade, custo ou aspecto superior, pelo juízo funcional do apropriado de seu uso e aplicação. O agressivo e grosseiro concreto, de utilização restrita e testada no âmbito técnico e sujo de instalações industriais e infra-estrutura, conquistava lugar na construção de programas conservadores e importantes. Não exatamente por ter apresentado à crítica um aspecto aperfeiçoado ou aprazível, mas provavelmente por sua cristalinidade e franqueza tocantes. Assiste-se, em todo caso, o esforço técnico para destacar a espontaneidade do material e explorar todo seu potencial como substância, matéria pura. É fácil antecipar quanto o procedimento artesanal seria definitivo neste caso e quanto a cultura superior e a cultura popular teriam que equiparar-se para tornar aceitável seu uso em programas ilustres. Não se está diante de um concreto *processado* que aspire a perfeição do objeto moderno bem acabado³⁶, portanto diante de um concreto com padrão industrial, mas do esmero com um concreto *mineral* que evoque a natureza construída pelo homem do século XX, de maneira análoga

aos jardins, parques e ruínas desenhadas que corresponderiam a uma *natureza* do construtor do século XVIII. O concreto aparente e, sobretudo, bruto se presta à relação estética psicológica ativada pela *empatia* — *Einfühlung*³⁷ — do homem convencido do natural.

Construir em concreto assemelha-se a *materializar* objeto, ao fundi-lo em uma fôrma de tal maneira que seu estado final resulte dessa única operação. Um procedimento que não admite qualquer erro ou correção e que deve, por isso, antecipar todos os aspectos e complexidade do edifício.

*Los diferentes sistemas de elaboración del mismo material — pieza prefabricada de hormigón como producto industrial en serie por una parte y por otra hormigón in situ con elevada intervención de la mano de obra — muestran precisamente la doble naturaleza de este material. En la época del acabado industrial y de la desaparición de la artesanía, se manifiesta como un costoso anacronismo la tendencia de una generación hacia un material tan laborioso como el hormigón visto, anacronismo también perceptible en otras tendencias arquitectónicas: la sujeción a un modelo artesanal, la independización de la libertad creadora, el miedo al anonimato, al trabajo en serie, y la protesta contra la perfección. Las raíces de este anacronismo deben buscarse tanto en el campo de los desarrollos y transformaciones histórico-culturales como en la aspiración hacia una actualización. Para muchos el hormigón visto no es más que una nueva moda que sigue a otras. Pero también es incontestable que el ansia de la forma se ha hecho más fuerte que el deseo de basarla en el razonamiento.*³⁸

É irônico se deparar com o comentário mais esclarecedor da ambivalência técnica na arquitetura moderna do segundo pós-guerra, num *manual* técnico repleto de exemplos e comentários construtivos



Artigas, foto pilar abrigo de barcos late Clube Santa Paula São Paulo, 1961

sobre concreto aparente, quando seria de esperar ler tal observação nos atentos textos da crítica. Qualquer comentário genérico sobre o concreto como material dos novos tempos, além de cumprir mal o designio propagandístico, deixará escapar os aspectos primários de sua base produtiva e, com isso eludirá, não apenas o tipo de resultado a esperar, como também a escolha artística que persegue. O objeto arquitetônico de concreto construído segundo procedimento artesanal terá sentido e resultado distintos de outros construídos segundo a determinação produtiva do objeto industrializado e aparência impessoal característica desse processo³⁹.

Anacronismo e desperdício corresponderiam à observação mínima feita por um profissional, educado segundo a cartilha moderna, ao analisar aquela *nova* arquitetura do concreto. O medo, o respeito ao novo tipo de *artista-técnico* insinuado pela arquitetura moderna e a conseqüente agonia da arte convencional teriam se tornado insuportável, e parecem ter favorecido surpreendente retrocesso e reacendido o desejo da livre criação, do artesanato, do artista notável e da obra exclusiva.

Num primeiro momento pode parecer que só se faz referência a arquitetos que defenderam teses inventivas, forma livre e emoção pelo não visto. No entanto, a crise da forma na arquitetura estaria presente, inclusive, na obra dos racionalistas.

As fôrmas seriam, na verdade, o segundo projeto, a verdadeira construção. Pois nada que, nelas, não tivesse sido previsto, surgiria ou poderia ser acrescentado ao objeto final. O projeto do avesso ou o espelho da obra, do molde que encerra e mais que formalizar, funde. As emoções contidas nas operações que vão da verificação de todos aspectos da armadura, da passagem das instalações embutidas e de tantas previsões. Constrói-se duas vezes, e isso apenas será possível se o tempo e os meios empregados não forem considerados como parâmetros da avaliação da eficiência do processo. Os erros, indesejáveis, são impossíveis de corrigir, mas quando acontecem

serão atribuídos às imanências do material e, portanto, referidos às imperfeições da natureza.

A obra diferencia-se daquela construída em etapas e tarefas acompanhadas pelo atento mestre. À obra que surgia da sucessão de etapas construtivas impõe-se outra executada numa só operação. Neste caso, o objeto controlado surge com a destruição da casca de madeira, arrancada com pés-de-cabra, para desvelar a substância definitiva e obtida segundo todas as previsões feitas. Os autores alemães referem-se à similitude da concretagem com a fundição de sinos⁴⁰.

Não há certeza do resultado final, pois o objeto apenas aparece quando o processo técnico foi encerrado, quando tudo já está pronto, ou perdido. Trata-se de uma operação efetuada na ausência de luz, por intermédio de moldagem *cega* com uma substância que por mais conhecida que seja, esconde propriedades naturais e imprevisibilidade, ao depender de variáveis e coincidência de incontáveis aspectos físico-químicos, torna o resultado mais ou menos imprevisível.

Mais que em qualquer outro processo, na concretagem a forma surge de uma ação técnica e dela resulta, sem mediação, sem intervenção. Num primeiro momento poderia dizer-se que a qualidade e a forma do objeto são devedores da perícia e do escrúpulo construtivos que muito podem controlar e garantir. Que o processo conduzido, às escuras, segundo previsão do projeto, pelas medidas estabelecidas e pela rotina técnica, apesar de alcançar resultados, também falha. Em todo caso, se uma concretagem se assemelha ao processo medieval da fundição, então este processo parece regido pelo artesanato, pelo ofício e não poderá ser confundido com o *design* moderno apenas por ser o concreto também um material adaptável à seriação industrial.

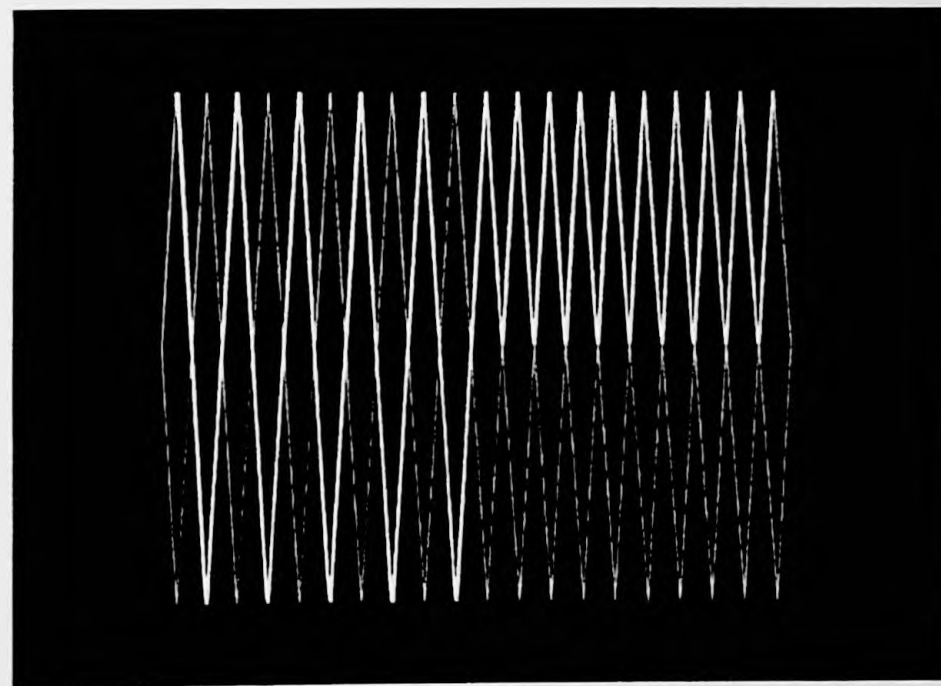
A renúncia à perfeição do acabamento e o valor estético emergente no concreto *inacabado*⁴¹ uma qualidade alheia à beleza, à perfeição e ao refinamento que haviam motivado os arquitetos

durante a primeira metade do século XX. O concreto, como a pedra, teria natural aparência rústica. Não valia a pena despender tempo para acabá-lo.

Novas alternativas surgiam no campo da arquitetura. Algumas estavam fora do campo da forma. Já no final da década de cinquenta, a textura desejada para o concreto aparente havia sido identificada como uma escolha. Usado casualmente em edifícios menos exuberantes, o concreto sem tratamento provocava um apelo intelectual⁴².

Perhaps there is something about concrete which sets it apart from other materials. It may, of course, have many kinds of surface, but whatever they may be the lay thinks of concrete as a rough blotchy material of dreary colour which is best kept out of sight. It happens, however, that just because of the difficulty of producing a satisfactory smooth concrete, architects have exploited and accentuated the very characteristics which constitute part of the common dislike of it: that is, they have exaggerated what would normally be considered defects, or poor workmanship, such as the rough imprint of the wood, irregular edges, ridges from the joints, blow holes, and what the site knows as 'gravy' spreading from one lift to the next; or less drastically they have made use of shutter boards merely to produce a marked pattern of lines.⁴³ |

Idéia de que o concreto bem acabado, com superfície lisa do tipo fair face fosse caro e praticamente impossível de produzir em grandes e regulares superfícies, parece ser a hipótese mais provável para justificar a adaptação feita pelos arquitetos ao optar por um acabamento mais negligente, impreciso, rugoso e áspero. No entanto, o argumento estético que conferisse destaque àquele acabamento rústico devia estar disponível no meio cultural



Lothar Charoux, composição branca sobre fundo preto
1952

da arquitetura e o mecanismo que lhe desse sentido devia ser conhecida.

Em qualquer caso se deve estar de acordo com o artigo quando ele se refere aos estratagemas que transformam desagradáveis e comuns defeitos da concretagem em *naturais* imperfeições.

Na dúvida sobre a aparência do objeto se responde com a própria substância que o constitui. O objeto explicita sua substância natural misturada para constituir argamassa informe, *essência* de sua morfologia. O concreto bruto da arquitetura paulistana daqueles anos sessenta rende-se à apresentação natural do concreto. Evita-se ornamentar sua superfície e mesmo atribuir-lhe formas artificiais ou texturas afetadas. A fôrma costuma ser muito simples e lisa, deixa apenas o tênue registro das juntas e a xilografia da madeira na face do concreto. Tudo mais parece ser supérfluo. As discretas texturas não competem nem distraem a forma geral do objeto e a paginação das fôrmas parece propor um sentido construtivo nas faces concretadas.

O cinza depressivo do material associado às instalações técnicas começou a ganhar adeptos ao agradar pela sua tonalidade *pétre*a. A solidez e a durabilidade do concreto o equiparam à pedra e à construção milenar⁴⁴. Trata-se de material resistente para fazer estruturas reticulares, mas trata-se, também, de material possível para construir paredes monolíticas de aspecto forte e convincente. É de expressão definitiva.

A idéia defendida de que a rusticidade do material seria condição necessária para a difusão de seu uso é previsível. A explicação quanto à incompatibilidade entre produção *in loco* e acabamento liso não precisa ir longe. Tal idéia traz a de que o concreto, de acabamento imperfeito ou sem acabamento, é portador de valor estético.

No caso das grandes concretagens, em que as paredes dissolvem muitos elementos estruturais congregando-os, se destrói a idéia

moderna de estrutura como montagem de peças — *assembly* — e se condensa toda a estrutura na idéia de uma entidade única.

Quando a construção é reduzida à concretagem intensiva, ela anula um grande número de etapas e tarefas construtivas mas aumenta o trabalho. Cancela estágios e procedimentos difundidos substituindo-os por outros mais duros e de menor habilidade e destreza.

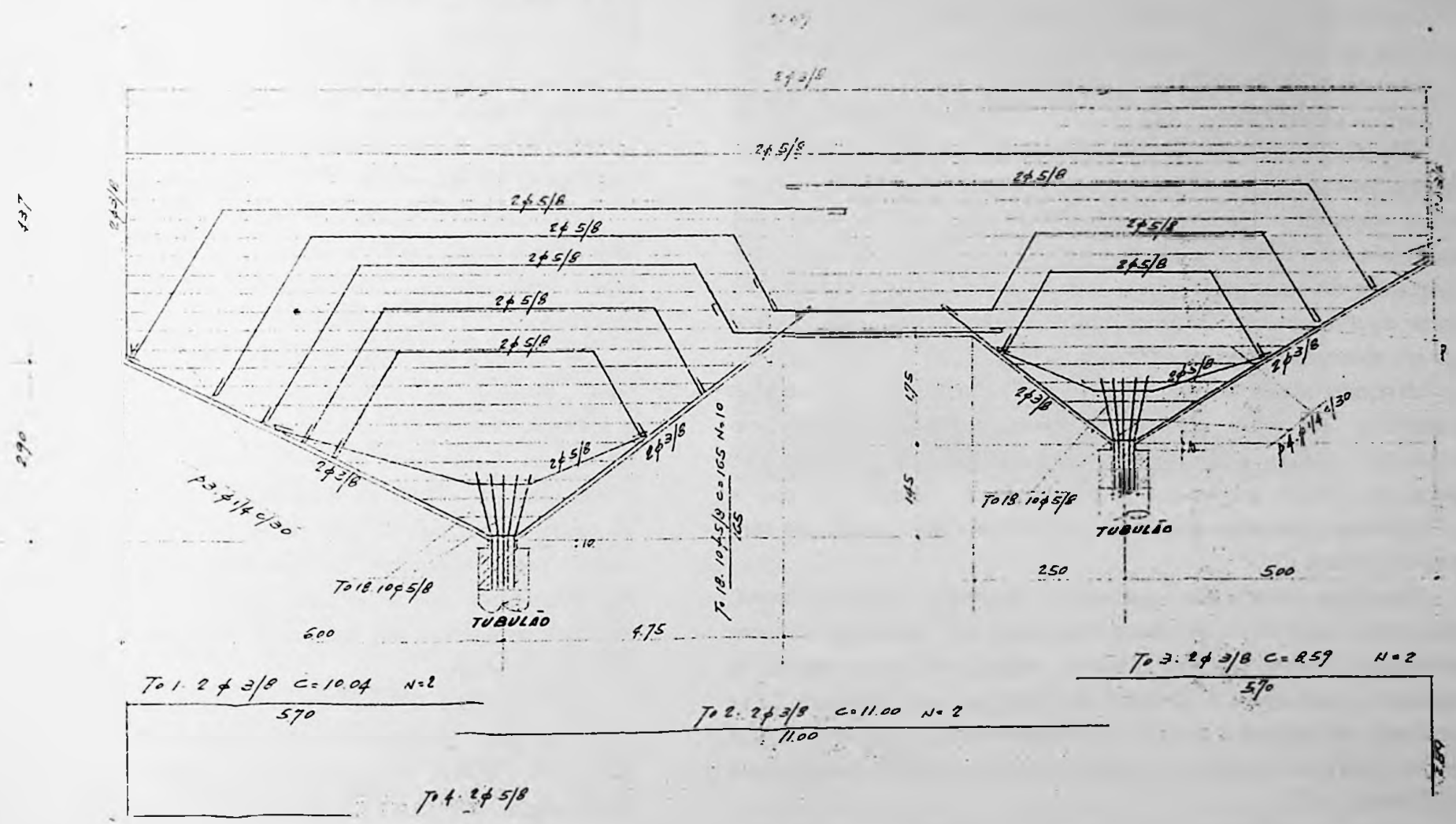
A homogeneização construtiva por intermédio do concreto armado pode parecer num primeiro momento uma vantagem do ponto de vista da sistematização da obra, uma vez que diminui o número de materiais empregados e o número de tarefas no canteiro. Esta sistematização implica em cuidados e previsões espaciais já que as instalações têm que ser antecipadas e confinadas definitivamente e já que a concretagem tem que se cercar de todos os cuidados para evitar erros e falhas.

O concreto aparente permite vasta gama de acabamentos⁴⁵. Desde os mais perfeitos, lisos e impecáveis, até os mais rugosos, brutos e tácteis. Além disso, é possível imprimir em sua superfície padrões registrados nas fôrmas; é possível o resultado em baixo relevo e, inclusive, mudar a qualidade do agregado, textura e cor de acabamentos variados. Se fosse possível associar o concreto armado aparente à certa moralidade construtiva, isso apenas poderia ocorrer se fosse antecipado o acabamento desse concreto. A ética do objeto está associada a um resultado preestabelecido segundo adesões ideológicas que fiscalizariam a estética do objeto.

Não basta o uso do concreto enquanto material estrutural que representa a técnica construtiva do século XX. Não basta expor o material para que sua importância empreste interesse e autenticidade ao objeto. Mais importante é um acabamento compatível ao concreto. Rusticidade e textura pouco ou nada informam à ética.

Se tudo são opiniões e não há mais lugar para o conhecimento verdadeiro, ainda assim sustenta-se que existem opiniões mais aderentes estabelecendo sentidos convincentes.

PAREDE DA FACHADA "C"



Artigas, desenho executiva armacão paredes da segunda residência Bittencourt São Paulo, 1959

Estruturas

...nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim, e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial.⁴⁸

Estrutura é a organização material e resistente que confere estabilidade e sustentação a objetos construídos ou naturais. Muitas vezes sugere sua forma. Uma teia de aranha corresponde a uma estrutura assim como a parede vertical de carga é o princípio mais elementar de sustentação. Uma mesma estrutura pode ser obtida a partir de diversas técnicas construtivas, diversos materiais e pode ser útil em diversas situações ou escalas.

A noção de estrutura não corresponde a uma técnica construtiva específica mas coincide com a idéia de técnica entendida como princípio. Também a idéia de estrutura não se refere a um material particular, mas estabelece vínculo com o material, já que a propriedade resistente atende ao princípio estrutural e coincide com o que constrói.

Estrutura apertada, estrutura arqueada, estrutura tensil, estrutura treliçada ou estrutura protendida, são nomes que definem princípios. Construção em madeira, edifício de aço e fábrica de alvenaria, referem-se às técnicas definidas por seus materiais. Dizer estrutura de concreto, construção de madeira ou ponte de ferro, não acrescenta informação ao princípio construtivo. Menos ainda sobre o feito moderno⁴⁷.

No caso da arquitetura moderna, a estrutura deve ser entendida de maneira mais ampla, abstrata e ordenadora. A arte moderna vai defender, por intermédio da corrente teórica *puro-visualista*⁴⁸ que prioriza a forma, sua condição privilegiada na obtenção do feito moderno e, ainda, justificá-la como chave do conhecimento visual

da natureza e dos objetos. No caso da arte moderna formativa, principalmente no caso das artes plásticas⁴⁹, defende-se a existência de uma *estrutura* formal subjacente à configuração de todas as coisas, necessária ao feito moderno. Desde Cézanne e desde o Cubismo, constata-se a vantagem do tratamento *estrutural* sobre os temas pictóricos⁵⁰, fenômeno que deve ter implicações com a abstração crescente das artes plásticas. *Estrutura* que ordena e dá sentido à forma e que, uma vez aprendida, permite engendrar objetos e compreender sua razão.

Como pauta ou arcabouço regulador, ordenador, esta *estrutura* referencia e posiciona formas, dá sentido e estabelece a relação ou espaço entre objetos. Construção que pode ser revertida pelo olho do observador e por isso é universal.

Da maneira que esta *estrutura* formativa legitima e constrói o objeto, segundo os teóricos *puro-visualistas*, surge a possibilidade, a analogia com a construção do edifício por meio de elementos estruturais. Como uma ossatura ou um esqueleto, a estrutura do prédio também institui características gerais ao objeto. Em ambos os casos, as estruturas que vertebram ora a forma, ora a matéria, podem estar apagadas ou desvanecidas, tornando-se visíveis e inteligíveis pelos que entendem sua lei. Por outro lado, podem ser explícitas para evidenciar seu papel, não deixar dúvidas, fazer elogio à técnica, explicitá-la.

Seria possível concluir que, no caso da arquitetura moderna, espera-se mais da estrutura. Não apenas literalidade em relação à estrutura do edifício, mas distinção na vacância deixada pelo banimento das tipologias históricas e desempenho da condição *estruturadora* da forma — formatividade — do novo. Equivalência, oposição, equilíbrio e regularidade com que referenciar a forma.

A estrutura moderna mais sofisticada é aberta e apresenta-se como pontuação ou pauta, não como arcabouço. Assemelharia-se mais a uma retícula e menos o um esqueleto. Mais elementar e

menos continua. Funcionaria mais como elemento referencial e menos como elemento configurador. Nas estruturas modernas de concreto armado ou nos sistemas patenteados por Freyssinet, Maillart⁵¹ e pelo próprio Le Corbusier — estrutura *Dom-ino*⁵² — a variação formal fica em aberto. Há independência da estrutura com relação aos planos de vedação e com respeito à forma que o ambiente pode assumir. Le Corbusier, mestre purista, não perdia oportunidade de desafiar a indeterminação da estrutura nas plantas, assim como Mies deixaria indicada algumas vezes tal rebeldia. Quando a estrutura voltou a ser pensada como *organismo estrutural* — para usar uma expressão grata a Pier Luigi Nervi (1891-1979) — retorna-se à noção estrutural em sentido comum e acentua-se sua influência sobre a conformação do edifício. O fato de Nervi ter calculado vãos gigantescos, aplicado teoria avançada com materiais modernos, desenhado segundo geometria meticulosa, não o impediram de conceber estruturas resolvidas da maneira arcaica. Nervi resolve velhos problemas com novos meios, adapta soluções tradicionais, fascinado por linhas de força. A premissa de uma estrutura envolvente e mesmo da *arquitetura estrutural*, que nada mais seria senão transformar a estrutura no problema do projeto, retrocede à antiga condensação de elementos portantes e elementos suportados. Para a arquitetura dos anos sessenta parece ter sentido abandonar a elementaridade e a regularidade para retomar soluções sintetizadas pela hegemonia estrutural entendida no seu sentido físico imediato e restaurar valores sublimes da construção. Nos primórdios, a ação de construir e a ação de estruturar apresentavam-se como a mesma coisa, mas a desenvoltura técnica e o conceito estrutural tornaram-se independentes.

Na arquitetura moderna, posterior à segunda guerra mundial, observa-se mudança na maneira de pensar e propor estrutura e, conseqüentemente, identifica-se retrocesso na concepção e papel que cumpre.⁵³

A idéia de estrutura da construção civil está mais amparada



Nervi, foto Palácio do Trabalho
Turim, 1960-61

nas propriedades físicas de estabilidade e resistência do que numa premissa organizadora.

A estrutura começa a distinguir-se da construção quando se torna um sistema de elementos portantes aparente ou reconhecível, justaposto e isolado das demais partes construtivas do edifício. Seguramente a distinção tem início com o surgimento dos primeiros pórticos compostos formados por pilares e dintéis⁵⁴. Tal dissensão entre partes construtivas chega a um ponto em que a estrutura adquire total autonomia com relação às demais partes. E vai mais além, depois de constituir-se como um núcleo específico de conhecimento; vai dissociando-se da relação construtiva mais tradicional com os materiais, para oferecer alternativa ao mesmo problema. Se antigamente questões de estabilidade eram resolvidas com o aumento das espessuras construídas ou com o emprego de materiais mais resistentes, em tempos mais recentes esses impasses passaram a ser analisados segundo a escolha da alternativa estrutural mais adequada. Tal alternativa lembra o surgimento da arquitetura estrutural propugnada por Nervi.

A economia e a eficiência obrigam ao aperfeiçoamento das entidades estruturais, já que seu conceito internaliza o próprio limite dimensional de seus elementos e de seu alcance⁵⁵. A arquitetura estrutural não surge, como explica Nervi, das crescentes dimensões estruturais necessárias para cumprir os programas metropolitanos, mas de um fenômeno que, progressivamente, vai distinguindo a estrutura da construção até se tornar mais importante do que a ação construtiva básica e milenar.

Ao contrário do que todo argumento racionalista faz pensar, a estrutura deve ser entendida, no caso da arquitetura moderna, de uma maneira oblíqua e indeterminada. Menos como o conjunto de elementos de sustentação e mais como hipótese ordenadora. A função física e primária da estrutura não acrescentava interesse ao feito moderno, como contrariamente se notaria entre os arquitetos

do segundo pós-guerra.

Que se quer significar com o termo Arquitetura? À primeira vista poderia parecer pacífica sua limitação à arte do construir e, num sentido ainda mais restrito, à construção civil; mas Arquitetura é quase implicitamente tudo o que é estrutura e representação, partindo da estrutura mesma das rochas, do esqueleto, da figura infinitesimal do átomo até a aparência das esferas que compõem o sistema planetário⁵⁶.

O ideal moderno do século XX pretende atestar seu progresso ao esconder, cada vez mais e melhor, os aspectos referentes aos procedimentos técnicos e, principalmente, suas partes estruturais. A estrutura moderna será aquela que passa despercebida nos ambientes, seja porque seus elementos foram embutidos, seja porque seus elementos, mais rarefeitos, têm dimensões cada vez mais imperceptíveis e, conseqüentemente, uma aparência discreta. A primeira arquitetura moderna não parecia muito inclinada a mostrar o feito construtivo ainda mais os elementos estruturais. Como a marcenaria mais refinada que esconde encaixes e junções para apresentar superfícies limpas e idôneas. Como o *palais des Soviets*, em 1931, de Le Corbusier poderia ser considerado um dos raros momentos em que a importância desejada para a obra depende, exclusivamente, de magníficos elementos estruturais organizados segundo regras espaciais animadas pelo abuso estético.

A estrutura moderna mais ortodoxa, além das características neutras, deveria proporcionar completa flexibilidade para distribuir as plantas. A estrutura recuada do tipo *dom-ino* tornava os planos das fachadas completamente independentes e livres para receber o tratamento formal desejado, a maior regularidade e a maior receptividade.

A flexibilidade e a organização da estrutura, como uma sucessão de planos estruturais ou como uma pauta uniforme de elementos lançados sobre uma malha modulada, acusam a neutralidade de sua presença e o papel meramente referencial de seus elementos.

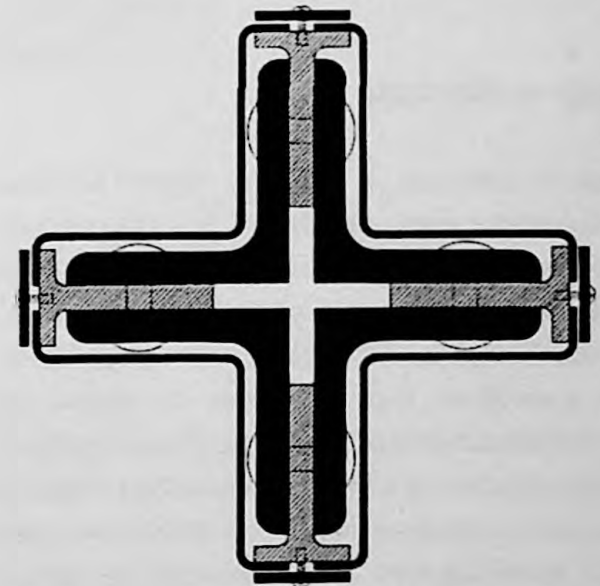
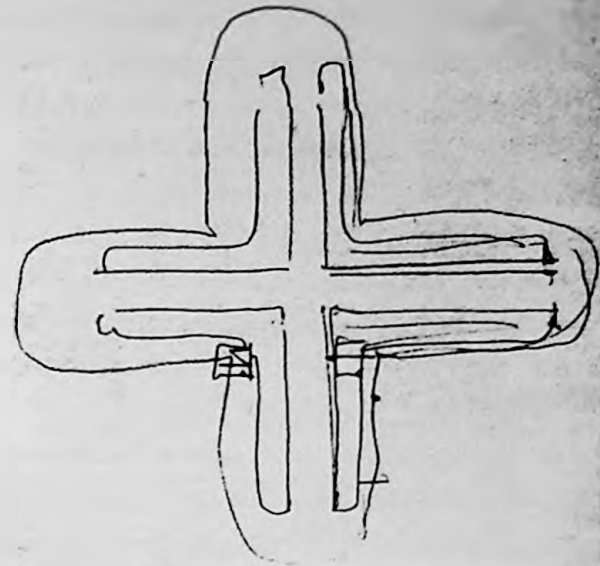
Quando a estrutura é trazida para a fachada, sua forma deixa de ser um problema estritamente técnico e passa a acumular as atribuições do desenho, da ornamentação e da apresentação do edifício, mesmo no caso de um desenho sugerido pelos esforços e pelos seus diagramas de comportamento.

A estrutura do concurso para o edifício do *palais des Soviets*, de Le Corbusier, exemplifica quando a estrutura, originária da engenharia, se torna tema da criatividade plástica. E quanto a racionalidade que se espera encontrar associada ao feito técnico pode ser danificada quando o cumprimento do objeto faz menção à monumentalidade e à originalidade. A associação que se faz entre racionalidade técnica e a ética deve ser vista com muita diligência; o uso que se faz das estruturas no campo da arquitetura nem sempre é decidido pelo critério objetivo e lógico.

O cumprimento técnico dos elementos estruturais complica-se com sua exposição, já que a estrutura cumpre tarefas suplementares e com isso seus problemas de desenho devem ser ampliados e seu desempenho verificado segundo novas condições.

Trazer a estrutura para a pele do edifício propõe que a estrutura seja a própria fachada. Por essa razão, a elementaridade do edifício, antes composto de pilares, vigas, paredes e janelas, será substituída pela utilização de paredes estruturais que se tornarão paredes de vedação.

Outro fenômeno importante e característico diz respeito à perda de flexibilidade dos ambientes, com o travamento feito por compartimentações mais episódicas e rígidas, e incremento da *unicidade* estrutural que se opõe à somatória de módulos estruturais a que se submeteu o desenho dos anos sessenta.



Mies van der Rohe. croqui da residência Tugendhat
Brno, 1928

Mies van der Rohe. Detalhe do pilar metálico do pavilhão alemão
Barcelona, 1929

Ao diferenciar a estrutura *interna* da estrutura *externa* ou *exposta*⁵⁷, este partido se fecha nele mesmo para perder a neutralidade de uma malha aberta de pilares e reconhecer os problemas tradicionais de ornamentação de uma fachada.

É a maneira que se emprega para apresentar um objeto autônomo, exclusivo e finito, sem possibilidade de ampliação.

O número de elementos estruturais, neste caso, passa a ter importância já que se reconhece uma dimensão e um vão relativo àquela dimensão. A idéia de uma modulação, com sucessivas e iguais partes estruturais, cede espaço a uma única estrutura que dê conta de todo edifício ou organismo⁵⁸.

A unicidade do objeto deve corresponder à unicidade da estrutura. Esse desejo traz uma infinidade de exemplos baseados na utilização de quatro pilares ou do número mínimo de apoios que, em situação ortogonal, são necessários para definir um espaço construído.

Construir e fabricar

Na sociedade primitiva, o indivíduo domina o conjunto técnico disponível e suficiente para sobreviver; fica fora de seu alcance o conhecimento cosmológico e hermético detido pelo feiticeiro ou líder religioso. É capaz, como é o esquimó, de caçar, pescar, construir, fabricar e reconhecer a natureza com o máximo de eficiência, segurança e economia, sem depender de outros. Nos tempos modernos, a técnica subdividiu-se e se especializou tanto que começou a ser aprendida, conhecida e praticada em segmentos. Esta redução não a torna vulgar, mas determina dependência de especialistas.

No campo da arquitetura, a multiplicação de especialidades que compõem uma empreitada construtiva completa, relativiza e diversifica a atenção sobre o objeto, além de provocar atritos, sobreposição, dificuldade no controle e na coordenação de etapas típicas do trabalho

com equipes especializadas. No caso do projeto monolítico do período *brutalista*, se faria uma simplificação sem precedentes de concreto armado. Supremacia técnica estaria em oposição à dispersão técnica e moderna por especialidades. Resolver ao mesmo tempo estruturas, paredes, coberturas, esquadrias, carpintaria e mobiliário, seria explicado por fenômeno diferente de apenas reconhecer a vantagem do emprego estrutural.

Se a atitude brutalista insistia em intitular-se moderna e ao mesmo tempo suspeitava da forma como categoria conceitual do objeto moderno, não teria outra solução a não ser substituir a anterior síntese e abstração da forma moderna da arquitetura pela síntese material e pela substancialidade do material como maneira de interpretar e cumprir a determinação moderna em nome da renovação objetiva. Substituiu também o sentido do prazer visual pelo limitado sentido do prazer tátil.

A imediatez e inconseqüência com que no século XX se alega a conformidade do *desenho industrial* no interior da arquitetura moderna brasileira deveria causar espanto. A industrialização como condição seminal da arquitetura moderna, afirmada desde os escritos teóricos iniciais, não se confirmaria com tanta evidência. Poderia dizer-se que nos anos cinquenta — a exemplo do que aconteceria com a produção paulistana aqui recortada — a arquitetura mundial sofreria notável abalo e retrocesso na relação com a indústria. Paradoxalmente, ocorreu no mesmo momento em que a difusão moderna havia atingido seu estágio mais amplo e elaborado e começou a ser combatida e perseguida por revisionistas que nela enxergavam massificação e a ridicularizavam como *International Style*, com intenção de atualizar a produção na vulgaridade *brutalista*.

Nos anos sessenta, a revisão brutalista age até com truculência para reformar a arquitetura moderna e restaurar o controle ético, algemando-a ao ingênuo didatismo técnico. A arquitetura paulistana foi então afastada da indústria da construção como jamais havia estado

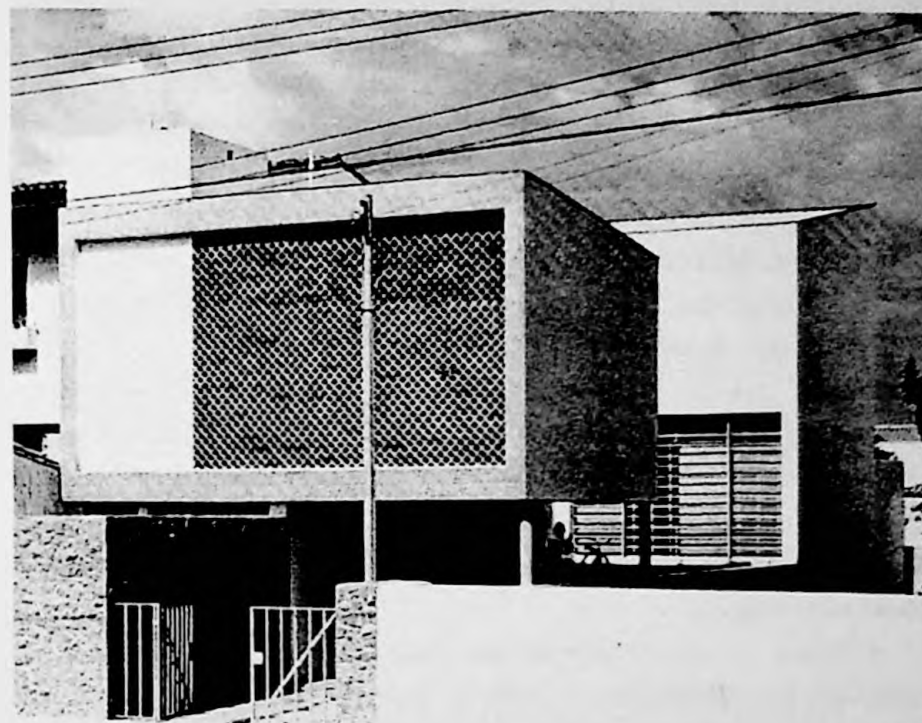
antes. Na verdade, a revisão colocada em ação recupera aquilo que havia de mais artesanal e primitivo no canteiro: o concreto moldado *in loco*. Um concreto que se justificava nos modernos pré-moldados mas que tardariam a chegar. Uma técnica que, embora dispusesse da teoria mais avançada e racional, nas obras menores evocaria o atraso da histórica taipa.

Defende-se, ao contrário, que este fenômeno aconteceu porque a novíssima arquitetura moderna, desenhada para atender uma objetividade⁵⁹ atualizada padecia de um pressuposto inconfessável - a dependência de uma estética mais expressiva e tátil, comprometida com práticas e resultados artesanais inegáveis que, de maneira velada, opunham-se ao canteiro de obras organizado como espaço de montagem, diferente do tradicional lugar da construção e dos ofícios.

*Nenhuma das grandes promessas da tecnologia industrial no campo social foi cumprida: a promessa do livre e pacífico intercâmbio de meios e produtos, a promessa de uma sociedade sem classes, a promessa de liberdade política e econômica, a promessa do bem-estar universal.*⁶⁰

Não foram apenas as imaginadas promessas que não foram atingidas, mesmo porque a fábrica, a eficiência e a precisão nunca tiveram compromisso com a equidade social e a abundância para todos. Tampouco o sonho da moradia produzida pela máquina, de uma arquitetura resultante de processo mecanizado se cumpriu. Mesmo assim, continuaram os historiadores a insistir, segundo diversos modelos e hipóteses, e apontar para diferentes fenômenos com que se pudesse explicar a radical transformação na sensibilidade subjacente às manifestações artísticas conectadas com a técnica moderna.

Mas, se os territórios do *design* e da arquitetura são paralelos e



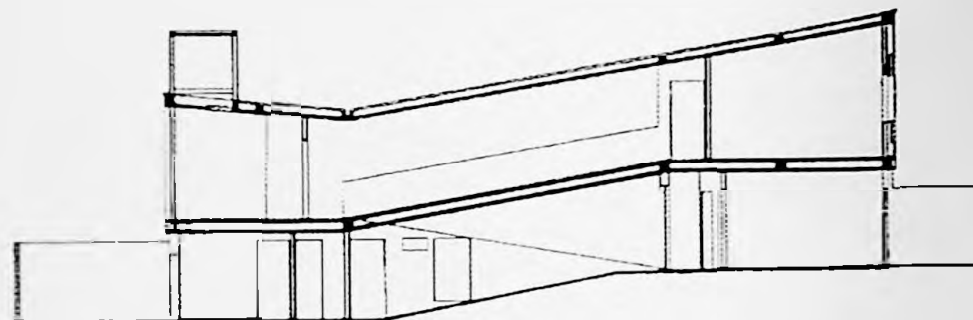
Arujas, foto residência D'Estefani
São Paulo, 1950

se, às vezes, alternam-se, não teriam resultado sempre coincidentes ou intercambiáveis. Sobreviveram na arquitetura velhos procedimentos e objetivos, seja pela importante dimensão de seus objetos, seja por sua natureza peculiar e valor julgado imutável, ou pela marca que a ação de *construir* imprime.

Nos anos sessenta, a retomada de sentido mais simbólico, arraigado e ancestral na ação de construir, com a verificação e demonstração da arquitetura como feito material e duradouro, criticava e desaconselhava outras modalidades construtivas modernas, como a fabricação e a montagem. Ao deslocamento de decisões do conhecido campo do arquiteto para solucionar problemas relacionados à fabricação, fases, interfaces, máquinas, transporte, estocagem e montagem, somava-se o desconforto pelo controle capitalista da indústria que nivelaria o objeto no patamar do produto ou da mercadoria.

O medo de um projeto de arquitetura voltado para produção na indústria, transformado em desenho industrial do edifício multiplicado pelo processo repetitivo até atingir escala massificada, desencantada, despersonalizada e mercantil, parecia ter causado pesadelos aos que esperavam um papel criativo, heróico e transformador da arquitetura.

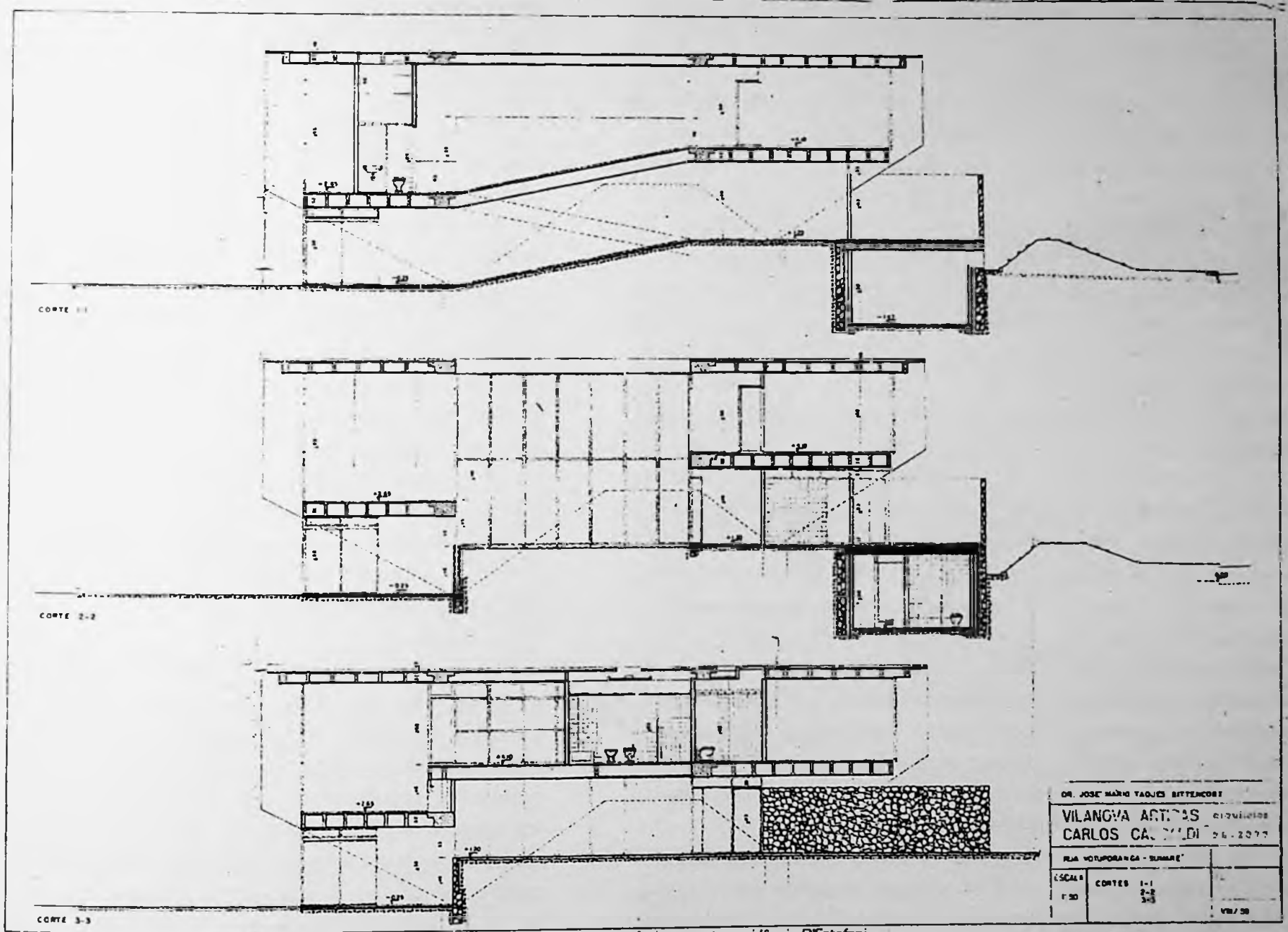
A fabricação, diferente da construção, transforma o elemento de arquitetura em componente e a hierarquia em indiferenciação. Por outro lado, a montagem transforma a tradicional constituição do edifício em empreitadas bem definidas e divididas entre o conhecimento de artesãos especializados e domínio reconhecido segundo as técnicas exercidas. Uma sucessão de fases da lógica produtiva, dividida segundo outras prioridades como encaixe e junta, que perdem de vista o resultado do objeto. Profissões que se transformaram em serviços executados por equipes de operários especializados, tão bem treinados quanto alienados do ofício, com quem não mais é possível trocar informações. Homens que nada acrescentam ao feito, mas



modificam o ambiente de interações e colaboração que existiu no canteiro, ambiente onde o arquiteto desfrutava de prestígio.

As partes que formam o todo são reduzidas a componentes que deixam de fazer referência hierárquica ou proporcional ao conjunto para ocupar-se das relações de montagem. A relação das partes com o todo restringe-se a problemas produtivos, de transporte, de manuseio e de conexão. Pedacos que vão sendo armados como num jogo de montar.

É possível que a banalização sinalizada pela indústria, ao invadir o canteiro, tivesse causado desgosto em arquitetos que viam tarefas e elementos portadores de grato significado serem transformados em peças e rotinas pelo segmento do progresso que tanto já os havia animado. É possível também que o deslocamento dos valores atribuídos à técnica tenha sido uma reação ao desencantamento com o produto trivializado da técnica e que, então, se confrontasse o paradoxo de encontrar, na própria técnica exaltada pelo discurso, outro momento de excepcionalidade.



DR. JOSÉ MÁRIO TAQUES BITTENCOURT		
VILANGUA ARTIGAS - execuções		
CARLOS CALZADINI 26.2.1959		
RUA VOTUPORANGA - SUMARÉ		
ESCALA	CORTES	1-1
1:50		2-2
		3-3
		VER. 59

Artigas, corte residência D'Estefani
São Paulo, 1950

Artigas, cortes executivos segunda residência Bittencourt
São Paulo, 1959

Bittencourt e D'Estefani

De esta manera la arquitectura actual reivindica además el tradicional respecto hacia la estructura de los grandes ejemplos históricos donde el hueco se abre en los puntos no activos del edificio. Con los materiales ligeros y de gran resistencia, y su empleo con la intención de valorar la esbeltez, la sutileza, las amplias luces, el Funcionalismo aporta también a la arquitectura de nuestro tiempo el triunfo del espíritu sobre la materia, hasta ahora representada por el mito estereotómico de los elementos pesados.⁶¹

Na arte e na cultura sempre se procura o acontecimento original, inédito. Momento em que ocorre fato novo pela primeira ou única vez. Invenção ou descoberta notável que, ao engendrar desconhecido sentido, será, por intermédio de alguma modalidade de apreensão artística, reproduzida por tarefas subseqüentes, permitindo confirmar, num conjunto, a evidência do estilo. Um feito radical, que interessa pelo que possa parecer exasperado ou por aquilo que remete a outra apresentação. Um feito inaugural que, por encerrar o novo, torna factível imaginar o futuro. Faz sentido prever e celebrar que ali motivos e formas se relacionam de maneira imediata, inequívoca e precisa. Que esse mesmo motivo, mais tarde reproduzido e banalizado pelo consenso coletivo, vai gastá-los e vulgarizá-los como a todo imperativo, *a priori* ou como rotina. Imagem refletida em espelho, sem concomitante reflexão intelectual.

Ao procurar a arquitetura do gênero brutalista paulistano, há motivos para crer numa obra de escassa afinidade com o que se produzia em período imediatamente anterior. Por isso, nos pareceu promissor fixar como primeira e definitiva obra inventada sob o signo brutalista, a segunda residência Mário Taques Bittencourt⁶², projetada

em 1959 por João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Se a história da arte é sucessão de estilos, não resta dúvida que a interpretação da residência D'Estefani, na segunda residência Bittencourt, corresponde a um marco histórico.

Se assim for, mais importante que encontrar estilemas seria investigar os motivos que engendram obra original, em que devem estar condensados os elementos e os passos dados pela primeira vez. Não depois que já foram interpretados, reproduzidos e normalizados, quando indicam média e moda.

No final da década de 1950, se o olho, perdia autoridade como sentido mediador dos problemas da forma, serviriam como exemplo as mudanças ocorridas na transmutação da residência D'Estefani na segunda residência Bittencourt. Resultado previsível da substituição de maior rigor visual pelo arbítrio expressivo, com intuito de reavivar o racionalismo segundo outra medida moderna ou renovada objetividade. Qualquer coisa aderente à dissolução *brutalista*, em que o moralismo, a técnica exposta pelo *strep tease* estrutural e a equiparação social, estivessem combinados para abandonar *eidos* e incentivar o retorno à figura, à *Gestalt*⁶³ estrutural. Não estranha o desterro da forma pela persecução *formalista*⁶⁴ e a vinculação deste à uma decadente frivolidade visual.

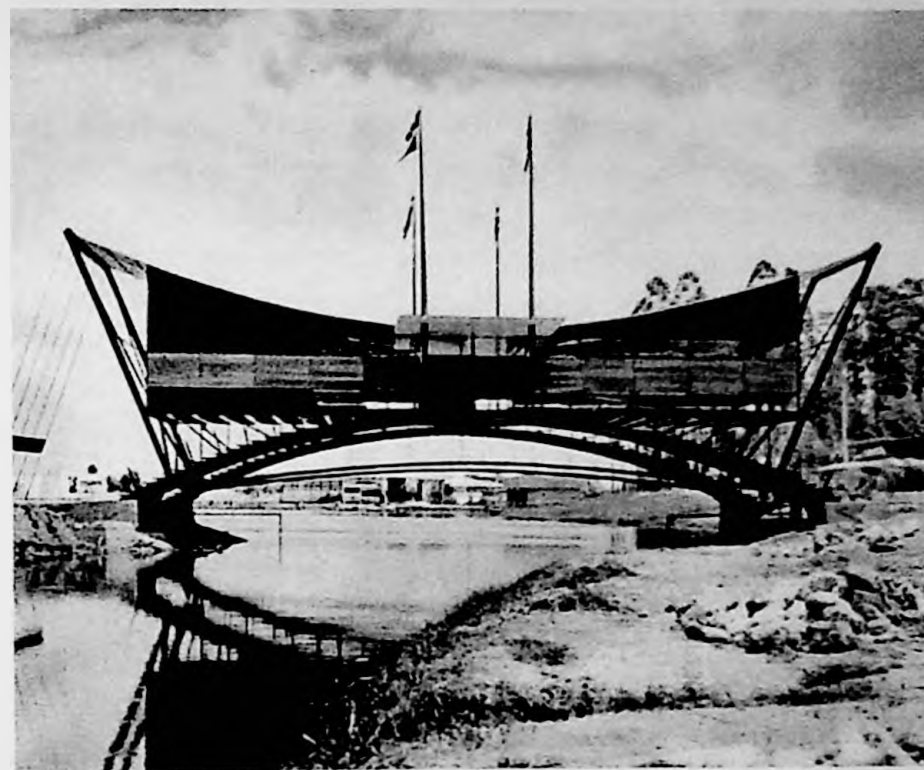
Da residência sobressai a estrutura *diafragmática* de concreto aparente que, por suas características, determina de imediato superfícies verticais de iluminação e paredes cegas e opostas reservadas ao esforço estrutural. Chama a atenção a aparência perfilada e aerodinâmica que define seu corte transversal e que faz associar o plano inclinado à projeção que protege as aberturas, substituindo então a figura dos beirais convencionais, como já sabiam fazer os arquitetos. A figura torna inevitável a lembrança dos pórticos de dupla altura do museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do arquiteto Affonso Reidy, executado em 1954-56, mesmo em se tratando de estruturas diferentes.

Neste caso a organização é quadrada, e não longitudinal como no museu. Na verdade tal associação é possível ao se pensar os dois edifícios em sentido oposto. Na estrutura diafragma o limite do vão se define no sentido frontal da casa, enquanto no museu o limite é a viga do pórtico, no sentido transversal, o que permite indeterminado crescimento longitudinal.

Projetada em 1958, a residência só foi terminada em 1961, em virtude do zelo a processo construtivo muito meticuloso imposto pelo proprietário. Essa residência paulistana se constrói a partir de sensibilidade oposta a consagrada e utilizada por quase todos os arquitetos paulistas que tiveram afinidade com o *International Style*⁶⁵.

Uma casa elevada e apoiada sobre quatro pontos em que as cargas se concentram e descarregam sobre quatro tubulões no solo, ao lado de tantos e tão miseráveis baldrames das paredes do térreo. Pontos de apoio que pretendem iludir — *negar dialeticamente*⁶⁶ — cargas importantes sustentadas, ao invés de informar os olhos, emitiriam música ao ouvido do observador. Cantam os apoios, como cantavam os edifícios descritos por Fedro a Sócrates quando, na eternidade, relatava ensinamentos do grande arquiteto *Eupalinos*⁶⁷ de Mégara. Canta a grande arquitetura que, como a grande composição, enleva o homem ao mundo da imaginação e sensibilidade. Canta o apoio, segundo a harmonia produzida pela tensão das formas condensadas e retesadas pelas cargas. Empatia psicológica que muito mais do que imaginar o fenômeno da gravidade, sente-o e o transforma em *Gestalt*, importância espetacular e comovedora que a fantasia em um único ponto — ornamento — acumula e desempenha. A bem-sucedida e decisiva relação entre forma e material na experiência estética dos *concretistas*, quando constroem esculturas e telas segundo o ativo preceito *puro-visualista*, com a estrita e subsequente operação materializadora, acabaria por tornar-se figurativa em mãos de arquitetos.

A estrutura daquela residência funciona como invólucro da casa,



Bernardes, ponte-pavilhão, parque Ibirapuera
São Paulo, 1953

como carapaça da residência anterior, atualizada segundo diversa abordagem e objetivo. A revisão da residência tenta manter o mesmo nível de depuração da arquitetura moderna. Se na residência D'Estefani havia se alcançado síntese formal e correção, na sucedânea aparecem as indecisões da experiência que colide diferentes idéias e uma antecipada dispersão. A primeira, relacionada com conjunto de residências concebidas por meio do moderno sentido da forma, deveria ser exemplo de arquitetura que alcança relevo após sucessivos ajustes. Na segunda, o esquema distributivo, assim como o arranjo em níveis desencontrados, ficariam preservados não mais como a estrutura formal e abstrata, mas como configuração combinada com novas preocupações.

A estrutura, como um pontilhão que apenas pode apoiar-se nas bordas do obstáculo, às margens do riacho, lembra a *casa-ponte*, de 1947 de Amancio Willian, o primeiro estudo do *case study* nº 8, do casal Eames, de 1945-47, o pavilhão japonês de Sérgio Bernardes, de 1953, no parque Ibirapuera, a residência Resor, de 1937-38 de Mies van der Rohe e, ainda, as estruturas metálicas de Craig Ellwood a desafiar *canyons*. Como o concreto, pertencem aos materiais — estruturais — emprestados da infraestrutura para aplicação em programa doméstico⁶⁸. A residência assume estrutura adaptada para modificar a solução anterior de recurso estrutural simples, para atingir resultado emocionante.

A última mostra toda insegurança de uma primeira experiência e a imperfeição do radicalismo, pois da mesma maneira que são mantidas partes e especificações internas, foram desfeitas partes externas da residência D'Estefani. O mesmo aconteceria com o revestimento e acabamento. O painel do ceramista Brenand, as cores fortes, a textura e o material de acabamento eram adequados à residência anterior. Carpete, mármore branco, parquet e cerâmica esmaltada, dizem respeito a ambientes convencionais dos lugares amigáveis que pouco ou nada têm com o aspecto externo do concreto aparente e

bruto. A impressão que a casa, vista de fora, passa a um observador atento, difere da decoração que ainda condiciona espaços internos.

A rampa justaposta às *patas* traseiras perfiladas do falso pórtico deixa, na subtração, um vazio, um formato residual e descontrolado. Figura distorcida, transformada em caixilho de vidro, recorte na parede de carga para imitar o pórtico. São elementos que, como membros vivos, *crescem* segundo necessidade de nivelamento, como apoios musculares⁶⁹. Muito diferente da escola de Guarulhos onde os pilares que não encontram o solo são amparados por suplemento de estrutura. No caso da escola, o pilar mantém-se típico e o rebaixamento do piso convoca artifício. No caso da residência, deforma-se o que já era expressivo. A estrutura externa ressent-se de sistematicidade formal e racional - idênticos elementos têm diferente desenho e presença, pela contradição entre o inclinado esquema *split level* e *a priori* horizontal. Conflito que se repetiria.

Uma viga bi-apoiada com balanços ou uma parede diafragma recortada, com jeito de diagrama do pórtico isostático, cujos elementos verticais triangulares foram desenhados sem critério geométrico e apropriam quaisquer ângulos para compor os triângulos do contorno estrutural. Uma estrutura que parece erguer a casa do solo, quando na verdade toda ela repousa no chão. Uma estrutura que faz referência a espaços sobre pilotis inexistentes. A residência não parece elevada do chão para liberar terreno, mas para mostrar disponibilidade e exuberância técnica.

O esquema bi-nucleado das casas com telhado em *asa de borboleta* é eliminado enquanto o programa continua dividido em duas partes, unidas pelas rampas. Um pé direito maior parece justificar-se no espaço social: na sala. Lugar muito estreito e muito alto.

As duas grandes paredes diafragma ajustam-se bem no terreno, possibilitando caixilhos frontais e posteriores no próprio vazio do diafragma. As empenas cegas escondem dos vizinhos e isolam os estreitos recuos laterais do lote, situação em que não valeria a pena

prever janelas, com exceção das que resultam dos recortes que separam idéias — rampa e diafragma — para poder expressá-los.

Adianta-se, neste caso, que não estava prevista nova ordem familiar. A privacidade e as atividades dos ambientes foram preservadas. A mudança não era programática, não propunha uso diverso, ou qualquer revisão na maneira de morar que já não estivesse prevista na residência D'Estefani. Um conservador programa familiar organizado em corpos afastados por rampas. A mudança é material e cenográfica, dá indícios de outra atmosfera espacial, de concomitante sensibilidade rústica, mais tarde ampliada ao organizar e desenhar mobiliário, uma sensibilidade cada vez menos convencional, mais primitiva e menos amável com o corpo, ou seja, incômoda. Pisos de mármore polido, carpetes, parquet, tábua corrida, lambris, murais cerâmicos, muros de pedra, concreto aparente, concreto pintado em diversas cores sobre revestimento de argamassa, compõem os principais materiais de acabamento nos ambientes sociais.

Abrigo para o automóvel, *hall* de entrada para visitas, sala de jantar contígua à cozinha, escritório, sala de estar, dormitórios dos filhos e suite do casal correspondem ao programa burguês. Programa setorizado por funções nas lajes e conectividade única. O sentido funcional obedece à topologia de qualquer residência unifamiliar em lote urbano, com exceção do esquisito vazio interno, espécie de pátio residual que não organiza plantas. Corresponde ao espaço que sobra entre os corpos afastados pelas rampas ordenadoras deste projeto e de tantos outros posteriores em arranjo bi-nuclear. O artifício estruturador da residência não foi esse pátio ou vazio em torno do qual a moradia urbana obtém luz e ventilação. A residência dispõe de recuos laterais por onde abrir para iluminar e ventilar. Não é, na verdade, um pátio, mas o mesmo espaço livre e aberto da residência D'Estefani, agora envolvido pelo alongamento do dormitório principal. Já é possível vislumbrar o salão caramelo.

Com essa residência alterava-se o esquema original e dava-

se continuidade à nova série de projetos binucleados⁷⁰, abrigados em cobertura única. Não há reorganização estilística feita pelos arquitetos; as preferências permanecem nos projetos que mantêm desníveis internos, com lajes desencontradas favoráveis ao uso de rampas e afastamento entre os corpos atendidos pelas rampas. Importaria, no entanto, a aparência de objeto único, conferida a essas construções e afastamentos sob cobertura plana em estrutura independente. A partir de então, esse esquema distributivo resolveria qualquer programa.

O binucleado edifício da FAUUSP, dos mesmos arquitetos, pode ser entendido como continuidade das opções e experiências inauguradas na residência Mário Bittencourt. Com essa observação, detecta-se especial estratégia de projeto, independente do programa, da área construída e, ainda, da aparência. Uma combinação — rampas e cobertura — esquemática e adaptável que, sem se orientar pela formatividade moderna, antecipa a qualidade abstrata do que é flexível nos esquemas distributivos. A cobertura é independente dos corpos alternados, porque não lhes pertence. A residência justapõe duas razões e mostra a incompatibilidade de suas formas. A estrutura convence e adquire hegemonia, não porque está apta a organizar o objeto, mas porque domina a fachada e exagera nas medidas, escondendo-o.

Deve existir alguma vantagem na segunda residência que a torna melhor, que explica a revisão daquilo que se construía antes. Vantagem técnica, formal ou cultural. A transparência do vazio — característica que, de fato, quer conceder interesse — e um hipotético, porém inefetivo *piloti* no térreo, correspondem às novidades. O uso de uma estrutura exagerada transfere a economia formal para a unicidade — economia — material do objeto, o que seria admissível do ponto de vista artístico, no entanto não há acordo entre a formatividade reformada e sua materialização técnica.

Muda o papel atribuído à estrutura na configuração final

da arquitetura, como também muda a concepção estrutural e consagrada. Não se trata apenas de dar mais exposição à tarefa estrutural para lhe conferir relevância, mas de obrigá-la ao papel *estruturante* na definição do projeto. Estrutura volumétrica e densa. No caso específico, com dinamismo obtido por pesados planos inclinados que definem diferente maneira de explorar os balanços estruturais. As medidas estruturais não foram definidas para mostrar esbeltez ou equilíbrio formal, ao contrário, exageram medidas para insistir na figura estrutural, até o ponto de reproduzir a aparência mais atarracada da fortificação ou alcançar a mais entranhada afirmação edificadora.

Foram mudados a apresentação, o desenho e a forma da estrutura, sem que isso se traduzisse de imediato em vantagem ou superação arquitetônica. No entanto, é certo, que este procedimento alcançou interesse ímpar, revestiu-se de consenso e legitimidade raramente vistos. A mesma substituição e o mesmo fenômeno podem ser estendidos, também, à experiência de detalhamento, ou ao particular conhecimento construtivo que passaria a relacionar certos materiais, a definir padrões severos de acabamento e a simplificar arremates para evitar elementos ou peças de mediação.

Poderia-se objetar que, ao ter essa casa um esquema distributivo e funcional idêntico ao da residência D'Estefani, de 1950, e as plantas terem sido projetadas segundo o preferido esquema desconstruído — *split-level* ou *demi étage* — ligado por lances de escada ou rampas, seria aquela residência a continuidade dos temas e estratégias já conhecidos e, portanto, não haveria salto ou mesmo ruptura. Em todo caso, tudo teria começado antes, na história de recorrências na obra de Artigas e Cascaldi. Serão as coincidências e as oposições, aquilo que permitirá desvelar a profunda mudança por que passaram as idéias de modernismo que separam os dois desenhos. Não importa qual a intenção de um historiador ou crítico, ele terá que decidir qual das duas residências é, na realidade, a moderna.

Seria adequado e possível dizer que as partes da residência D'Estefani, que se mantêm intactas no projeto posterior, não constituem a genealogia daquele projeto, ao contrário, são partes ou fragmentos que sobreviveram a uma crítica devastadora. O processo definidor de forma no caso da residência D'Estefani era há muito conhecido. Sua origem estava no projeto da *maison Errazuris* de Le Corbusier, no Chile, que, em Artigas, receberá notável interpretação formativa na residência santista Heitor de Almeida, de 1949. Chama-se de processo de construção com a forma, porque reconhece a atitude moderna que constrói sem necessidade de tipo ou estilo, para conceber diferentes resultados, em diversas situações, sem recorrer ao modelo. Afirmação comprovável na simples descrição da residência Carmen Portinho, de Affonso Reidy, ao tomar Errazuris como ponto de partida.

Se a residência D'Estefani, a exemplo da *maison Errazuris* de Le Corbusier, é portadora de um processo formativo que lhe dá consistência e identidade por esclarecê-la e legalizá-la, o mesmo não pode ser estendido à segunda residência Bittencourt em que se subverte a ordem com adaptações, deformações e novidades alheias à condição formativa *corbusiana*.

A subversão maior da residência Bittencourt com relação à residência D'Estefani está no fato de que o esquema de lajes desconstruídas e rampas deixa de ser formativo e passa a ser simplesmente funcional. Fenômeno condizente com os *slogans* de época, com a crescente dificuldade de abstrair formatividade e necessidade de amparar decisões em certezas materiais e sentido mais comum. A partir desse momento, o esquema formativo será envolvido pela estrutura. Neste caso, do tipo diafragma, de características bastante simples mas com dimensão estrutural exagerada. O cálculo da estabilidade apenas controla as alturas estruturais na direção das armações das lajes. Como uma casca inviolável, em que a exigência estética — não a estrutural ou funcional

— faz das empenas laterais imensos painéis opacos e fechados e permite aos sanitários, no nível dos dormitórios, receber luz e ventilação através de *domus* na cobertura. Paredes intactas que, por suas dimensões, seria de esperar que fossem de carga e alcançassem o chão para ali distribuir os pesos. Paredes que acabaram recortadas para elementarizar três figuras construtivas. Importantes mísulas duplas e triangulares, ou apoios, que marcam as posições das lajes horizontais com caixões-perdidos e a grande viga que promove a vedação dos ambientes, sobrepondo assim diversas tarefas. Não há dúvida de que a forma desta estrutura vertical já era conhecida. Sua semelhança com o esquema de pilotis que, num primeiro momento poderia amenizar estranhamento, é completamente equivocada; a residência é toda construída no solo.

Triângulos dessemelhantes ou mísulas crescem quando tem seu vértice de apoio nas cotas inferiores de um terreno em declive para o fundo e por isso definem balanços com medidas diferentes ou situações em que o cálculo responderia com diferentes medidas.

Esta estrutura tem sua provável origem na experiência de projetos para pequenas pontes ou pontilhões executados pela engenharia de obras de arte. Número reduzido de pontos de apoio que concentram todas as cargas em um número reduzido de tubulões. Solução lógica quando se vence o leito do rio ou o acidente geográfico. Ao contrário da *casa-ponte* suspensa em Mar del Plata, poderia se dizer que Artigas e Cascaldi também constroem sob a ponte⁷¹.

A fachada lateral da residência Mário Bittencourt ou a parede vertical do diafragma, difícil de explicar, provavelmente são expressivas por ter abandonado a apresentação da estrutura como um feito lógico, como um raciocínio claro de vigas e pilares ou dos elementos constitutivos. Ao contrário, a parede de carga ou a parede do diafragma foi transformada num falso pórtico, já que o conceito de pórtico pressupõe a combinação de elementos verticais e horizontais rígidos.

Há mais expressividade que raciocínio.

O perfil da estrutura tem um desenho quase livre e, inclusive, descuidado se fosse cobrado qualquer empenho geométrico. Nenhum dos quatro ângulos inclinados dos pontos de apoio sobre os tubulões é congruente ou inverso. Trata-se de ângulos quaisquer, apenas parecidos, que já excluem uma maior expectativa e escrúpulo quanto ao resultado do objeto projetado.

A estrutura desconsidera a modulação, como aparece no corte que mostra as diferentes medidas e projeções entre as lajes superpostas. Os balanços a cada lado, apesar de suas medidas naturais, não guardam proporção com o crescimento dos apoios traseiros. O balanço menor e frontal tem cinco metros enquanto que o balanço maior e traseiro tem seis metros. No corte pelo pátio aberto, as duas lajes posteriores acabam no eixo do tubulão e na projeção do muro de arrimo em pedra bruta, enquanto que as lajes frontais do piso dos dormitórios e da cobertura dos mesmos parecem equilibrar-se no triângulo que leva as cargas aos tubulões dos apoios frontais. É curioso que algumas vezes os planos e desníveis sirvam de referência para os limites dos demais elementos constitutivos do projeto e que em outros casos essas relações formais não fiquem evidentes. Esse deslocamento é responsável pelo deslocamento das vigas principais nas bordas internas das quatro lajes.

Nos desenhos executivos, a medida entre as nervuras é variável e diferente em cada nível de laje. As lajes têm alturas diferentes, apesar de mesmo vão entre apoios.

As quatro vigas principais amparam as rampas e enrijecem a estrutura.

No beiral frontal e posterior, apenas a mesa superior do caixão-perdido é prolongada, com o provável intuito de mostrar uma dimensão perfilada que reproduz a espessura das paredes verticais do diafragma e desta maneira apresenta a estrutura como um elemento legível e homogêneo.

Nervuras diferentes e lajes com alturas diversas indicam o abandono da racionalização dos elementos constitutivos da estrutura e conseqüentemente tarefas maiores para compensar a falta de padronização. As armações passam a ter medidas diferentes, as madeiras das fôrmas e dos caixões-perdidos são cortadas segundo situações específicas. A racionalidade não se refere à economia de meios e de trabalho, nem tampouco à economia da forma.

A segunda residência Bittencourt é uma experiência estrutural e formalista muito semelhante à obra do MAM do Rio de Janeiro e à escola Brasil-Paraguai. Essa homenagem substitui o processo conceutivo moderno da casa D'Estefani por um modernismo de veia futurista, amparado no dinamismo⁷² das figuras triangulares tão apreciadas e difundidas na arquitetura brasileira mais emblemática.

A segunda residência corresponde a um desses profundos abalos artísticos em que se reinterpretam experiências conhecidas para devolvê-las ao futuro. Honestos arquitetos estariam convencidos de que o pensamento anterior, o conhecido, não servia ao mais atual, não respondia à expectativa que delineavam para o país. Há, nessa atitude, desinteresse pelo que se fizera. Uma ação típica e explicável na obra de arte sempre pressionada pelos limites da inteligibilidade que dilata a extensão do conhecimento. Para fundir o espírito do espectador ao espírito do autor que anuncia outro mundo.

Autoria e obrigação de autor parecem ser, nesse caso, a condição obrigatória do salto. Depende só do artista, está na capacidade de intuir nova configuração, outra forma, para que a obra de arte possa reproduzir enérgica existência sem reproduzir rotina que a liquide. Pouco se aproveita do conhecido, não é o caso de pensar em aperfeiçoamento e explorar sobre a inconformidade com o conhecido.

O acerto da decisão fica confirmado pelo impacto positivo que o resultado exerce sobre o grupo. Respostas voltadas para o futuro são desejadas por promover catarse. A obra de arte cumpre seu papel:

faz sentir que o limite da visibilidade foi superado e atende a demanda cultural, para atingir tanta adesão.

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.⁷³

Antes que se constatasse o *rigor doutrinário* como artifice da forma, nas artes plásticas e na arquitetura, o estilo — o padrão estético — referia-se à aparência do objeto, ao mesmo tempo em que a arte moderna sustentava, no lugar do estilo, a atitude, atitude formativa *rigorosa*, é necessário afirmar. Por isso é curioso que Yves Bruand tenha acrescentado ao *rigor*, o adjetivo *doutrinário*. O reconhecimento de um padrão formal acontecia quando se estabelecia uma aparente igualdade, uma equivalência formal e importante entre objetos. Este processo de classificação foi sempre afortunado no caso de obras feitas segundo procedimentos tradicionais, nos tempos em que a aparência, a forma, o tipo, os materiais e as técnicas construtivas estabeleciam um código duradouro. Foi também confirmado quando o estilo era reproduzido segundo regras ou ordens estabelecidas pelo *tratado* de arquitetura. Um estilo estabelecia os vínculos entre objetos de um período histórico e, quase sempre, de uma geografia, por isso não seria exagero afirmar e comprovar que o estilo procurava encontrar evidências entre os aspectos formais e os costumes locais.

Quanto ao problema da aparência na arte do século XX, questiona a necessária igualdade dentro do estilo e, mesmo, a competência do estilo como categoria que possa dar conta da produção moderna que se deseja entender como em constante movimento. Nos estilos

contemporâneos, baseados nos mesmos ingredientes — na ideologia, por exemplo — não importaria mais a hipotética similitude entre objetos ou uma inegável diversidade estilística, já que todos compartilhariam intenções morais e políticas iguais e elogiáveis ou já que todos seriam tocados por uma uniforme *rudeza*. Antecedentes que tornariam desnecessário identificar pressupostos formais distintos. O Brutalismo em arquitetura foi um desses casos controvertidos em que se aceitou reconhecer o estatuto de um estilo para agrupar e aproximar séries de arquiteturas com materiais e acabamentos comuns, porém devedoras de concepção e origem variadas. Não seria necessário sequer criticar a imprecisa definição de Reyner Banham, com que se inaugura a sensibilidade brutalista. Uma definição puritana do estilo artístico que, se em alguns momentos aproxima exemplos de arquitetura aparentemente similares, em outros nem mesmo similares. Quando quer fazer acreditar que edifícios como o *Alumni Center*, de Mies van der Rohe e a *Unité d'habitation* de Marselha, de Le Corbusier, tinham qualquer parentesco ético e, portanto, estilístico, ou repousavam sobre mesma base artística, formal ou construtiva, para pertencer à vaga atitude brutalista⁷⁴.

No caso do brutalismo paulistano, poderiam convocar-se edifícios parecidos para mostrar que o brutalismo não dava conta das operações internas que sempre fornecem à arquitetura sua identidade.

No caso da arquitetura paulistana, o mecanismo que justifica as operações de projeto está baseado em pressupostos muito parecidos, mas a concepção do edifício não chegaria a ser atribuição do artista inspirado, do gênio criativo. Ficaria controlada por noções da ação construtiva: não pela estrutura, mas pelo que se pode extrair do conceito estrutural, entidade que confere familiaridade e sentido arquitetônico à edificação. Será essa estrutura a parte exagerada do ponto de vista plástico, da maneira que é lícito aos arquitetos brasileiros trabalhar. Diferente do carioca, o meio paulista tem dificuldade em

associar a arquitetura ao artista e por isso, sem renunciar às suas aspirações artísticas, prefere atribuí-la ao *arquiteto-engenheiro*.

Notas

¹ PINÓN, Helio. *L'humanisme essencial de l'arquitectura moderna* - Barcelona: UPC, 2003, p. 153: el que és tèctonic és un atribut del que és constructiu, que transcendeix la condició material de la seva constitució física.

² NIEMEYER, Oscar. Problemas atuais da arquitetura brasileira, in *Revista Módulo* nº 3, Rio de Janeiro, dez. 1955, p. 19: Estranha insatisfação apossou-se ultimamente de alguns dos arquitetos que, embora cientes do inegável prestígio que a moderna arquitetura brasileira desfruta, passaram de um momento para outro a apresentar-lhe serias reservas. Em dois grupos principais, eles se destacam: o primeiro grupo é constituído por aqueles que, impressionados pelas teorias tradicionalistas, almejam uma 'arquitetura baseada na tradição e cultura de nosso povo'; e o segundo, pelos que se mostram alarmados com o baixo nível de nossas construções modernas, e reclamam soluções mais simples e racionais.

³ NIEMEYER, op. cit. p. 19. Tivesse surgido [a arquitetura moderna] em país socialmente organizado e evoluído, onde pudesse atingir seu verdadeiro objetivo — que é servir a coletividade — e, aí, então, encontrara na grandeza dos planos coletivos e na indústria poderosa que o apoiasse, o sentido humano e a unidade arquitetônica de que hoje carece.

⁴ *Ibid.*, p. 20. Ver também RIBEIRO, Demétrio. *Sobre arquitetura brasileira* - Porto Alegre: Horizonte, [6] pp. 170-171, jun. 1951. Em que defende que a arquitetura moderna não corresponda ao problema e à realidade coletivos, mas apenas representava e servia a classe dominante.

⁵ Lúcio Costa foi convidado pelo Ministro Francisco Campos para dirigir a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1931, para implantar um novo programa de ensino de arquitetura. O texto *Razões da nova arquitetura*, de 1930 pode ser considerado o conjunto articulado de idéias que sugeria uma nova condição acadêmica e o trabalho que levou seu nome a ser indicado para o cargo.

⁶ NIEMEYER, Oscar. Depoimento, in *Revista Internazionale Zodiac*, nº 6, Milão, p. 131: Embora nunca me tivesse desinteressado da profissão, encarava a arquitetura como complemento de coisas mais importantes, e mais diretamente ligadas à vida e à felicidade dos homens. Ou, ainda, como costumava dizer, como um exercício que se deve praticar com espírito esportivo e nada mais. E isso permitia certa negligência — facilitada pelo meu feio displicente e boêmio e fazia com que aceitasse trabalhos em demasia, executando-os às pressas, confiante na habilidade e na capacidade de improvisação de que me julgava possuidor.

⁷ ARTIGAS, João B. Vilanova. Os caminhos da arquitetura moderna, in *Caminhos da Arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981, p. 73. O autor dá idéia sobre o que pensa a respeito do refinamento na arquitetura. Vale-se de Mies van der Rohe para atacar essa preocupação que acabaria, segundo ele, tomando muito demorada a construção. Refere-se à busca da perfeição construtiva como um processo penoso de refinamento. E reitera Mies como aristocrata da forma arquitetônica. O refinamento da forma e do objeto são vistos como uma sorte de esnobismo praticado pela elite formalista desapegada dos angustiantes problemas nacionais. É inquietante reconhecer que o trabalho de Mies fosse percebido pela arquitetura paulista apenas naquilo que fosse controle formal mais preciso sem no entanto corresponder ao cuidado construtivo, preocupação que tanto ocupou o arquiteto alemão.

⁸ PFAMMATTER, Ulrich. *The Making of the Modern Architect and Engineer. The origins and Development of scientific and Industrially Oriented Education* - Basel/Boston/Berlin:

Birkhauser, 2000, p. 154. Émile Trélat (1821-1907) received his diploma from the *École Centrale* in 1840 in metallurgy. In 1854 became professor of "Constructions civiles", which was newly established in that year at the *Conservatoire des Arts et Métiers*. Trélat organized his construction course in two parts: the science of structure and material and planning and realization of buildings.

A primeira distinção que no campo da engenharia se fez nos cursos de construção civil. Cursos em que o ensino ficava dividido em duas partes: a primeira, em bases científicas, ensinava estruturas e seus materiais e a segunda ensinava aspectos da organização, das práticas e da construção. O privilégio, ou pelo menos o destaque, concedido ao problema da estrutura na construção civil é antigo e já havia sido acordado dentro das próprias escolas de engenharia. Tal divisão, no interior das primeiras escolas de engenharia, foi quase certamente motivada por um sentido e por razões metodológicas que consideraram natureza, abstração e especificidade das matérias. Por esse motivo pareceu necessário voltar atrás para estudar sua origem nas idéias e na obra de homens como Emmanuel Volet-le-Duc, Auguste Françoise Choisy e Pier Luigi Nervi. Teóricos e engenheiros cujas idéias ajudaram a sistematizar e difundir os fundamentos do pensamento estrutural e da técnica construtiva campos da engenharia moderna. A partir dos conceitos estabelecidos torna-se possível entender a relevância que a abstração estrutural adquire e consequentemente permite armar hipóteses com respeito.

⁹ ARTIGAS, João B. Vilanova. Aos formandos da FAUUSP - 1955, in *Caminhos da Arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981, p. 17.

¹⁰ BRACCO, Sergio. *L'architettura moderna in Brasile* - Milão: Cappelli, 1967, p. 7. Também, NIEMEYER, op. cit. p. 20. Assim, o que nela [na arquitetura moderna] para alguns é falso e acessório, para nós é imposição do meio que fielmente exprime. Por essas razões, recusamo-nos apelar para uma arquitetura mais rígida e fria — de tendência européia — bem como nos recusamos apelar para uma 'arquitetura social', dentro do ambiente em que vivemos. Com isso, conseguiremos apenas empobrecer a nossa arquitetura no que ela tem de novo e criador, ou apresenta-la de forma enganadora, artificial e demagógica.

¹¹ PARICIO, Ignacio. *La construcción de la arquitectura - Los elementos*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya - ITEC, Barcelona, 1995, p. 69: Fue, sin duda, el ejemplo y el apostolado de la arquitectura del Movimiento Moderno la que señaló el camino de los actuales modelos estructurales y la que exaltó las ventajas de la separación de cerramientos y estructura. Esta sustitución del muro por el pórtico es, sin dudas, la revolución más importante que ha sufrido la arquitectura en su historia. O autor vai afirmar que o pórtico rígido e a estrutura moderna por excelência, correspondendo à verdadeira invenção estrutural do século XX. O pórtico tem sua origem nas estruturas de madeira e foi aperfeiçoado com o uso de aço no século XIX. Se a estrutura corresponde a um dado moderno, é irônico que o concreto não corresponda ao material característico para a construção dos pórticos, ou da estrutura, definitivamente, moderna.

¹² CORBUSIER, Le. *Precisões. Sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo* - São Paulo Cosac & Naify, 2004, p. 78. Livro publicado, por primeira vez, em 1930, reúne as dez conferências pronunciadas por Le Corbusier em Buenos Aires.

¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Fundamento del arte plástico: una estructura*, in

Universalismo constructivo, tomo 1 – Madrid: Alianza, 1984, pp. 166-167: Sea que pinte un cuadro o haga una escultura, el artista plástico tiene que pensar sólo en una estructura, lo demás es ajeno al arte que practica. Al pensar en hacer una mesa, el carpintero sólo piensa también en una estructura, aunque de otro género. También aquí queda bien determinado que la estructura del objeto útil es otra que la del objeto artístico.

¹⁸ A abstracção é um atributo obrigatório da forma moderna. A intelecção formal acontece quando não há impedância expressiva ou figurativa no objeto, quando a arte não representa outra realidade, quando são descartadas as associações e significados e abstraídos seus aspectos irreductíveis, essenciais e necessários.

¹⁹ SAINT, Andrew. Some thoughts about the architectural use of concrete, in AAfiles, Londres, nº 21, 1991. Annals of the Architectural Association School of Architecture. The greatest influences upon an architectural way of thinking about reinforced concrete have, of course, been French, so much so that there has been a tendency, encouraged by the French themselves, to believe that the material's early development was due to French alone. Auguste Perret and Le Corbusier are the key figures. From Perret, or at least the Perret whom literature, teaching and example have chosen to emphasize, came the habit of conceiving concrete architecture in terms of an exposed, stringent, rectilinear grid of frame and infill.

Le Corbusier's contribution to the tradition has been more complex. But for the most part the heavier, more textured and more sculptural forms of this buildings enrich or react against the Perret grid, they do not represent a wolly separate approach to design. Where the reaction was extreme, as at Ronchamp, the results were profoundly moving and stimulating, yet too individualistic to be subsumed into a lasting "language" of concrete architecture.

²⁰ É indicativo que a perspectiva da estrutura Dom-ino, de 1914 ficasse tão famosa e fosse impressa em tantos livros, enquanto que as maisons Dom-ino, de 1915, o que seria a primeira aplicação desse conceito estrutural, não apresentassem qualquer interesse formal, fossem convencionais e passassem desapercibidas na obra de Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Teriam que passar ainda alguns anos para que Le Corbusier que já havia aprendido sobre o concreto com Perret e sobre a produção industrial com Behrens, compreendesse a forma moderna com Ozenfant.

²¹ Como tampouco seria necessário insistir demasiado que este artifício, quando cooptado pelo argumento regionalista, torna-se um dos designios fundamentais para que se possa estabelecer uma relação permanente e viável entre passado e futuro, entre a história da nação e seu projeto moderno.

²² PIÑÓN, op. cit. p. 147. Na tese para ingresso na Academia de Doutores de Barcelona, Piñón vai repetir o que havia dito em 1998, na palestra na FAUPUC-Campinas intitulada A vigência do moderno, a respeito da Maison Cook, 1926, de Le Corbusier. Si això és així, no hauria suposar cap esforç reconèixer que el que confereix identitat a la Casa Cook és la posició de l'escala junt a la línia ideal que recorre el solar pel seu pont mig en sentit perpendicular al carrer: en efecte, aquesta sola decisió li basta a Le Corbusier per ordenar tot l'edifici amb criteris de coherència formal, més enllà de l'exemplar satisfacció dels requisits que conté el programa. El traçat notable de les divisions va ser objecte d'innombrables canvis al llarg del procés de projecte, com es pot comprovar en la publicació dels arxius de l'arquitecte per l'editorial Garland.

²³ CORBUSIER, Le. Le Corbusier & P. Jeanneret. - Œuvre Complète, 1934-38, 7ª edição – Zurich: Gisberger, 1964, p. 148.

²⁴ ESPALLARGAS, Luis & ALMEIDA, Eduardo. Entrevista com o arquiteto – São Paulo, 2003 (texto inédito).

²⁵ ORTEGA yGASSET, José. Meditación de la Técnica, in Meditación de la Técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía – Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 16.

²⁶ HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL & JOHNSON, PHILIP. The International Style – Nova York: Norton & Company, 1966. (primeira edição em 1951). Um dos aspectos definidos para identificar a arquitetura internacional que havia se estabelecido corresponde ao segundo princípio: concerning regularity (sobre a regularidade) que corresponde a um capítulo do catálogo da exposição no MoMA, em 1932.

²⁷ BANHAM, Reyner. La estética de La máquina, in Cuadernos Summa- Nueva visión nº 24-25, Buenos Aires, mai 1969, p. 5.

²⁸ ROVIRA, Teresa Ulovera. Problemas de forma Schoenberg y Le Corbusier – Barcelona: UPC, 1999. (ideias), p. 124: En la sociedad moderna, el artista modifica su papel tradicional; ya no es artesano cuya mayor calidad es la habilidad en el manejo de una determinada técnica. El artista moderno trabaja con los aspectos superiores del hombre, ideas, sentimientos; por ello la rotura entre el arte moderno y el arte del pasado es total.

²⁹ CORBUSIER, Le. Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète de 1929-1934 – Zurich: Editions d'architectures Zurich, 1964 (7ª edição), p. 130. Os esquemas sintéticos e variados para estudar a implantação do projeto para o concurso do palais des Soviets proposto por Le Corbusier é um bom exemplo de esquema que a equipe brasileira de arquitetas do projeto para o MESP aprenderia rapidamente.

³⁰ COLGHOUN, Alan. Racionalismo, un concepto filosófico en arquitectura, in Modernidad y tradición clásica – Madrid: Júcar, 1991, p. 82.

³¹ Deve ficar claro que a economia como uma das condições fundamentais da forma moderna não corresponde à economia material ou monetária de uma obra, apesar de coincidir com ela quase sempre. Esta exigência desencadeou todo tipo de confusão quanto ao papel da arquitetura e ao seu alcance social. A economia a que Amadee Ozenfant e Le Corbusier se referem é a da operação da forma.

³² CORBUSIER, Le. Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35 - Œuvre Complète 1952-57, – Zurich: Editions d'architecture Zurich, 1970 (5ª edição), p. 72.

³³ SAINT, op. cit. Sustenta que o concreto armado propriamente dito surgiu com as patentes de W.B. Wilkinson (1854) e François Coignet (1855).

³⁴ BÄCHER, Max & HEINLE, Erwin. Construcciones en hormigón visto – Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

³⁵ Ibid., p. 6.

³⁶ A noção de perfeição no objeto moderno é provida pelo conceito moderno da forma, que se empenha no melhor ajuste da estrutura e das relações objetuais captadas pela inteligência visual do artista e do observador cultivado. A perfeição na arte convencional é aquela que, baseada na mimese, procura equiparar-se à perfeição da natureza, tida como insuperável.

³⁷ FUSCO, Renato de. La idea de Arquitectura – História de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico – Barcelona: Gustavo Gili, 1968, p. 38. Ao explicar a Einfühlung, o autor se refere imediatamente à explicação dada por Robert Vischer à contemplação estética da natureza. Relação entre o homem e o inanimado, vivificado segundo seus sentimentos. Uma especulação que depois, no princípio do século XX, foi apropriada como a maneira de entender a arte segundo aspectos psicológicos.

³⁸ BÄCHER & HEINLE, op. cit. p. 7.

³⁹ Foi feita esta diferenciação, em entrevista com o arquiteto Paulo Mendes de Rocha, quando se discutia o conceito estrutural de sua residência, no Butantã. Paulo Mendes de

Rocha, num primeiro momento não admitiu haver diferenças entre sua casa construída segundo processo in loco ou pré-fabricado. Mais tarde converteu-se, ao concordar que o plano das vigas não poderia ser único, no caso de uma estrutura pré-moldada e que uma estrutura isostática seria muito mais alta que a estrutura hiperestática construída in loco.

⁴⁰ Comentário que faz analogia com o filme Andrei Rublev (1966), do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), uma odisseia artesanal vivida para fundir em liga de estanho o sino do campanário. O desmonte do molde, onde se construiu o descomunal molde do comemorativo sino real, é aguardado com ansiedade pela guilda, para saber se, na escuridão e orientados pela experiência anterior que acumula dados sobre as propriedades minerais e sobre a fundição, o sino teria sido perfeitamente fundido, se não haveria descontinuidades, vazios, fissuras e, acima de tudo, se o som emitido seria harmonioso para ganhar o direito de ser içado à torre da igreja do burgo.

⁴¹ EASTWICK-FELD, John & STILLMAN, John. Out of the form em *Architectural Review*, Volume 125, Número 749, p. 387, Londres, Junho de 1959. Autores referem-se ao concreto aparente com o termo *concrete unfinished*, definindo-o como *the latest vogue*.

⁴² *Ibid.*, p. 387.

⁴³ *Ibid.*, p. 388.

⁴⁴ CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète 1952-1957* - Zurich: Girsberger, 1966 (4ª edição), p. 180. La coulée de béton étant faite, on obtiendra des moulages en creux un pleine masse de béton, réalisant ainsi une conjoncture semblable à celle des Égyptiens préparant les fresques sculptées de leurs temples il y a 5000 ans. C'est-à-dire que l'architecture fait appel ici à qui connaît la surface et le volume (la connaissance du mur), à qui connaît les matériaux, leur mise en œuvre, la valeur du temps, le calendrier rigoureux et la discipline des chantiers.

⁴⁵ EASTWICK-FELD & STILLMAN, *op. cit.* É tratado como se fosse moda deixar o concreto inacabado e discute-se a qualidade estética que o concreto adquire quando seu acabamento é bruto e apresentam-se vários tipos de acabamento de superfície.

⁴⁶ LEVI, Rino. Arquitetura e a estética das cidades, texto publicado, pela primeira vez, no jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de Outubro de 1925. Rino Levi já em 1925 vai atribuir importância à estrutura material do edifício em detrimento de sua estrutura formal. Tal deslocamento não é difícil de entender. Seria muito improvável, naquela época em São Paulo, fazer com que o público desse conta de uma estrutura formal e abstrata que organiza o artefato moderno. Também deve se pensar que a idéia sobre o moderno trazida por Rino Levi da Itália, se referiria a um moderno difuso e mais aparente, inspirado pela vanguarda futurista. O edifício Guarani, de 1936-42, é indicativo dessa adaptação.

⁴⁷ FORD, Edward R. *The details of architecture modern*, volume 2: 1928 to 1988 - Londres: MIT Press, 1966, p. 261. O autor faz um comentário relativo ao resultado apresentado pela técnica no caso de duas obras de Mies van der Rohe. A residência Lange, construída em Krefeld, de 1928, contemporânea ao Pavilhão de Barcelona de 1929. Os dois projetos estão baseados em princípio construtivo e estrutural igual. Em ambos existe uma estrutura reticular de vigas e pilares metálicos com placas de concreto cobertas por material consagrado, como são o tijolo e a mármore. No entanto, Ford, como qualquer especialista que se detenha sobre o resultado destes edifícios, amisca que o primeiro é tradicional e o segundo moderno. Os que viram a construção da residência Lange comentaram que a quantidade de perfis metálicos utilizada, excedia o necessário. Observação de interesse, pois mostra que o emprego de materiais e técnicas correspondentes não se dá pela avaliação sistemática de custo e economia mas, no caso de Mies, pela necessidade de acatar o sentido da forma moderna que estrutura o projeto.

⁴⁸ Wassily Kandinsky, Paul Klee, Torres-Garcia, Théo van Doesbourg, Hans Arp, Piet Mondrian, Kasimir Malévitch, Guillaume Apollinaire, Max Bill, Max Bense.

⁴⁹ ROWE, Colin. Transparência: literal e fenomenal, in *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* - Barcelona: Gustavo Gili, 1976, pp. 155-177. Ficam apontadas as operações da pintura moderna das vanguardas sobre a arquitetura moderna. TORRES-GARCIA, Joaquín. *Universalismo construtivo*, tomo 1 - Madrid: Alianza Forma, 1984. Fala do universalismo construtivo nos textos preparados para suas lições: *Arquitectura Funcionalista*, pp. 81-83, 1934 e *La idea de estructura como fundamento de la creación artística*, pp. 181-184, 1935, também chamam a atenção sobre essa influência, fazendo referência ao fascínio que o Cubismo exerceu sobre a arquitetura.

⁵⁰ STABER, Margit. *Peinture abstraite: peinture structurale*, in *KEPES, Gyorgy. La structure dans les arts et dans les sciences* - Bruxelles: La Connaissance, 1965, p. 172.

⁵¹ Ao contrário do belga François Hennebique (1824-1921), seu discípulo Robert Maillart, construindo com inovadores pilares fungiformes para apoiar lajes planas sem vigas, mostrou como a técnica do concreto armado podia ser pensada a partir de vicissitudes e, assim, descobriu soluções particulares do material. Mais tarde suas pontes de concreto confirmariam que mais além da técnica construtiva, os objetos se estruturam em suas soluções formais. Maillart deve ser considerado o engenheiro e calculista que melhor compreendeu o potencial e o mecanismo da forma moderna na definição de conceitos estruturais da engenharia aplicados as pontes e viadutos. É inegável que os desenhos de Maillart são controlados por um refinamento formal, por uma visão culta e a consequente exigência estética moderna que iam muito além da simples aplicação de diagramas de força e do cálculo matemático.

⁵² CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1910-1929* - Zurich: Girsberger, 1937, p. 23: On a donc conçu un système de structure — ossature — complètement indépendant des fonctions du plan de la maison: cette ossature porte simplement les planchers et l'escalier. Elle est fabriquée en éléments standard, combinables les uns avec les autres, ce qui permet une grande diversité dans le groupement de maisons. Ce béton armé-là est fait sans coffrage; à vrai dire, il s'agit d'un matériel de chantier spécial qui permet de couler les planchers définitivement lisses dessus et dessous au moyen d'un très simple échafaudage de poutrelles double T accrochées temporairement à des colliers qui sont fixés au sommet de chaque poteau; les poteaux de béton sont coulés à pied d'œuvre et dressés avec le système de coffrage ci-dessus. É notável como a expectativa sobre o concreto armado e seu sistema construtivo, no caso da patente Domino de 1914, atribui importância técnica à demanda moderna e como no pós-guerra, ao construir em Marselha, Le Corbusier é obrigado a admitir pobreza tecnológica e deslocar seu discurso para as vantagens aparentes do concreto bruto executado em fôrmas precárias. É digno de nota que Le Corbusier se referisse aos elementos de sustentação como ossatura e não como estrutura.

⁵³ FUSCO, Renato de. *La idea de Arquitectura - Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico* - Barcelona: Gustavo Gili, 1976. O autor estabelece relações entre a idéia estrutural que se fazia da arquitetura gótica e seu rebatimento no século XX.

⁵⁴ Não se pode esquecer que Leon Batista Alberti não entendia a coluna como elemento estrutural, mas como ornatio, provavelmente porque entendia

que a estrutura de um edifício restringia-se às suas paredes de carga; para ele, os planos adossados de colunas apenas decoravam os apostos que conferiam beleza ao edifício.

⁵⁵ A estrutura como problema paralelo e independente da construção torna-se patente no modelo elogiado pelo abade Marc-Antoine Laugier (1713-1769), autor do revolucionário *Essay sur l'architecture*, de 1753. Tal modelo, da mais perfeita arquitetura, referia-se à construção da igreja de Ste-Geneviève (1756-90[1813]), conhecida como o Phantéon, projeto do arquiteto Jaques-Germain Soufflot (1713-1780). O desejo de tornar o templo clássico tão adelgado quanto os exemplos da arquitetura gótica mais ousada, e o desejo de incorporar ensaios de laboratório e cálculos matemáticos para a verificação de suas dimensões, faz com que o problema estrutural deste templo fosse transferido para o engenheiro Jean-Rodolphe Perronet (1708-1794), fundador, em 1747, da *École des Ponts et Chaussées*. A cooperação introduz importantes novidades construtivas, com a combinação de uma estrutura de elementos metálicos e fábrica de pedra, para neutralizar esforços cortantes e de tração. Laugier é um antequê, um dos defensores do retorno às origens da arquitetura. Acreditava numa cabana rústica com elementos naturais como base de todos aspectos essenciais da arquitetura. Também, dissociava a forma e a estrutura para elogiar a luz e a esbelteza da igreja gótica, cujas qualidades desejava que estivessem presentes na arquitetura de sua época.

⁵⁶ BARDI, Lina Bo. Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura – São Paulo: Habitat, tese para concurso à 14ª cátedra Teoria da Arquitetura da FAUUSP, set. 1957, p. 10.

⁵⁷ Os pilares de fachada da FAUUSP, desenhados pelos arquitetos Carlos Cascaldi e João Vilanova Artigas, são um caso exemplar da distinção feita no caso de uma estrutura modulada interior e outra perimetral e exposta.

⁵⁸ A proposta estrutural da arquiteta Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo deve ser entendida aqui como um caso exemplar.

⁵⁹ Vilanova Artigas dá a entender que a objetividade vigente, diga-se ortodoxa, da arquitetura moderna deveria ser atualizada por outra que fizesse da estrutura, causa e feito maior da arquitetura. Talvez sem dar-se conta que essa nova objetividade sugerida, apesar de referir-se a um dado técnico, estaria renunciando a um pensamento que pudesse ser considerado, com efeito, objetivo para deixar transparecer o prazer e a emoção como fontes de inspiração.

⁶⁰ ARGAN, op. cit. p. 26.

⁶¹ SOSTRES, Josep Maria. El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad, em *Sostres, Arquitecte – Arquitecto – Barcelona: Collegi d'Arquitectes de Catalunya*, 1999, p. 174. Publicado pela primeira vez na *Revista Pyrene*, Olot, jun. 1949.

⁶² A primeira residência José Mário Taques Bittencourt, de 1947, faz parte de uma série de projetos referidos à obra de Marcel Breuer. Um esquema longo, mostra um ritmo sincopado de colunas, além da indefinição entre pilares e paredes como elementos de sustentação da construção. As distâncias entre vãos são variáveis ou ajustadas às antecipadas medidas dos ambientes, provável rotina dos tempos da construtora, pois não há ritmo

ou modulação estrutural. É provável que as proporções diferentes desses elementos verticais sobre uma laje inclinada sugerissem o desleixo ao rigor construtivo: mesmos vãos, mesma ferragem, mesmo cálculo, mesma forma. Uma casa estreita, cujo limitado esquema distributivo inviabiliza a resolução do programa completo sob a mesma cobertura.

⁶³ MARTI, Carlos. *Abstracción en arquitectura: una definición, in Abstracción Documents Projectes Arquitectura – DPA 16– Department de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)*, 2000, pp. 6-9. Como afronta à dualidade dos deuses Apolo e Dionísio, apela-se à dicotomia da aceção da forma no termo grego *eidos* e no termo germânico *Gestalt*, que configuram aproximações excludentes da abordagem formal. Se a primeira se refere à constituição interna, à ordem dos elementos do objeto, a segunda se refere à aparência ou à forma entendida como figura.

⁶⁴ A ideia de que seja o formalismo em arquitetura é controversa. No meio brasileiro e, especificamente, na década de 1960, todos os problemas referentes à forma que não estivessem firmemente engajados em atitudes movidas por positiva ideologia transformadora, eram taxados e reprimidos como formalistas. Pensar a forma como a priori do problema de arquitetura também seria considerado um indicativo de alienação e decadência. Também Mies van der Rohe refere-se ao formalismo como a toda a solução que não resolve seu problema por intermédio do raciocínio que considere os meios e os materiais na obtenção de uma forma sintética e refinada. Para Mies o formalismo não estava associado a opções ideológicas mas à fácil utilização de soluções formais prontas imediatas. Talvez essa postura tenha confundido o entendimento adequado do pensamento de Mies quanto à forma na arquitetura.

⁶⁵ Na década dos anos cinquenta havia se difundido e consolidado uma arquitetura moderna em que o controle da forma e o refinamento do desenho teriam alcançado um grau extremo de controle e de perfeição. Tratava-se de uma arquitetura sem nenhuma pretensão programática e, na maioria das vezes, sem nenhum atrevimento construtivo ou estrutural. Uma arquitetura generosa amparada em componentes da indústria da construção com que se ergueram bairros inteiros da cidade. Uma arquitetura que havia alcançado um elevado estágio de desenvolvimento e com a qual eram alcançados resultados prestigiosos.

⁶⁶ ARTIGAS, João B. *Vilanova. A função social do arquiteto – São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas*, 1989, p. 72.

⁶⁷ VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto – São Paulo: Editora 34*, 1996, p. 53.

⁶⁸ Num primeiro momento os arquitetos modernos admiraram a forma dos objetos construídos por engenheiros em que não havia referência ao estilo. Objetos cuja conformação se definia pela organização — formal — do problema. Mais tarde esse interesse pelo objeto prático e útil acaba voltando-se para seus próprios tipos e materiais comuns. A admiração pela obra do engenheiro parece deslocar-se dos princípios que organizam e sintetizam os objetos, por intermédio das coincidências que possam se apresentar entre o *Sichtbarkeit* — puro visualismo — e o *Sachlichkeit* — racionalismo ou objetividade — para as imagens, tipos ou figuras daquela trabalho.

⁶⁸ SCULLY Jr, op. cit. p. 92: Le Corbusier havia dado mais um passo. No Pavilhão Suíço, uniu dois opostos. Alguns de seus pilotis são plásticos e musculares, mas a caixa de quartos em cima deles, exposta ao sol intenso, é expressa como pura membrana esculturalmente ativa erguendo o seu oposto, um volume estático, no ar. O edifício ainda não é uma imagem escultural integrada. Scully defende uma trajetória evolutiva no trabalho de Le Corbusier, no sentido de alcançar um ideal plástico, perseguido desde suas primeiras obras. O edifício habitacional de Marseille seria o primeiro a atingir esse ideal e Ronchamp foi vista como a culminação desses três pontos: criar um edifício integralmente ativo, unificar tal ação em uma forma monumental e tornar o todo mais maciço e sólido estruturalmente (p. 93). Escritas em 1961, nenhuma dessas categorias é moderna, mas o sentido progressivo dado aos projetos faria pensar que a arquitetura da década de sessenta estava num ativo processo de aproximação do ideal moderno da arquitetura.

⁷⁰ Ver comparação da segunda residência de Artigas e o protótipo de residência unifamiliar apresentado por Marcel Breuer no MoMA de Nova York, em 1948.

⁷¹ BILLINGTON, David P. Robert Maillart, Builder, Designer, and Artist - Cambridge: University Press, New York, 1997. Robert Maillart nos dá as pistas desta estrutura. Engenheiro e projetista das mais refinadas pontes de concreto armado como são a ponte Rossgarbeu, de 1932, em Schwarzenburg ou a ponte Salginatobel, de 1927-30, em que fica patente que a forma refinada depende muito mais da forma apurada e sensível do que do cálculo estrutural, fez também propostas para construir pequenas pontes econômicas. Na ponte Liesberg, de 1935, no Rio Biers, Maillart adianta o mesmo conceito estrutural e a mesma forma composta com quatro pontos de apoio que Artigas e Cascaldi vão utilizar mais tarde para construir a Residência Bittencourt.

⁷² O dinamismo, segundo as teses futuristas, era atribuído ao tempo e ao movimento mecânico das máquinas. A condição espacial, por outro lado, sempre havia sido associada ao repouso e à estática.

⁷³ BRUAND, Yves. O aparecimento do Brutalismo e seu sucesso em São Paulo, in *Arquitetura Contemporânea no Brasil - São Paulo: Perspectiva*, 1981, p. 295.

⁷⁴ *Ibid.*, p.295. Ao explicar o brutalismo paulista, o autor estabelece uma diferença entre um brutalismo de Le Corbusier, mais plástico, artístico, pesado e vigoroso e um brutalismo britânico, mais preocupado com o retorno à exaltação da vanguarda ideológica do século XX.

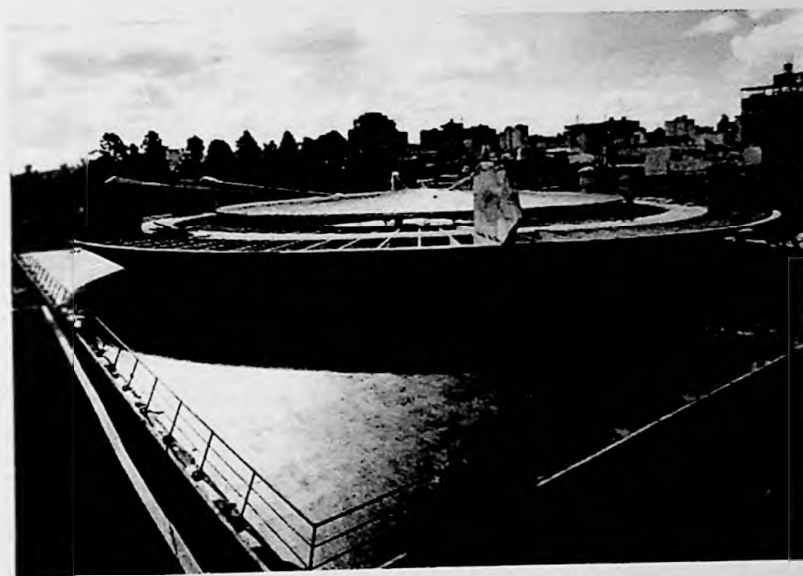
5: Mendes da Rocha

Ginásio Clube Atlético Paulistano

Projeto vencedor de concurso, em 1958, em equipe com o arquiteto João Eduardo de Gennaro, consiste num edifício cuja forma da estrutura e forma do programa divergem e apenas conseguem estabelecer uma tensa coincidência geométrica. Cobertura circular apoiada sobre seis pesadas placas, nos vértices do hexágono regular ajustados à possível sobreposição com os vértices do retângulo da quadra poliesportiva e todo o desenho ortogonal da planta inferior. A duvidosa estruturação do objeto é compensada pela vistosa estrutura material de concreto e aço, evocativa do *momento primordial*. estrutura expressiva, simbólica e monumental. O pavilhão do Brasil na *Expo 70* de Osaka e o Museu Brasileiro de Escultura – MuBE, parecem reiterar esse tributo estrutural. No entanto, os critérios de estruturação segundo o conceito moderno de forma, adquiririam cada vez mais relevância.

O ginásio está praticamente enterrado sob uma esplanada sombreada pelo disco maquina, por onde se abriria o principal acesso pela avenida Europa.

As duas arquibancadas paralelas à quadra são interrompidas na parábola de intersecção do plano inclinado com a cortina circular que concorda o espaço ortogonal e esportivo à projeção circular de sua cobertura. Nas arquibancadas, parte do programa que funcionaliza o resíduo entre retângulo e quadrado, fica patente a disparidade geométrica das formas que estruturam o ginásio. Todos que se aproximam pela esplanada superior esperam encontrar

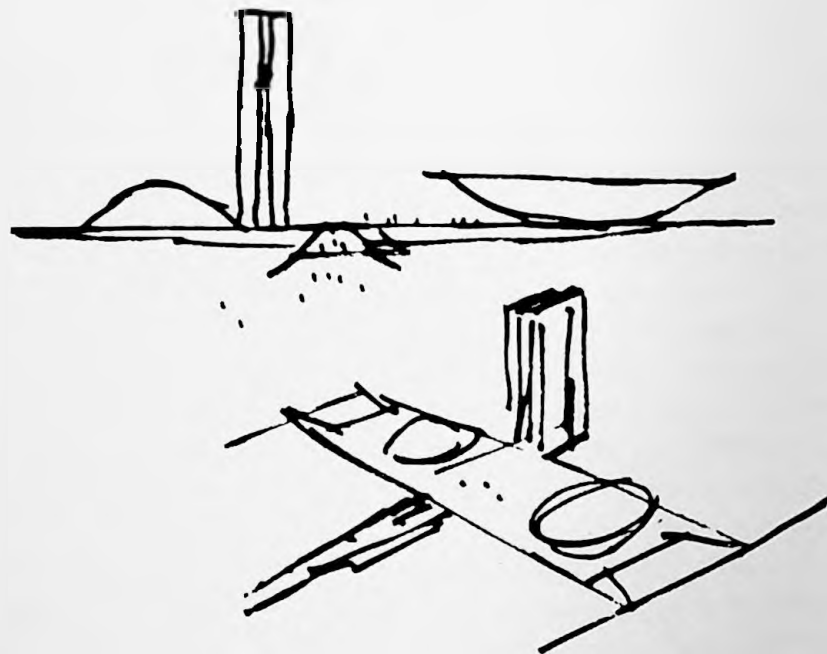


Mendes da Rocha, foto Ginásio do Clube Atlético Paulistano
São Paulo, 1958

arquibancadas circulares e contínuas, estruturadas pela sucessão de anéis em arranjo cônico, enquanto que todos esportistas, ao acessar a quadra pelos vestiários, esperam topar com arquibancadas retilíneas, íntegras, construídas por dois feixes opostos de retas paralelas em plano ascendente e retangular. Nas arquibancadas - resíduos - fica claro que o espaço foi disputado e, por isso, o objeto apresenta esse conflito.

A estrutura metálica de cobertura continuaria suficientemente leve e esbelta sem a exibição de tirantes, quase horizontais, ancorados nos seis prolongamentos dos maciços trapezoidais de apoio, intertravados pelo providencial e perfilado anel horizontal de concreto — a efetiva estrutura — da leve marquise que subverte o convencional ginásio esportivo ao sugerir terraço aberto, ao invés da parede ou da vedação que fecham e isolam. Furo circular na esplanada, por onde entrar, assistir ao esporte e por onde iluminar e ventilar o grande ambiente central. Atributos que não passariam despercebidos ao arquiteto e se transformariam em esporádicas e admiráveis soluções com que resolver mais projetos. O Congresso em Brasília, de Niemeyer, fornece os indícios da formatividade desse projeto¹, enquanto que o acesso do estádio de Goiânia comprova a memória visual e formativa dessas boas soluções modernas, prova de que o verdadeiro parentesco da arquitetura brasileira² não deveria buscar-se pela fisionomia mas na constituição do artefato. Não vai interessar o modelo, mas a condição formal que integra o objeto. O tipo é imprestável para a ação moderna efetiva e por isso não se repete, mas se manifesta a escassa forma que constrói sua arquitetura. Se no ginásio o resultado se mostra espetacular e impuro é porque se envolve com dúvidas de época que já perturbavam arquitetos jovens mais atentos. Mas tudo indica que, no caso de Paulo Mendes da Rocha, essa turbulência *formalizante* seria passageira; tudo leva a crer que a sua *homenagem à técnica* se moldaria à estruturação da arquitetura vista como problema da formatividade do objeto e, portanto, incompatível com a exacerbação

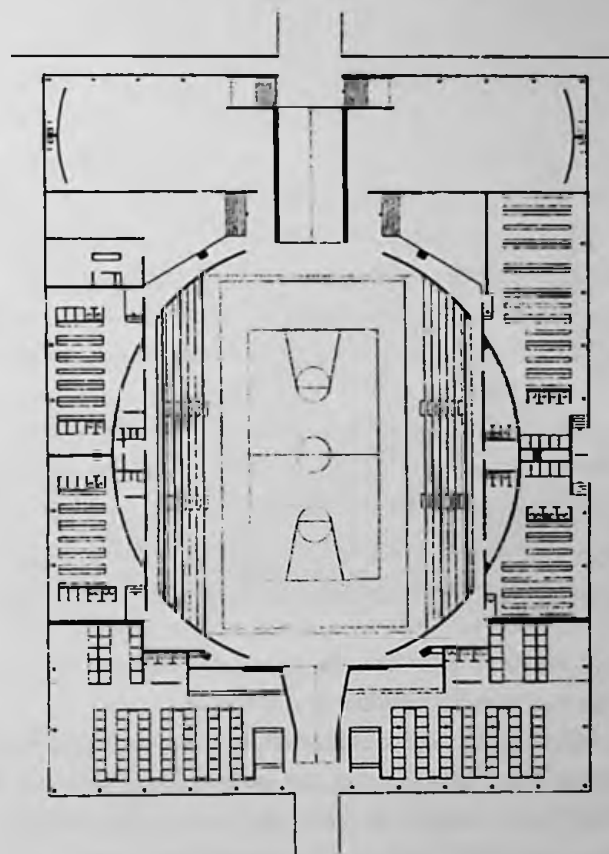
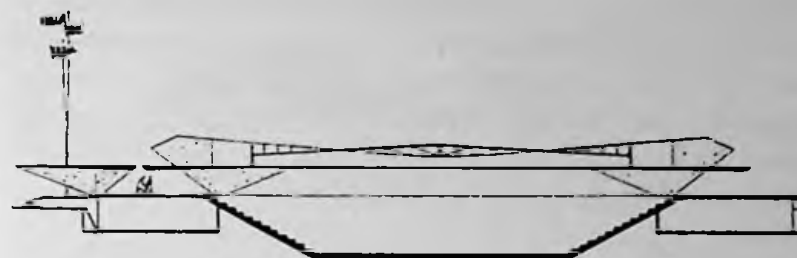
estrutural. Se assim for, Mendes da Rocha, descontadas suas obras imperfeitas ou experimentais, não deveria figurar entre os arquitetos cooptados para a corruptela brutalista. Mendes da Rocha, pese um discurso inspirado no sonho americano mais romântico e nas virtudes da natureza, na infalibilidade técnica, na sociedade ideal e nas emoções com a beleza, concebe arquitetura segundo procedimento formal claramente moderno³. Portanto, o amplo reconhecimento de seu talento como arquiteto nada tem com a percepção privilegiada da sutileza brutalista, mas com o fato de ele nunca ter se afastado



Oscar Niemeyer, croquis Congresso Nacional Brasília, DF, 1958

da ortodoxia moderna, embora tanto lhe custe referir-se à forma moderna.

As primeiras obras de Mendes da Rocha mostram interesse pela forma mais livre e, até, expressiva. O ginásio e o primeiro projeto da residência Gaetano Miani, de 1958, são modelos dessa inconstância. Por exemplo, sem falar dos arbitrários apoios trapezoides, no ginásio constroem-se paredes curvas nos quatro sanitários do subsolo, ou adaptação necessária do espaço circular em outro ambiente para esconder o forro inclinado da laje da arquibancada circular. Já na residência, análoga figura estrutural e *trapezóide* é composta em sistema de pórticos paralelos que desenharam a estrutura do projeto e levantam a casa. A semelhança dessa residência com a de José Mário Taques Bittencourt, de 1959, projetada por Artigas e Cascaldi, impressiona ainda mais ao considerar que foram desenhadas praticamente ao mesmo tempo⁴. Chamam atenção as estruturas estilizadas pelo perfil aerodinâmico do triângulo, que sugerem um ponto para transferência de carga no terreno - ponto de apoio - e se acomodam a uma topografia inclinada, em ambos casos, segundo procedimento organicista, ampliado e exagerado quando o terreno se afasta da horizontal do projeto. Ruth Verde Zein distingue aspectos importantes entre as duas residências, faz menção à distribuição *split-level* com rampas, tão grata a Artigas, contraposta à organização horizontal de Mendes da Rocha. Importa, todavia, registrar que enquanto Artigas refere seu desenho a uma operação estrutural de um tipo conhecido em terreno qualquer, Mendes da Rocha vincula a residência ao terreno, distingue a parte elevada da residência da parte assentada, e define pontos de apoio por intermédio de ângulo reto, com regularidade formal. Enquanto Artigas e Cascaldi adotam plástica triangular referida à estética estrutural das componentes de força e dos diagramas dos esforços, Mendes da Rocha aproveitaria a retomada do projeto, um ou dois anos depois, para rever aquilo que chamaria de *anteprojeto feito às pressas para atender um cliente*⁵.



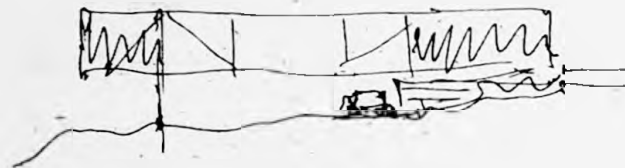
Mendes da Rocha, corte e planta vestiários do Ginásio do Clube Atlético Paulistano São Paulo, 1958

É importante afirmar que Mendes da Rocha se afasta aos poucos do esquema que expressa diagrama de esforços ou da representação das linhas de força introduzidas pela empática e precedente engenharia do estilo *Art Nouveau*⁶, para conceber a forma em arquitetura, enquanto Artigas parece interessar-se, cada vez mais, pelas variações e aprofundamento dessa interpretação formal, como leva a crer a sucessão de obras, depois da residência Olga Baeta, de 1956.

Geografia e técnica

O homem versado na técnica é aquele que respeita a natureza, na qual busca acomodação confortável e favorável⁷. A relação complementar coincide com a apresentada por Mendes da Rocha ao referir-se ao projeto urbanístico para a Baía de Vitória, de 1993. Como quem reconhece a *arquitectura* todavia ausente no território, o arquiteto completa o projeto com o que sua visão seleciona no momento que reconhece a vocação do território⁸, para confirmá-la e ampliá-la. O que, em princípio, poderia parecer o romântico encontro com o *espírito do lugar* — *genius locci* — corresponde à operação mental que restitui a forma acabada e *estruturadora* do lugar. A forma que estabelece cumplicidade com o território e o complementa ou ordena, o que seria para o arquiteto a decisiva intervenção humana na natureza. Como o pintor moderno que constrói na tela com as qualidades plásticas da paisagem, Mendes da Rocha busca no território o sentido latente de sua forma.

No caso da arquitetura de Mendes da Rocha, em vários exemplos o projeto parece dividir-se em duas operações ou momentos distintos e complementares, poderia arriscar dizer que, num primeiro momento, a técnica responde pela parte edificada em que uma estrutura corajosa protagoniza o projeto, em que o artefato - como troféu ou



acrópole

Número 143 Maio 90 Agênia 1987



Mies van der Rohe, croqui casa de vidro na colina Merano, 1934

Mendes da Rocha, capa revista Acrópole croqui Clube da Orla Praia das Pitangueiras, 1963

relicário - afirma-se monumental e heróico, arquétipo da técnica de construir dos homens. Esse é o momento em que se deixa levar pela expressão e heroísmo. O outro momento acontece na plataforma, na geografia retificada, patamarizada e ordenada que acolhe e apresenta o primeiro; estabelece a relação formal do artefato com o território. Os cortes dos projetos são prova irrecusável desta observação⁹.

A oposição entre técnica humana e natureza, apontada por Ortega y Gasset,¹⁰ reverbera no projeto de Mendes da Rocha. Como quem opera duas noções opostas e complementares de técnica, uma que diz respeito à construção do artefato e a outra que se encarrega da transformação do território, ainda inóspito e imperfeito, para adequá-lo e organizá-lo segundo vontade e necessidade humanas. Pudesse se entender a técnica como estratégia, se diria que esses projetos combinam duas preocupações. A técnica humana ao ser extranatural, anti-natural, poderia, no limite, reproduzir a natureza ou respeitá-la. Mas nesse caso, a natureza torna-se amigável porque é conquistada e construída para o homem ao mesmo tempo que é mantida íntegra. Mendes da Rocha insiste sempre nesse acordo do homem com a natureza pelo respeito e desvelamento. A arquitetura primordial, obtida por notáveis e artificiais estruturas humanas, precisa entender-se com o lugar que completa sua concepção. Pode parecer que a origem dessa exigência tenha a motivação romântica que acalenta a boa relação do novo homem no paraíso natural americano, mas essa natureza é submetida à ordem visual, em potência, que dá sentido ao projeto e captura o superlativo lugar da existência humana, a *construção* da natureza. A relação formal que se estabelece nas partes do projeto acusa um processo de formatividade que extrapola o objeto e se estende pelo território. O MuBE pode ser considerado exemplar nesse sentido. Tão seguro, enquanto avaliação do bairro, do território, que importa menos se a placa protendida e horizontal, de sessenta metros, tem função além de sua evidência quase totêmica. Marca ousada da presença humana, cobertura primordial que



Oscar Niemeyer, foto residência Edmundo Cavanelas
Pedra do Rio, 1954

completa o projeto ao providenciar a sombra. A cobertura metálica da praça do Patriarca continua a repetir essa retificação, só que nesse caso a geografia já se submetera à engenharia; a galeria Prestes Maia e sua saída no centro da praça correspondem a esse estrato *desvelado* onde amparar audaciosa construção, cuja estrutura formal e estrutura material estão desentendidas. O mesmo pode ser dito do edifício da FIESP, no qual Piñón identifica a *geografia* do projeto de seu Centro Cultural¹¹.

O problema não se restringiria à existência do objeto, mas à possível transcendência do artefato e ao problema de sua apresentação, de sua visualização, ao mundo, em lugar construído, interferido e melhorado pelo projeto e pela ordenação da forma segundo um entendimento visual.

Um objeto construído com matéria-prima retirada da natureza, um objeto que, mesmo ao reconhecer a condição extranatural da humanidade, mantém a esperança em aproximar artefato e meio natural, em que pesem imensas diferenças e mútuas agressões. A matéria-prima está entre as escolhas que promovem a aproximação, é a crítica, o respeito a determinados processos de transformação industrial que dissolvem a desejada cumplicidade; é a substância bruta que sugere uma improvável adesão brutalista. A abstração e a supressão modernas se entendem e acomodam bem com a visão primordial do artefato e com os materiais disponibilizados pela natureza. A relação de Mendes da Rocha com a origem não é histórica ou estilística — nada pode irritá-lo mais do que a comparação do piso de tábuas de sua residência no Butantã com assoalhos coloniais¹² — como pregava Lúcio Costa, a relação de Mendes da Rocha com a origem encarrega-se daquilo que é essencial, do mesmo modo que Le Corbusier pregava como eterno.

Para Mendes da Rocha, a inteligência abona a técnica. Se a técnica fosse imanente, não o seria em igual medida para todos os homens. O engenheiro seria quem melhor a compreende, clarividente de suas

possibilidades¹³. Aqui se reconhece um homem com capacidade peculiar, que poderia muito bem ser dotado da inteligência visual que só alguns desenvolvem. Aqui poderia imaginar-se que quando Mendes da Rocha se refere à técnica, também encamparia essa habilidade visual e cognitiva, que imaginação e intuição treinam na mente da casta de engenheiros autores das grandes obras territoriais deste País. Se for qualidade nata, será máxima nos *engenheiros*¹⁴. Mendes da Rocha refere-se muito àquilo que é virtuoso. Para ele, a autenticidade não está na moralidade do homem, mas nessa virtude. É nela que residiria a condição ética da arquitetura em que Mendes da Rocha crê. Por paradoxal que seja, assim como existe aceção romântica da natureza selvagem e impenetrável, também há justiça na natureza.

O detalhe da arquitetura paulistana dos anos sessenta rompe com o padrão industrial. Diferente do que acontecia antes, não mais propõe o acabamento e arremate do material. O detalhe de então não se referiria mais à finalização da etapa construtiva, pois não mais se aceitava o acabamento como preocupação sobreposta às decisões construtivas do abrigo; combate-se ação frívola voltada para o acolhedor e agradável, despreza-se aquilo que mitiga e dá comodidade. As paredes são conforme resultam da desforma. Não se podem corrigir falhas de concretagem, assim como nada pode ser agregado. Daí tanta precaução com o desenho e a montagem da fôrma e respeito ao manuseio do concreto. Para Mendes da Rocha, falta de acabamento não é sinônimo de falta de precisão.

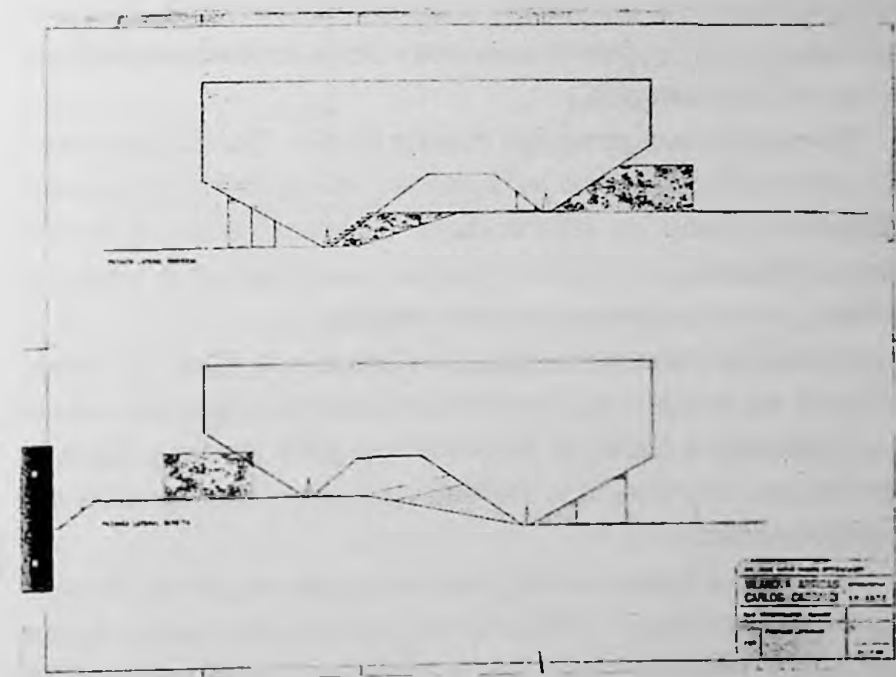
Para dar vitalidade ao moderno, aquilo que seria a exigência de máxima depuração formal, alcançaria honestidade com a mínima intervenção no resultado da construção material do artefato. No entanto, a truculência brutalista substituiria a abstração pela brevidade, economia formal por economia material, concisão pelo inacabado, matéria-prima pela rusticidade, completude visual pelo organismo, forma pela textura e autêntico pelo bruto.

*Essa Natureza está para além do Mundo e aquém de Deus: a Natureza não é nem Deus nem Mundo. É um produtor que não é todo-poderoso, que não chega a terminar a sua produção: é um movimento de rotação que nada produz de definitivo.*¹⁵

Para Mendes da Rocha a técnica não é a rotina segura do saber construtivo mas aquilo que acessa o artifício, o processo para obter o artefato. A técnica é a própria engenhosidade. A perspicácia com que construir ou completar a natureza inacabada¹⁶. O prestígio empenhado ao artifício¹⁷, pode fazer pensar em arquitetura alcançada pelo subterfúgio ou ardileza que produzem objeto manhoso ou postiço, pode induzir o artista ao truque e ao fingimento. A noção de artifício a que se refere Mendes da Rocha é a que encanta pela beleza da ação inteligente. Sua estética não é uma modalidade ou um estilo, mas resulta da atitude certa face à produção do artefato.

Mendes da Rocha tem enorme prazer em construir com precisão, com a menor medida e com a seção mais esbelta. Na loja da Forma as espessuras das paredes de concreto são afiadas, por intermédio da terminação metálica e triangular que arremata o vidro temperado da vitrine no vértice externo.

A preocupação com a natureza não é ativada pela má consciência do homem que sofre com a destruição do meio ambiente ou sonha uma relação cordial, um retorno ao meio original, do qual parece ter sido privado pelo progresso. O que incomoda é o desperdício e a insistência em construir cidades estúpidas, incapazes de entender o território e dele extrair relações espaciais e visuais consistentes. Incomoda a própria incapacidade dos arquitetos em reconhecer o que para Mendes da Rocha são evidências.



*Mendes da Rocha. elevação do primeiro estudo da residência Gaetano Miani
São Paulo, 1958*

*Artigas e Cascaldi. elevações da segunda residência José Mario T. Bittencourt
São Paulo, 1959*

Autêntico e rudimentar

Na arquitetura, novo e original são tomados como sinônimos; algumas coisas são inovadoras porque desconhecidas, outras por rememorar o primordial. Sutil distinção que demarca profundas oposições entre as intenções de arquitetos que têm desenhado arquitetura moderna.

Reconstituir a originalidade ao imaginar a cabana de Adão ocupou muitos arquitetos na busca da moradia ideal, na busca do Paraíso. Captar num projeto a pureza, a precisão e o engenho, presumidos no primeiro abrigo, nos tempos que arquitetura e construção eram uma e a mesma coisa, propiciaria o encontro com a essência e a perfeição de um feito arquitetônico.

A origem por ser memorável deve ser familiar. Tal reconhecimento, seja ele histórico, genético ou essencial, vai imediatamente suprir a desejável exigência de autenticidade, subentendida quase sempre como identidade, que pode aproximar seus objetos e ações da verdade, da nacionalidade e da universalidade.

Quando se persegue a origem da arquitetura é natural atribuir um papel importante à técnica porque, quando a arquitetura retorna a seu primeiro e ancestral problema, pergunta por seus aspectos elementares e construtivos. Enfrenta seu recorrente, constitutivo e irrevogável desafio.

Na busca dos aspectos originais existe mais do que um caminho; é possível romancear a história da técnica gótica para idealizar uma função moderna como quis o romântico Eugène Viollet-le-Duc; é factível ativar a técnica primitiva, isenta da academia, conduzida pelo fio da forma moderna pelo eclético Le Corbusier. E, finalmente é, e sempre será formidável interpretar qualquer técnica construtiva e revelar nela essa fugaz e natural ancestralidade imanente a um procedimento que, a exemplo dos períodos remotos, pareça não distinguir entre arte e ciência ou entre arquitetura e construção. Uma

técnica com a qual se capture e registre a perspicácia que reproduz o poder e o princípio da primeira idéia, que imite o instinto certo e a razão mais pura de primitivos inventores habituados aos fundamentos da criação. Uma técnica efetiva, sempre conhecida e compartilhada, que pode adquirir reconhecimento e que ao dar conta da constituição do objeto arquitetônico o habilita a prescindir das arbitrariedades da forma e do ornamento supérfluo que povoa as arquiteturas vulgares. Com esta noção de técnica e por este caminho pode se recuperar a origem, menos como historicismo ou invenção formal e mais como a atitude que vai preencher o vazio da original noção grega de *tecné*, que sozinha contemplaria *arte e técnica*.

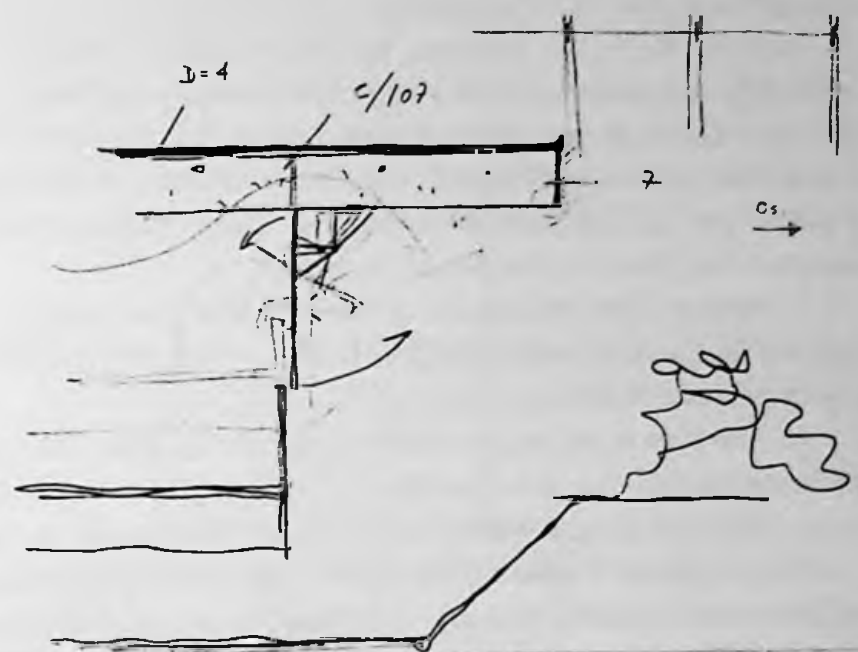
Mas essa idéia da técnica, para não ser anacrônica, também tem que encontrar seu sentido contemporâneo. É essa exigência que explicaria, em parte, a preferência dada ao concreto armado. Um conjunto material aplicado sem necessidade de aparato técnico muito avançado. Substância estrutural acessível sem a aplicação da técnica científica que substitui o artefato pelo produto bem acabado; que troca a peça íntegra pelo componente submisso, que privilegia a montagem em detrimento da construção, que dá mais importância ao árido detalhe de junção ou ao arremate do que à estrutura que define arquitetura. Alta tecnologia que faz referência ao *design* e à indústria e que aposenta a empírica e instintiva técnica do artifício e do rudimento.

Após sistemática desfiguração cultural e após a contínua decadência representada por *simulacros de cidades*¹⁸ de inspiração estrangeira e projetos copiados de *antologias de arquitetura*, fazia sentido para muitos arquitetos de uma geração pensar em recuperar a arquitetura brasileira para exigir sua verificação na raiz nacional. Raro Mendes da Rocha fazer menção à nacionalidade, pois prefere pensar a América, certamente como a terra nova que seria construída a partir de suas necessidades entranhadas, seus recursos e técnicas. Conectar essa reação ideológica com a técnica genuína,

com o passado cultural que pudesse ter escapado à colonização e com demais aspectos míticos como podiam ser, a referência aos arquétipos e à insistência em predicados essenciais da arquitetura como *abrigar*, *cobrir*, *demarcar*, entre outros. Assim, a máxima abstração moderna e seu conseqüente requisito sintético coincidem com essa grandiosa incumbência de construir o efetivo, o íntimo, como quem cumpre a utopia, o destino. Para Mendes da Rocha, a importante arquitetura moderna é refém da verdadeira construção americana. Poderá ser autêntica e verdadeira se interpretar, com convicção e transparência, essa exigência.

O *design* surge no campo da arquitetura depois que a técnica se tornava estranha e impositiva. É possível que Mendes da Rocha tenha intuído essa ingerência e exigido que toda a técnica referida a sua arquitetura fosse possível no canteiro.

A técnica em Mendes da Rocha não persegue a ponta técnico-científica avançada e tampouco está interessada no produto industrializado e acabamento polido ou anódino. Persiste um escrúpulo que foge do virtuosismo tecnológico. Apesar de sobrar precisão, não há refinamento ou acabamento, mas a estrita e rude exposição da matéria crua, a matéria-prima, e da reconsiderada manufatura. Isto se verifica numa arquitetura de poucos e categóricos detalhes *caseiros* como a *aranha* de bitolas redondas que ancoram a protensão das vigas da residência Mário Masetti, como o engenhoso guarda-corpo de ferros de armação cortados, dobrados e ponteados manualmente no canteiro do MuBE, ou, ainda, na residência do arquiteto, como as *mecânicas* e excêntricas janelas artesanais que pivotam como balanças, para repousar conforme deslizem nas guias os pesos que são seus vidros duplos. Tudo leva a pensar na afirmação de uma técnica baseada na sabedoria humana que resolve o *arte factu* para o conforto e satisfação do espírito do homem e não para a comodidade e indolência do corpo do cliente. Com isso, ficam banidas a industrialização de mercado, soluções genéricas de catálogo,



Mendes da Rocha, croqui da janela metálica residência Butantã
São Paulo, 1964

adaptações e, sobretudo, concessões.

Mendes da Rocha refere-se sempre à técnica, porém em quase toda sua obra o aspecto técnico homenageado e evidente é a estrutura. Construir bem, com correção, tem clara importância para a arquitetura porém a estrutura é, entre todas as aparições técnicas, a única que pode pleitear a condição de partido arquitetônico¹⁹, indiferente a *tratados* e manuais, às *antologias*.

O detalhe para Mendes da Rocha não deve ser *metido* ou *requintado* — segundo suas próprias palavras — mas *deve encontrar beleza na maneira como se faz*.

Ao referir-se à maneira de projetar praticada no Brasil, Mendes da Rocha repete o que todos querem ouvir: *nosso detalhe é simples e pouco elaborado porque vivemos nos trópicos*²⁰. Sugere relaxamento e dá esperança ao *brutalismo tupiniquim*²¹. No entanto, se Mendes da Rocha se dispusesse a aceitar a *forma* como categoria que rege suas decisões, sugeriria a paródia; nosso detalhe cumpre mal seu esperado desempenho, porque foi desenhado para atingir máxima concisão formal e para alcançar o maior grau de abstração e pureza no artefato. Se for lembrada a *forma* na obra de Mendes da Rocha, categoria que insiste em omitir, é porque sem essa operação fica impossível entender a intervenção na Baía de Montevideu, por ocasião do *workshop* universitário realizado em 1998. Espécie de retorno ao projeto da Cidade Porto Fluvial Tietê, de 1980, com um teatro, um troféu, no meio da baía a homenagear o povo americano. A inteligência visual de Mendes da Rocha é de tal magnitude que submete toda natureza à formatividade moderna, ao prazer estético puro-visualista. *Um neoplasticismo quase congênito*, dirá Piñón²², ao referir-se a essa habilidade tão formidável quanto inata e, é provável, despercebida ou subestimada.

Não há insuficiência de desenho na produção da residência Butantã, muito menos tropicalidade. Em que construção e uso da técnica adquirem elevado valor e controle. Não é plausível utilizar o

argumento *tropical* que desemboca na vida indígena, na nudez, quando no projeto uma tubulação de cobre de água quente dos banheiros é submetida a um desenho de radiador, em forma de serpentina e toalheiro, amabilidade para quem, ao sair do banho, possa se enxugar na toalha aquecida.

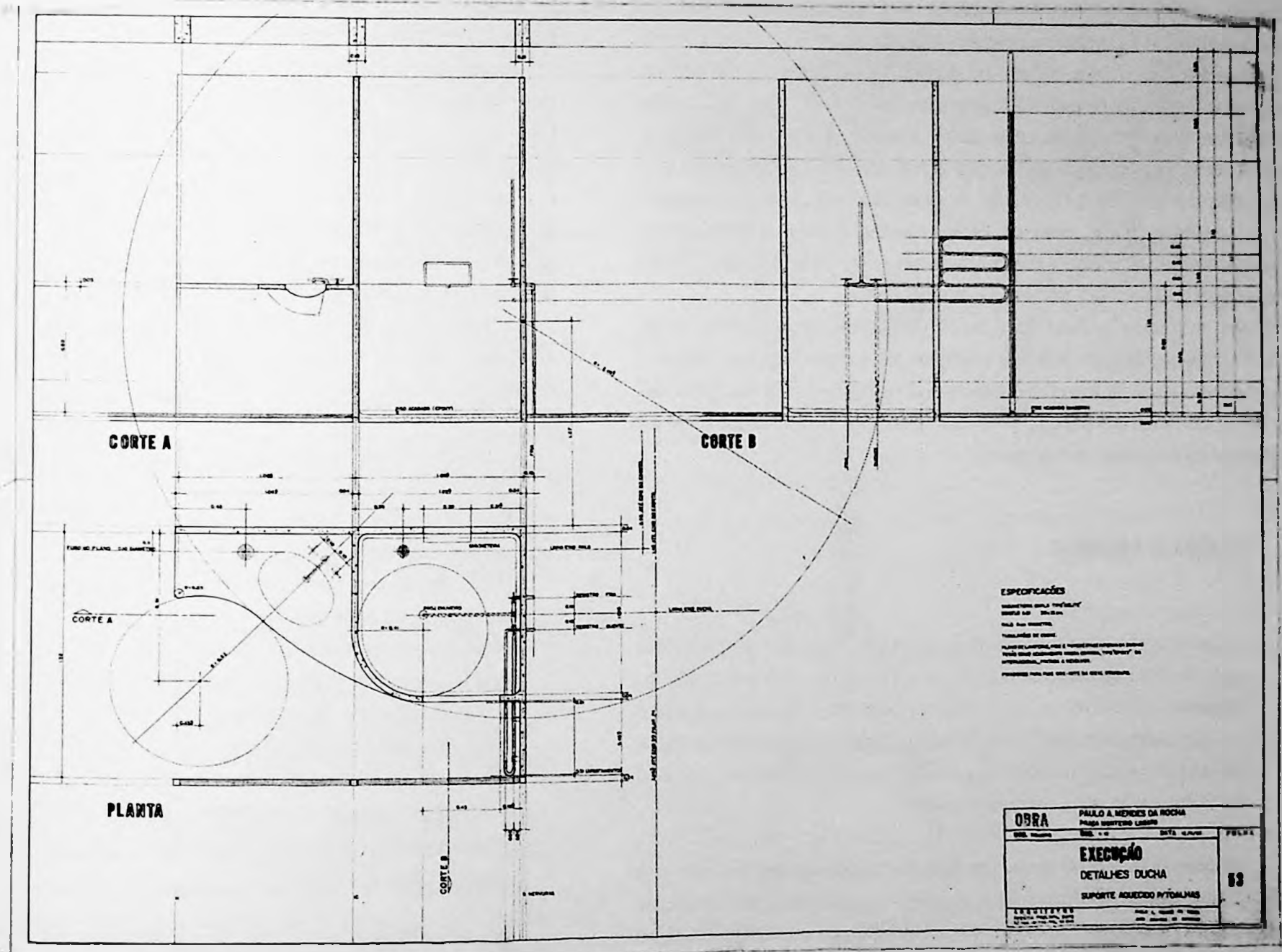
Um arquiteto tão emocionado com sua estrutura delgada, calculada segundo as *leis* e alheia aos *decretos* de segurança da norma do concreto armado, em que desenhou nervuras com sete centímetros de largura e lajes com espessura de quatro centímetros, não se contentaria com detalhes construtivos apressados ou precários. Não são detalhes insuficientes como poderia pensar quem julga segundo parecer convencional. Os detalhes substituem a funcionalidade do sentido comum pela incondicional adesão estética.

Parece melhor imaginar que o detalhe proposto por Mendes da Rocha tem a presença dissolvida ou matizada por imposição formal. Um detalhe *metido* ou *requintado* tiraria importância, desviaria a atenção, o olhar, dos aspectos estruturantes.

Se existem frestas e a proteção é desleixada, isso não se deve à amenidade questionável do clima, mas à pouca ou nenhuma importância que este problema empresta a essa arquitetura. Há uma distinção clara entre conforto e comodidade como condições de habitabilidade. Se a preguiçosa comodidade é descartada na saída, não seria de estranhar que o conforto fosse associado ao prazer estético e intelectual causado pelo artefato e fosse considerado fundamental na relação promissora entre o homem e seu espaço habitável.

Para Mendes da Rocha a arquitetura não está obrigada a surpreender como imaginam tantos arquitetos, mas tem a obrigação de comover.

Mendes da Rocha afirma sua arquitetura quando faz com que ela encontre em si mesma os recursos e as estratégias para constituir-se. A construção deve ser possível por intermédio de recursos muito



ESPECIFICAÇÕES
 INDICAÇÕES DA "PROPOSTA"
 DEBEM SER OBSERVADAS.
 NÃO SÃO MÍNIMAS.
 MATERIAIS DE QUALIDADE E MANEIRAS DE EXECUÇÃO DEBEM
 SER ASSESSORADAS POR ESPECIALISTAS, "PROPOSTA" DE
 EXECUÇÃO, MATERIAIS E MANEIRAS.
 RESPONSABILIDADE DO PROJETO DO BOM FEITO.

OBRA	PAULO A. MENDES DA ROCHA		FOLHA
	PRAGA BENTON LOPES		
EXECUÇÃO	DEB. 11	DATA 11/10/64	63
DETALHES DUCHA			
SUPPORTO AQUECIDO PYROMALHAS			

Mendes da Rocha, detalhes desenho executivo residência Butantã
 São Paulo, 1964

simples e comuns e o valor da arquitetura não está no desenvolvimento ou no valor que tecnologias possam aportar.

Mendes da Rocha gosta de frases de impacto e dispara: *o importante e o fundamental é que a obra fique de pé*, para dizer, com isso, que o importante de uma obra é sua estrutura. Mas quando é lembrado que a grande maioria das obras *ficam de pé* e que nem por isso são portadoras de qualquer atributo, ele completa: *na verdade, tem que ficar de pé, mas também encerrar beleza. A técnica é o grande artifício humano e a estrutura seu maior momento pois, além da natureza, apenas o homem pode concebê-la.*

Ao referir-se à América, ou à utopia no novo mundo, evita confinar-se no Brasil, e fica à margem de temas regionais ou dos aspectos históricos locais e esquiva-se do estreitamento nacionalista. A visão da América parece estimular a atitude universalista ante os problemas e o espírito moderno.

Elogio à técnica

*As pontes, os viadutos, as grandes lojas e por fim as primeiras construções de ferro e de cimento são o precedente direto do desenho industrial; a sua 'beleza' depende de sua perfeição técnica e de sua aderência a uma função prática; e uma vez que a técnica e a prática implicam um fazer, a idéia do belo se conectou ao fazer e não mais ao contemplar.*²³

Mendes da Rocha é conhecido pelo seu *elogio da técnica*, máxima ao mesmo tempo programática e infeliz que acabou por propiciar confusão a respeito de suas idéias sobre a relação entre a arquitetura e técnica. Para o arquiteto a técnica não é responsável direta pela beleza, mas corresponde a um dos poucos recursos com que contar

para expressar o pensamento sobre as coisas e mundo. Desse pensamento pode, às vezes, emanar beleza.

As soluções de um problema técnico devem ser potencializadas pela apropriação insuspeita e diferenciada do problema técnico. Não basta dar continuidade ao legado técnico, contentando-se em aprimorá-lo. É desejável que sejam descobertos aspectos imprevistos e originais na técnica e que ela seja submetida ao exercício da inteligência mais afiada. Mendes da Rocha não se refere nunca ao sujeito dessa inteligência, mas é provável que imagine a inteligência do artista, sem mencioná-lo, para assegurar prestígio ao engenheiro.

A incursão de Mendes da Rocha no desenho de mobiliário reitera sua visão técnica voltada para o feito primordial. Referindo-se à cadeira *Paulistano*, de 1957, escreve:

*...desdobrou-se no projeto de uma cadeira nova, cujo desenho teve como motivação básica tematizar a idéia da industrialização dos artefatos visando ultrapassar o funcionalismo estrito. O projeto da cadeira discute a idéia de que a industrialização não é um fenômeno recente, pois prolonga questões que aparecem em outros contextos, em manufaturas antigas, estando presente mais na mentalidade do homem do que nos processos em si. O projeto associa as barras flexíveis que a Villares vinha fabricando - molas espirais dobradas a frio - com um tecido indígena de fibra de palmeira de tucum, usado para a fabricação de redes. Procurou-se a associação de uma novidade da indústria com uma engenhosidade ancestral, uma dobradura contínua capaz de suspender no espaço um balaio; uma cestinha que flutua pela mola de aço.*²⁴

A rede indígena é o ponto de partida da cadeira desenhada com simples estrutura tubular - a mola - que define braços, espaldar e base num único traço, no qual embainhar a rústica e resistente

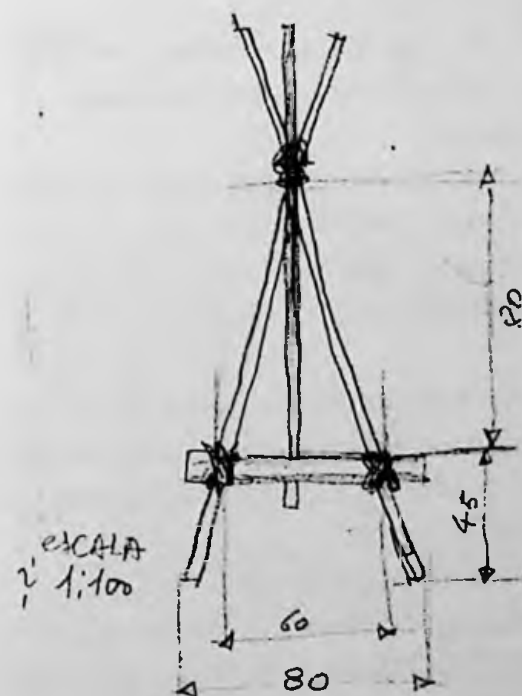
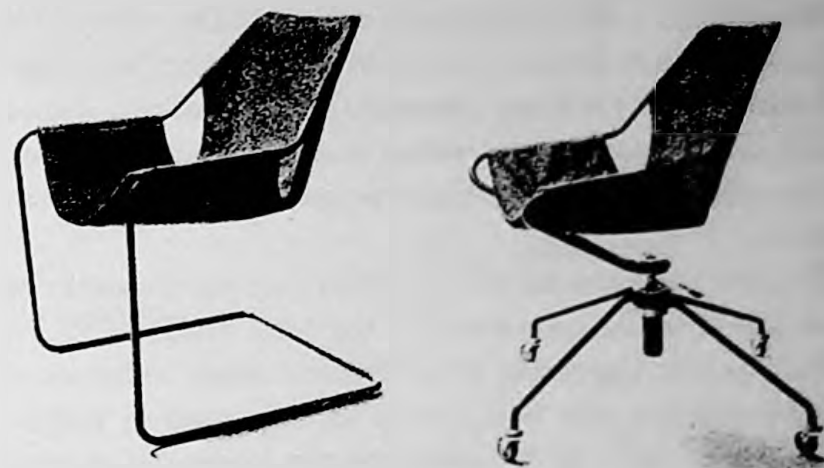
fibra vegetal. Não se tratava de apropriar os grandes recursos tecnológicos — os *processos* mais avançados — afora a bem-vinda e confortável elasticidade do metal, não se tratava de especificar o aço mais desenvolvido e puro e o acabamento mais polido e impecável. O valor da cadeira repousa no brilho que conjuga mundos avessos, pólos isolados, causadores dos desentendimentos e dúvidas. Parodiando o estilo do arquiteto, Mendes da Rocha: vejam que maravilha!... como os índios já sabiam tanto!... percebam como é perfeitamente factível formular o futuro amparando-o numa sabedoria esquecida, mas que discernimento e esclarecimento podem re-conhecer e re-velar.

Providencia o suporte da rede - mãe de todo o mobiliário e do descanso aprazível - que dispense os troncos, na oca e na floresta. A estrutura horizontal enrijece a altura dos braços que com o espaldar encorpam a bolsa de tecido, contando que, assim, se estabeleça a altura do assento. Quando mais tarde Mendes da Rocha propôs a cadeira giratória e deslizante para escritórios, aceitou uma versão da primeira, como quem reafirma as qualidades daquilo que já havia sido solucionado, para insinuar que basta aperfeiçoar e adaptar aquilo que já se conhece e valoriza.

A contundência de Mendes da Rocha reside num trabalho de poucos partidos²⁵.

A inevitável comparação da cadeira *Paulistano* com a posterior cadeira *de beira de estrada*, de 1967, serve para demonstrar que partir de um mesmo substrato cultural e igual respeito pelo autóctone pode chegar a diferentes lugares.

Há uma espécie de consenso quanto à finalidade que o objeto brasileiro cumpre. Mendes da Rocha e Lina Bo, em diversas oportunidades manifestam o mesmo repúdio. O refinamento, a erudição eram vistos como o pedantismo e afetação, condições indesejáveis desse objeto caracterizado mesmo como expressão burguesa degenerada a humilhar as manifestações populares. A oposição entre a autenticidade e a possível afetação, entre aquilo



Mendes da Rocha, cadeira *Paulistano* e versão escritório, 1957

Lina Bo Bardi, cadeira *de beira de estrada*, 1967

que é genuíno e o que é artificial, a causa dos efeitos que requintes pudessem trazer à expressão, faziam evitar qualquer referência aos aspectos mais sofisticados e desenvolvidos da forma. Esta antipatia pelo objeto cuidado e muito desenhado ou bem acabado, também poderia ser alimentada pela reserva à produção industrial com a qual se oferece consumo, alimenta o capitalismo e expropriam-se operários.

O objeto paulistano deveria parecer-se com algo singelo e rude, até mesmo humilde, já que produzida num meio de poucos recursos e tantas chagas. A expressão do artista, como aquela controlada pelo realismo socialista, não está pautada no tema, mas na aparência que se faz do meio, na representação das feridas. Os arquitetos não reproduzem temas sociais como os pintores, mas desenham arquitetura contingente e pobre: estética expiada e proletária. O objeto perfeito e bem acabado não seria apenas resultado do recurso industrial mais desenvolvido, e revogado, como também de algo que se associava à cultura estrangeira.

Diferenciar as culturas, e mostrar que o cumprimento da forma acontecia segundo desejos distintos, serviria também para distinguir o mundo e obter especificidade e esperança para um quadro subdesenvolvido. Mesmo que o preço fosse o abandono da perfeição construtiva.

Mendes da Rocha manifesta essa repulsa à tradição européia. É contra o pátio da casa romana, cético com a cidade do poder colonial. Já, Bo Bardi opõe o erudito ao popular e apenas dá valor àquilo que é feito com a desenvoltura do homem comum.

Mendes da Rocha e Bo Bardi empenharam-se em produzir, conduzidos por aspectos culturais autênticos e nacionais; ambos gostam da técnica rudimentar. No entanto, a seleção que fizeram para atingir um objetivo certamente comum e a expectativa que sempre os animou são completamente diversas. Mendes da Rocha espanta-se com as célebres invenções técnicas com que o homem, de

qualquer tempo e lugar, superou seus desafios. Fala do Egito e faraós, da pirâmide como *máquina* de empilhar suas próprias pedras ou nas navegações e nos descobrimentos, das velas das embarcações, como perfeitos e insuperáveis motores ajustáveis ao humor dos ventos. Bo Bardi emociona-se com tudo de origem popular, com a manifestação espontânea do ser humano mais comum, preferencialmente daquele que passou incólume pelas influências européias. Para Bo Bardi vale mais a espontaneidade do homem comum, a quem confiar a autenticidade dos objetos, do que o legado de toda a humanidade.

Mendes da Rocha pensa a América e a *exigência de um novo projeto*. Já, para Bo Bardi tudo está feito, emociona-se com os desamparados do cafundó esquecido do Nordeste, depositários de apreciável tesouro em manifestações artísticas rudimentares que escapavam a tudo que ela conhecia, ou àquilo que a civilização — perversa — européia não poderia conceber ou imaginar. Mendes da Rocha é moderno porque, ao exigir autenticidade, alcança o originário sem pleitear seu retorno ou rebaixar sua exigência; já Bo Bardi engaja-se em realismo social complacente para promover, com um antecipado e indulgente julgamento artístico, a retificação da injusta situação social do humilde povo oprimido e pauperizado, como derradeira esperança de restaurar-lhe merecida dignidade e reconhecimento. Bo Bardi entusiasma-se com a produção artística nordestina como o europeu que descobre a arte primitiva da Ásia ou África e a classifica segundo o critério erudito que se refere à arte primitiva.

Janela automática

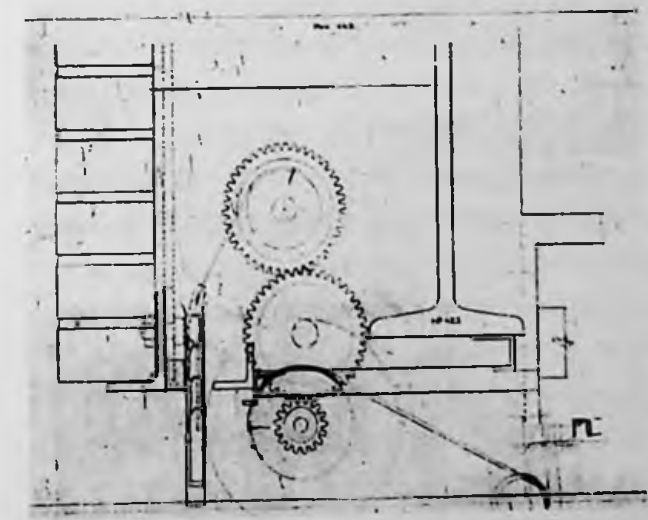
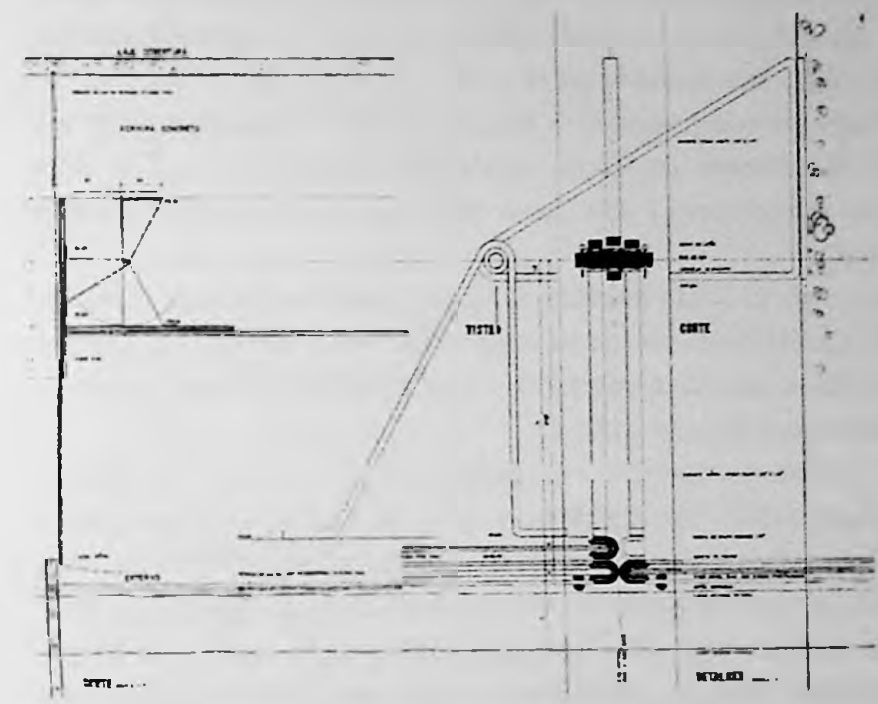
Imaginei que se deslocasse o eixo de articulação do caixilho, se o definisse fora, ou mais além, do plano vertical do caixilho.

ele se moveria sozinho até que seu repouso correspondesse à posição aberta do pano de vidro, no cruzamento de seu eixo com o baricentro do conjunto. Se pendurasse fora do plano, definiria uma componente horizontal para seu peso, então prenderia o caixilho no eixo deslocado, de tal maneira que, quando o soltasse, do trinco que o mantinha fechado, ele giraria procurando seu equilíbrio. Foi assim que inventei uma janela mecânica, enfim, que tem um movimento próprio de abertura previsto pelas leis da mecânica.²⁶

As janelas de correr ou as janelas guilhotina em painéis para preenchimento dos entrepanos de estrutura, conhecidas largamente como janelas *Ideal*, constituíram uma das soluções modernas mais versáteis, acertadas e estimulantes da arquitetura dos anos quarenta e cinquenta, especialmente na cidade de São Paulo. Esquadrias de madeira com folhas de veneziana e vidro, aparelhadas e montadas em marcenaria, inovaram definitivamente a tarefa de vedação das fachadas por intermédio de painéis leves industrializados e instalados na obra, dando conta de um dos mais importantes e cruciais problemas inaugurados pela arquitetura moderna, ao declarar a distinção entre estrutura e fechamento e ao iniciar a pesquisa de fechamentos ligeiros para fachadas.

Correspondem, sem sombra de dúvida, a uma das mais destacadas soluções obtidas pelo desenho industrial para uso na arquitetura e de maior difusão, aceitação e notável resultado formal²⁷. Seu famoso sistema guilhotina contrapesado oferecia o balanço do conjunto por intermédio de um sistema de roldanas e cabos que tornavam seu acionamento leve e suave, moderno. A rara mecanização dos elementos de arquitetura encontrou, na janela *Ideal*, um de seus felizes e destacados exemplos.

Não seria de estranhar que mesmo com o desaparecimento no mercado por provável combinação de saturação estilística, aumento



Mendes da Rocha, detalhe caixilho metálico, residência Butantã São Paulo, 1964

Mies van der Rohe, detalhe mecanismo janela, residência Lange Krefeld, 1927-30

de custo e tendência à retomada dos processos artesanais iniciada pela arquitetura de concreto bruto aparente, o entendimento da janela como possibilidade de explorar o desenho de *mecanismos* na arquitetura prevalecesse²⁸. O segundo projeto da residência Gaetano Miani, de Mendes da Rocha, ainda usa esses caixilhos. É possível que seu mecanismo e vantagens animassem a desenvolver sistema próprio.

No caso de Paulo Mendes da Rocha, a oportunidade de lidar com problema mecânico nunca foi desprezada, ao contrário, ele sempre se mostrou atento à máquina e aos mecanismos que considera possibilidades técnicas notáveis.

A janela *pivotante* da residência Butantã de Paulo Mendes da Rocha, desenhada como peça para execução industrial, elementarizada para que pudesse ser executada em modestas serralherias, constitui inteligente solução para caixilho naquela condição, apenas naquela condição. Um caixilho independente e único para toda a residência, uma fixação livre de esmagamento pela acentuada flexibilidade da estrutura. Engenho obtido pelo artifício de um baricentro excêntrico e adaptação de peças automotivas, como são as guias dos vidros com duas posições de abertura, 45° e 90° - alternativas que o *designer* gosta de oferecer ao usuário com ângulos que todo esteta prefere.

Também o arquiteto João Vilanova Artigas, depois de empregar esquadrias Ideal, no caso do Edifício Louveira, de 1946, e obter admirável resultado no plano de fachada, aventura-se em desenhar sua esquadrias contra-pesadas, sempre especiais e produzidas segundo processo manufatureiro. A esquadria de fachada da residência José Mário Taques Bittencourt é concebida conforme o conceito da esquadria *Ideal*: um painel de montantes metálicos para valorizar o diafragma da estrutura, com três faixas horizontais, sendo a mais alta em vidro fixo, a intermediária de vidro em folhas *maxim-ar* e, a terceira, um peitoril opaco, liso e pintado, reservando a maior novidade para o pátio interno, onde foram produzidos caixilhos verticais gigantes

com folhas deslizantes contrapesadas para movimento em guilhotina que permitiam total abertura do interior para o jardim. Devem ser mencionados também os caixilhos da FAUUSP que, acionados por um mecanismo basculante, movimentam, em paralelo, duas folhas, por meio de sistema de alavancas embutido nos montantes.

*Outra curiosidade sobre a loja da Forma, quanto à idéia de engenhosidade. Engendrar alguma coisa e dizer: esta loja ficou bem. É o plano de acesso, a maneira de ingresso na loja. Porque se vê comumente obras elevadas sobre pilotis, prédios de apartamentos, residências. Tem uma pequena casinha de cristal, para fazer a portaria. Se não for assim, para fazer a entrada livre, então vai ter que estar lá dentro. Uma casinha onde se chega e, depois, abre para entrar efetivamente. Para poder fechar aquilo à noite. Então, como não era possível fechar desde a área de estacionamento, porque seriam duas grandes grades de ferro de trinta metros, na frente e nos fundos, uma vez que o edifício não encosta nas divisas. Então pareceu mais ou menos fácil fazer a escada retráctil, principalmente por causa da altura da estrutura, que mesmo não estando aparente, existe. Por que a altura é propícia? Porque se pode colocar o eixo de rotação desse engenho "escada" no banzo inferior da viga sobrando toda essa cunhata, digamos, do engenho retráctil como área de contrapeso. Portanto é uma escada que se levanta com a mão, um motorzinho elétrico não faria força nenhuma.*²⁹

Pré-fabricação

PMR: Poderia ser pré-fabricada. Acho que sim, porque a residência, grosso modo, seria mais alta. Altura daquelas nervuras é de 50 centímetros. Então ela teria 50 centímetros no

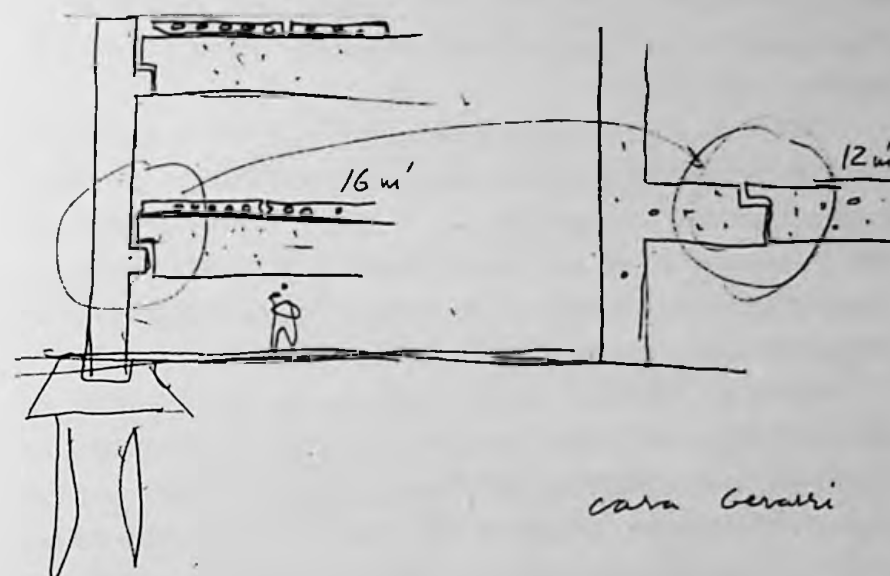
piso e 50 centímetros nas vigas, um metro a mais de altura. Mas como o comportamento estrutural isostático é completamente outro do hiperestático. Do modo que ela foi feita pode se fazer um cálculo pelo comportamento hiperestático. Aquele balanço! Ao passo que o empilhamento das peças, de modo corrente, da pré-fabricação exigiria um comportamento estrutural final do arcabouço de caráter isostático. O que obrigaria as peças a ser mais pesadas, inclusive para efeito de transporte, as peças também seriam sobrecarregadas de dimensões estruturais para vencer esforços, que não se repetiriam. ³⁰

PMR: Sim, só para o evento do transporte e montagem. Não há dúvida! Gostaria de dizer que seria mais interessante, que seria mais bonita a casa, mais belo ainda o artefato arquitetônico, com certeza, se fosse pré-fabricada, porque ia surgir uma volumetria que não foi capricho de exploração com volumetrias pré estabelecidas como delicadas, isso e aquilo. Sim, surgiria um volume real e interessante. ³¹

A pré-fabricação no canteiro de obras corresponde a um sistema intermediário aos processos tradicionais de construção civil com sistemas que se valem de alguns equipamentos de pequeno porte para a produção seriada de peças, em usina próxima ao local de montagem da peças.

As vantagens com respeito ao transporte e com relação aos impostos cobrados da indústria correspondem às vantagens econômicas. Do ponto de vista técnico, os recursos limitados definem um padrão de precisão e um acabamento com maior tolerância e menor precisão para essas peças.

Uma das maiores vantagens deste sistema corresponde à possibilidade de desenhar peças especiais para o emprego exclusivo



Mendes da Rocha, croqui estrutura residência Gerassi
São Paulo, 1988

no canteiro, sem que isso signifique qualquer interferência em uma usina de pré-moldagem que conta com um catálogo definido com família de peças nas quais as alterações e possibilidades de mudança são muito limitadas.

O conjunto Zézinho Magalhães da CECAP, de 1967, em Guarulhos, dos arquitetos João Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Pentecostado, após a experiência do alojamento de estudantes da USP, de 1961, de Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Jr e Sidney de Oliveira³², constitui a mais importante experiência de arquitetura na incorporação de um desenho voltado para a reprodução massificada da unidade habitacional.

O tema da pré-fabricação esteve todo o tempo na pauta dos assuntos importantes que diziam respeito à nova arquitetura brasileira, fundamentalmente desde o período da construção de Brasília. No entanto, as experiências com pré-moldados foram escassas mas, por outro lado, tiveram boa repercussão na área da construção genérica de galpões e edifícios considerados menos nobres.

Sempre se sustentou que a experiência da obra pré-fabricada não decolava por conta da defasagem encontrada entre os processos disponíveis e a natureza das demandas, combinadas com as exigências feitas pelos arquitetos para introduzir essas técnicas nos projetos. Fenômeno semelhante poderia ser descrito no caso do aço, que apesar de dispor de parque siderúrgico, acabou por não acumular experiência com estruturas metálicas entre os projetistas de edificações. As próprias siderúrgicas não se preocuparam em implementar uma política industrial de estímulo a esse consumo de aço.

É certo que problemas de mercado, de custos, tornaram difícil viabilizar experiências inovadoras no campo dos protótipos construtivos, mas é certo também que os valores tradicionais na arquitetura foram, em grande medida, responsáveis pela inércia do arquiteto com relação à investigação de novas alternativas construtivas

que não fossem as do uso do concreto armado *in loco*. A arquitetura desenhada estava amparada nas qualidades do objeto artesanal e nas medidas que a estrutura hiperestática favorecia.

Isto é particularmente certo, ao se comparar a residência do Butantã — entre as estruturas mais perfeitas e leves da arquitetura moderna brasileira — com a residência Antônio Gerassi, de 1988-91, quando finalmente ele executaria sua primeira residência pré-moldada. Projeto em que controle e estruturação por intermédio do artifício da forma, tão impressionantes na residência Butantã, cedem ao imediato controle da exigência construtiva e do racionalismo comum. Por isso, a planta da residência Antônio Gerassi, entre seis pilares, se ressentia de ordem e procura consistência.

Residência Butantã

Constitui equívoco grosseiro associar esta residência ao conjunto de obras brutalistas paulistanas.

Na residência do arquiteto, a janela aberta reproduz a linha, com balanços, da estrutura de concreto. Soltas, as janelas pertencem ao balanço da cobertura e liberam, sem deixar marca, o peitoril de uma grande varanda aberta, uma grande linha horizontal. Seria contraditório construir lajes independentes, em balanço, para depois referi-las e, pior, uni-las por painéis e montantes de caixilharia. A obra acabada expõe a *beleza* estrutural como o pintor expõe a trama do quadro. O efeito do caixilho aberto é premeditado porque permite ver lajes separadas. Tem relação com a extrema importância que Mendes da Rocha atribui à mecânica.

O caixilho desta residência atribui um papel incomum ao projeto. O desenho vai muito além do posicionamento de componentes da indústria ou de indicações genéricas para que algum serralheiro habilidoso possa assumir a fabricação da esquadria.

Circula-se em torno da *ilha*, do núcleo de dormitórios ou das alcovas que o sistema sanitário do século XX perseguia. *Ilha* inventada pelos arquitetos quando acatavam a vantagem ordenadora da forma moderna.

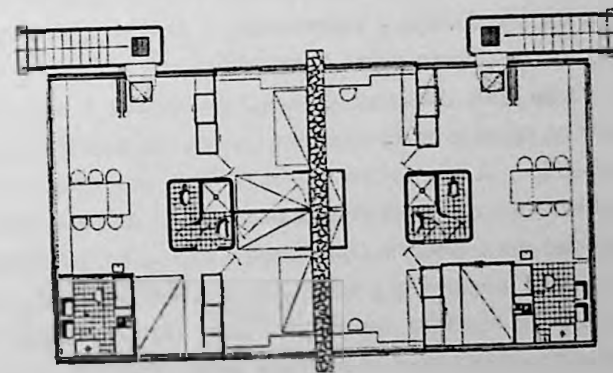
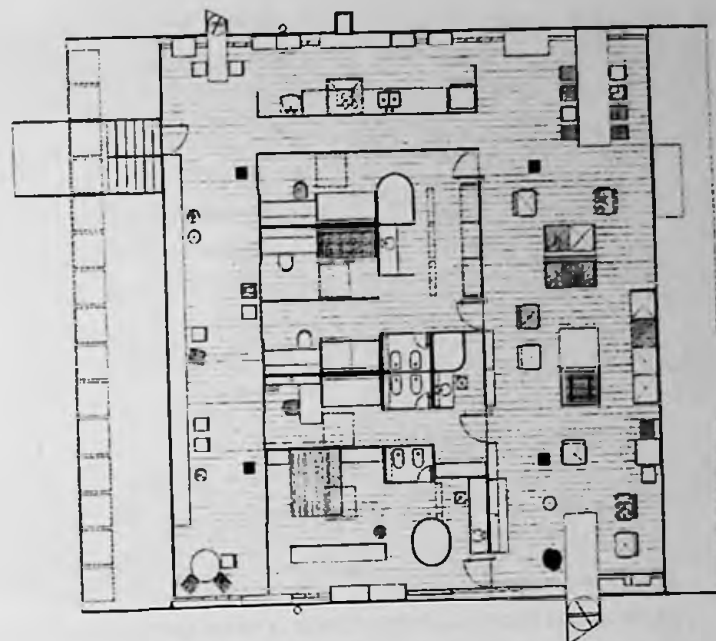
Uma flexibilidade espacial ou uma *espacialidade* que concentra e dissolve os usos pela clareza formal e pelo embaralhamento funcional. A formatividade fica mais evidente e a funcionalidade mais imprecisa, mais flexível. Os ambientes não estão demarcados nem limitados, apenas indicados ou sugeridos, pelo princípio da flexibilidade ou da superposição funcional que permite a simultaneidade de usos³³.

A precisão modular de medidas exigidas mínimas que a tornem, ao mesmo tempo, econômica e leve, deve ser vista como indicação da atitude construtiva moderna. O cálculo estrutural do engenheiro Shigeo Mitsutani desconsidera o coeficiente de segurança, para construir com dimensões estruturais menores. Tal atitude punha em relevo a confiança no cálculo e na execução e, portanto, na engenharia que controla, por intermédio da equação, o resultado. Mendes da Rocha reconhece a arquitetura pelos vãos da estrutura, tem na memória as medidas de todos os elementos estruturais.

Residência Boris Fausto

A residência do Butantã, de Paulo Mendes da Rocha, construída³⁴ em 1961 e a residência Boris Fausto, de Sérgio Ferro, também projetada em 1961, correspondem a um par de obras cuja comparação pode esclarecer diferentes sentidos da forma nas residências.

São dois bons exemplos para estabelecer valores, já que um olhar desavisado poderia ver nessas duas residências projetadas, na mesma época e bairro, pressupostos ou partidos idênticos além da mesma aparência, igualando-as equivocadamente. A regularidade



Mendes da Rocha. planta piso superior residência Butantã
São Paulo, 1964

Le Corbusier. planta piso superior Maisons Loucheurs
1929

de estruturas quadradas com quatro pilares, em ambos os casos, apenas coincide. Trata-se de duas coberturas apoiadas sobre pilares recuados com balanços notáveis nas duas direções. No entanto, as residências encerram coerência e resultado divergentes.

No caso da residência Boris Fausto, chama muito a atenção o fato de exigir-se da estrutura um balanço exagerado sem que haja uma contrapartida visual, formal e inclusive funcional, sem uma explicação aceitável para essa decisão. A distribuição dos pilares arrisca um equilíbrio caro e a proporção dos vãos que guardam uma relação de 1,5:1:1,5, mostra uma hipótese de cálculo parecida com a de uma laje cogumelo.

Tal esforço estrutural nem ao menos fica explicitado, já que as vigas de borda encunham em vedações opacas. Os pilares, demasiadamente próximos entre si, poderiam ser mais afastados para melhorar a distribuição de esforços nas vigas. Vigas com excesso de altura e volume para uma casa de pequenas dimensões.

Os eixos dos pilares definem uma cruz latina estreita no quadrado e desenham nove polígonos regulares sobre os quais se organiza, não sem causar dúvidas e imprecisões, o programa simples³⁵ de uma pequena residência térrea e unifamiliar.

Suas duas sombras. O abrigo de veículos e a varanda são os vértices opostos e abertos em que os exagerados balanços ficam insinuados. A planta da estrutura tem um indisfarçável caráter emblemático e a casa organiza-se a partir da pauta desses pilares centrais, com desenho complicado e ineficiente, explicitado por uma circulação equivocada e excessiva. A malha de pilares, mais do que pontuar os espaços, vai amarrar, junto com as régua inferiores e muito baixas das vigas, a trama de seus fechamentos.

O ponto notável da residência deve-se à sua vedação com elementos pré-fabricados leves, na forma de esquadrias, painéis e armários, com os que se separam ambientes. A oposição entre estrutura portante moldada *in loco* e a vedação leve e industrializada

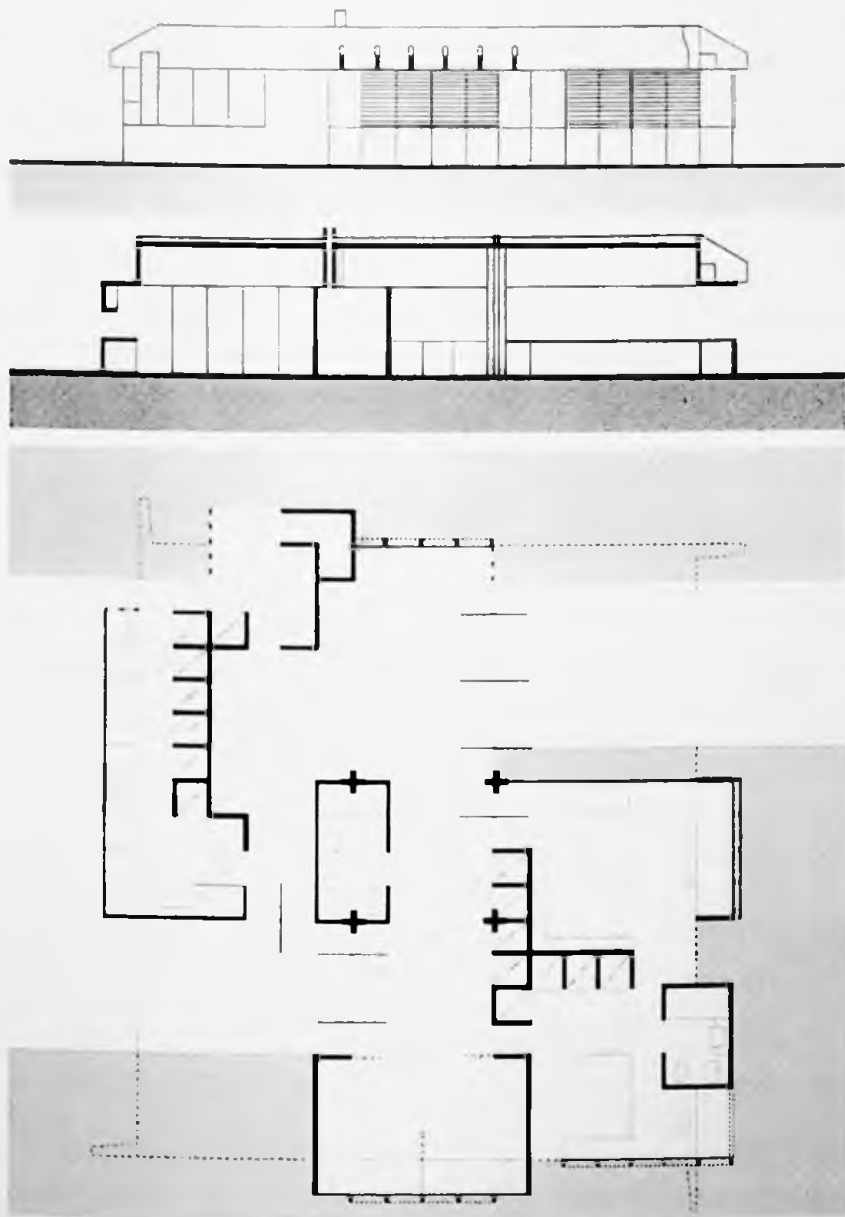
corresponde a uma solução bem sucedida da arquitetura moderna brasileira.

Mesmo com todo o esforço estrutural feito, a cobertura é incapaz de dar conta do singelo programa e, por esse motivo, parece que algumas partes dos ambientes projetam-se para fora e acabam sendo protegidas por finas placas horizontais de concreto, agarradas por intermédio de uma ortopédica ferragem ancorada nas vigas de borda. Não é necessário alertar sobre os problemas vedantes e térmicos que tal solução traz.

Ao lembrar da arquitetura palaciana de Andrea Palladio (1508-1580), com a qual esta residência compartilha idênticos problemas de desenho na planta, imagina-se que, se o acesso fosse centralizado e a planta obedecesse sua predisposição clássica e simétrica, provavelmente sua legibilidade seria melhor e seu resultado menos contorcido. Esta constatação fornece as pistas do problema constitutivo da residência. Entre os quatro pilares centrais parecia não haver outra solução a não ser demarcar um espaço de distribuição. Espaço invadido e estreitado pelo sanitário para sugerir um corredor. Aquilo que a arquitetura moderna teria tratado como uma ilha de circulação que transforma o vazio central no pivô de rotação para acessar ambientes. Isso é o que fez diferença na residência e tornou-se um empecilho ao seu êxito e clareza formais.

Já seu autor vê as causas do insucesso em motivos diversos. Na apresentação do projeto publicado na Revista Acrópole³⁶, Sérgio Ferro faz um *mea culpa*, explicitando a irresponsabilidade e os riscos presentes entre o desejo de inovar a qualquer custo e a imaturidade técnica das idéias e conceitos ainda não testados. Fala da arquitetura referindo-se, o tempo todo, à construção, à industrialização inadiável e faz uma curiosa afirmação a respeito da *racionalização das técnicas populares*.

Não reconhece que as decisões mais importantes daquela residência habitavam o território simbólico da arquitetura e que,



Sergio Ferro, residência Bonis Fausto
São Paulo, 1961

no caso da exorbitância estrutural e contrária a suas próprias recomendações, não houve coordenação com os usos e não se obteve satisfatório acordo com a forma.

Defeitos, expedientes corretivos, materiais que não isolam, foram alguns das lamentações e do pessimismo confessados pelo autor quando descrevia uma obra que apesar de todos os problemas tinha um mérito construtivo, experimental e investigativo, inegável.

O imenso esforço estrutural torna-se invisível ao observador e apenas pode emocionar quem o reconhece em projeto. Assim, a residência tem mais valor como idéia, como partido, do que como objeto que permite entender sua concepção através da visualização.

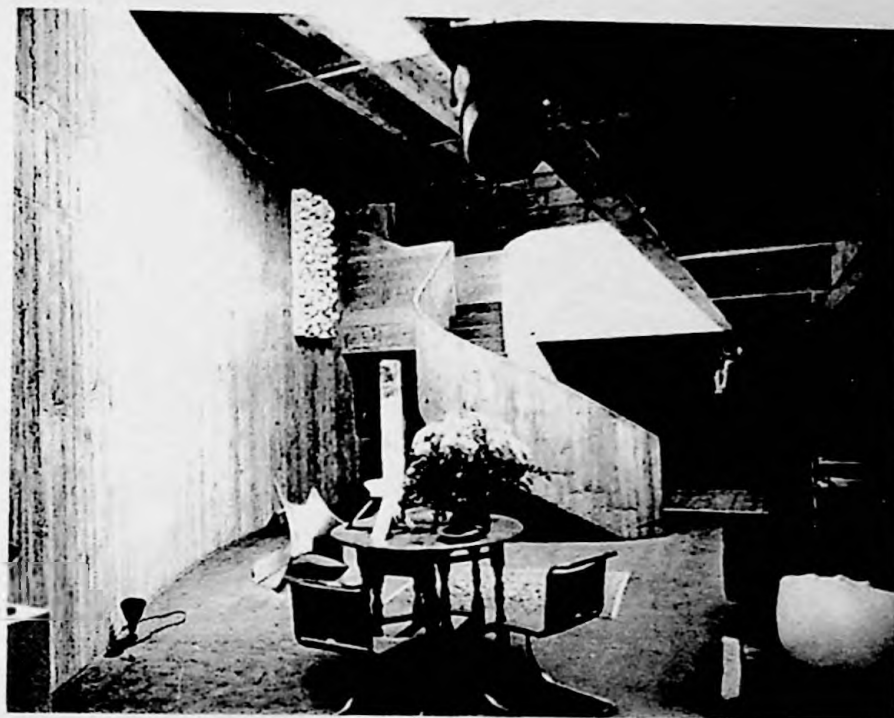
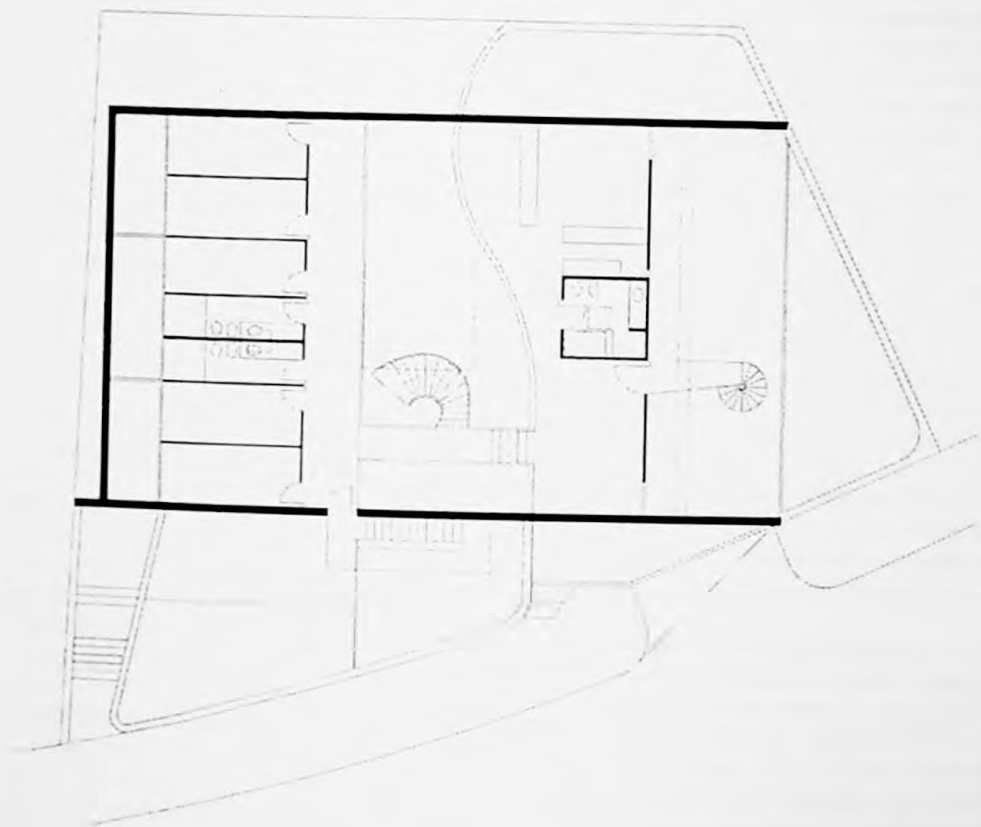
Residência Fernando Millan

Na residência Fernando Millan, de 1971, a geografia continua a representar problema fundamental. Organizar uma base com níveis e muros para apoiar nos extremos, que são as intersecções com divisas e alinhamento, um retângulo aparentemente elevado com pátio de iluminação e dormitórios. A sala e a cozinha estão sobre o terreno, confinadas pelas mesmas paredes longas e paralelas do paralelepípedo superior. Para insinuar a separação entre artefato e plataforma construídos com as paredes que parecem vigas a um observador, é prolongado o nível do mezanino dos dormitórios e banheiros dos filhos na forma de um deck com piscina no recuo frontal da residência, em que repousaria a falsa viga da fachada. Um trapézio mistilíneo frontal todo elevado por paredes de arrimo que adquirem sentido como prolongamento das linhas internas dos guarda-corpos, que constroem a planta e das quais parece fazer parte.

A estrutura formal que organiza o terreno e a estrutura formal que organiza o nível dos dormitórios, ou o objeto humano, têm afinidade por intermédio das coincidências e alinhamentos que apontam

condições reversas ou opostas: cheios e vazios, interior e exterior, estrutura geométrica e estrutura do terreno. No entanto, ambas se constroem segundo critérios próprios. A divisão do terreno ao meio no nível térreo, atribui duvidável integridade à sala se comparada com os critérios que ordenam os demais ambientes do terreno. Uma face da sala é constituída pelo muro ondulante, enquanto a outra é escurecida pela laje do mezanino dos dormitórios dos filhos. Não se descarta que a descontinuidade conceptiva acabasse por despertar interesse artístico e, por isso, todos os elementos excepcionais da residência fossem apertados na faixa em que se encontram a plataforma e as lajes de concreto. As escadas, a piscina, e a clarabóia, sem o mesmo rigor formal que desenha o andar superior, parecem encontrar um lugar para se expressarem.

Dez anos depois da residência Butantã, cujos atributos eram descritos pela indubitável clareza construtiva e formativa, a residência Fernando Millan deve ser entendida segundo outras prioridades. Sua condição espacial não revela uma condição formativa reconhecível ou sensível, seu espaço central, quase claustrofóbico, resulta da exploração de elementos construtivos arbitrários e aproximados segundo intenção provocativa.



*Mendes da Rocha, planta e foto residência Fernando Millan
São Paulo, 1971*

Notas

¹ Não passava despercebido à visualidade de Mendes da Rocha que o Congresso Nacional fosse o único momento em que Niemeyer construía com a topografia de Brasília.

² NIEMEYER, Oscar. Projeto a residência de campo Edmundo Cavanellas, publicado na revista *Módulo* n° 3, Rio de Janeiro em Dezembro de 1955. Mostra o croqui da cobertura tensionada da casa, amparada por robustas colunas pétreas que o próprio arquiteto admite parecer acentuar a leveza da cobertura pela oposição que explicitam. Também ESPALLARGAS, Luis & ROCHA, Paulo Mendes da. *Entrevista com o arquiteto* - São Paulo, 2001 (texto inédito). Mendes da Rocha gosta de fazer a analogia da arquitetura com as caravelas. Pensa edifícios divididos em partes leves - velas - e elementos resistentes - cascos e mastros - que compõem o conjunto do artefato.

³ PINÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha* - Materiales de arquitectura/Documentos - Barcelona: UPC, 2003. A seleção de obras feita pelo autor para compor o livro reconhece e insiste nesse processo formativo e moderno, sintonizado com a estética moderna de base formalista. A insistência na apresentação da obra por intermédio de muitas fotos e pouco texto coincide com a convicção do autor de que os atributos dessa obra são essencialmente visuais e, portanto, apenas reconhecidos pela visão.

⁴ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*, p. 181. Dissertação de mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientador: Carlos Eduardo Dias Comas, Junho de 2000. A autora apresenta os desenhos de ambas residências de maneira a explicitar as similaridades entre elas e, no texto, estabelece diferenças entre os projetos.

⁵ ESPALLARGAS & ROCHA, op. cit.

⁶ VELDE, Henry Van de. *La línea é una fuerza*. Em *Casabella*, n° 237 - Milão. Domus, mar 1960. O arquiteto holandês escreveu este texto em 1923, em que retomava o conceito da linha-força teorizado pela primeira vez no seu livro *Lienpredigten*, de 1902 e associava à empatia - *Empfuhlung* - dos esforços estruturais à arquitetura do Art-Nouveau.

⁷ BOGÉA, Marta & ROCHA, Paulo Mendes da. *Entrevista com Paulo Mendes da Rocha* - São Paulo, 1998 (texto inédito). Começa com o seguinte relato do arquiteto: *Eu nasci em Vitória, na avenida José Carlos, antiga avenida José Carlos, junto ao parque Moscoso na casa dos meus avós, pais da minha mãe, que era uma família capixaba. Meu pai era um engenheiro carioca, que foi para lá como engenheiro, concluir uma ponte no rio Santa Maria de Vitória lá em cima, Santa Leopoldina, e casou-se lá...mas o que interessa para esta entrevista é a relação, é uma idéia de educação que eu tive, não é? e que nos tivemos em grande parte, uma relação direta entre, enquanto educação, da engenharia com a natureza. Eu ouvi, nos ouvimos, fomos educados, sistematicamente, o relato, a narrativa das transformações que a engenharia produzia. Vitória é uma cidade que possui uma parte do seu território urbano, uma grande parte conquistada do mar, a área mesma do Parque Moscoso é uma área aterrada e drenada porque ela era uma área invadida pelas águas, e quem fez esse trabalho foi o meu avô Serafim Derenzi. Se você permitir insistir na idéia de educação e formação, eu fui formado com essa convicção, essa esperança, com essa certeza, de que os homens transformam e podem transformar uma beleza original, Eu tenho impressão que essa que é a natureza, em uma beleza desejada, uma beleza necessária para que a vida aparece e se instale nos recintos urbanos etc. Ou seja, a cidade é uma construção.*

⁸ ARTIGAS, Rosa. *Paulo Mendes da Rocha*, Cosac & Naify, São Paulo, 2000.

⁹ ESPALLARGAS & ROCHA, op. cit. Mendes da Rocha vai diminuir a importância

desta dicotomia, quando foi perguntado por que uma parte importante do programa se encontra enterrada no solo e por que sobre seu plano de cobertura se ergue uma estrutura impressionante com todo cuidado quanto a forma, produção, monumentalidade, presença e homenagem à técnica? Mendes da Rocha vai dizer que quando o programa é muito extenso e complicado, vale a pena *livrar-se dele*, ocultando-o, colocando-o no subsolo dos projetos para reservar aquelas partes do programa mais interessantes, uma estrutura importante. Outros projetos, em que a estratégia vai se repetir, são: Pavilhão de Osaka para a EXPO 70 (1969), Museu de Arte Contemporâneo na USP (1975), Museu Brasileiro de Escultura de São Paulo (1986), CGC do SIVAM em Brasília (1999). Outros projetos famosos se valem da mesma organização: Novo Museu Nacional de Mies em Berlin (1962), MASP de Lina Bo Bardi (1957), proposta inicial de Artigas para o edifício da FAU na Cidade Universitária da USP (1961).

¹⁰ ORTEGA y GASSET, Jose. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofia*, Madrid Alianza Editorial, 1998. (revista occidente) p. 31: *Mientras el animal, por ser atécnico, tiene que arreglarselas con lo encuentra dado ahí y fastidiarse o morir cuando no encuentra lo que necesita, el hombre, merced de su don técnico, hace que se encuentra siempre en su derredor lo que ha menester — crea, pues, una circunstancia nueva más favorable, segrega, por decirlo así, una sobrenaturaleza adaptando la naturaleza a sus necesidades. La técnica es lo contrario de la adaptación del sujeto al medio, puesto que es la adaptación del medio al sujeto.*

¹¹ PINÓN, op. cit. p. 11.

¹² Faz questão de afirmar que as tábuas conferem ao assoalho a elasticidade compatível com as deformações importantes da estrutura tão esbelta. Também proporcionaram caminho dos cabos elétricos, entre o espaço proporcionado pelos chumbadores trapezoidais, numa casa de poucas paredes.

¹³ ROVIRA, Teresa Llobrera. *Problemas de forma Schoenberg y Le Corbusier*, Barcelona, UPC, 1999. (ideias), p. 134: *Ozenfant y Jeanneret ven en las obras de ingeniería no tanto la idea de progreso como la posibilidad de una nueva estética extrapolable a la arquitectura. Son la respuesta adecuada a un problema concreto bien planteado. (...) La defensa del ingeniero, realizada en diversos artículos de L'Esprit Nouveau, ha sido mal interpretada por la crítica que ha atribuido a Le Corbusier la identificación del ingeniero con el ideal del arquitecto moderno.*

¹⁴ BOGÉA & ROCHA, op. cit. Sobre engenharia e arquitetura. *Eu tenho a impressão de que essas separações existem, não se trata de negá-las, mas do ponto de vista da mentalidade de uma pessoa, vamos falar de mim, eu faço uma confusão, necessária, entre engenharia e arquitetura, é impossível você imaginar conformações e transformações formais se você não souber como se pode realizá-las, mesmo que não seja competente para realizá-las até o fim, nos cálculos estruturais e no emprego de conhecimentos específicos, você sabe que aquilo é possível, você raciocina com engenhosidade possível, não raciocina com formas autônomas ou independentes de uma visão fabril delas mesmas, não é? Você raciocina como quem está fabricando a coisa e não riscando, quando você risca no papel uma anotação formal, como se chama vulgarmente um croqui, você está construindo aquilo, convocando todo o saber necessário, mecânica dos fluidos, mecânica dos solos, bombas, máquinas e cálculos, que você sabe que existem possíveis para fazer aquilo. Não se trata de mobilização de fantasias mas, uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento, isso é o que é arquitetura, você podia dizer: o arquiteto é um peculiar engenheiro, e um bom engenheiro é um peculiar arquiteto.*

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza - curso do Collège de France* - São Paulo:

Martins Fontes, 2000, p. 60

¹⁶ PIÑÓN, Helio. Op. cit. p. 7-13. O autor titula a introdução ao livro de Mendes da Rocha como *El proyecto revela la geografía oculta*, com a nítida intenção de desvincular a noção de *natureza*, sempre repetida por Mendes da Rocha, pela ciência *geográfica*. Apesar do desejo explícito de Mendes da Rocha em convocar no discurso os significados latentes que a entidade *natureza* encerra e, com isso, despertar sentimentos nacionais e a emotividade romântica, é certo que o arquiteto submete a geografia *física* a uma construção formal que extrapola o programa e dá sentido a sua implantação. Na maneira de olhar de Piñón, não caberia qualquer romance com a natureza. A esse respeito, Piñón é muito perspicaz quando insinua que Mendes da Rocha, muito crítico com respeito à cultura de origem estrangeira imposta a partir da Europa, não tem outro remédio senão o de substituir a base *cultural*, tão comum na sustentação de arquitetura, pela base *natural* pela geografia e, assim, reclamar da necessidade de outras formas de cidade, sem referir-se à experiência estrangeira.

¹⁷ No dicionário Novo Aurélio, no verbete *artificio*, encontra-se: *6 mil. Engenho protécnico de guerra. 7. Bras. RN BA GO pop. Isqueiro*. Sentido que associa o *artificio* à *proteçnia*, ou aos *fogos de artifício*.

¹⁸ ESPALLARGAS & ROCHA, op. cit. Diversas vezes na entrevista, Mendes da Rocha se queixa das cidades construídas na América, segundo normativas estranhas que construiriam *simulacros*. Outras vezes para referir-se à arquitetura copiada dos estilos europeus refere-se à arquitetura que obedece a *antologias*.

¹⁹ Tal constatação se tornaria tão poderosa e adquiriu tamanho sentido coletivo que interferiria no rumo do ensino, fazendo com que o cálculo de estruturas de concreto prevalecesse aos tradicionais cursos de construção e materiais. Seria como se o ideal da arquitetura ficasse satisfeito e esgotado na estrita construção de sua estrutura, seria como se a arquitetura brasileira apenas reconhecesse o maior valor da técnica quando a ela se fizesse referência pela ação estrutural. Construir, no sentido que os arquitetos exigiram durante anos, acabou por limitar-se ao projeto das formas e armadões de concreto. Quanto mais esta importância ficasse patente, sem distrações, diversionismo ou sobreposição de elementos de mediação ou de etapas secundárias, tanto melhor.

²⁰ ESPALLARGAS & ROCHA, op. cit. Na entrevista, Mendes da Rocha comentava a falta de refinamento nos detalhes por parte da arquitetura brasileira em que se faz uma falsa idéia do clima já que seria correto corrigir esta afirmação retificando o clima para temperado.

²¹ Expressão alcunhada pelo arquiteto Sérgio Ferro em entrevista a Marlene Acayaba. Revista Projeto nº 86, São Paulo, abr. 1986, pp. 68-70.

²² PIÑÓN, op. cit. p. 10. *Sin embargo, la trascendencia del marco en el que sitúa la concepción no permite obviar los criterios con los que sus obras adquieren consistencia formal. Un neoplasticismo casi congénito, a juzgar por la naturalidade con que se manifiesta en las situaciones más diversas, garantiza el orden de su arquitectura: un orden basado en las relaciones de equivalencia, no de igualdad, en la correspondencia, no en la jerarquía, subyace en sus obras como si se tratase de un sistema natural, propio de los artefactos cuya constitución y disposición disciplina. Neoplasticismo que se asume en sentido intenso, eso es, como el sistema formal alternativo fundamental con el que la modernidad reemplaza la composición clasicista.*

²³ ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino* - São Paulo: Ática, 2000, p. 118

²⁴ ARTIGAS, op. cit. p. 94

²⁵ A idéia que se faz de um partido em arquitetura, *conceitualiza* o feito arquitetônico e retira da forma sua atribuição moderna. A generalização intrínseca da ação de conceituar é contrária à característica individualizante da ação estética. O partido faz referência aos

motivos principais que animaram uma intervenção. Nunca se escudou falar de partido formal, pois o partido fala de uma estratégia, de um tipo, de um esquema pré-estabelecido, de uma engenhosidade.

²⁶ ESPALLARGAS & ROCHA, op. cit.:

PMR - *Não... que nada! Fiz o modelo com esparadrapo. Que nada... foi uma idéia que... pronto, é só botar. Quer ver? Eu queria ver como balançava. Aquilo lá ou é ou não é, né? Uma coisa assim, é só tirar do plano, o ponto de apoio e ver onde que o baricentro se recompõe, no fundo é isto...*

LE - *Mas são dois vidros. Quando você levanta os 2 vidros, a janela fica horizontal*

PMR - *se você pendura assim, não acontece nada, se você faz assim, ela vem pra cá, este ponto aqui na verdade é o ponto de apoio com o baricentro, que tá sempre no mesmo lugar; se você pendura assim, fica indiferente; se você pendura isto vem se alinhar ali, ai vé se esta distância dá pra pegar, é isto que a gente ficava fazendo...*

LE - *Mas o problema é mais complicado, porque o vidro deslizava. O vidro de baixo...*

PMR - *Mas ai é desdobramento, porque ai pra não ficar um ... muito singelo inclusive pra... porque daria pra fazer... o bonito é o seguinte: este caixilho é preso do ponto de vista do deslocamento, é um no outro: quando abre, um faz assim no outro, esta era a questão... a idéia é quando abre fica uma varanda, então isto tem que ser redondinho, de perfil dobrado de um centimetro, é uma contradição, porque não tem resistência, então precisava reforçar, ... que ao mesmo tempo este baricentro, se eu deslocá-lo pra cá, isto vai fazendo assim. Se eu suspender, se eu somar os dois vidros, fica totalmente na horizontal, então não era uma coisa tão aleatória... então nós pusemos duplos. Outra coisa, o grande vidro você acaba batendo a cabeça, e se você tiver uma faixa, aí a água este vidro, é melhor que sobreponha um pouco em relação às hastes, ... , então este vidro sobreposto faz ainda que transparente, um aviso... porque é diferente, né, dois vidros, então fica muito bonito, uma série de coisas. ... tem um atrito. Mas ... Outra questão que não aparece e que dá a graça do caixilho é que aqui é o corpo da nervura onde tem a ranhura e tem um vidro aqui, porque você tem o vazio das nervuras... que ficam como bandeiras*

LE - *O detalhamento desta época é completamente distinto do tradicional, então se usava sempre o mínimo de materiais de mediação, ou seja: o vidro ia no concreto...*

PMR - *É, mas isto nós adotamos porque estamos nos trópicos...*

LE - *Nos trópicos ?*

PMR - *Porque é claro que tem fresta por tudo quanto é lugar... isto na Europa e não poderia fazer... Mas este vidro foi lá colado com um elastômero, uma coisa que tem até graça comentar, porque foi em 1960 e tá lá até hoje, é fantástico. Um 3M que eu nem sei se existe ainda e pode ter um melhor só que não é melhor, e mas uma coisa que eu queria comentar com você... está livre aqui embaixo e a complicação de desenhar é porque a estrutura mexe, isto aqui é uma variante do que se teria que fazer com um montante telescópico de um prédio se você quer por um caixilho de laje a laje, mas aqui mexe muito mais porque esta estrutura mexe toda, ..., mas é uma bobagem. Mas eu tive o capricho de repetir que ... o principio de algum caixilho.*

²⁷ O emprego de painéis *Ideal*, nas obras, exigia maior racionalização modular de plantas e formas de concreto e melhor controle executivo da obra, diminuindo as tolerâncias da estrutura e das alvenarias para o padrão dimensional mais exigente da carpintaria. Do ponto de vista formal os painéis baniam o problema de aberturas das janelas nas paredes. A solução com painéis esclarecia os elementos constitutivos da obra, e promovia a organização formal da fachada com imediata eficiência.

²⁸ Seria apropriado discutir a série de edifícios habitacionais projetados pelo escritório

dos arquitetos Alberto Botz e Marc Rubin, com fachadas de madeira em painéis contínuos e compará-las com a tradição da marcenaria IDEAL. São três edifícios, o da Rua Conselheiro Nébias, da Rua Ministro Rocha Azevedo e da Rua Barão de Capanema

²⁹ ESPALLARGAS & ROCHA, op. cit.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² A proposta de construção pré-moldada para edifícios de seis plantas sobre *pilotis* resultou em triste derrota para todos que depositavam muita confiança nas vantagens dos sistemas pré-fabricados na construção civil. A falta de experiência combinada com a exigência de prazos políticos estipulados por um evento esportivo exigiu uma velocidade construtiva exagerada para o enfrentamento dos problemas que um sistema novo apresenta. O fracasso deste projeto se soma aos motivos que protelaram por tantos anos o surgimento de outras propostas industrializadas no campo da habitação vertical.

³³ *Maisons Loucheurs*, 1929 de Le Corbusier com seu sanitário central — ilha — em torno do qual se circula e se emprega o espaço aberto e flexível, ora no ciclo diurno, ora no ciclo noturno.

³⁴ O engenheiro Osmar de Souza e Silva que se tornou famoso e muito solicitado para construir casas de concreto aparente pois era muito respeitado pelo empenho em resolver problemas construtivos e as fôrmas desejadas pelos arquitetos, foi proprietário da *Construtora Sempla*. É reconhecido que ele se especializou em desenvolver soluções que atendessem a demanda destes arquitetos no que diz respeito ao concreto e elementos construtivos não convencionais.

³⁵ Abrigo de veículos, sala, cozinha e lavanderia, dois dormitórios, uma suite, um sanitário, circulações e uma varanda.

³⁶ FERRI, Sérgio, in *Revista Acrópole* n° 319, jul 1965, p. 34, São Paulo, referindo-se à residência Boris Fausto:

As possibilidades da "nossa" indústria tentam continuamente o arquiteto. Os ensaios de incorporação dos progressos que realiza se repetem.

Economicamente nem sempre se justificam: são raros os projetos com alcance necessário para um resultado compensador. Mas a formação universitária que a nova geração recebeu, orientada para as amplas tarefas, torna difícil a espera e dá origem a prematuras experiências.

O próprio momento brasileiro pediu o exame de caminhos novos; um leve indicio, hoje desaparecido, de transformações sociais mais profundas, sugeriam ao arquiteto de preparar-se para um exercício diferente da profissão. A racionalização de técnicas populares e a adaptação do desenho à produção industrial eram necessárias para as prováveis e diferenciadas solicitações.

As principais dificuldades que surgiram no nosso ensaio, não foram as de mão-de-obra que se adaptou facilmente às novas técnicas.

O produto industrializado, entretanto, não correspondeu às amostras, e uma série de "defeitos" de fabricação prejudicou o conjunto da proposta, forçando inúmeros expedientes corretivos (as placas não isolam, pela economia de material, o que a teoria faria supor; o masticado que desaparece sob a ação da água, forçando o emprego de matajuntas que não estavam previstos, etc.).

6: Vilanova Artigas

Estilos

...para disputar a legitimidade das raízes brasileiras da Arquitetura "Moderna", compreender alguns significados dentro da Semana de 22 válidos para a nossa cultura arquitetônica e para aproveitar elementos de saber arquitetônico nacional, histórico, erudito e popular. O ardente desejo de descobrir autenticidade, a originalidade das raízes culturais brasileiras que a atitude revoltada frente à guerra fria churchiliana despertou em alguns de nós, contra uma subserviência cultural e política que julguei ter reconhecido na convivência cultural daqueles anos, me fizeram procurar formas e formas que reuni num repertório que me pareceu capaz de me aproximar de uma posição cultural crítica e rebelde. Mexi-as aqui e ali em minhas obras e, se não desempenharam ainda a missão que a algumas delas tenho atribuído, sobra-me a convicção de poder explicá-las uma a uma com a posição um tanto indignada com a cordata academia em que se transformou a Arquitetura Moderna Brasileira. Indignação de militante da independência nacional.¹

Poderiam ser propostos muitos motivos para explicar migração por tantos e diversos estilos praticados ao longo da sua carreira. Mas a mudança em Artigas não poderia ser reduzida apenas ao esforço de superação estilística capaz de suprir a aura de excepcionalidade artística. É provável que essas mudanças reflitam a agudização crescente a que Artigas submeteu sua idéia de arquitetura.



*Artigas e Cascalet, foto externa FAUUSP
São Paulo, 1961*

Quando começou a projetar, associado a uma pequena construtora, seus projetos estavam conformados com a noção mais convencional e comercial do trabalho construtivo, numa época em que o jovem arquiteto muito sensato e comedido parecia incapaz de ousar os aspectos artísticos das vanguardas pelo medo de fazer rir seus clientes, *até com certa razão*².

Na construtora Marrone e Artigas, o encargo do *sobrado* proporcionaria imediata e tradicional moradia. Desenhada segundo princípios razoáveis de barateamento das tarefas construtivas comuns, mas suficientes e, ainda, de acordo com os mais imediatos padrões de racionalização de plantas e organização de fachadas, provavelmente aprendida em estágios ou no expedito curso de composição arquitetônica da Escola Politécnica. Esse ponto de partida do arquiteto é a primeira e superficial idéia que faria da arquitetura, ponto de partida para subseqüentes mudanças segundo redefinição progressiva das exigências culturais e artísticas do estatuto arquitetônico. Tal sociedade duraria de 1940 a 1944, período já avançado da hipótese moderna no País.

A posterior fase *wrightniana*, do Frank Lloyd Wright das *prairie houses*, coincide menos com a *expressão americana da democracia*, como anota Yves Bruand³, e mais ao limite estilístico que poderia alcançar uma arquitetura que partisse do uso das técnicas tradicionais, materiais convencionais, conceitos discretos - telhado de quatro águas, beiral, varanda, parede recortada, pedra, lareira, etc.- ou de uma noção todavia conservadora da moradia, ao mesmo tempo pitoresca e vistosa, em que uma forma devedora da vontade ornamental conciliada com a cordial interpretação da vocação dos materiais e do procedimento construtivo encontraram o máximo resultado e fortuna.

Após retorno dos EUA, um período *breueriano* propunha um exercício mais abstrato do ponto de vista da elaboração positiva da forma. Volumes indicados por linhas construtivas. Linhas oblíquas

das rampas e das coberturas, desta vez paralelas e construtivas, estruturavam cortes e planos e definiam plantas. A transformação e redução das águas do telhado segundo planos inclinados únicos e contínuos favoreceriam plantas abertas e espaços contínuos. As plantas *bi-nucleadas* de Marcel Breuer e os exemplos de Le Corbusier constituíram inegáveis estruturas formais, ao invés de modelos estilísticos.

*A realidade é que a exuberância formal e a audácia técnica de nossa arquitetura esforçam-se para superar uma realidade social caracterizada pelo atraso de sua infra-estrutura.*⁴

Na fase ulterior, tida como definitiva, coincide com o advento *brutalista*; todo o processo estilístico seria revisto e adaptado a uma construção conflitante com o sentido comum, e que precisava da estrutura material e da imprevisibilidade como fundamentos de sua concepção.

A história, para Artigas, é quase sempre passado e atraso, visão que se reflete numa carreira marcada pelo abandono gradual de noções tradicionais - atrasadas - da arquitetura para explorar posição progressiva e devedora da excepcionalidade e provocação, baseada nos conceitos técnicos exclusivos do saber da engenharia. Inacessíveis ao empreiteiro.

*O que não é fácil é subversivo.*⁵

A opção pela arquitetura amparada em conceito estrutural e, assim, enquadrada no âmbito técnico, não deixaria perceber quanto se recolhiam, em segundo plano, as práticas construtivas de domínio coletivo. Com a engenharia e sua razão científica, se desqualificava, não apenas aquilo que se pudesse denunciar como ideológico, mas também aquilo que insistisse no sentido comum.

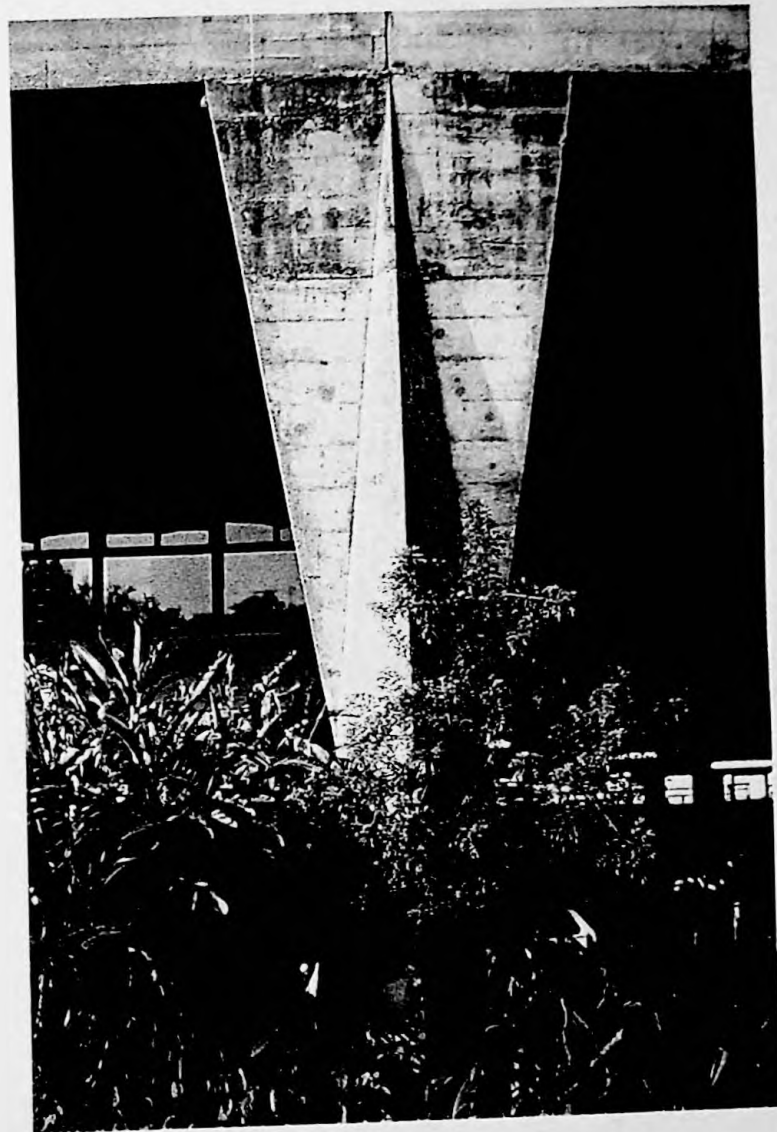
Na verdade Artigas parecia mais propenso ao uso da ciência para atestar o certo e para propor uma arquitetura que superasse a cotidianidade de seus primeiros projetos, sem deixar de aceitar a inspiração na composição artística⁶. O intelectual estaria disposto a contrapor verdadeiro e falso, valendo-se da forte penetração que o pensamento cartesiano obtivera em meios universitários paulistas. Seria redundante insistir na intromissão ideológica que coagia todo o discurso sobre a arquitetura no meio e período referidos.

Tempos em que arquitetos consideraram legítimo e obrigatório assumir o papel do sujeito da história para agir com o poder de quem pressagia e estabelece o futuro da sociedade. Prepotência que coincidiria em determinar possibilidades formais e técnicas pouco adequadas à tarefa ou ao programa. Para defender a emergência de uma arquitetura regional - paulistana - que marginaliza, sem pudor, a experiência construtiva enraizada.

Superestimar esta prática a ponto de torná-la metade do ensino, como já quiseram alguns, corresponde a cair nas mãos do atraso, rebaixar o trabalho de criação à empilhacão de tijolos, submeter a arquitetura à construção.

Todos esses empecilhos apontados e todas as contradições que possam ser deduzidas daí eram, em seu tempo, invisíveis e irreais, dada a maneira como o esquema ideológico mascarava e deixava entender os fenômenos.

Artigas, em seus escritos, apresentava argumentos variados, porém, há de se reconhecer, isentos do traço conservador de seus primeiros projetos. Não parecem persistir questões constantes em todos seus textos, por isso parece sensato imaginar que ele elaborou, ao longo do tempo, a maneira de pensar e lidar com assuntos da arquitetura e que a homenageada síntese não existiu sempre, mas foi proposta, modificada e consolidada durante anos.



Artigas e Cascaldi, foto pilar externo FAUUSP
São Paulo, 1961

Seus escritos se iniciam numa época em que o discurso tecnocrático - a memória politécnica - impunha-se com facilidade ao discurso geral e, em especial, ao tema cultural. Um discurso referido ao progresso material. A verve favorável ao avanço material e objetivo unida ao crescente interesse por eventos artísticos foi a provável mola que lhe permitiu mudar tanto e tão rápido. Costuma-se descrever a carreira de Artigas como a do profissional iluminado que evolui - migra - de estilo em estilo até formular o seu definitivo, *muito pessoal correspondente à época da maturidade*⁸, que contemplaria sua visão de mundo. Cronistas de sua obra subestimam a descontinuidade estilística com o voluntarista esquema histórico para explicar, em que pesem os saltos impressionantes, uma espécie de continuidade⁹ apoiada em princípios ideológicos e políticos que inferiorizam qualquer relevância formal. Talvez sua veia nacionalista acirrada, que tanto movia sua ação, tivesse impedido o reconhecimento daquilo que pudesse ser universal na arte e na arquitetura.

No caso de Artigas, se a adesão ideológica funcionou como motivação para salvar o trabalho do estilismo ingênuo aprendido com engenheiros, para arriscar experiências à altura da expectativa artística, também parece que esse mesmo aliciente, alheio ao campo formal, funcionaria como a fumaça que não deixa ver além da silhueta do estilo.

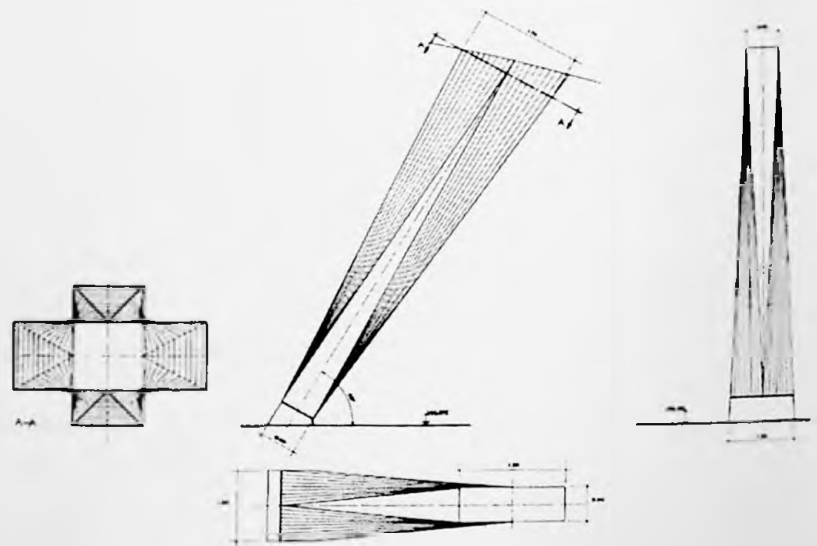
Mudam os estilos, mas persistem constantes ordenadoras no trabalho.

Forma estrutural

Com o tempo, Artigas começa a dar importância ao perfil dos elementos estruturais e passa a afirmar seu desenho nas construções. Age em concordância com a corrente dos engenheiros-arquitetos que se dedicavam a um gênero emergente de arquitetura

estrutural, ou de procedimento lógico na arquitetura, ou do que pretendia ser uma ciência da arte¹⁰, em que a estética seria atendida pela interpretação e pelo cumprimento de pressupostos da ciência natural para formar *organismos* estruturais. Como a mísula expressa a forma adequada do balanço estrutural e do momento da estrutura, ela se tornaria símbolo dessa atitude formal representativa do comportamento estrutural. Tal atitude, difundida no século XX, em especial, pela obra de Pier Luigi Nervi¹¹ (1891-1979), faria com que a forma da estrutura fosse explorada e proposta segundo os ângulos das resultantes, cálculos de resistência e gráficos dos diagramas dos esforços.

Arquiteto brasileiro, profissional distinto, capaz de imprimir às formas construtivas as características culturais nacionais; capaz



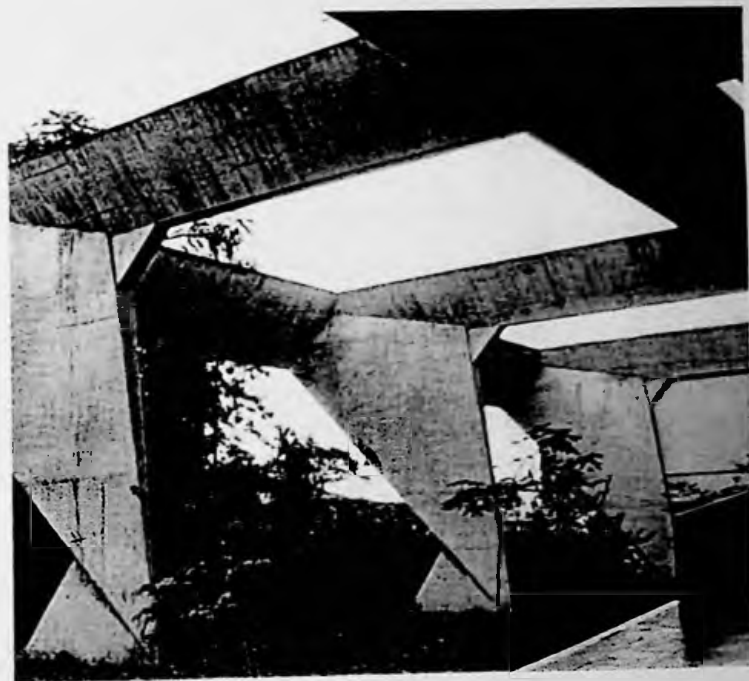
Nervi, desenhos pilar inclinado Palácio do Esporte Roma, 1958-59

*de influenciar a técnica estrutural e canalizar para a indústria da construção a influência de sua atividade criadora.*¹²

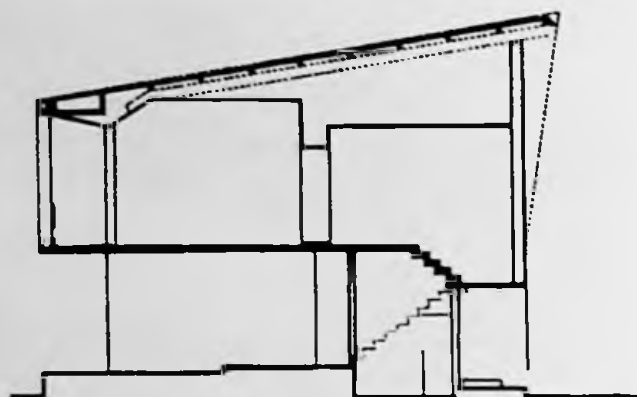
Como tende a acontecer com todos engenheiros que superpuseram a condição artística à engenharia, tal processo desencadeia a complicação crescente das soluções. A resposta estrutural, ao contrário de mostrar-se cada vez mais depurada e sintética, aperfeiçoar-se e simplificar-se como processo construtivo como recomendaria o pensamento moderno vai, ao contrário, buscar a resposta mais improvável e difícil, para demonstrar ilimitada, levada, capacidade. Isso é verdade porque a intenção não coincide na busca de uma reação estética por intermédio da concepção formativa ajustada à estrutura material, mas insiste em obter impacto estético pela na invenção construtiva e material típica do virtuosismo artístico do arrebatamento estrutural. Artigas padece dessa provação, característica entre engenheiros, quando exagera as estruturas no vestiário do São Paulo Futebol Clube, de 1961 e Anhembi Tênis Clube, do mesmo ano. É importante frisar que a perspectiva do vestiário que antecipa o desenvolvimento do projeto e da construção, apresenta forma de paralelepípedo simples e correto, elevado por delgados *pilotis* verticais, em que estavam ausentes os pilares exibicionistas, mas ocultos por cor escura para fazer levar a longilínea lâmina. A decisão posterior e isolada, quanto às figuras estruturais, apenas comprova que essa tarefa é secundária e complementar e por isso corre o risco de ser confundida com o ornamento.

O princípio da arquitetura estrutural parte do pressuposto que um raciocínio estrutural bem conduzido e preciso condiciona bela e acertada solução estética.

As primeiras figuras estruturais e triangulares de Artigas são as mais dinâmicas e fiéis à prestativa concepção da engenharia. As mísulas dos balanços já aparecem na residência Benedito Levi, de 1944¹³ e são combinadas com a intrigante inclinação de duas paredes

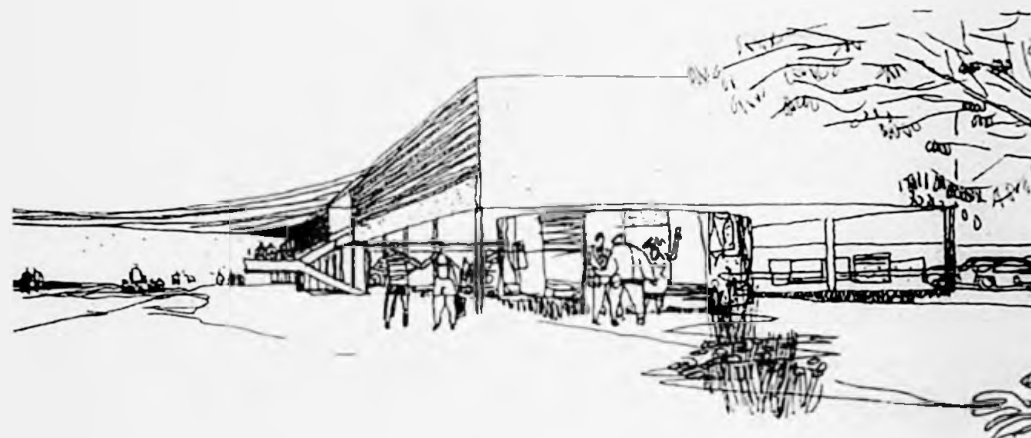


Artigas e Cascaldi, foto pilares Anhembi Tênis Clube São Paulo, 1961



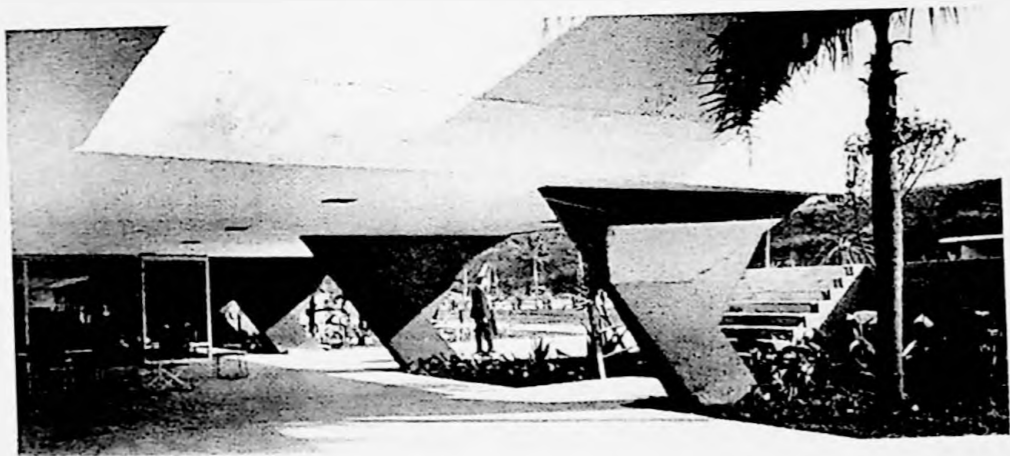
posteriores para formar arestas com o plano, também inclinado do beiral - evidente desejo de mascarar a presença do telhado e produzir adensamento estético. No corte do projeto, o dinamismo oblíquo com seus triângulos reverberam uma discreta decomposição triangular cubista, com movimento ainda acentuado pelas linhas inclinadas da escada, que, mais tarde, ascenderiam a rampas. Um gosto estético que ajudaria a entender a notável sucessão de facetas estruturais triangulares.

A referência ao Cubismo faz duvidar da condição moderna definitiva do projeto de Artigas para equipará-lo ao estágio protomoderno, análogo ao da pintura cubista na história da arte. A mesma que havia intuído o problema pictórico como atividade diversa da representação literal da realidade para explorar os problemas intrínsecos da técnica pictórica e antecipar, sem, contudo, dar solução às dúvidas que as vanguardas formalistas posteriores esclareceriam e transformariam na teoria da forma *puro-visualista*¹⁴. Deseja-se acreditar que Artigas, em algumas poucas obras posteriores, desenhadas entre 1945 e 1950, vai conceber com esse elevado conceito de forma, para depois, certamente cooptado pelo discurso ideológico e seduzido por estética mais engajada, renunciar a essa forma difícil e discreta e dar lugar à invenção de uma arquitetura.



Não é diferente perscrutar a geometria dos esforços estruturais que dá forma ao elemento de sustentação e distingue a construção convencional da construção científico-artística, do esforço feito pelos cubistas para desvelar a geometria que compõe a realidade e distinguir o mundo óptico e mundo artístico. Em ambos os casos, persegue-se a forma geométrica que, em pese sua abstração, está conformada a construir segundo triângulos que parecem representar, ora linhas de força, ora linhas construtivas dos temas das telas.

Após período em que Artigas desenvolve suas obras produzidas segundo os atributos da formatividade moderna mais estrita — a planta irretocável da residência Antônio L. T. Barros, 1946; a cúbica e compacta residência Trostli, 1948, a engenhosa residência Heitor de Almeida, 1949 e a perfeita residência D'Estefani de 1950 — obras que coincidem com sua viagem aos EUA e provável contato com a obra de Marcel Breuer, cujo escritório era em Nova York, aquele breve, porém promissor período formativo seria mais tarde trocado pela expressão que chamasse mais atenção e colecionasse elogios. A tão celebrada quanto atribulada residência Sebastião Baeta Henriques, de 1956, regride a respeito do papel estruturador da forma, mas se destaca ao escolher o caminho expressionista e figuras estruturais óbvias para sintetizar os permanentes traços genéticos da criação -

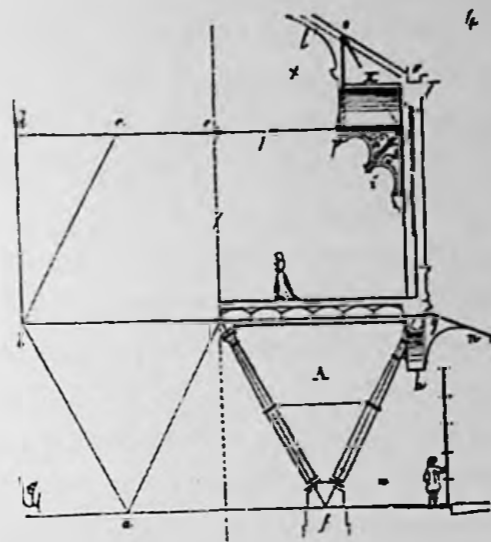


retomada de triângulos nos pilares estruturais trapezoidais, indicação da cobertura independente, níveis *split-level* e a espacialidade vertical. Os quatro episódios da ontologia arquitetônica de Artigas.

Esse realinhamento estético leva Artigas para uma experiência estrutural em residências, adaptada dos conceitos estruturais das pontes, e o relaciona com o trabalho de outros arquitetos. Amancio Willian da Argentina, Craig Ellwood, o casal Eames da Califórnia e Mies van der Rohe projetam em situações cujas estruturas estão à margem de córregos ou desfiladeiros. No caso de Artigas e Cascaldi, a segunda residência Bittencourt e o abrigo de barcos do Clube Santa Paula, baseiam-se em estruturas de pontes sem ao menos estarem implantadas em geografia condizente.

FAUUSP

A FAUUSP, de 1961-69, resulta das preferências que sobrevivem à aparência de sua arquitetura e questionam a história permeada por estilos ou fases. Resultado e vítima da combinação de desejos estranhos, colecionados ao longo da carreira, que constroem incompatibilidades. A cobertura horizontal e as empenas da fachada



*Artigas, corte residência Benedito Levi
São Paulo, 1944*

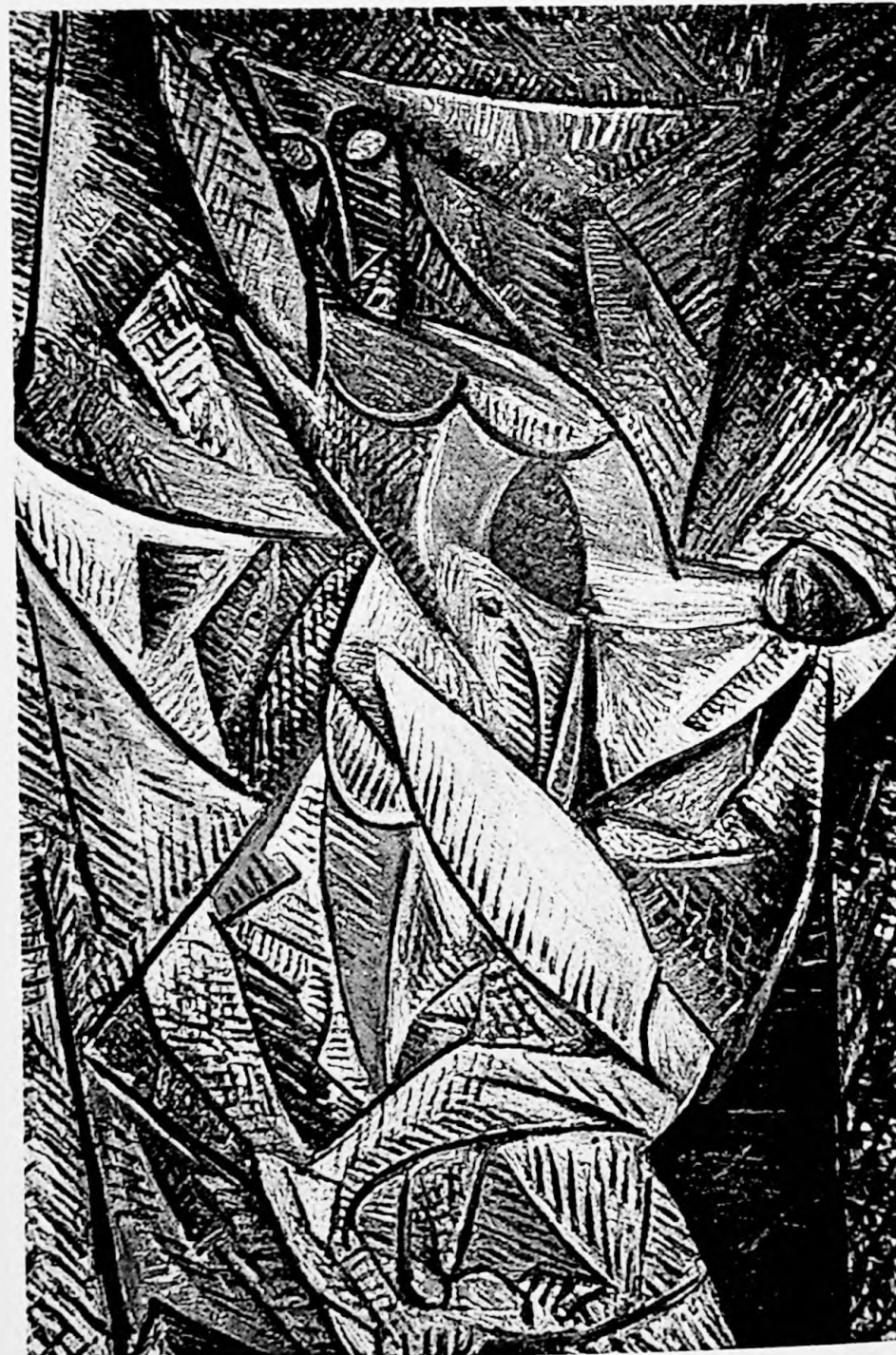
*Artigas e Cascaldi, perspectiva e foto do vestiário São Paulo Futebol Clube
São Paulo, 1961*

Viollet-le-Duc, método de sustentação com pilares metálicos inclinados, 1859

definem um objeto estável e equilibrado, enquanto o esquema *split level* define espacialidade oblíqua e adequada a coberturas e terrenos inclinados. A imediata combinação de salas de aula com grandes ateliês coletivos nos níveis superiores parece eludir a dúvida quanto a diferença dos pés direitos medidos na cobertura. Esses desencontros espaciais não são perceptíveis pelo olho porque as discrepâncias formais foram percebidas, entendidas e corrigidas a tempo. Assim, se a alta parede de concreto do paralelepípedo do Ateliê Interdisciplinar estabelece alinhamento horizontal com sua própria estrutura, a placa cega e oposta do corredor dos ateliês, assim como todos os tabiques daquele lado, são alinhados com a altura das vigas do lado oposto. O plano horizontal formado por essa linha de terminação dos planos verticais de concreto equilibram e horizontalizam a percepção interna referida ao plano da grelha da cobertura, mesmo apesar da presença das lajes alternadas. A marcação das vigas sob os bancos e tabiques cumpre tarefa formal inconfundível.

O conflito dos níveis desencontrados das lajes acontece em dois momentos. Quando as lajes alternadas se encontram e quando sua posição não é escondida pelas empenas cegas e dominantes das fachadas. As rampas, únicos elementos diagonais, além da função que cumprem, desempenham tarefa visual positiva, ao manter os níveis desencontrados afastados e mostrar linhas inclinadas que ligam as vigas de borda a percorrer o interior do edifício. Em todo caso, não exercem uma ação construtiva no edifício. Na escada junto ao elevador, os desníveis se aproximam e, apesar do diversionista movimento vertical da torre do elevador, explicitam forte conflito visual, minimizado apenas pela extensa linha horizontal do guarda-corpo cego de concreto que esconde o nível da laje do museu e parece apoiar a estrutura oposta que se aproxima. Atrás das rampas, na prumada de banheiros e da cozinha do restaurante, o alinhamento numa só parede disfarça a presença de vigas em diferentes alturas.

Na viga de borda interna e voltada para o salão caramelo, da

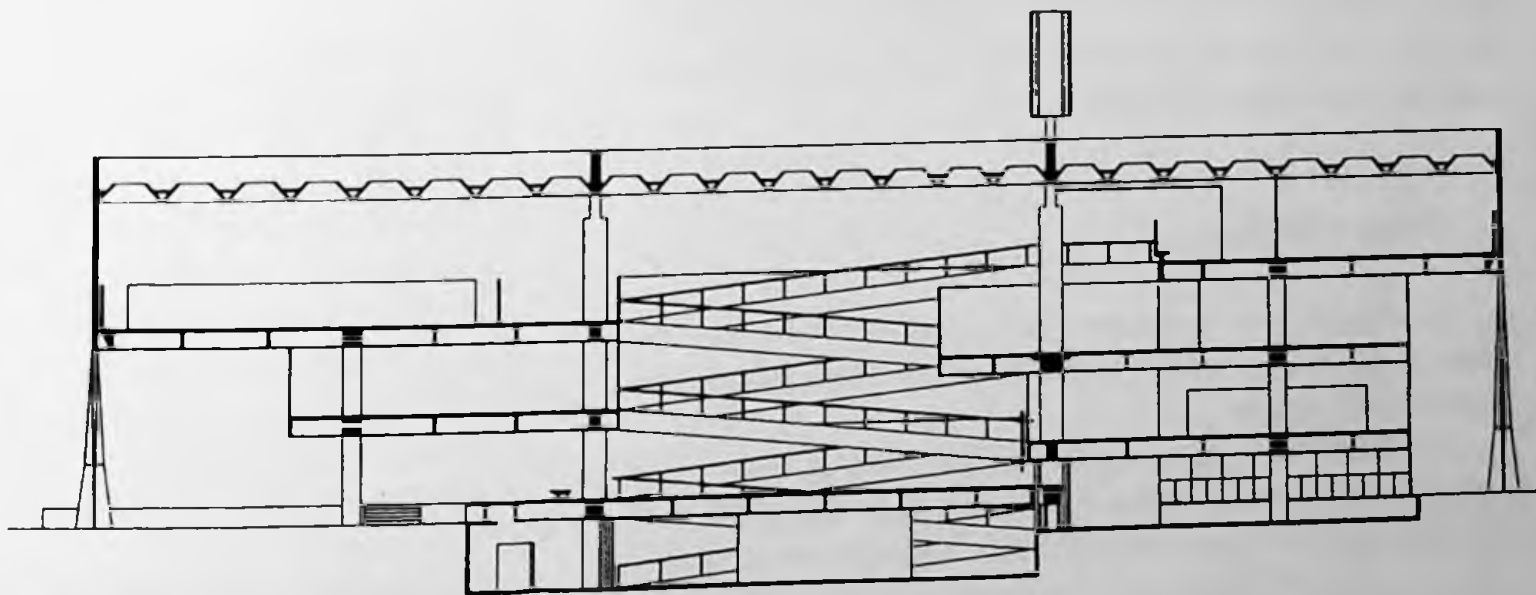


laje do piso do museu se constrói uma placa horizontal, a peça mais enigmática de todo o projeto. Placa aposta à estrutura que se faz passar como guarda-corpo do museu mas é prolongada na parte inferior sobre a estrutura, para escondê-la. Pode se afirmar que essa peça impede a percepção visual do esquema desencontrado das lajes, ao não deixar observar o piso mais alto e tampouco a viga de borda da laje.

É do lado externo do edifício que as lajes desencontradas causam o maior estrago visual. A laje do nível departamental é incompreensivelmente prolongada, de ambos os lados do edifício, até encostar na testeira, e no pilar, das fachadas laterais, numa cota mais baixa, como que imprevista. A testeira, que deveria arrematar todos os níveis das lajes, escolhe onde vai cumprir essa tarefa e deixa o conflito evidente quando sua saia fica curta. A própria cota inferior da testeira foi constrangida a duas alturas para arrematar essas lajes

mutantes a cada lado do edifício e mostrar uma pequena espessura que explode o volume em planos.

A decisão de mudar os pilares e alterar o conceito estrutural nas fachadas com utilização de vigas gigantes de concreto acarreta outra descontinuidade formal ao objeto. Além do estranhamento que constitui cancelar um a cada dois pilares nas fachadas e assim modificar a escala perceptiva desde o exterior, ao optar por pilares na projeção das empenas de fechamento, agia-se no sentido de negar o princípio do balanço estrutural ao edifício para expressar o desenho estrutural destes elementos nas fachadas¹⁵. Estratégia prestigiada no Brasil para favorecer o exercício plástico. No entanto, a modulação horizontal e vertical de pilares é desigual ao formar os balanços no sentido longitudinal das vigas contínuas. Tais balanços apenas fariam sentido se fossem acatados em ambos planos de aresta do edifício¹⁶. Assim, o edifício mostra uma solução imperfeita. As medidas dos



Picasso, *La dance aux voiles*
Paris, 1907

Arugas e Cascardi, *corte transversal FAUUSP*
São Paulo, 1961

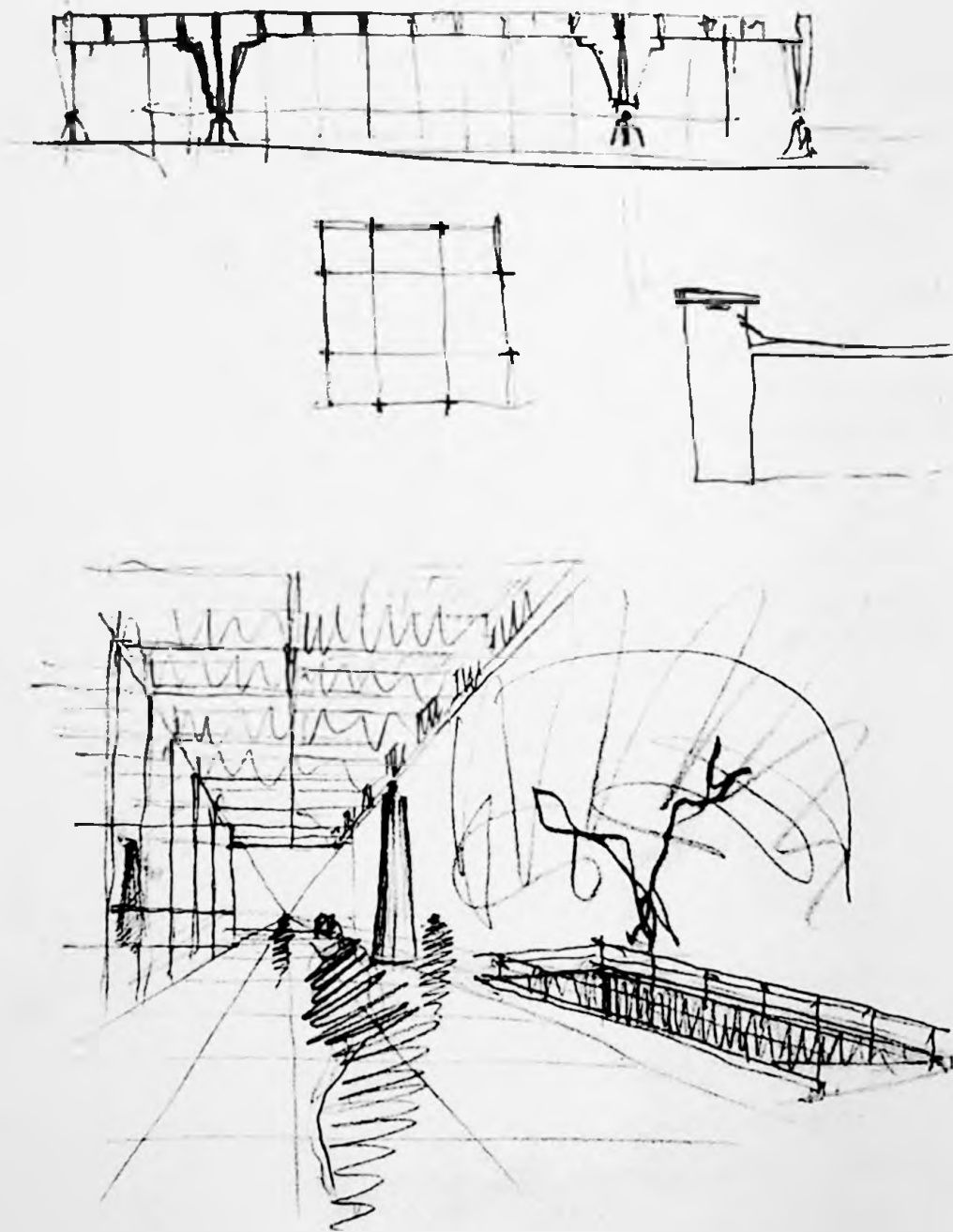
balanços são muito discrepantes entre as faces ortogonais do edifício e, para piorar, os dois pilares da fachada lateral tiveram que ser deslocados com respeito aos eixos construtivos dos pilares internos, para assumir uma posição que não estava prevista na malha horizontal.

É preciso comentar, naquilo que diz respeito à concepção desse edifício, que os primeiros croquis referiam-se a outro edifício - partido - e que aqueles desenhos apontavam para uma solução com recorrências típicas de Mendes da Rocha. Os riscos originais¹⁷ mostram um projeto dividido entre a plataforma, ou camada geográfica, com importante parte do programa enterrado, que acabaria parcialmente preservado no projeto final, e um pavilhão - quadrado - implantado em um dos lados. A lâmina retangular extensa e enterrada, o furo em sua cobertura e as possibilidades de organização e estruturação do pavilhão são reiterados na primeira metade de desenhos. De qualquer maneira esses elementos se adaptam à solução definitiva, com a diferença que toda a cobertura da lâmina enterrada, e seu pátio de iluminação, acabariam sendo cobertos, agora não mais por um edifício puro de planta quadrada, para transformarem-se no salão caramelo e no foyer do anfiteatro.

Artes plásticas

Os triângulos que se equilibram nos quadros de Ademir Martins, nas esculturas de Amílcar de Castro ou de Franz Weissmann, interessam a Artigas.

Em todo caso, quando mais Artigas mostrou consistência formativa em sua arquitetura, menos expressou triângulos, mais evitou o equilíbrio tenso e inclinado em sua estrutura e não contou com a música dos pontos de apoio. Insiste-se que a residência Olga Baeta, seguida pela residência Rubem de Mendonça, ou *casa dos*



Mies van der Rohe, corte e perspectiva Ron Bacardi
Santiago, 1957

triângulos, de 1958, correspondem a uma produção em que apenas comparece o modernismo. Os triângulos azuis da última decoram as paredes e os pilares como um revestimento ou textura que confunde quem quiser fazer esforço para entender como se decidiu a forma que constrói a residência.

Essas correntes pictóricas e escultóricas poderiam ajudar a desvendar condições plásticas recorrentes que acabaram apresentando-se como problemas de forma para os arquitetos na segunda metade da década de cinquenta¹⁸, do século XX.

O emocionante *ponto de apoio* a que tanto se referia Artigas, cuja alegoria se pode encontrar no vértice da pirâmide de tronco romboédrico das colunas que sustentam testeiros de fachada da FAUUSP, deseja para a arquitetura a idealidade antigravitacional das artes plásticas; sugerir que o apoio pudesse ser condensado em um ponto geométrico, virtual, como acontece nas telas de Dacosta, Ademir Martins, e nas esculturas de Amilcar de Castro ou de Franz Weissmann.

Do apoio simples e concentrado em chapas de aço como no Abrigo de Barcos do Santa Paula late Club — ou no apoio estetizado, pela primeira vez nos pórticos metálicos da Fábrica de Motores AEG, de 1908-09, de Peter Berhens (1866-1940) - passa-se à ilusão do apoio ideal, sem gravidade, da arquitetura sem peso. Se o *ponto de apoio* condensa valor e se esse valor refere-se à entrega das cargas no solo, então há também uma relação entre o território e o artefato, só que com sentido inverso ao de Mendes da Rocha. Para Artigas, o *piloti* tem o valor atribuído por Le Corbusier e Lucio Costa: o elemento que resolve a relação entre a construção e o perfil natural. Essa sorte de *piloti* transformado em *ponto de apoio* reveste-se de simbolismo estranho à engenharia.

Sem desenvolver demasiado os conceitos, o professor Júlio Roberto Katinsky deixa bem clara a intenção de apontar diferenças para avivar a disputa entre *escolas*, no texto do catálogo da exposição



Flávio Motta e Artigas, foto arguição de Flávio Motta em concurso para professor titular São Paulo, 1984



dedicada a Artigas no Instituto Tomie Ohtake, em setembro de 2003, vai afirmar que, no Brasil, o processo tecnológico da primeira metade do século XX apóia-se em duas pernas: a *invenção técnica* e a *inovação* - ou transferência - *tecnológica*¹⁹. Dirá, em seguida, que a primeira é melhor acolhida no Rio de Janeiro e que a segunda se firma em São Paulo. No mesmo catálogo da exposição *Vilanova Artigas*, após o curador ter mencionado aquela diferença fundamental entre cariocas e paulistas no manejo da técnica, Artigas é descrito *como um dos grandes inventores de estruturas entre arquitetos brasileiros*²⁰ em nota que acompanha a apresentação do posto de gasolina.

O evidente desinteresse de Artigas pelas casas convencionais de seus primeiros anos na sociedade de uma construtora apontam para o alinhamento com arquitetura mais heróica e impactante. A residência Czapsky, de 1949, serve como demonstração.

Construção é quantidade, arquitetura é qualidade, dirá Artigas



em 1956. A máxima dá margem as mais diversas e interessadas interpretações, mas em todo caso exclui a mera ação de construir da crescente expectativa da arquitetura.

Estão para a cidade, [as posições que escondem o lado artístico e criador do urbanismo e aceitam uma certa colonização pela ciência] *como a construção para a casa. A construção só existe como tal, enquanto a humanidade não pôde desenvolver plenamente sua criatividade.*²¹

Posto de gasolina

O posto de gasolina José Mestres Alijostes, de 1949, bairro da Bela Vista em São Paulo, é coberto pela combinação insólita e complicada de estruturas, mas será visto pelos comentaristas como

demonstração de *capacidade inventiva* no uso de estruturas por parte do autor²², com intenção evidente de equipará-lo às *máquinas estruturais*, ou às combinações estruturais incompreensíveis de Niemeyer. Mesmo não sendo a cobertura em arco um conceito estrutural moderno, o sentido comum e, todavia, a tradição construtiva mais sensata recomendariam apoiar os antigos, capazes e leves arcos da cobertura diretamente sobre as duas paredes nas divisas laterais do terreno. O esforço horizontal e a componente inclinada da estrutura curvada poderiam ser compensados por insignificantes tirantes metálicos a exemplo de tantas e maiores coberturas conhecidas. Evitariam-se caras mísulas de concreto, impermeabilização, tanta ferragem negativa para absorver respeitável momento e as correspondentes medidas especiais e suplementares nas fundações. A importante e moderna decisão desse projeto facilitaria a liberação de todo o piso para a circulação de automóveis, não fosse tal vantagem agravada pelos pilares da estrutura do escritório elevado que obstaculizam o miolo do terreno mas não se prestam a colaborar para a sustentação da cobertura, mesmo quando o fechamento é arrematado na cobertura arqueada e sugere agir como apoio.

Esta obra exemplifica uma das estratégias da arquitetura brasileira que expõe postura arriscada e descompromisso: uma solução desvantajosa, adotada pelo expediente artificioso, pela busca criativa e original. Ao mesmo tempo tentava se destacar do mar de construções convencionais, com as quais os arquitetos não mais acreditavam ser possível distinguir-se. Postos de gasolina foram confiados a arquitetos para despertar interesse e atenção dos consumidores pela singularidade das formas e das estruturas. Não seria de estranhar que empresários se dispusessem a investir numa solução estrutural vistosa e ao mesmo tempo mais expressiva que servisse de atrativo num mercado tabelado, porém concorrido. Nestas situações, o arquiteto sabe que o resultado deve diferenciar-



Artigas e Cascaldi, foto ponto de apoio garagem de barcos Santa Paula Iate Clube São Paulo, 1961

Berhrens, foto engaste articulado fábrica de motores AEG Berlim, 1908

Artigas, foto posto de gasolina José Mestres Alijostres São Paulo, 1949

se e, por isso, não desenha com método mas para provocar. Nem assim esse é o resultado esperado do projeto moderno. A exigência de resposta clara e econômica para o problema construtivo daquele posto de gasolina evitaria pirotecnia. Mas a resposta é referida a sistemas construtivos que não alcançam o patamar dessa inventividade arquitetônica. Interessa nesse modesto e atrapalhado posto de gasolina reconhecer a existência de duas estruturas independentes - principal e secundária - que são questionadas pela insistente tese dos estilos e das fases na carreira de Artigas. O argumento das fases que compõem a obra do arquiteto é baseado em aspectos estilísticos da arquitetura e sem considerar os aspectos constitutivos. Em que pese as críticas que possam ser feitas ao projeto, há de se reconhecer que aquela obra antecipa outro recurso grato ao arquiteto, ou o gosto pela autonomia entre a estrutura que constitui a cobertura e as demais que sustentam as partes menores da edificação. O edifício da FAUUSP pode ser visto como o exemplo mais acabado dessa idéia persistente.

Interessa desse modesto e atrapalhado posto de gasolina reconhecer a existência de duas estruturas independentes que fazem rever a polêmica que acompanha a divisão em fases na carreira de Artigas. É verdade que o argumento das fases está baseado nos aspectos estilísticos dessa arquitetura e portanto em aspectos secundários ou aparentes, mais imediatos de sua obra. É de se esperar que um grande arquiteto maneje a organização da forma em seus estágios mais elevados e distanciados da reprodução estilística. É de se esperar que esses esquemas estruturadores sejam constantes do pensamento de um arquiteto.

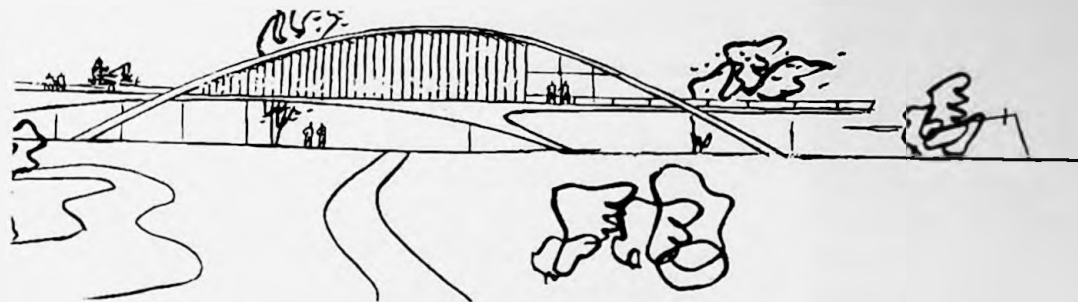
Lucio Costa, homem culto, parece adaptar a afirmação idealista da *intenção de arte* — *Kunstwollen* — de Alois Riegl (1858-1905) quando, com veemência, defendeu a *intenção plástica*²³ como a aspiração que eleva o objeto de arte acima do útil. A plástica, palavra ou assunto eram evitados em São Paulo, cidade em que parte

ponderável da arquitetura era resolvida por oriundos das escolas de engenharia. Cidade em que os arquitetos não aceitavam *artisticidade plástica* — *plasticidade* — como objetivo da criação no campo da arquitetura. Mas admitiam atribuir *artisticidade* a certos aspectos da técnica construtiva, aspectos que poderiam ser dotados de expressão plástica desde que restrita ao conceito estrutural, ao esforço e à forma simbólica da estrutura. A conhecida plasticidade brasileira poderia ser assumida, em ambiente paulistano, quando referida ao racionalismo estrutural. É o sentido plástico da estrutura, aparentemente menos livre e menos inspirado, antecipado por Affonso Reidy (1909-1964), no MAM-RJ.

Na verdade, Lucio Costa acertara em seu prognóstico da arquitetura moderna brasileira e disponibilizara um argumento teórico apropriado ao exagero e ao estímulo plasticizante, sem que as palavras *arte* e *forma* lhe fizessem falta. Defesa que abria contradição insolúvel entre os extremos que o ocupavam: a cultura popular mais espontânea e autêntica da construção histórica brasileira e a cultura de arquitetura moderna grandiloquente que ele defenderia — beneficiaria Niemeyer — mesmo sem praticá-la. Para o arquiteto brasileiro tornara-se impossível cogitar a arte com processos construtivos mais convencionais, sem explícita *intenção plástica*.

Como todo arquiteto, Artigas repete algumas poucas questões constitutivas da arquitetura durante sua vida profissional. Impressionam essas constâncias. O gosto pela espacialidade fraturada do tipo *split-level*, ou *demi-étage* ou, ainda, como ele preferiria: *níveis desencontrados*; a preferência por rampas como sistema de circulação vertical e a separação do sistema estrutural em hierarquias, as plantas binucleadas, a liberdade estrutural e a plástica nos pilares. Assim seria sua maneira de conceber.

A primeira residência José Mário Taques Bittencourt, de 1947, apresenta um ritmo sincopado de colunas, além da indefinição entre pilares e paredes como elementos de sustentação da construção. A



Niemeyer, elevação Clube Libanês
Belo Horizonte, 1950

distância entre vãos é variável ou ajustada às medidas antecipadas dos ambientes — provável resquício dos tempos da construtora — em que não há modulação estrutural, ou racionalidade construtiva no sentido mais elevado. É provável que as proporções diferentes desses elementos verticais sobre laje inclinada sugerissem descuido geométrico e construtivo: mesmos vãos, mesma ferragem, mesmo cálculo, mesma fôrma. Uma casa estreita, cujo limitado esquema distributivo inviabiliza programa mais complexo sob mesma cobertura.

Os telhados cerâmicos de suas residências de aparência *wrightiana*, anunciavam desentendimento entre a forma e a técnica construtiva. Não há na série das *prairie houses* qualquer exemplo com inclinação divergente nas águas do telhado. As arestas dos telhados de Wright têm a intersecção a 45° , pois são requisito nas proporções das plantas, são a condição obrigatória e irrecusável da boa técnica que qualifica construtivamente o objeto e lhe oferece, inclusive, consistência visual. As casas de Artigas desse período aparentam o estilo americano, mas ignoram que uma residência com cobertura inclinada em diferentes águas começa a ser projetada pelo telhado.

Apesar da formação de Artigas como engenheiro poderia se dizer que suas obras não são das mais prestimosas do ponto de

vista construtivo, já que ele desdenha os aspectos construtivos mais convencionais.

Parece que este entendimento das técnicas construtivas comuns constitui uma condição indeterminante da forma, um saber disponível e adaptável do qual a técnica construtiva não extrai valor artístico, apenas preenche a idéia: a edificação. Não se está demasiado longe da hipótese formulada por Lúcio Costa quando se refere à *intenção plástica* e por conseguinte ao fracasso da técnica construtiva convencional quando angaria valor construtivo perante a cultura brasileira. Nesse sentido tampouco se estaria muito longe das afirmações de Oscar Niemeyer, para quem a arquitetura apenas interessa e sobressai quando provoca, do ponto de vista formal, um espetáculo.

No caso da arquitetura paulistana, o mecanismo que justifica as operações de projeto está baseado em pressupostos muito parecidos, mas a concepção do edifício, ao invés de ser atribuição de um artista inspirado, do gênio criativo, estaria controlada por noções mais convencionais e reconhecíveis da ação construtiva: seria — mais além da estrutura — o conceito estrutural, uma espécie de entidade

que confere familiaridade e sentido arquitetônico à edificação. No entanto, nessa mesma estrutura, será tolerado o *reforço* plástico, do jeito brasileiro. Um pouco diferente do carioca, o meio paulista tem dificuldade em associar a arquitetura ao artista e por isso, sem renunciar à aspiração artística, prefere exibi-la como produto do *arquiteto-engenheiro*.

Há de se entender que, quando Artigas confessa apreço por formas robustas, maiores e mais pesadas, quando descreve o gosto por dimensões pronunciadas²⁴, o faz pela preferência no uso indiscriminado de estruturas aptas para grandes vãos, às vezes empregadas em situações ligeiras ou fáceis. A insistência em superdimensionar arquitetura também pode ser entendida como correção expressiva do objeto, voltada para a exposição do objeto e, portanto, despreocupada com a legalidade conceptiva. A percepção estética do objeto mais pesado refere-se ao reconhecimento de valores na solidez, na massividade, na robustez e na durabilidade. Basta comparar a emoção de Mendes da Rocha ao descrever a laje mais leve, fina e delicada, com o prazer de Artigas com a fortificação do objeto para deduzir que ambos concebem segundo intenções e pressupostos artísticos diversos.

Nos anos sessenta do século passado, a moralidade da arquitetura paulista obrigava ao emprego *honesto* do material ao mesmo tempo que descuidava de outros aspectos decisivos da arquitetura moderna, como a exatidão e leveza. O exagero no perfil da estrutura, para reforçar sua visibilidade e ampliar sua presença, reforçaria a fruição sensível e táctil da textura que substituiu a experiência estética e visual mais abstrata e mental da categoria da forma. Poderia ocorrer que a visualidade desse lugar à taticidade. Os materiais e seus acabamentos mais rugosos providenciavam sensação e interesse que suplanta o sentido estético resultante do controle estruturador da forma.

Peripécia brutalista

A intelectualidade paulistana brinda a cidade de São Paulo com a mais imprecisa e animada idéia de *moderno*. Origem de não poucos e insolúveis problemas da arte e da arquitetura locais. Por esse motivo, são tão pertinentes os comentários de Roberto Schwarz²⁵, feitos a um poema tomado de *Postes da Light* de Carlos Drummond de Andrade. Não faz falta acrescentar que a evidente oposição entre o atraso e o progresso é simbolizada pelo cavalo e pelo bonde ou pelo animal e a máquina ou pela natureza e o artifício. Quando se encontram, imobilizam-se, fazendo com que o motorneiro fique impaciente: *Noutras palavras, a modernidade atua integrada ao esquema da autoridade tradicional*" e *"Os avançados não abrem mão do atraso, e os atrasados, longe de serem retrógrados convictos, gostam também de um 'solzinho progressista'*

Quase uma paródia das palavras do arquiteto João Vilanova Artigas em entrevista, explicando por que acreditava que, num determinado momento, a arquitetura *wrightiana* era mais adequada ao meio nacional e ao estágio tecnológico em que se vivia do que a de Le Corbusier:

*"Porque eu não podia oferecer para os meus jovens clientes e intelectuais, daquela época, fazer um jardim no seu teto, sem fazê-los morrer de rir e tinham muito de razão."*²⁶

Depara-se com alguma coisa que parece ser um *moderno* aguado e contido, fragmentado e oportunista que compareceria de maneira esporádica, quando convocado, quando fizesse sentido, respeitoso ao agradável e pacato atraso da terra. Um moderno difuso, distinto do teorizado na Europa do século XX e construído com paciência. Se está diante de uma noção de *moderno*, controlada pela autoridade tradicional, *mais para conseguir destaque e distinção* e menos como

substituição definitiva do modo de pensar e de ver o mundo. Um moderno *à moda da casa*, quase sempre mestiço e raras vezes irreprimível.

Os textos de João Vilanova Artigas que comentam a arquitetura internacional e seus personagens deixam transparecer o convencimento de quem denuncia dissimulada ingerência imperialista. O texto dedicado ao *Módulo* de Le Corbusier²⁷ é, entre todos, o mais exaltado e que melhor exemplifica suposta conspiração estrangeira. A arquitetura, como na fábula infantil, simbolizaria a patinha branca e inocente da pele de cordeiro que esconde predador mal-intencionado. As vantagens de um antropomorfismo travestido em ergonomia²⁸, esconderiam, em seu sistema métrico, dominadoras exigências do capitalismo central sobre a periferia.

O antídoto eficaz contra o imperialismo atuante estaria na conclamação nacionalista que, de um só golpe, transformaria toda manifestação estrangeira em inaceitável intromissão na autodeterminação de um país independente. No entanto, a bandeira da história e da cultura nacionais já havia sido erguida pela concorrência carioca, por ninguém menos que Lucio Costa. O imperativo de estabelecer oposições com o Rio de Janeiro pode ter sido determinante ao tingir o discurso paulistano com simultâneos argumentos autóctones, modernos e especializados, menos nacionalistas, populares e nostálgicos em suas atenções com a história e as tradições. Fazia sentido que assim fosse, já que a cidade de São Paulo tinha outros motivos: sem Escola de Belas Artes, orgulhava-se do Liceu de Artes e Ofícios; sem a importância conferida pelo poder político e pelos privilégios sociais, sua importância voltava-se para o trabalho e progresso.

"Por uma atitude crítica em face da realidade" em os Caminhos, como oposição à corrente que se formou para defender as formas inspiradas no colonial como as mais representativas da



Artigas, foto edifício Louveira
São Paulo, 1946

cultura nacional

É verdade que o acento nacionalista e romântico proposto para a arquitetura moderna brasileira por Lúcio Costa, tem a motivação de quem acredita na necessidade de fundamentar o novo na história e na cultura regional, de quem acredita que só esse *sentido* pode tornar legítima a aquisição moderna e de quem é escrupuloso por admirar toda a tradição e todo patrimônio que constituem a experiência mais sincera do país.

A tardia reivindicação paulistana defenderia diverso valor. Procurava a arquitetura nativa com que enfrentar a interferência da novidade importada, em princípio estranha. Nativa, mas ao mesmo tempo progressiva. Nativa por pretender autoctonia e corresponder à demanda intelectual brasileira ciente das aspirações nacionais. Nativa porque assim ficavam afastados os perigos da intervenção cultural externa e mitigadas a dependência e a alienação locais.

O nacionalismo promovido pela nova arquitetura paulistana é combativo e trata de repudiar a ingerência estrangeira. Dai fosse tão importante inventar arquitetura desvinculada e a historiografia que desse credibilidade à hipótese estilística nacional.

Edifício Louveira

A solução da escada de serviço das lâminas do edifício Louveira, construído em 1946, por Artigas e Cascaldi, era mostrada aos alunos de arquitetura como expediente habilidoso e inventivo que iludia a falta de espaço disponível, ou a insuficiência para desenvolver uma caixa de escada completa. A embaraçada solução transformava o corredor de acesso de serviço das duas unidades opostas na parte faltante da escada e espelhava os lances. Tinha ainda que prever um terceiro lance para alcançar a entrada social, por aqueles que vinham pela

escada ou pelo elevador de serviço. Atrapalhada circulação vertical, descrita com ânimo e elogio. Uma aula dedicada ao pior momento de um projeto cuja elevação oposta constitui um dos melhores momentos da obra de seus arquitetos.

Não são desprezíveis os problemas que a solução traz para a fachada, ao romper o solene alinhamento horizontal frisado pelas salientes e alvas bordas das lajes e propor o desconforto das paradas dos elevadores em níveis trocados. Em todo caso, a pressa parecia prestigiar extravagante fachada, mais comentada que a nada melhorável fachada oposta com salas e dormitórios. O trapézio formado pelos lances opostos coincidiria com o adensamento formal que chamasse atenção.

A marcação dos lances da escada duplicada na fachada deve ter sido entendida como qualidade pelos arquitetos que não teriam tido dificuldade em nivelar todas soleiras das lajes, caso isso fosse desejável.

Residência Mendes André

Está entre os projetos que derivam da idéia de casa-ponte, mas ao contrário do que os extensos painéis de madeira das esquadrias guilhotina dos quartos e da sala fazem pensar, não se utilizou modulação adequada na Residência Mendes André, de 1966, tornando-a um caso irresoluto da coordenação dimensional atenta à acurácia visual. Os quatro pilares não têm suas posições confirmadas pela modulação da residência. A fachada frontal foi dividida em dezenove partes. O número-primo não estabelece medida nem coincide com a relação do vão e dos balanços da estrutura, cujo desenho da treliça exige uma relação par e simétrica de quatro partes com a proporção $A:2A:A$. Sua indivisibilidade acarreta o deslocamento do desenho na fachada principal da residência.



Artigas, foto fachada residência Mendes André
São Paulo, 1966

Não houve acordo formal. O que poderia parecer uma inconsistência no desenho frontal da residência caso fosse considerada a razão construtiva das partes, provavelmente sequer foi entendido como problema, já que compatibilizar essas medidas não teria exigido muito esforço.

São essas atenções com a construção do objeto que revelam os aspectos principais do problema construtivo. No caso desta residência era satisfatório e suficiente que a estrutura assumisse o protagonismo e seria desnecessário ajustar suas medidas a um conjunto modulado que posicionasse todos seus componentes. O desencontro entre a posição dos elementos portantes e elementos de vedação faz pensar que os olhos vão perdendo sua inteligência.

Iate Clube Santa Paula

No Iate Clube Santa Paula, outro exemplo de estrutura de viaduto empregada para uso civil, é proposta e executada uma cobertura plana amparada em pórticos hiperestáticos apoiados em quatro pontos de cada lado, com balanços extremos. Os apoios margeiam

áreas cavadas — o acidente geográfico — contidas por intermédio de muros de arrimo executados em paredes de concreto ciclópico.

A figura deste edifício corresponde à visão de um viaduto rodoviário onde foi substituída a mesa da pista de rodagem pela cobertura executada em dois planos alternados. Os roletes metálicos sobre as placas de aço concentram e transferem cargas ao mesmo tempo que permitem a dilatação de uma estrutura tão magnífica.

A distância entre os apoios parece ser controlada por aspectos estruturais e pelo cálculo e não interferem, em princípio, com os usos previstos sob a cobertura.

A estrutura tem como característica apresentar de um lado seus elementos principais e do outro propor os balanços.

O abrigo de barcos — e a residência Bittencourt — apenas podem ser entendidos quando se introduz o uso do *partido* em arquitetura. Assumem-se como noções estruturais estranhas à arquitetura convencional, mas familiares à engenharia pesada. Abrigam-se barcos sob um viaduto ou sob uma ponte de concreto com grandes vãos e problemas de dilatação correspondentes aos das grandes estruturas.

São apoios simples em que se faz homenagem à articulação metálica. Apoios em que a tensão dos esforços é inversamente proporcional à afinização dos elementos que recebem as cargas.

O desenho

O desenho, entendido como linguagem, existiria para contar as intenções, designios e futuro. Técnica e arte comportam-se segundo dinâmica diversa, cumprem tarefas diferentes. A primeira pode ser objetivada segundo compromisso com aperfeiçoamento, desenvolvimento e superação constantes; quanto à segunda, apenas seria possível concordar que muda e o faz com imprevisibilidade, por motivo tantas vezes inefável.

Mesmo a genérica técnica construtiva não se atualiza da mesma maneira que a tecnologia, ou o desenvolvimento científico da técnica, a técnica que recebe ininterruptos recursos, pressão e interesse de pesquisa e desenvolvimento. Por vezes, a técnica construtiva tradicional passa a impressão de ser inamovível ou cristalizada, como se já tivesse atingido seu limite. Também passa a impressão de que muitas das rotinas consagradas nas técnicas convencionais entendem-se melhor na subjetividade dos costumes do que quando explicadas em seu objetivo. A associação dessas técnicas a ornamentos e estilemas estabelece vínculos entre prática construtiva e estilo e torna precária a explicação avulsa. Já as técnicas construtivas modernas experimentam progresso, não tão meteórico como nos setores estratégicos, mas pelo menos crescente.

Parece ter passado despercebido que Artigas fala do desenho como se fosse uma técnica natural ao homem, uma linguagem que o homem aprenderia como se fosse linguagem falada para comunicar-se, um recurso intelectual natural. A capacidade do homem em desenhar, confirmada desde sempre pela arte rupestre, como desejo

ou designio acusado na própria coincidência etimológica da palavra transformou-se no argumento principal desse texto.

A *eloquência das linhas* citada por Le Corbusier³⁰, pode igualmente conduzir à exploração da forma como o comentário de seu desenho.

Dessa maneira, ao associar o desenho à criação de arquitetura, como a atitude e atividade que sempre expressa o verdadeiro, o irreprimível, o almejado, Artigas consegue duas proezas. Primeiro, assegura à arquitetura parentesco com a técnica e, depois, consegue referir-se à criação da forma sem precisar molestar-se com a *forma*. O desenho como uma técnica além de representar o projeto de arquitetura, o produziria. Não é explicitado no texto como o advento moderno penetra essa técnica representativa para orientá-la segundo acepção formal específica.

O desenho seria entendido como processo de decisões que traz embutida rara capacidade — maiêutica — de capturar e trazer formas do tempo para propô-las em seu fazer. É de estranhar que se tenha retirado da *forma moderna* a reconhecida capacidade construtiva e cognitiva do objeto para transferi-la à livre e atemporal ação do desenho. Rabiscam-se muitas coisas, belas ou feias, inteligentes ou tolas. O desenho apenas pode atingir o artefato se for controlado por uma operação formal aventurada. O desenho corresponde a uma técnica de representação que precisa ser municiada por conhecimento e intenção. No caso da arquitetura, importaria mais o sentido da intuição e imaginação empregadas do que a destreza ao desenhar. É como se fosse transferida, do olho para a mão, a decisão sobre o artefato; é como se a arte voltasse ao domínio da criação artística que se confirma na habilidade — dom — manual e abandonasse o campo da concepção artística, dominado pela inteligência visiva que se manifesta na forma. É como se ao invés de educar a acuidade visual, o arquiteto acatasse a mera dimensão ótica do mundo e sobre ela deixasse ao desenho selecionar ou intervir. É como se o arquiteto não tivesse nenhuma dúvida sobre o ato de conceber e festejasse, na



Artigas e Cascardi, corte abrigo de barcos late Clube Santa Paula
São Paulo, 1961

representação, o nascimento de uma forma sobre cuja coerência e sentido não precisou deter-se.

Fazer do desenho a base do projeto de arquitetura e deixar em aberto qual é a noção de forma que o controla é como pressupor que apenas existe uma indestrutível noção — moderna — da forma e supor que existe apenas uma maneira de medir o desenho.

A oposição entre qualidade e quantidade na introdução do texto e seu recorrente argumento etimológico tornam provável que Artigas conhecesse a palestra de Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar* realizada em maio de 1952, no âmbito do *Darmstädter Gesprächs II*. Anos depois no texto *Arquitetura e Construção*, de 1969, iria citar o texto de Heidegger e, como seria de se esperar, faria menção às pontes.

Conferir tamanha importância ao desenho corresponde a promovê-lo a raciocínio, a processo de tomadas de decisão; tal estratégia agrega aspectos distintos e, muitas vezes, contrários. O desenho como prática — como linguagem, insistirá Artigas — que aproxima a técnica da arte e que propicia a tão desejável — quanto inexplicável — união de opostos em que equilibrar a arquitetura, apenas poderia ser pensado a partir de um estatuto da forma entendida como saber peculiar, a partir do *puro-visibilismo*, quando a inicial formatividade do objeto encontra sua melhor interpretação construtiva e material. No

entanto, tal afirmação conflitaria com outros fundamentos que apóiam as prioridades e preferências de Artigas. O desenho representa uma figura da mesma maneira que apresenta uma forma. Diferente da escrita o desenho faz referência ao *óptico* e ao *visual*, às condições que um desenhista deve escolher antes de manifestar os dotes artísticos da representação gráfica. Chamar o desenho de linguagem restringe seu alcance.

Talvez essa maneira de pensar o desenho em Artigas, com as contradições que encerra em relação às suas prioritárias preocupações sociais e técnicas, possa servir de pista para aprofundar as hipóteses sobre aquilo que ele pensava sobre a forma em arquitetura. Aparentemente uma forma devedora de raciocínio externo. Uma forma resultante da honestidade e da necessidade.

A forma está em todas as coisas materiais ou corpóreas, muitas vezes confundida com sua aparência. O desenho faz referência à forma ou à aparência. Na visualidade do observador está a capacidade de entender a forma e, nas vicissitudes da matéria e idiosincrasia da técnica, também se expressa a forma. A forma é, para o moderno, um conjunto das relações constitutivas que estruturam um objeto. Corresponde ao motivo que forma um objeto, à definição que eleva o

conceito da forma a estatuto estruturador do objeto, que a diferencia em definitivo de outra noção de forma que a confunde com aparência, silhueta ou contorno. No artefato moderno importa menos sua aparência, seu desenho, e mais a evidência das operações que a condicionam e *vertebram*. Propiciam um tipo de emoção ou beleza, apreciadas ao inquirir e descobrir o motivo formal do objeto, têm uma finalidade sem fim, oferecem uma relação oportuna, universal e irrecusável entre as partes.

Chama menos a atenção, nos textos de Artigas, sua constante exigência comunista para traçar um futuro da sociedade brasileira, inclusive pouco amparada pelo sólido argumento marxista, e mais a insistente preocupação com a sorte da arquitetura dividida entre os caprichos da arte — *exuberância formal* — e as imposições da técnica — *audácia técnica* —. Uma polaridade que tratou de enfrentar com determinação no ensaio *O desenho*, um de seus textos mais reverenciados, mas cuja incompletude traria o assunto à tona muitas vezes.

Ao falar de ensino de arquitetura, Vilanova Artigas, em curtas passagens, posicionava a arquitetura com relação à construção ou a um feito menor e sem prestígio. Há uma decidida distinção entre o que ele entende por *técnica* e o que pressupõe como *construção*.

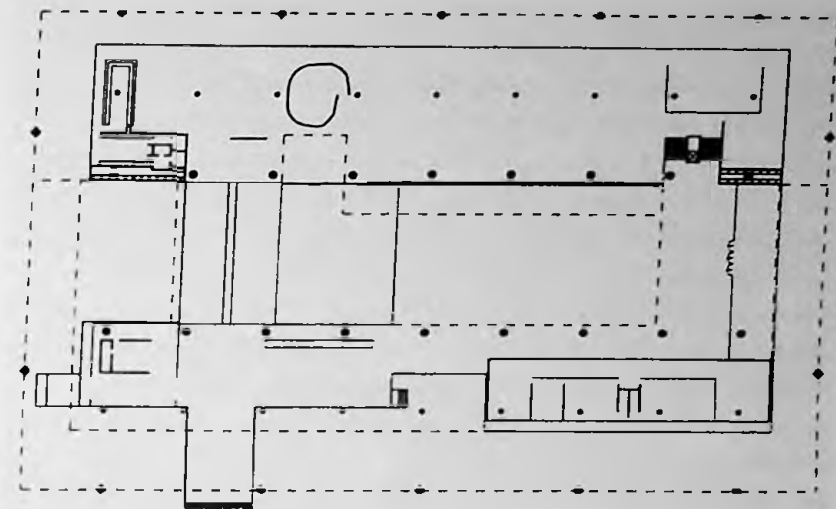
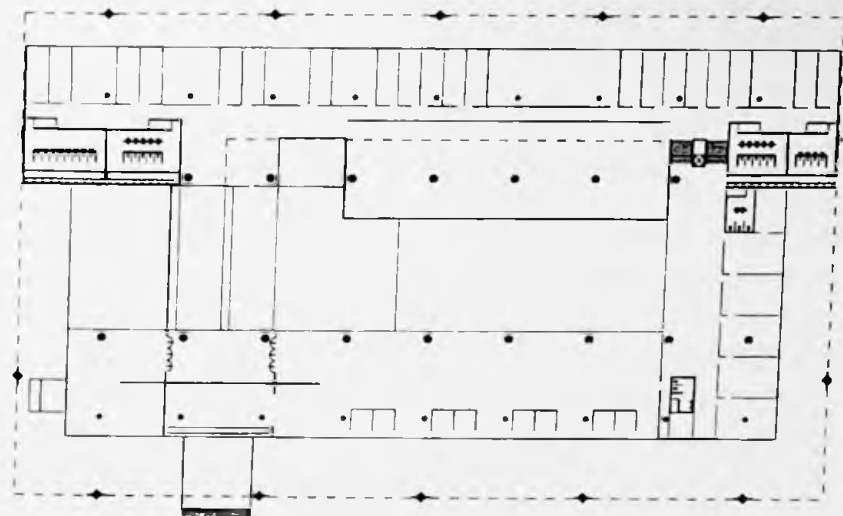
Os problemas do ensino e da prática da arquitetura, na mente de Artigas, repousariam no aprofundamento da história e cultura brasileiras, com superação do problema mercantil que envolvia o projeto de edificações. Artigas encorajava a arquitetura para que se elevasse e destacasse da simples construção, da *empilhação de tijolos* como, com ironia, se referia ao ato simples de construir: amontoar ou apinhar. É importante insistir que, na distinção que a arquitetura faz entre engenharia e construção, se encontra um forte entrave a seu desenvolvimento. Em todo caso, separação compreensível, pois seria improvável que a parede de alvenaria chamasse a atenção de intelectuais e profissionais dados às grandes causas.

Na década dos cinquenta, o reconhecido lastro da submissão colonial, associado ao mal-estar de uma condição sabidamente subdesenvolvida pareceriam insuperáveis para o desespero dos estrategistas do rumo e da forma da cultura e da arte nacionais. Em São Paulo, um processo de industrialização tardia e imitativa enfrentava a manutenção das regalias agrícolas desejada pela sociedade rural. Poucos eram os avanços com relação aos entraves tradicionalistas e a oferta deveria ser grande. A forma da arte brasileira não poderia ser mimética sob risco de agudizar ainda mais o complexo de inferioridade nacional.

Por esse motivo, a criatividade adquiriria relevância poucas vezes observada em situações análogas. Produzir plástica sem precedente, isenta de empréstimo, constituiria a melhor demonstração de autodeterminação artística. E ainda associar essa forma à ancestral e às características geográficas, propiciariam a melhor saída para esta arquitetura como resposta à desejada emergência nacional.

Em dois momentos a criatividade ajudaria a constituir um modelo conforme com a expectativa cultural. Primeiro, definindo uma arquitetura moderna com atributo formal que expressasse decisivamente o futuro; era tão crucial representar um salto para a frente, uma ruptura. Segundo, com exagero e exuberância formais contagiadas pelo prazer do espetáculo e pela sedução: uma arquitetura moderna incapaz de contentar-se com aspectos constitutivos mais especializados, cerebrais e discretos. Ícone moderno e estereotipado mais voltado para a propaganda e para a divulgação do progresso e do Estado

As formas modernas sintonizadas com a cultura nacional não precisariam obrigar-se à interpretação da forma tradicional, nem a técnica dessa nova forma precisaria ser, necessariamente, tecnológica. O artista seria capaz de encontrar essas felizes coincidências que interpretavam o antigo de maneira inovadora e conferiam forma atualizada mesmo à técnica ancestral, nada que a



capacidade do reconhecido arquiteto brasileiro não pudesse alcançar. Único dote que pudesse explicar a presença do arquiteto no rol da intelectualidade responsável pelas mudanças estruturais no país, já que nunca deixou claro no que a arquitetura e o urbanismo poderiam adiantar-se para colaborar com a desejada revolução.

Sua formação como engenheiro entra em conflito com suas exigências como arquiteto e termina por circunscrevê-las na própria visão que a engenharia faz da realidade construtiva.

A *construção como tal*, concebida pelo sentido comum, aprovada pelo costume social, é privada da criatividade do arquiteto: carece de artisticidade. A idéia de construção para Artigas refere-se mais à *coisa* construída do que ao artefato humano. A construção convencional não é portadora de qualquer valor ou notícia que possa instruir o arquiteto. Este deve organizá-la como uma *tábula rasa*: desde o zero, para encontrar forma e sentido inovadores.

A construção trivial — *amontoado de tijolos* — não seria

Artigas e Cascaidi. planta biblioteca/departamentos e planta salão caramelo/museu FAUUSP São Paulo. 1961

portadora de valores superiores, incapaz de preencher as superlativas expectativas da cultura planejada. No meio cultural brasileiro as artes aplicadas e as profissões técnicas não dotavam seus trabalhos de artisticidade suficiente. Não se apresentavam as condições, ou a humildade, para reconhecer o entesouramento patrimonial da *arte de construir*, não há chance de artisticidade na construção. Ao contrário, essa tradição construtiva característica do artesanato e principalmente da mão de obra européia — dos construtores — que havia migrado para São Paulo foi aos poucos desprestigiada³¹. O discurso que tratava de solapar esse conhecimento prático ou aplicado dos mestres e obra, para defender o mercado em formação do arquiteto, baseava-se no argumento da industrialização e da modernização da obra de arquitetura que, no entanto, não evoluiu do ponto de vista produtivo como seu discurso quis fazer pensar e que,

ao contrário, resguardou-se num canteiro atrasado com suas obras de concreto moldado *in loco*.

Artigas afirma, como seria possível constatar em sua obra, que a base da arquitetura moderna não passa pela *construção*, pelo tijolo, mas pela *técnica* — tecnologia³² — que apenas os engenheiros dominam: pela estrutura que apenas os calculistas são capazes de assegurar.

Esta certeza está na base do pensamento de Artigas e tem pouco ou nada a ver com seu apelo comunista, no entanto estaria mais sincronizada com a trajetória positivista sustentada dentro das escolas de engenharia ocidentais desde o século XIX.

Artigas adverte que suas formas modernas são aderentes aos anseios — desenhos — da cultura brasileira, mas não se detém em maiores explicações. Ao isolar toda a tradição construtiva, seguramente atenta aos limites culturais e às possibilidades geográficas, expõe a proposta ao risco maior de estranhamento. Evoca o direito da *liberdade total* da arquitetura, como um homem que acredita na existência de uma liberdade plena, pelo simples motivo de reivindicar a liberdade para o artista: arquiteto.

Dessa forma seria possível intuir que o papel do arquiteto previsto por Artigas não seria substancialmente distinto daquele que Niemeyer já havia assumido. O imperativo de uma marca criativa, a prevalência da arte sobre a técnica, a liberdade da forma, o princípio estrutural, todas as características abertamente assumidas por Niemeyer estão subentendidas no texto de Artigas com quem ele concordaria se fosse de maneira mais tímida e velada. A arquitetura de Artigas coincide — casual ou propositalmente — com os valores individualistas burgueses exigidos para seus objetos.

Exuberância formal e audácia técnica, nada menos se esperava da arquitetura brasileira desde 1950, nada que pudesse ser encarado com os recursos tímidos da construção.

Le Corbusier, que ocupava as manhãs com a pintura, nunca

se referira diretamente, no caso da arquitetura, à visibilidade como critério definidor da forma. No entanto quando, em um dos seus mais reproduzidos e incomuns aforismos, referiu-se à arquitetura como *o sábio jogo dos volumes e sombras sob a luz*, fez uma fantasmagórica referência à *forma* por intermédio da percepção sob raios solares, através daquilo mais impalpável e etéreo, como fazem os autênticos pintores. *A qualidade da forma não seria* dessa maneira atribuída pelas eficientes decisões funcionais e maquinistas, apenas suficientes para formalizar, mas por aquilo que resulta da *luminosidade*³³, do que é captado pelo olho, fixado pela retina. A máxima apresenta um defeito porque permite ser interpretada como elogio à aparência do objeto.

Mas a forma não parece apresentar problema a Artigas que mostra desenvoltura para mudar a aparência dos projetos. Yves Bruand também afirmaria que a obra de Artigas dá grandes saltos em função de uma evolução profunda no pensamento, evolução em que os fatores políticos desempenharam um papel de primeira linha. Conclui o historiador, com um elogio à esquerda, que *as decisões políticas são fundamentais para o acerto e para o amadurecimento da obra do arquiteto*³⁴.

Volta-se à afirmação — dialética — de que um bom comunista é um bom arquiteto e que os atributos formais seriam consequência da clareza ideológica. Tal tese tem seu completo desenvolvimento no livro de Anatole Kopp³⁵.

Hangar de aviões

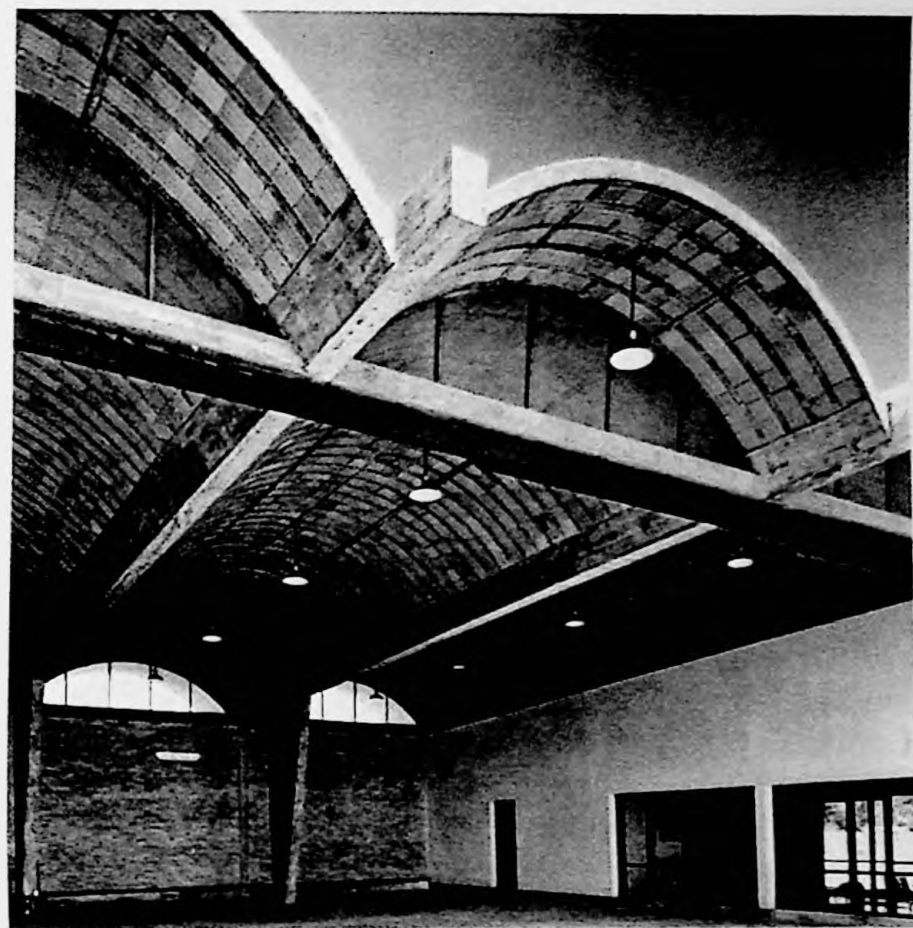
Em 1957, o escritório Rino Levi participa do concurso para o Plano Piloto de Brasília, e classifica-se em terceiro lugar com o que poderia ser considerado o projeto mais arrojado e polêmico para a nova capital, naquilo que diz respeito à habitação coletiva intensiva.

Dezoito imponentes superblocos compostos por trinta e dois módulos de 20 andares empilhados em quatro camadas sobre oito corpos transpassados por quatro circulações horizontais com setores de serviços. Placas com 18 metros de espessura, 435 metros de comprimento e 300 metros de altura, para 48 000 habitantes, envolvendo o centro urbano e administrativo para propor a porção central da capital.

É uma proposta em que os aspectos urbanísticos são dependentes das idéias e inovações de arquitetura³⁶, em que a cidade com seus edifícios, verdadeiros manifestos de fé irrestrita na técnica e no raciocínio funcional, desenham uma inquestionável visão urbana, voltada para o futuro. A confiança na técnica e, principalmente, o papel conferido à estrutura vertical em aço, está à altura das mais autênticas expectativas modernas para a arquitetura e para as cidades novas. Dois sistemas de elevadores externos funcionam como um sistema de transporte de massa e acessam as ruas de distribuição a cada vinte andares. Tudo que esta proposta tem de utópica e futurista, também o tem de moderna, pelo papel que confere à estrutura e aos vários níveis organizadores que cumpre.

Dezoito anos depois, essa clareza havia se perdido e dado lugar a um diferente emprego da estrutura.

O hangar da Tecelagem Paraíba, em São José dos Campos, projetado em 1965 pelo mesmo escritório, corresponde a um dos exemplos mais extravagantes da invenção estrutural. A necessidade de cobrir grandes vãos sem qualquer apoio, onde se pudesse abrigar aviões, deu margem a um exercício peculiar de malabarismo estrutural. Abóbadas de canhão de pequena e misteriosa medida, com amplitudes inferiores à envergadura de pequenos monomotores, equilibram-se sobre longas vigas de concreto em balanço, alavancadas com tirantes metálicos ancorados em blocos de fundação, na fachada posterior do edifício. Um típico problema de cobertura leve e ampla complicou-se desnecessariamente pelo desejo, comum na época, de



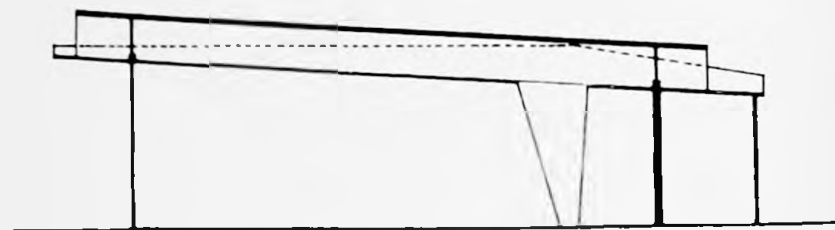
Rino Levi, foto hangar de aviões Tecelagem Paraíba
São José dos Campos, 1965

apresentar uma solução estrutural inusitada.

Estreitas abóbadas definidas por um vão menor transformado em módulo estrutural, cujas impostas que, historicamente, sempre requereram um par de diafragmas contínuos de sustentação, vão adaptar-se a um apoio aéreo ou flutuante — inspirado nas mesmas asas das máquinas voadoras — das vigas equilibradas pela formidável tração de cabos metálicos. Tirantes são os elementos estruturais que melhor expressam as linhas de força das cargas e, assim, ativam a *Einführung*³⁷. Outra vez uma situação estrutural histórica foi interpretada à luz do alcance de novas possibilidades técnicas que admitem tensões a tração.

Araucária e Gravatá

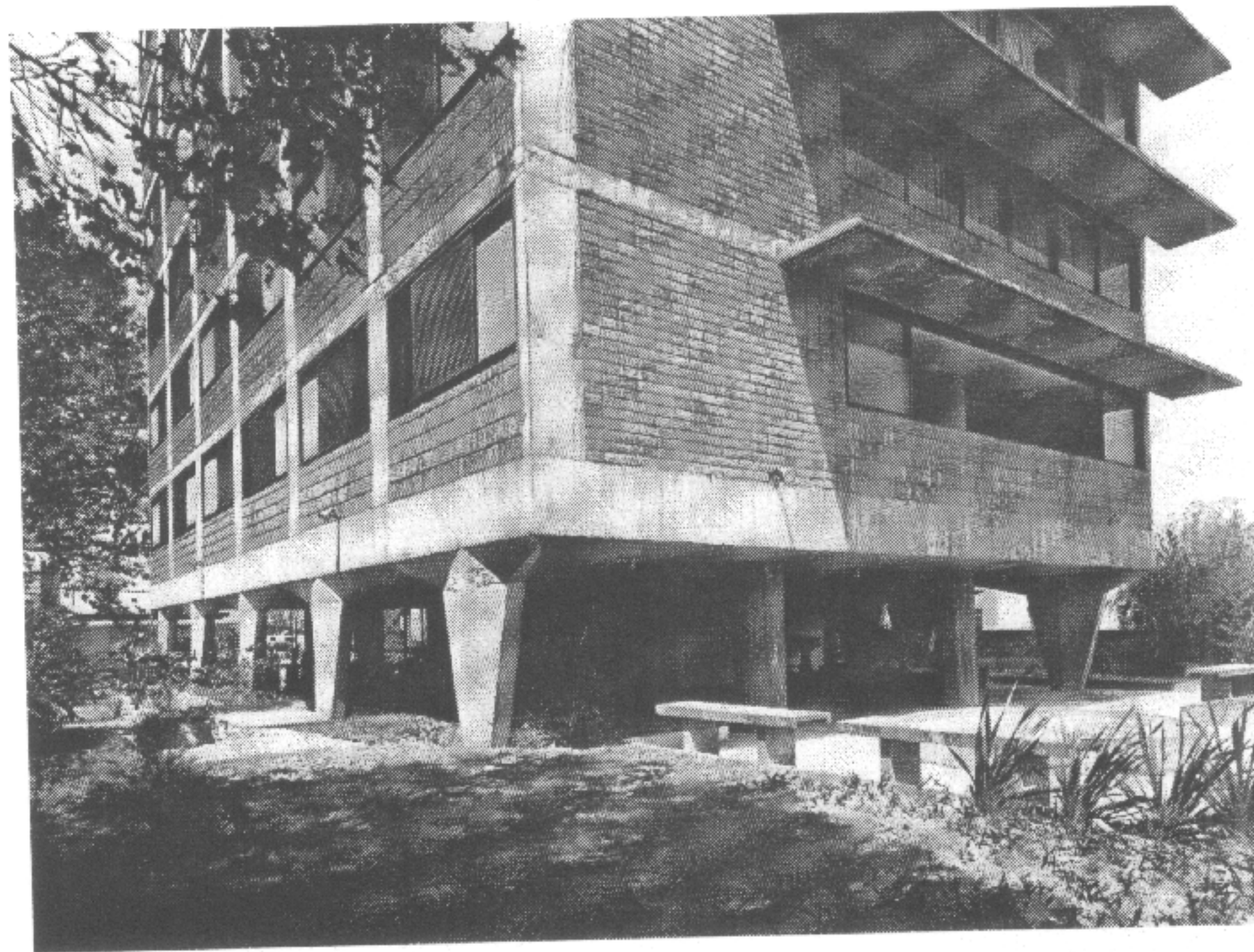
O edifício Araucária, de 1965, estaria entre os ensaios e aproximações tardias feitas no escritório de Rino Levi para incorporar o tipo de arquitetura que se consagrava em São Paulo. A solução de *pilotis* apresentada com pilares em tronco de pirâmide invertida e combinada com mísulas sob a viga de transição, no plano de fachada, mostra a atenção e preocupação do arquiteto e equipe com temas prestigiosos. Surpreende como o edifício Araucária desenhado depois do Edifício Gravatá, de 1964, pudesse acumular tantos enganos em sua organização formal. Ao contrário do edifício Gravatá que estabelece um perfeito desenho estrutural, com modulação e sentido construtivo, balanços frontais, viga de transição horizontal para recolher grelha modulada de pilares, definidora dos panos de caixilharia homogênea. Tudo que é acerto e perfeição na forma do edifício Gravatá, torna-se insegurança e imprecisão no caso do edifício Araucária. A transição dos pilares do térreo não guardam nenhuma relação com os pilares de fachada das plantas tipo — do corpo do edifício — definem e emolduram interpanos compartilhados



por caixilhos com peitoril e alvenaria. Uma alvenaria é submetida ao experimentalismo de texturas variadas. Além do conhecido rebaixamento que separa empreendimentos definidos pelo corte de custos, o edifício se ressentia de uma concepção equivocada. A maciça caixa de circulação vertical e justaposta ao corpo de lajes dos apartamentos sobre *pilotis* apóia-se no solo e transtorna qualquer chance de ordenação espacial do edifício. A noção do pilar de fachada desenhado segundo o critério da intersecção de planos inclinados em lapidação com concreto aparente, adquire protagonismo e mais importância sem que isso resulte em aceitável formatividade do projeto. É quando a estrutura assume a responsabilidade de ordenar planta e fachada porque o objeto mais se ressentia de ordem e falta de controle visual.

Notas

- ¹ ARTIGAS, João B. Vilanova. *Caminhos da Arquitetura* - São Paulo: LECH - Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, pp. 10-11.
- ² Artigas explica, na entrevista a Eduardo Rodrigues, de 1978, como lhe parecia desproposital insinuar a seus clientes certas soluções da arquitetura moderna, como poderia ser um *teto-jardim*, sem que isso se tornasse motivo de piada. A concordância de Artigas com o que pareceria ser hilário ou injustificado, passa a impressão de que todavia não teria assimilado o argumento moderno e, a exemplo de seus clientes, mostrava certa desconfiança quanto a essas inversões do sentido comum das pessoas.
- ³ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil* - São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 295. O autor afirma que os estilos, *apesar dos saltos bruscos manifestados*, formam, em Artigas, um todo coerente se vistos desde a postura política do arquiteto. Escreve, com mais convicção do que argumentos, que a correta adesão política encontra suas representações formais e as legítimas.
- ⁴ ARTIGAS, João Vilanova. *Aos formandos da FAUUSP - 1955*, in *Caminhos da arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981 p. 18.
- ⁵ ARTIGAS, op. cit. p. 11
- ⁶ Misturam-se nos textos uma argumentação mais esquerdista do que propriamente marxista e a mitologia representada pelos opositos que foram atribuídos aos deuses gregos *Apolo* e *Dionísio*. Sem que a nenhum deles cumpra fazer bom papel. Apolo, o fascista, seria o intelecto, a componente racional da proposta moderna: consciência, disciplina e objetividade. Já Dionísio, deus do vinho e dos bacanais, representaria a rebeldia, o romantismo, a licença, o misticismo, individualismo, a subjetividade. O primeiro teria em Le Corbusier seu arquiteto exemplar e o segundo se espelharia em Frank Lloyd Wright.
- ⁷ ARTIGAS, João Vilanova. *Rumos para o ensino da arquitetura*, in *Caminhos da arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981, p. 84. Texto de 1956.
- ⁸ BRUAND, op. cit. p.295.
- ⁹ *Ibid.*, p. 295 : *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.*
- ¹⁰ Gottfried Semper (1803-1879), Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e Auguste Choisy (1841-1910) consideram-se os mais influentes pelas teses do determinismo material na forma da arquitetura. Com relação ao teórico da arte, Gottfried Semper, há de se fazer distinção entre suas afirmações sobre a gênese da arte e as afirmações feitas por seus seguidores e admiradores, os *semperianos*.
- ¹¹ Pier Luigi Nervi é ardoroso defensor da arquitetura estrutural, ou de uma nova demanda arquitetônica moderna que poderia ser definida segundo o raciocínio estrutural capaz de definir forma na arquitetura. Afirma que o processo de avaliação estrutural substituiria a escolha subjetiva das formas e dos tipos, sem dar-se conta de quanto os próprios esquemas ou sistemas estruturais encerram da idéia de tipo e possam, por isso, constituir a priori, eles mesmos. É tendencioso quando resume a técnica construtiva moderna ao uso exclusivo do concreto armado.
- ¹² ARTIGAS, João B. Vilanova. *Arquitetura e cultura nacionais*, p. 27 in *Os caminhos da Arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981. Texto de 1959.
- ¹³ Do mesmo ano é a casa paroquial do Jaguaré, com pórticos externos de perfil variável.



Rino Levi, corte hangar de aviões Tecelagem Parayba
São José dos Campos, 1965

Rino Levi, foto edifício Araucária
São Paulo, 1965

¹⁴ ROVIRA, Teresa Llobrera. *Problemas de forma. Schoenberg y Le Corbusier* - Barcelona: UPC, 1999.

¹⁵ Como é o caso, por exemplo, da modulação do palácio da Alvorada em Brasília, de 1957-58, desenhado por Oscar Niemeyer.

¹⁶ Os projetos de Mies van der Rohe acatam este esquema estrutural, mas têm quase sempre plantas quadradas que repetem a condição estrutural nos dois planos da fachada, ou comportam-se como pórticos que deixam os planos de fechamento transversais balançar.

¹⁷ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Cadernos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária* - São Paulo: FAUUSP, 1998.

¹⁸ Sophia Silva Telles, em palestra no auditório do MAM-SP, em 2002, chamou a atenção para as questões enfrentadas pelos escultores Amílcar de Castro e Franz Weissmann, com respeito aos problemas da construção do objeto. Problemas da relação entre a forma e a matéria que, segundo a professora, seriam *dez anos mais tarde*, retomados pelos arquitetos paulistanos. Essa idéia poderia ser aplicada no caso de alguns arquitetos paulistanos e, em particular, a alguns exemplos da arquitetura paulistana. Se essa associação é possível no caso de Paulo Mendes da Rocha que ajusta formatividade e construtibilidade com precisão, o mesmo não parece acontecer no caso de Artigas, mais interessado nos problemas de equilíbrio dinâmico da construção. No entanto, Telles não fez referência à condição de *equilíbrio* das formas geométricas como questão explorada simultaneamente por pintores e escultores e, mais tarde, por arquitetos. O equilíbrio das peças tridimensionais e os apoios ideais das telas remeteriam à máxima: *fazer o ponto de apoio cantar*, de Artigas.

¹⁹ KATINSKY, Júlio Roberto. *Vilanova Artigas a invenção de uma arquitetura*, in Catálogo da exposição *Vilanova Artigas* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 12 de setembro a 2 de novembro 2003, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 130.

²¹ ARTIGAS, João Vilanova. *Arquitetura e Construção*, in *Caminhos da arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981, p. 103. Texto de 1969.

²² Catálogo da exposição *Vilanova Artigas* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 130.

²³ COSTA, Lúcio. *Architecture, art plastique*, in *Architecture D'Aujourd'Hui: Brésil*, 23^e année, n^o 42-43, ago 1952, pp. 4-7: *On pourra, ainsi, définir l'architecture comme de la construction conçue avec une intention plastique particulière, en fonction d'une époque, d'un milieu, d'une technique et d'un programme déterminés; em texto Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens.*

²⁴ ACAYABA, Marlene Milan & FERRO, Sérgio. *Reflexões sobre o brutalismo caboclo*, in revista *Projeto* n^o 86 - São Paulo, abr 1986, p. 68-70.

²⁵ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* - São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 14.

²⁶ Entrevista a Eduardo Rodrigues.

²⁷ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Le Corbusier e o imperialismo em Caminhos da Arquitetura* - São Paulo: LECH, 1981. Texto de 1951.

²⁸ Le Corbusier lança o sistema de medidas e proporções *Modulor*, combinando aspectos históricos da arquitetura com as exigências produtivas

contemporâneas. A simultânea associação deste nome com a moderno conceito de *módulo* (standard e repetição) e sua contração com a palavra francesa *or* (ouro) que remeteria a razão áurea ou ao número áureo, portanto, à busca das relações matemáticas que assegurassem às formas proporções perfeitas, explicitam outra ambivalência deste arquiteto sincrético. Apesar de um evidente apelo antropomórfico que busca na teoria geral da arquitetura os argumentos essenciais para a nova arquitetura moderna gravando-os em baixo-relevo na unidade d'habitação de Berlim através de um esquema renascentista devedor de Leonardo da Vinci.

²⁹ ARTIGAS, João B. Vilanova. *Caminhos da Arquitetura* - São Paulo: LECH - Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p. 10.

³⁰ ARTIGAS, João B. Vilanova. *Rumos para o ensino da arquitetura* - São Paulo: LECH - Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p. 84. Texto de 1956.

³¹ O grupo Santa Helena, até 1940, composto por alguns poucos pintores de origem humilde sem formação acadêmica, oriundos de famílias imigrantes, ou mesmo, estrangeiros que desempenhavam profissões modestas para sobreviver e, assim, dedicar-se ao prazer e experiência de uma arte pictórica simples porém competente, não costumava ser citado como um fenômeno relevante de nossa história da arte. Em seu lugar sempre comparecia como divisor a predileta *Semana de 22*, em que artistas pertencentes a classes sociais dominantes, com formação superior e viagens ao exterior teriam subvertido o gosto e a arte convencional com a reprodução das táticas das vanguardas artísticas para difundir a arte moderna: a arte sem antecedentes.

³² A distinção que se faz entre *técnica* e *tecnologia* vê a última como versão racionalizada da técnica comum e coletiva. A tecnologia corresponde ao conhecimento e desenvolvimento técnico promovidos pelo método científico, e por isso adquire eficiência, rigor e controle incontestáveis. Do ponto de vista social, essa racionalização também serviria como instrumento de dominação para que diplomados burguesia exercessem poder e decisão no canteiro e impusessem interesses corporativos.

³³ O *mito da caverna* platônico salta de um golpe à mente, quando Le Corbusier acena com a presença da luz no corpo para conscientizar o nascente objeto moderno.

³⁴ BRUAND, op. cit. p. 296.

³⁵ KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era estilo e sim uma causa* - São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

³⁶ A semelhança iconográfica, do centro urbano, com o centro de negócios da *Ville contemporaine pour trois million d'habitants*, proposta por Le Corbusier, em 1922, é digna de nota, no entanto uma poderosa idéia subjacente de *estrutura*, na função da entidade que soluciona uma lógica urbana e associa de maneira indissolúvel cidade e arquitetura, idéia implícita no projeto da equipe de Rino Levi, é devedora dos projetos urbanos do visitante Le Corbusier, para as cidades de São Paulo (1929), Rio de Janeiro (1929-1936), Montevideo (1929), Buenos Aires (1929-1938) e Bogotá (1950), idéia que recebe seu maior acabamento ou formalização no projeto *Obus de*

Alger, de 1930, onde uma extensa estrutura de concreto, serpenteando a borda do mar, define um padrão urbano linear com uma auto-estrada em sua cobertura. Neste caso a estrutura é a cidade.

³⁷ Para a influência da *Einfühlung* na arquitetura ver FUSCO, Renato de. *La cultura de la Einfühlung y la crítica arquitectónica*, in *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico* - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968, pp.38-60.

7: Lina Bo

Encantava-se com a estetização dos objetos populares e despreziosos. Objetos imprevisíveis e criativos dotados de aspectos que seduziam pela utilidade, de materiais de oportunidade, de sucata e reciclagem. Lina amava lugares simples de onde desprendesse espontaneidade, necessidade, economia e engenhosidade. Tornaria-se uma colecionadora de bricolagem e, em certa medida, *bricoleuse* da arquitetura.

Grossura

*Tempos de grossura: o design no impasse*¹, escreve em tom de manifesto. É afirmativo — até exagerado — para envolver leitores em clima quase apocalíptico de perdas irreparáveis. Lembra muito Ruskin e Morris, quando acusavam a indústria pela destruição do artesanato e anteviam barbárie vindoura. Trata da defesa daquilo que é popular e que teria igual ou maior valor que qualquer produção que dispusesse de maior recurso. Fala de um país que, em nome das qualidades dos feitos estrangeiros — quinquilharias e bugigangas poderia dizer — desprezou sua *sabedoria* mais arraigada e pura, sua melhor interpretação, para render-se às soluções prontas e fáceis que o mercado internacional se encarregaria de ofertar.

A autenticidade do artefato, para Lina Bo Bardi, é reiterada pela espontaneidade do objeto produzido pelo homem mais simples.



Lina Bo, Arte como MAS?
São Paulo, 1957

A história da arte mais erudita que autenticava sua *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*, publicada em 1957, desapareceria, de um golpe, na viagem para a Bahia. Em 1959, Bo Bardi dedicaria-se à exposição de objetos da Bahia, sob a marquise do parque Ibirapuera para não mais referir-se à civilização nem à cultura ocidentais.

Essa descoberta do Nordeste e, mais especificamente, do homem nordestino, acarretará revisão profunda na visão da arquiteta. O desenho de plantas centrais, de bases geométricas puras, plantas ingênuas e despretenciosas teriam sua motivação mais provável na cumplicidade com os objetos desinteressados de anônimos, e menos na evidência de qualquer visão arquetípica ou mítica da arquitetura.

Foi Bo Bardi quem retornou com entusiasmo à construção popular, sem distingui-la da arquitetura. O fato de ser espontânea manifestação popular seria o cacife com que apostar em seu valor. Mas a construção popular em suas mãos, como costuma acontecer nas mãos de pessoas cultas, resultaria uma outra coisa, como acontece na igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, de 1976.

Trata-se da visão de uma mulher estrangeira que substitui sua cultura pelo que descobre ao conhecer o Brasil remoto, pela parte do continente esquecido e por sua promessa. De uma pessoa cansada da Europa destruída e magoada com o fascismo, com guerra e com a dominação e decadência da cultura ocidental.

A situação de dependência capitalista era vista como principal obstáculo para a liberdade e para o aparecimento das manifestações nacionais de um *país rico de seiva popular*².

Todas as contradições do grande equívoco ocidental se apresentam instantaneamente; a industrialização abrupta e não planejada mostra que a medicina da civilização traz malefício e inadequação cultural.

Os marcos sinistros da especulação imobiliária, o *não-planejamento* habitacional-popular, a proliferação especulativa do desenho industrial

- *gadgets*, objetos - na maioria supérfluos, pesam na situação cultural do país, criam gravíssimos entraves, impossibilitam o desenvolvimento da verdadeira cultura autóctone, cultura existente e promissora.

Bo Bardi coloca uma boa dose de pessimismo na situação por que passava o *design* industrial no país, sem fazer a crítica dos seus próprios processos, mas referindo-se a uma situação conjuntural mais ampla, sem esperança e até aterrorizante. Não é preciso um grande esforço para detectar subjacente traço xenofóbico em seu texto e para apostar que, sobre estes pressupostos, será lançada uma campanha em prol da cultura popular brasileira.

Uma *desculturação* em curso exigiria uma tomada imediata de consciência que levasse ao reexame da história recente do país, ao balanço da civilização brasileira. Não de todo seu conjunto, muito menos da parte burguesa, mas daquela popular que, mesmo *pobre* à luz da alta cultura, seria auto-suficiente e teria lições a ensinar.

Há de se olhar para tudo isto, sem a postura diletante e educada de quem sente prazer ou emoção com o *saber popular*, com o *folclore*, mas ao lado do homem que produz e inventa seus objetos *indigestos e secos*, a partir dos recursos mais escassos e segundo as habilidades inatas mais engenhosas e autênticas. Não haveria porque olhar para fora, para qualquer adaptação e artificialismo ofertados pelo estrangeiro.

Afirma que não existe artesanato³ no Brasil, apenas apenas *pré-artesanato*; talvez Bo Bardi se referisse ao fato de que essas produções se dão em condições precárias que não atingiram estágio manufatureiro ou porque não cumprem uma condição comercial.

Há uma crítica ao desenho refinado, ou aos produtos que não explicitam a pobreza ou a uma certa rusticidade nacional. Escolheu-se a *finesse*, dirá a arquiteta⁴, para criticar o gosto difundido.

Inicia-se uma pesquisa — cruzada — antropológica que tomaria o lugar da inteligência estética, um esforço contrário à *hegemonia tecnológica* e o *complexo de inferioridade tecnológico*, típico de países

terceiro-mundistas. Um *design* politizado e convertido pela rebeldia do artista militante.

Significado do artesanato

Mas este interesse logo se aproxima das dúvidas quanto à formação do folclore que é a visão complacente e interessada do artesanato popular.

*Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, miseráveis, populares) quando reais, não significa conservar as formas e materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.*⁵

Com esta frase, Lina quer mostrar um verdadeiro desprendimento do feito popular como algo consagrado e cristalizado, uma afirmação que deveria ser verificada em sua obra de arquitetura. A concordância de que os novos tempos e as novas técnicas se encarregarão de mudar as formas e os materiais, não elimina, por outro lado, a necessidade de que o pensamento tenha uma base e um sentido cultural próprio. E que o padrão da cultura seja, de preferência, popular, dada sua potência e autenticidade.

O Nordeste preservado pelo esquecimento, coincidiria com o lugar que encerra as raízes brasileiras mais representativas. E as mais sofridas e capazes de apresentar uma alternativa à produção artística que havia se instalado e que estava preocupada com problemas secundários. Como a *forma* que continuava sendo a categoria

a desviar o homem das verdadeiras e legítimas preocupações culturais e humanas. Pensar com a forma era como agir segundo o formalismo, segundo a atitude mais burguesa e alheia aos efetivos problemas nacionais.

Abandono do moderno

Bo Bardi trabalhou com Gio Ponti, o arquiteto que se auto-intitulava o *último humanista*, e de quem aprenderia visão muito ampla com respeito às tarefas da arquitetura, projetos de edificações, cenografia, cinema, exposições, mobiliário, estampagem, jornalismo, comunicação visual, artes plásticas, tudo que fosse relacionado ao desenho e à forma.

Dedicou especial atenção ao desenho de mobiliário e tornou-se *expert* em publicações especializadas de arquitetura, por seu trabalho na revista DOMUS e posteriormente no Brasil, na revista HABITAT.

Seu casamento com Pietro Maria Bardi a aproxima e envolve diversas vezes com o tema dos museus de arte. Desenvolve, em 1947, na rua Sete de Abril, em São Paulo, um sistema de fixação de quadros com braçadeiras reguláveis em pares de tubos metálicos verticais antepostos contra as paredes e fixados no forro e no piso. A foto da exposição do museu mostra, em 1950, um espaço amplo e neutro, mas muito convincente do ponto de vista moderno. Ordenado e estruturado segundo o ritmo estrutural do edifício por painéis retangulares, brancos e planos apoiados sobre finíssimos pés metálicos que definiam uma sucessão clara de nichos ou recintos para expor obras de arte.

Na exposição *Bahia no Ibirapuera*, por ocasião da V Bienal de São Paulo, em 1959, aparecem novos suportes para apresentação das obras. Quatro grandes anteparos espessos e escuros são apoiados, por um lado, em uma base branca e cúbica de alvenaria aparente e,

por outro, na coluna da estrutura do pavilhão. Novamente a disposição dos painéis está amparada na posição dos elementos estruturais. Lâminas dispostas em planos paralelos, buscam sentido para o lugar e escondem sua presença desde a entrada, ao organizar complicada planta trapezoidal. Mas o que mais chama a atenção é seu estudo para suporte com duas bases de concreto tosco e irregular, do qual emergem conchas marítimas, com um chumbador vertical de ferro redondo no qual foi fixada uma régua de madeira perfurada para receber duas hastas horizontais e tubulares nas quais se coloca o material da exposição.

Na base de concreto, que poderia ser perfeitamente fundida, preferiu-se, ao contrário, imitar com irreverência o peso mais primitivo e imediato como seriam pedras naturais e irregulares. As conchinhas estão ali para *naturalizar* esse concreto e para trazer, com sua presença, a salinidade marítima da costa baiana até o planalto paulistano. Também são alegorias, inevitáveis e ingênuas citações populares que Bo Bardi tanto admirava.

As bases de concreto dos suportes têm o mesmo desenho dos apoios toscos de pilares de madeira das varandas da residência Valéria P. Cirell de 1958, em São Paulo. Estas bases duplas já são muito próximas e prenunciam aquelas que consagrariam, mais tarde, a sala do acervo permanente do MASP.

A base de concreto com fenda para madeiras, apóiam e abraçam o vidro de segurança plano e transparente, sobre os quais se fixam as obras de arte.

O peso, largado sobre o piso, torna o suporte independente e permite que o exposto, desamparado, ocupe qualquer lugar. Tal característica do sistema de suportes permitiria que o *layout* não mais prestasse contas à estrutura espacial, estrutura que, na verdade, já havia abandonado o recinto.

No MASP, a experiência dos suportes não tem precedente. Todos os quadros voltados para o mesmo lado, estão organizados

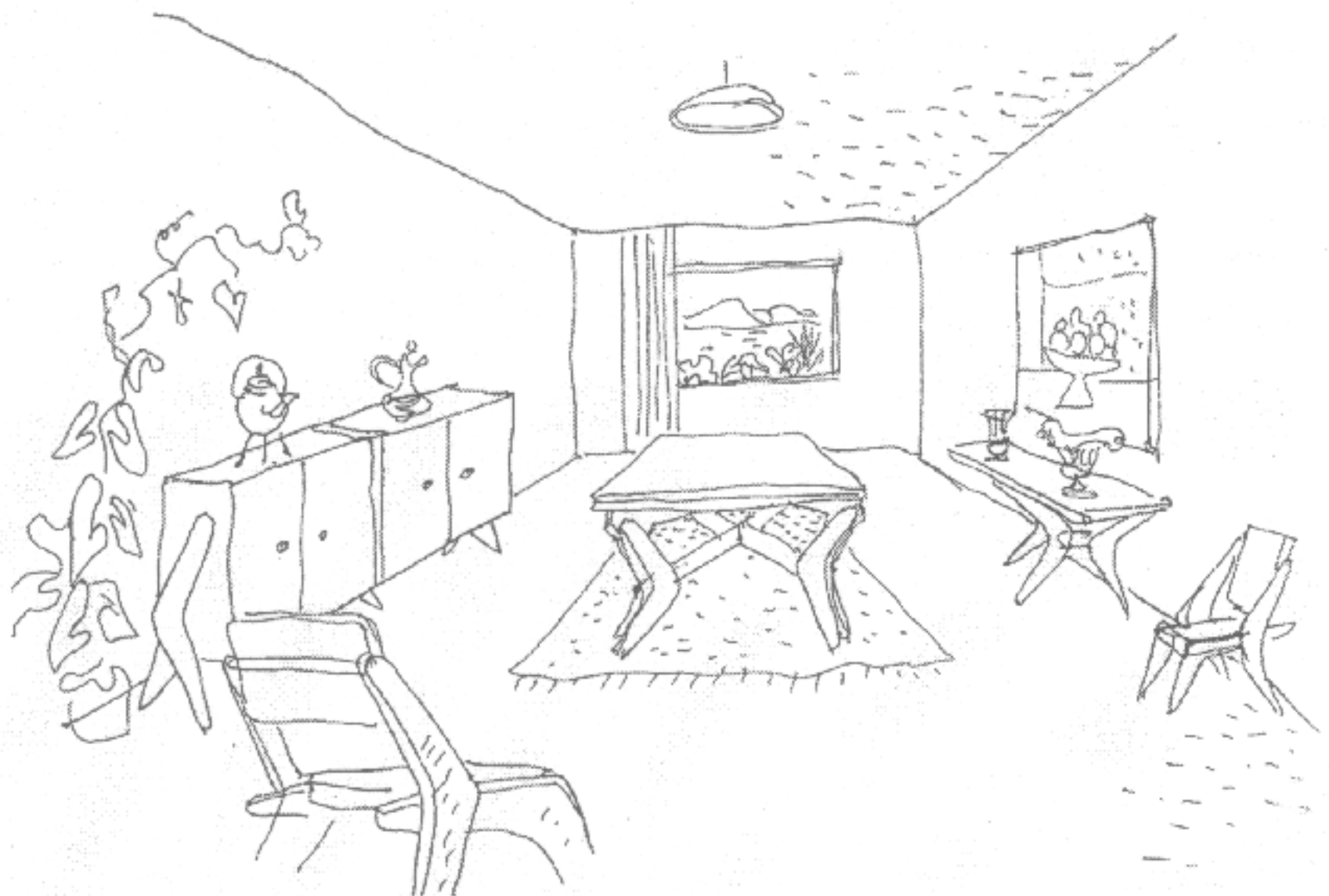
como mesas de uma sala de aula, como poltronas do auditório, como lembranças e porta-retratos sobre a cômoda ou sobre a escrivaninha. Retratos que esperam e *olham* para o lado de chegada do visitante. Um visitante atônito, introduzido num aquário, onde se defronta com um cardume de obras flutuantes, em formação, a um só tempo, numa operação de dupla dessacralização — a da obra de arte e a do museu — que, até então, não se tinha notícia.

O moderno conceito de espaço aberto — sem prévia condição estruturadora de uso — é, ali, utilizado ao pé da letra, até as últimas consequências e, por esse motivo, não seriam oportunos focos, centros, lugares ou hierarquia. Ao que parece, tampouco corredores, apenas um espaço homogêneo com densidade artística constante, constituído de regras simples e comuns, mais para distribuir um acervo na forma de catálogo ou fichário e menos para *ambientar* obras de arte.

Nas exposições anteriores, o *layout* estava amparado na modulação da estrutura, mas no caso do MASP não há mais elementos estruturais, mas apenas uma caixa simples de grandes dimensões, com acesso por a uma de suas fachadas laterais. O ambiente resulta das decisões estruturais magníficas e tem características pouco ou nada sugestivas do ponto de vista de sua possível organização. A opção pela caixa de vidro sugere a conseqüente neutralidade de todo ambiente. Tais características fundamentais do espaço, unidas à autonomia do suporte das obras, definiram uma inusitada distribuição do acervo. Talvez não se esteja dentro de um museu, mas dentro do ateliê de artista, onde as obras estão soltas sobre cavaletes.

Cadeira beira de estrada

Após anos desenhando e produzindo mobiliário⁶, não deixa de ser ao mesmo tempo sintomático e paradoxal, dada a peculiar trajetória



Lina Bo, croquis concurso para mobiliário
Cantú, 1957

Boomerang

Num concurso para mobiliário, em 1959, a arquiteta Bo Bardi propôs uma peça polivalente de compensado como a figura do *boomerang*. Peça que seria obtida recortando-a de um compensado de madeira industrial⁹ e, indistintamente, serviria para construir cadeiras, mesas, camas, chapeleiras, poltronas, armários. Cumpriria, dessa maneira, o ideal máximo que pudesse ser atingido quando se pensa em eficiência e repetitividade na fabricação de componentes, já que uma peça deste tipo, que responde por todas as peças, apta para resolver variados problemas de desenho, caso seja manipulada com ardiliosidade pelo *designer*, é uma *super-peça*, dotada de uma forma mágica.

A peça de Bo Bardi, condensa nela mesma todas as formas enfrentadas e oferece um arranjo específico para cada caso. Desta

de Bo Bardi, a citação à *cadeira de beira de estrada*⁷ Um artefato trípode amarrado com cipós, composto por varas, em arranjo cônico, cruzadas pelo tronco horizontal do assento, sobre o qual o sertanejo poderia descansar a quarenta e cinco centímetros do chão. Bo Bardi argumenta a respeito das diferentes culturas nos diferentes vales e se refere concomitantemente ao desenho industrial e à *manualidade*⁸ popular como ações superpostas e amigáveis. Talvez não se dê conta da inversão típica do intelectual que obsequiava com o conforto da cadeira da cidade, ofertando-a à gente simples, habituada a descansar de cócoras. Traçando o caminho civilizatório de quem estaria propondo um objeto estranho e inútil ao interior - a cadeira no campo, uma idéia deslocada e construída com a *grossura* dos precários recursos locais.

O Museu de Arte de São Paulo, MASP, sua principal obra de arquitetura, projetado no período 1957-68, permanece envolto por essa profunda reviravolta.

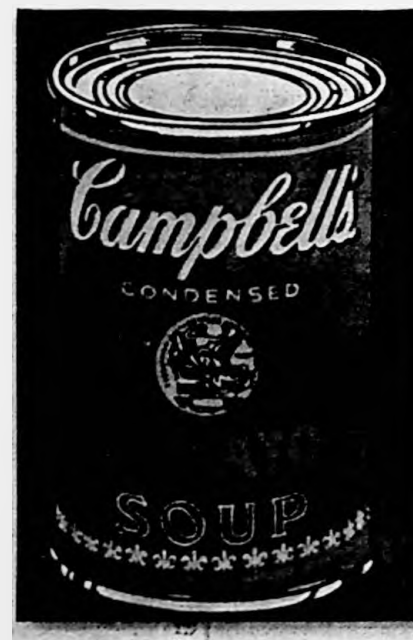


maneira a forma do mobiliário abandonava a compreensão de sua tarefa e de seus limites ergonômicos para tornar-se uma peça média, um curinga, que autorizaria qualquer adaptação.

Todo o problema do mobiliário desloca-se para o problema de aproveitamento de um elemento estrutural disponível, que se desenha como convenção de todos os problemas formais e, portanto, não se ajusta como uma resposta refinada para um problema formal determinado.

Não há como evitar que se associe esta solução aos brinquedos de montar — lego ou mecano — que permitem, com a peça engenhosa e componível, montar os mais diferentes tipos de objeto.

O *boomerang*, estandardizado e aplicado em diversos móveis, adquire, também, outra qualidade - a de servir como o ícone que além de constituir o objeto ajuda a reconhecer a família dos móveis fabricados, estabelecendo vínculos formais imediatos. De qualquer maneira, a estratégia *boomerang* permite deduzir que o objeto não é mais desenhado segundo critérios de formatividade visual - uma cadeira bem desenhada, uma mesa bem desenhada, entre outros. A engenhosidade do sistema prevalece sobre o resultado formal de cada objeto, que não mais se controla por sua forma, mas se constrói por intermédio da forma comum.



Violino e rabeca

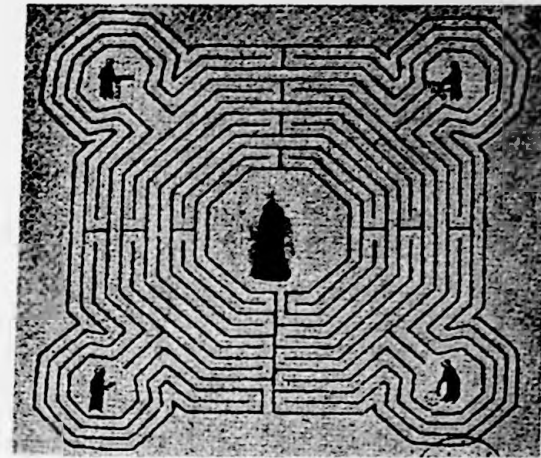
Com tanto entusiasmo pelo humanismo e pelo renascimento, apenas poderia tratar-se de uma intelectual dedicada às mais diversas atividades, com visões da arte e da cultura muito peculiares e, de certa maneira previsíveis, naqueles europeus que desprezam as limitações da cultura ocidental secular considerada exaurida e acreditam no mito da América ou do paraíso onde se encontrariam as condições genuínas para o desenvolvimento da cultura e da civilização.

Uma das poucas figuras que nivelou arte superior e arte popular, sem importar-se, na contramão de tantos artistas, em refinar a segunda, elaborando-a, mas apropriando-a da maneira em que se encontrava.

Uma arquiteta que projeta arquitetura por intermédio de perspectivas dos ambientes. Que usa desenhos expressivos para ilustrar sua pesquisa formal, ao invés de restringir-se ao desenho técnico ou esquemático que costuma exemplificar ou detalhar as idéias do arquiteto. Uma arquiteta insubordinada e experimentalista que fazia poucas distinções no campo da arte, fato que lhe permitia dedicar-se às mais variadas demandas.

Propedêutica

Em 1957, dois anos antes de envolver-se com o projeto de restauração do Solar do Unhão em Salvador, Bahia, escreveu a *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria de arquitetura*, para apresentar no Concurso da Cadeira de Teoria da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo¹⁰. Vale a pena registrar que a figura da capa desta publicação corresponde ao Labirinto da Catedral de Reims, desenhado por Jacques Celler no século XVI.



Canecas recicladas. Feira de Santana
Foto do livro "Tempos de grossura: o design no impasse", 1994

Andy Warhol, tela Four Campbell's Soup Cans, 1965

Jacques Celler. "labirinto", Catedral de Reims, Século XVI
Figura da capa de "Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura", 1957

...por ser a Arquitetura uma arte que deve levar em séria consideração a terra em que se realiza — sendo pois importantes as emoções suscitadas em seus escritores e artistas; — e por ser ela, igualmente, o produto ou, melhor ainda, a projeção do homem civilizado no mundo.¹¹

À convicção de que a arquitetura moderna é, como todas as atividades humanas, o produto da experiência do homem no tempo, e de que não existe fratura entre o assim chamado “moderno” e a história, visto ser o “moderno” antes o produto da história mesma, através da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas. É a história, quando não entendida como “una cosa da forbici e colla”, mas como coisa viva e atual, revivida em seus problemas fundamentais dotados de transmissibilidade e fecundos de ensinamentos, essa história que, como é obvio, não é aquela dos manuais escolares, monótona e de segunda mão, capaz apenas de sugerir a ideia de que o “passado” passou e não tem mais validade, e que o mundo começou hoje, atribuindo-se ao homem, assim, a tarefa de refazer, sozinho, a experiência do “paraíso perdido”, mas, assim, a história que não seja a mera “História” abstrata e sim a vida concreta e fecunda.¹²

Estas duas passagens introdutórias aos prolegômenos anotados por Bo Bardi, para um curso de teoria da arquitetura e por conseqüência, para direcionar a própria arquitetura, são decisivas para entender as bases conceituais em que amparava, e com que entendia, aquilo que deveria ser ensinado e discutido com alunos quando o assunto fosse teoria da arquitetura. Também são aquelas preocupações — com a terra e com a história viva de Collingwood — marcos decisivos da sua produção de arquitetura, na década de

sessenta tão pouco ortodoxa. Além de motivos mais que prováveis — a defesa da história e a fusão, em uma única profissão, de arquitetos e engenheiros — para que a candidata não tivesse obtido êxito em seu concurso.

No texto de 1958 apresentam-se imediatamente dois aspectos principais. Primeiro, explicita um grande afastamento dos argumentos modernos originais. A defesa do regionalismo no escrúpulo com a terra, como base da arquitetura moderna pressupõe imediata crítica ao universalismo entendido como internacionalismo pela defesa nacionalista e pela visão colonialista do mundo. A defesa da experiência consagrada é a defesa da tradição e dos aspectos históricos operantes na cultura em oposição à *tábula rasa* do desconfiado raciocínio estrito. Defensora de um humanismo¹³ situado acima dos idealismos formalísticos bem como dos positivismos ultrapassados e das interpretações materialístico-científicas¹⁴, deixa claro que discorda do racionalismo e do funcionalismo, ou qualquer tipo de determinismo, como instância suficiente para dar conta das demandas da arquitetura. O segundo aspecto diz respeito a uma erudição histórica e teórica, de origem européia, que, certamente, não encontraria interlocutor no Brasil. Além de defender a história, como fundamento da teoria da arquitetura, recomenda o retorno à leitura dos primeiros tratados de arquitetura. Há de se fazer justiça e reparar que não há referência às ordens, mas apenas ao *Aedificatio*. Já não se refere à arquitetura moderna mas apenas à arquitetura.

É compreensível que à Renascença hajam sucedido o Iluminismo, com o “*facocchio*” de Carlo Lodoli, o desespero do Romantismo, o Positivismo e seu entusiasmo pela civilização industrial, o Materialismo e o Cientificismo contemporâneos, que induzem o homem a reclamar suas novidades hedonísticas e utilitárias, na instauração de uma sociedade nova que parece a conclusão de uma era, mais do que o início de um período histórico.¹⁵

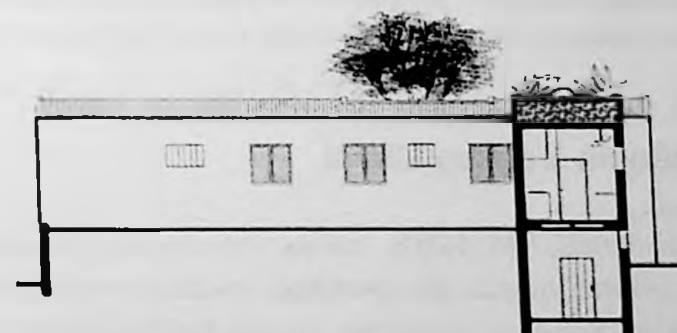
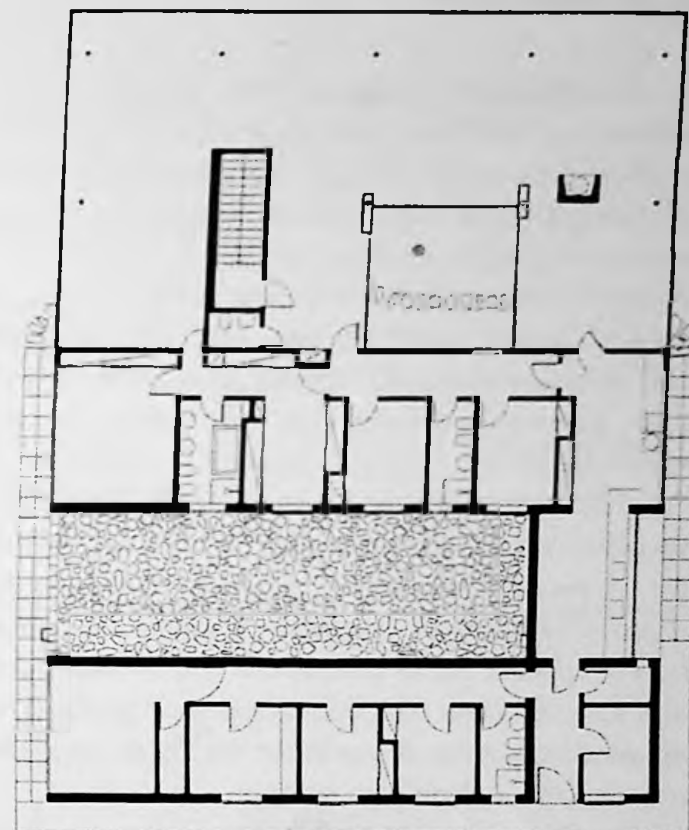
Transpira a recorrência aos argumentos de Bruno Zevi, à explicação da arquitetura por intermédio de seus aspectos essenciais, a natureza é a fonte de inspiração da arquitetura e a estatura humana é sua medida. A arquitetura e a arte já existiam na sabedoria popular e não há, portanto, que ir buscar soluções sofisticadas ou refinadas.

O artesanato popular como base do trabalho do artista e do técnico parecem ser a alternativa satisfatória para Bo Bardi. A cadeira de descanso na estrada, que amarra um feixe de varas e uma travessa entre duas pernas, é exemplar para indicar a atenção e o interesse que Bo Bardi tinha por esse mundo.

Sua arquitetura, com exceção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no parque do Ibirapuera, está fundamentada num saber difundido e popular, de conhecimento do homem comum, do homem do campo que guarda todos expedientes técnicos para sobreviver.

A postura de Bo Bardi tem, em certo sentido, a mesma motivação que a de Lucio Costa, nascido na França, porém com resultados opostos. Costa é outro estrangeiro que parece fascinado com o conjunto de feitos populares e artesanais do Brasil, e que acredita que o projeto cultural e moderno tem que estar vinculado a toda essa herança trivial que constitui a maior parte do País, à informalidade das vilas brasileiras e às soluções coloniais decantadas.

Porém em Bo Bardi a apropriação do tema popular não é o mote a ser corrigido, elaborado ou adaptado pelo procedimento erudito. Para a arquiteta, a experiência popular já é a resposta acabada. Bo Bardi é favorável a essa ação que a crítica vai classificar como *rusticidade moderna*¹⁶, como a possibilidade de fazer referência ao feito progressivo por intermédio do saber fazer, mais convencional e popular.



Lina Bo, planta superior e corte residência morumbi
São Paulo, 1949

Residência Morumbi

Também conhecida como a *casa de vidro*, projetada em 1949, se tornar residência do casal Bardi em São Paulo. Apesar de constar como obra moderna, em função de convincente aparência inovadora, propiciada pela estrutura Dom-inó de colunas metálicas delicadas e lajes planas fechadas com grandes caixilhos metálicos de folhas de correr com áreas de vidro generosas sobre a fotogênica escada metálica que prenunciaria a escada do MASP, esta residência apresenta uma planta indecisa, de organização atabalhoada. O que chama a atenção, à primeira vista, é a cobertura inclinada, desenhada com cumeeira centrada entre duas águas. A forma dessa cobertura está alienada de qualquer decisão que conforme a planta. O telhado não participa dos planos verticais que organizam ambientes e espaços internos do cubo de vidro. A própria planta da residência apresenta um pátio tímido, supérfluo e inapto para estabilizar a planta. Corredores são necessários para concluir as circulações e outros vazios para abrir as janelas dos quartos para espaço aberto sem qualquer atributo. Não há como afastar a idéia de se estar diante de uma residência moderna com edícula acoplada pela cozinha.

Na verdade uma visita rápida comprova que a residência é desenhada segundo uma sucessão de princípios adaptados que tornam sua estrutura formal pouco íntegra e um tanto combinada.

Residência Valéria Cirrel

Esta residência, de 1958, serve, no caso da produção de arquitetura, como marco da profunda mudança nas bases que controlavam as decisões artísticas da arquiteta Bo Bardi. Não se deveria considerar excesso especulativo, associar esta experiência à produção da exposição *Bahia no Ibirapuera*, apresentada na Bienal

de São Paulo em 1959 sob a marquise do mesmo Parque, no mesmo lugar onde, hoje, se encontram as instalações do Museu de Arte Moderna – MAM. Coincide também com o período em que Bo Bardi ministrou um curso de Teoria da Arquitetura na Universidade da Bahia. Docência e exposição que darão origem à ininterrupta e pronunciada influência que Bo Bardi vai receber da arte e da cultura do Nordeste.

Desde o primeiro estudo, apresentavam-se os indícios de uma mudança fundamental com respeito à obra antecedente. Numa cobertura plana e ajardinada, as quatro gárgulas vermelhas dão desnecessária continuidade a uma solução da cobertura com telhados de duas águas. Mas a casa perdia sua constituição moderna e ganhava novas figuras. O abrandamento das arestas — conforme mostra a primeira perspectiva de cantos curvados— e a chaminé fabril e cônica que aflora de uma cobertura gramada, constituem imediato desvio dos preceitos modernos, até então tolerados pela arquiteta. Plantas clássicas, de natureza simétrica, alertam para o abandono dos esquemas organizadores do século XX, em favor de uma atitude *classicizante* apresentada da maneira mais imediata. O indistigável desejo natural tem sua naturalização cabocla, com as varandas laterais opostas, cobertas de folhas de sapé e o paciente revestimento de seixos rolados combinado com caquinhos cerâmicos que vão sacrificar e penalizar a mão de obra para enfatizar a interpretação mais romântica e inconsequente de um universo infantil. A atitude moderna se vê dilacerada pela invasão das citações mais arbitrárias, esquisitas e antipáticas a um mundo técnico e progressivo. Ali, Lina parece ter feito sua opção pelo regionalismo mais popularesco e escrachado.

A volumetria simples é confundida pela textura pétreia aplicada que expõe a artificialidade humana mais torpe, reforçada e pontuada, em ocasiões, por touceiras de impertinente e resistente vegetação que apontam para um objeto retomado pela natureza e concebido a

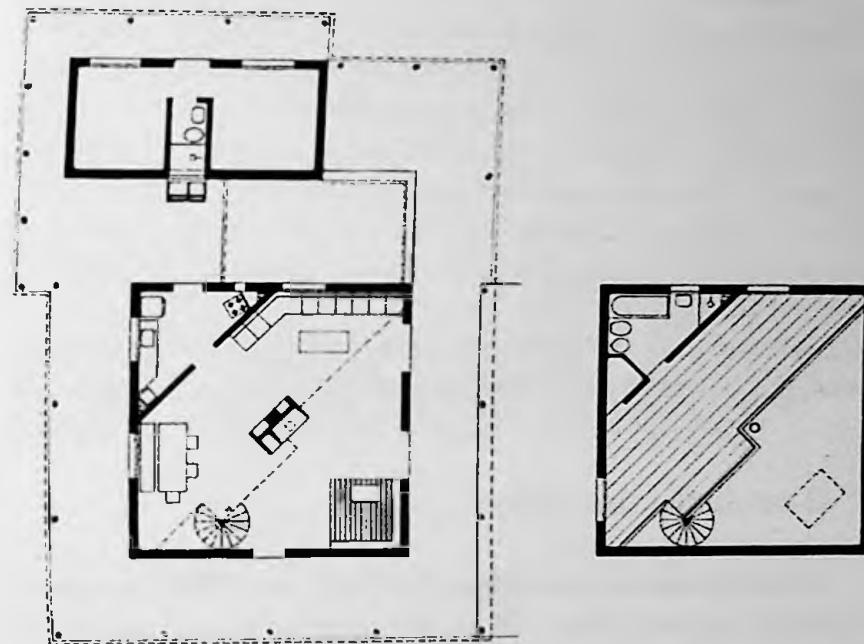
meio caminho de se tornar ruína.

Mas, como a arquitetura também tem história e prestígio e como os artistas serão sempre universais, ao contrário de qualquer previsão, os primeiros esquemas mestiços deram lugar a uma planta definitiva com pressupostos formais mais eruditos, de origem *corbusiana*¹⁷ os mesmos que mais tarde haveriam de ser reproduzidos pelo arquiteto Gregori Warchavchik¹⁸, em desenhos coincidentemente publicados em seu livro, pelo MASP.

Bo Bardi vai manter, num quadrado de medidas semelhantes, a primeira diagonal, num autêntico jirau de madeira que já fora uma *soupenne*, mas muda a posição notável da escada — pivô da eficiente e clara circulação — agora afastada e construída ao lado, *em caracol*. Torna também as paredes internas paralelas à diagonal para confinar a cozinha e o sanitário e, de quebra, para trivializar a diagonal. No centro, sempre contrariando o projeto original, foi eliminado o único pilar central da estrutura que ficou apenas indicado pela chaminé da lareira, ou com o que poderia ser interpretado como *o fogo como centro da casa*, na visão mais mítica e romântica da moradia arcaica. A belíssima diagonal de dez metros — *une dimension inattendue* — que Le Corbusier tinha tanto orgulho de ter concebido dentro de um quadrado de 7.0 x 7.0 metros, foi fraturada em duas partes e, na verdade, quando acabada, ironicamente já nem sequer se parecia mais à diagonal da figura.

A edícula secundária, alheia, segue a seu sabor, um improvável e isolado efficientismo hidráulico combinado com a exigência dos tanques de roupa frontais à porta da cozinha que teriam servido como critério referencial suficiente.

A varanda que se arranjasse e se adaptasse a tanta espontaneidade. Constrangida e humilhada por diferentes larguras, variadas modulações estruturais, confinamento entre edificações e caimentos divergentes. Uma varanda de palha que, como um saio de bailarina, homenageia uma técnica construtiva indígena.



Lina Bo, plantas residência Vanessa Orel
São Paulo, 1958

Esta residência, inspiradora de outros projetos posteriores¹⁹, corresponderia ao início de uma posição francamente antimoderna da arquiteta. A casa de hóspedes *la Torraccia*, construída no mesmo terreno, em 1964, asseguraria que o projeto de Bo Bardi deslocou completamente seu eixo condutor. Constrói-se a ruína, a cabana, ora o templo primitivo e a palhoça, ora a planta central, a citação cínica ou cética, o fogo, as alegorias românticas, tudo remete a algum tipo de acentuada nostalgia e ao anúncio à evasão moderna. Bo Bardi entra na década dos sessenta sem ser mais uma arquiteta de convicções modernas. Sua opção pela superioridade artesanal ante uma pretensa leviandade industrial, sua defesa da *grossura* e da feiúra em detrimento da erudição e da busca do perfeito, a oposição da grandeza e da autenticidade populares diante da decadência e à falsidade burguesas, deslocam toda sua experiência conquistada até o final dos anos cinquenta para uma nova atitude beligerante e inconformada.

No campo do *design* e, fundamentalmente, do mobiliário, as conseqüências seriam semelhantes e dramáticas.

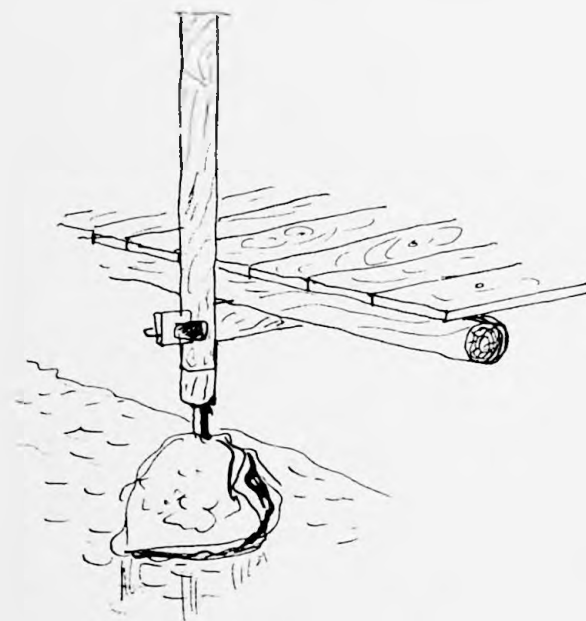
O conjunto das artes

Na rua Pamplona, na cidade de São Paulo, em 1962, Lina propõe um edifício vertical, tema raro na sua obra. Com um programa de nove lajes-tipo pensadas para salas de *ateliês* e escritórios, prevê ainda galeria e antiquário no térreo, auditório no primeiro andar e restaurante na cobertura

Balanços importantes explicitados a cada nível.

Não há discussão de custos ou de duplicação de elementos.

O tema dos edifícios em altura vinha sendo desenvolvido e discutido já havia anos, principalmente nos Estados Unidos, onde os problemas estruturais característicos do edifício em altura, assim



como seu principal problema de fechamento com elementos leves, havia resultado em famosos edifícios²⁰.

Os desenhos que muitas vezes sugerem ingenuidade são muito descuidados do ponto de vista técnico e sempre exagerados como solução estrutural.

A proposta é do mesmo ano em que a equipe do escritório de Rino Levi projeta o Banco Sul Americano do Brasil, na avenida Paulista, esquina com a rua Frei Caneca.

MASP

O maior vão de uma estrutura não identifica obrigatoriamente um raciocínio moderno, uma vez que não corresponde às condições formativas do objeto. Atingir o limite de um procedimento é a demonstração do avanço técnico que apenas estabelece recordes e monumentaliza o objeto. Atitude que deve ser associada ao sentimento romântico e ao sentido do sublime que tanto têm dirigido o trabalho dos engenheiros.

Obra paulistana, das mais impressionantes da arquitetura do concreto, não apenas pelo seu vão mas também pela sua rude aparência, foi executada na década de 1960. Ensaia, com as formas mais elementares, a edificação suspensa - o tema da caixa de vidro, quase doméstico para sua arquiteta, mas que já fora antes, em sua maquete, um volume opaco e maciço submetido ao mesmo exercício de levitação segundo uma estrutura com transições e balanços improváveis.

O exasperado vão livre de 74 metros entre apoios provoca um sentimento sublime: desalenta, tira o fôlego de um observador miniaturizado na praça, num lugar em que cabem multidões.

A forma sugere delgadas e flutuantes lâminas de concreto sustentadas pelo par de pórticos em que apenas tocam. Tudo leva a crer que se trata de um pórtico hiperestático, já que a continuidade de uma mesma seção regular, no pilar e na viga, sugere ou finge nós rígidos ou engastados do pórtico moderno, possível graças ao aço e ao concreto, adequados para estruturas de grandes vãos.

No entanto a natureza da estrutura fica disfarçada e esconde uma realidade mais confusa e impura. Não existe, na verdade, qualquer pórtico no caso em que se respeite o conceito dessa estrutura. Tudo não passa de uma estrutura milenar com dois pilares para apoiar dois níveis de vigas isostáticas. Uma estrutura adintelada e ajudada por tudo que a tecnologia do concreto tinha, naquele momento, à



*Lina Bo, detalhe de apoio de pilares residência Vanessa Cirel
São Paulo, 1958*

*Lina Bo, foto aérea MASP
São Paulo, 1957*

disposição.

O projeto finalmente executado continuava fiel aos estudos anteriores no litoral, Lina continuava repetindo estruturas unidirecionais certamente aprendidas nas experiências de Mies. Em São Vicente, a exemplo do Crown Hall, em Chicago, de 1950-56, uma sucessão de pórticos externos ao fechamento. Em São Paulo, a exemplo do projeto do restaurante Cantor *Drive-in*, Indianópolis, 1945-46, com seu par de pórticos longitudinais. A simplicidade miesiana falsifica a realidade e a compreensão estrutural do edifício, uma realidade importante como problema de cálculo e construção que foram velados pela plástica. A forma e sua construção trilham caminhos divergentes sem deixar de permitir que cada uma das partes aparente seu ideal maior, que a forma aspire à perfeição e que a estrutura conquiste o recorde do vão livre. Forma que não escuta a estrutura e estrutura que finge constituir sua forma.

A verdadeira estrutura foi mascarada para mostrar a outra: a ideal. A caixa de vidro é aumentada até sua medida máxima, até o comprimento que a quadra urbana admite. Alega-se que o terreno deveria ficar desimpedido, mas caso os pilares tivessem sido aproximados, formando balanços, a praça continuaria desimpedida e nem por isso haveria prejuízo à área das lajes; a estrutura poderia ter sido mais favorável às condições da forma, o que demonstra a existência de um desafio e não de ponderação.

A verdadeira estrutura deveria ter uma forma semelhante a que anos mais tarde seria construída no MuBE, por Paulo Mendes da Rocha. Dois apoios que se levam do solo para sustentar uma placa protendida.

O pórtico rígido do MAM do Rio de Janeiro pode ter servido de modelo para o MASP, naquilo que ambos museus têm em comum em suas estruturas mistas — conceitos diversos —, em que parte das cargas fica apoiada e parte fica atirantada. A sucessão de pórticos do projeto de São Vicente, que se assemelha inclusive ao MAM do Rio de

Janeiro, é abandonada em favor de uma estrutura essencial de quatro pilares. A mesma seção do pilar e da viga é decidida pelos princípios da proporção, da atitude que pode ser acusada de formalista. Apresenta uma seccão exagerada para o pilar com forma inadequada para a viga - erra nos dois casos. Dentro de tamanhos vazios foi possível ainda construir os apoios mudos e sinistros do edifício. Os *pêndulos*²¹ que ficam confinados no centro desse pilar oco.

Além disso, tamanho elogio à estrutura sequer apresenta seu principal elemento estrutural. As grandes vigas, que podem ser vistas à distância, na cobertura, apesar de seu vão maior de 74 metros, não são as vigas principais do conjunto. As duas vigas, também isostáticas, que discretamente atravessam o interior do museu e são apoiadas em mísulas colossais disfarçadas da vista dos visitantes menos atentos, mesmo com um vão ligeiramente inferior, transformaram-se no decisivo problema a enfrentar. Sustentam duas áreas - o piso da pinacoteca e o piso do nível de acesso do museu e por isso foram calculadas, cada uma, para a carga de 34 toneladas por metro. A estrutura verdadeira é conceitualmente impura e muito mais complicada e engenhosa do que sua forma limpa e regular insinua.

Afora a ininterrupta deformação lenta que uma estrutura destas sofre, patologia incorrigível já levando ao seu reforço novos cabos de protensão, escondidos dos caixões perdidos, que a final encontrariam sua utilidade.

A obra é um acontecimento estrutural, o maior vão livre da América Latina, que procura, a qualquer custo, atingir o limite de uma viga.

A caixa de vidro elevada, como idéia para uma pinacoteca parece negar o que a tradição museológica reserva para os quadros - as paredes. Por isso causa curiosidade e estranheza a maquete do projeto na qual os fechamentos eram opacos. Não está entre as questões modernas estabelecer recordes, por isso uma estrutura

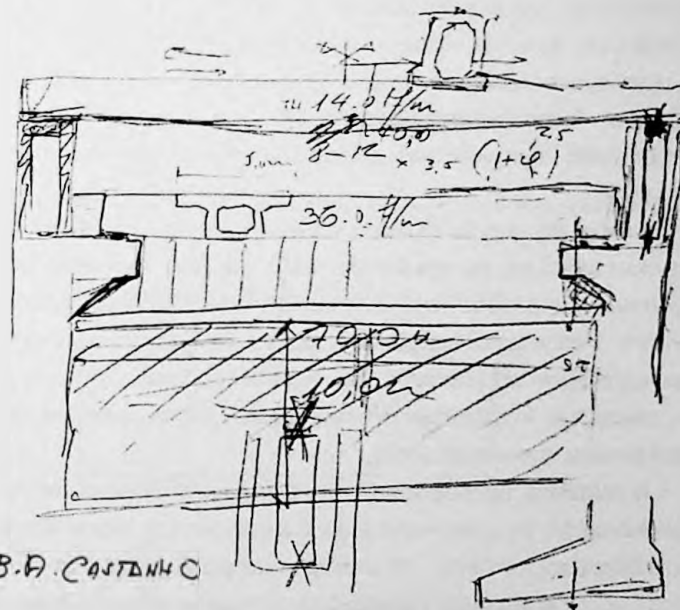
que tem um vão desnecessário e exagerado não pode figurar na lista dos edifícios bem concebidos.

*No nos gusta la palabra design. Significa todo y a la vez no quiere decir nada*²⁰

Residência Juarez Brandão Lopes

As abóbadas da arquitetura surgem pelo interesse na obra de Le Corbusier e pela possibilidade que se abre para que o moderno investigue na origem da arquitetura, na idéia da arquitetura imortal, da possibilidade que começava a se abrir para flertar com todos os tempos, mesmo os mais remotos. Também Gaudi poderia ser lembrado, como predecessor da arquitetura abobadada no século XX e da difusão das técnicas catalãs. A técnica moderna dos pórticos ortogonais havia sucumbido à diversidade estrutural; fazer um sobrado em que, a exemplo de uma tenda, suas paredes e a cobertura fossem executadas de uma só vez. Um tipo sombrio que rejeita aberturas. Uma forma estranha a todas as demais. Um resultado espacial que contraria a noção mais imediata que a cultura faz da moradia. Uma arquitetura de autor, pretensiosa e pouco adaptável às soluções convencionais.

A residência Juarez Brandão Lopes, projetada em 1968 por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, tem duas paredes contínuas e paralelas, com uma distância, entre elas menor do que a metade do comprimento que definiu o vão das abóbadas transversas construídas. Portanto assentar e alinhar a cobertura curvada sobre as paredes de carga, como a técnica consagrada recomenda, teria resultado numa cobertura mais esbelta e econômica, num espaço interno mais legível, as próprias pilastras das estantes da biblioteca aproximariam



Lina Bo, foto detalhe de apoio da viga principal São Paulo, 1957

Croqui estrutura MASP, Engo José L. V. A. Castanho, 2002

a forma e a construção das estruturas. A residência apresentaria um resultado inquestionável se considerada a técnica adotada.

É necessário também dizer que ao escolher duas abóbadas justapostas, o apoio comum e tradicional sobre paredes de carga foi suprimido e substituído por uma viga exatamente no meio do espaço central aberto com pé-direito duplo.

A intenção em mostrar essa estrutura e em produzir um desenho que subverte a tradição construtiva de sistemas estruturais simples foi atendida, apesar das contradições e do desperdício decorrentes²³. O projeto em abóbadas da residência Simão Fausto, de 1961, projetada por Flávio Império em Ubatuba, tem um sentido formativo e construtivo mais sólido. Paredes de carga executadas segundo um espaçamento constante definem ambientes e estrutura. Há uma exceção na sala de estar cuja largura maior obriga à introdução da viga que constitui anomalia construtiva. Vale lembrar como Le Corbusier resolve casas mais complexas como as residências Jaoul, de 1952-53, sem nenhum problema de descontinuidade no sistema estrutural.

Apesar do uso da mesma técnica e autoria, as duas casas nada têm em comum do ponto de vista de sua formatividade. Ambas mostram que a escolha da técnica introduz discrepâncias em plantas sempre intensas e ordenadas, como se as decisões técnicas não conseguissem estabelecer um acordo completo com a concepção do objeto. A insistência em abóbadas quase sempre apresentará incongruências nos projetos.

A abóbada parece funcionar como uma síntese formal, como a condensação da cobertura e da parede em um único elemento. Traz benefícios ao canteiro, na medida que pode recuperar a integridade profissional que o uso intensivo de concreto armado havia banido do canteiro²⁴. É certo que a proposta de abóbadas está de acordo com um retorno ao emprego de técnicas mais leves no canteiro,

no entanto, o uso tradicional dessas técnicas faria prescindir do

arquiteto que apenas justifica seu trabalho se puder acrescentar uma organização, ou um uso diverso do consagrado, ou seja, manifestar inventividade. Essa exigência deve explicar em grande medida o fato das abóbadas serem prolongadas até atingir o solo.

As abóbadas embutem um pouco do comportamento contracultural e não seria inapropriado, ao considerar a interminável discussão cultural brasileira, que se indicasse a evocação que despertam das moradias indígenas. Por isso, é difícil imaginar uma cidade de abóbadas, sem imaginar um acampamento militar ou aldeia, mas apenas admitir um bairro pontuado por alguma dessas exceções, desses laboratórios para fazer experiências e para avaliar tantas limitações que esse sistema apresenta. A distância de seus apoios, a dificuldade de aberturas na casca e a conseqüente restrição das aberturas nas tampas, a limitação organizativa para programas mais complexos, os problemas de combinação entre estes elementos curvados, só para citar os mais evidentes. Por mais que as técnicas sejam leves, baratas e possíveis no caso de pequenas obras, sua solução individual é inadequada quando se pensa no problema da habitação de massas e portanto em solução coletiva. Todas essas dificuldades são determinantes para afirmar que se trata de uma solução inapropriada para o mundo moderno.

Apesar da impressionante qualidade que constrói as plantas residenciais do *Grupo Arquitetura Nova*, não se encontra nenhum comentário referido à sua concepção formal e suas decisões. Os arquitetos já haviam se acostumado a falar sobre arquitetura valendo-se de argumentos ideológicos aceitáveis e a formalizar seus projetos com o maior rigor, sem deixar que se percebesse a importância que isso tinha para o arquiteto.

Notas

¹ BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura o design no impasse*, Instituto Lina Bo e P. M Bardi - São Paulo, 1994

² *Ibid.*, p. 11.

³ ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino* - São Paulo: Ática, 2000, p. 17: *O artesanato é o sistema tecnológico próprio das civilizações teocráticas ou que, de todo modo, reconhecem em si um fundamento religioso: movendo-se a partir do pensamento do divino, quer-se infundir em cada objeto feito um traço do objeto universal, criado, O sujeito que produz objetos, agindo como causa, repete no particular o gesto do criador, isto é, imita a natureza.(...) A teoria da arte como mimese, que exprime a relação poética entre o homem e a natureza, explica também toda a produção que chamamos artesanato e que, como diz o étimo está estreitamente ligada à arte. Esta tem como esquema comum a morfologia natural.*

⁴ BARDI, op. cit. p. 13

⁵ *Ibid.*, p. 21.

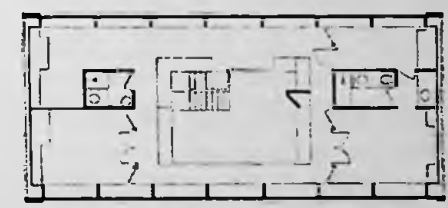
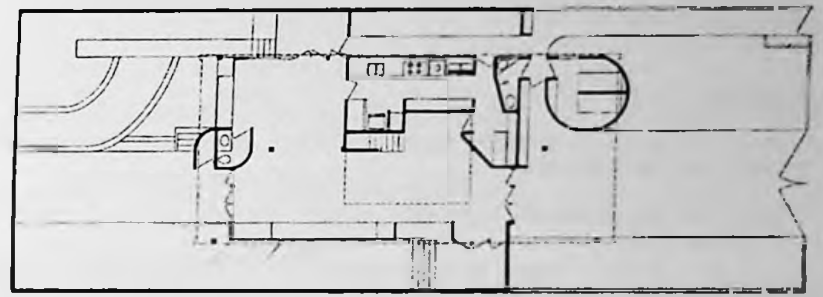
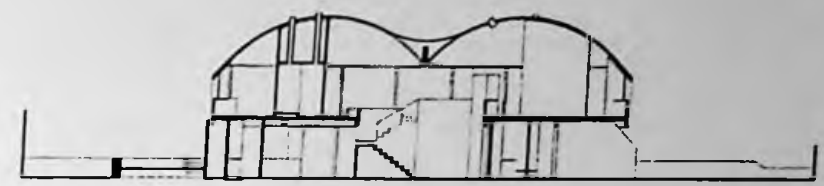
⁶ Lina Bo Bardi, em sociedade com Giancarlo Palanti, abriu, em 1948, uma empresa para projeto, produção e comercialização de móveis, chamada Studio d'Arte Palma. A cadeira *tripé* produzida por este estúdio guarda notável semelhança no que se refere à relação da lona com a estrutura metálica, com a cadeira *Paulistano*, de 1948, de Paulo Mendes da Rocha, comentada adiante.

⁷ Não fica esclarecido, no texto do livro Bo Bardi se o desenho desta cadeira faz referência a uma cadeira rural conhecida ou se o desenho da arquiteta, em que são indicadas cotas e escala, corresponde a um projeto original.

⁸ Instituto Lina Bo Bardi. *Cadeira de beira de estrada* in *Lina Bo Bardi* - São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1996, p. 186, 2ª Edição. Ao aproximar a mão que cumpre a tarefa artesanal da *máquina*, respondendo pelo feito industrial, Lina Bo Bardi torna-se uma dos personagens responsáveis pela difundida e problemática congregação do desenho industrial com o artesanato mais rude e autêntico, portanto, responsável por parte da dificuldade conceitual que esta adesão possa causar. Convida, constantemente, os *designers* a atentar para os aperfeiçoados utensílios, apetrechos e instrumentos populares, verdadeiras raízes de uma nacionalidade necessária que o *movimento moderno* não cumpriria. *"Antes de enfrentar o problema do industrial design em si mesmo, você tem que enquadrá-lo dentro de um contexto sócio-econômico-político, na estrutura do lugar, do país, nesse caso o Brasil"*.

⁹ Instituto Lina Bo Bardi. *Concurso para mobiliário* [Cantú, Itália], in *Lina Bo Bardi* - São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1996, pp. 96-97, 2ª Edição. O desenho apresentado pela arquiteta para demonstrar o aproveitamento de uma placa padronizada de compensado medindo 2,20 x 1,60 metros, com 30 peças é a própria evidência da forma inoportuna de um *boomerang* ao não permitir vislumbrar uma linha clara e contínua de corte entre as peças e que tolera um desperdício considerável de material em seu esquema.

¹⁰ Em entrevista da professora Beatriz Siqueira Bueno com o professor



Império e Lefèvre, corte e plantas residência Juarez Lopes Brandão São Paulo, 1968-69

Nestor Goulart Reis Filho, a respeito de seus contatos, na Inglaterra, com Reyner Banham e sobre a rápida passagem de Bo Bardi na FAUUSP. Conta o professor sobre o concurso para a disciplina *Teoria da Arquitetura*, em que concorreram, entre outros, Bo Bardi, Luis Saia e Eduardo Corona e de um ano como professora não efetivada da FAUUSP. Naquela época as vagas de professores não concursados eram substituídas anualmente. Foi apenas na reforma curricular de 62, com o diretor Lourival Gomes Machado que se modificou em profundidade o programa do curso de arquitetura que vinha sofrendo apenas adaptações no programa original da Politécnica, desde a autonomia. Bo Bardi foi contratada durante um ano na disciplina de *Composições decorativas*, espécie de aula remanescente do curso para arquitetos da escola Politécnica. Prática que tinha papel mais auxiliar e introdutório do curso de arquitetura, propondo modelagem e desenho artístico como tarefas, atividades em que o talento de Bo Bardi não poderia apresentar-se com toda desenvoltura e preocupação de *designer*. No ano seguinte, Bo Bardi saiu sem que fossem conhecidas as causas, por isso foram feitas contratações de novos professores selecionados para a disciplina. Provavelmente aborrecida, Bo Bardi abandonou suas pretensões de ingressar no quadro docente da FAUUSP. Com problemas para revalidar e registrar seu diploma italiano, ela teve sua inscrição no concurso de *Teoria da Arquitetura* impugnada, pelo professor Anhaia Melo. Chegou a recorrer na justiça, mas quando a cópia do diploma, finalmente, apareceu a vaga daquele concurso estava indisponível.

¹¹ BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* – São Paulo: Habitat, 1957, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 20. Mostra-se familiarizada com as posições que vinham sendo defendidas, pelos arquitetos mais jovens e rebeldes, no âmbito europeu. Posição que já havia assumido, já que não parece mais depositar confiança na funcionalista, doutrinária e universalista Carta de Atenas, documento do CIAM IV, feito à bordo do SS Patris, em 1933 e apresenta preocupações sintonizadas com os congressos mais próximos. O CIAM VIII, de 1951, em Hoddsdon, Inglaterra, tem como tema *The Heart of the City*, em que se propõe discutir um novo humanismo que dê conta do problema dos centros históricos das cidades tradicionais e que aproprie conhecimentos mais atuantes na vida do homem, nos seus problemas materiais e espirituais. Em 1953, no CIAM IX, em Aix-en Provence, se deu a grande divisão entre os novos arquitetos e a velha guarda. O casal Smithson, Van Eyck, Jacob Bakema, Georges Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker, William Howell e Jill Howell desmontaram definitivamente as premissas funcionalistas da Carta de Atenas. Em 1956, CIAM X e último Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, em Dubrovnik, o grupo jovem conhecido, então, como Team X, voltará ao ataque e discutirá as relações entre as necessidades materiais e sócio-psicológicas do homem para acabar sendo responsável pelo encerramento definitivo dos CIAMs.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno: guia de*

Arquitetura 1928/1960 - Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001, p. 76: *Carlos Ferreira é um arquiteto injustamente esquecido. A casa que edificou para si em Nova Friburgo é um maravilhoso exemplo de rusticidade moderna. Aplica técnicas de pau-a-pique a uma gramática modernista, demonstrando a perfeita compatibilidade de ambas.* Impressiona como uma modesta cabana na montanha pudesse adquirir tamanha monumentalidade com o prolongamento do telhado sobre pórtico inclinado no acesso. A cabana não deve ter passado despercebida a Niemeyer e Reidy, pois sintetiza tudo aquilo que passaria a ser importante na década de 1950: invenção, estrutura, monumentalidade, planos inclinados e regionalismo.

¹⁷ CORBUSIER, Le. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret - Ouvre Complète 1910-29* - Zurich: Girsburger, 1965, p. 54.

¹⁸ FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940* - São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965, p. 200. *Residência-atelier* para um artista solteiro, de 1930.

¹⁹ Conjunto Itamambuca na cidade de Ubatuba, projeto de 1965; Cumurupim, em Propriá, Sergipe de 1975; Capela Da Santa Maria dos Anjos no Município de Ibiúna, em 1978; Casa do Brasil no Benin, em Uidá, Benin, em 1989

²⁰ BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* – São Paulo: Habitat, 1957, p. 20. Faz menção ao edifício Seagram (1954-58) de Mies van der Rohe, em Nova York, e apresenta fotos em construção, na época em que estava sendo finalizado. Tal citação evidencia um nível de informação elevado e, poderia se imaginar, uma opção pela arquitetura moderna mais estrita, já que poderia, igualmente, citar o ascendente realismo italiano, com o exemplo da Torre Velasca (1950-58), em Milão, do escritório BBPR, dos arquitetos Gianluigi Banfi, Ludovico B. Belgioioso, Enrico Peressutti e Ernesto N. Rogers, este último, o desafeto diretor da concorrente revista Casabela. Talvez não houvesse havido tempo para citar o projeto da Torre Pirelli (1957-61), em Milão, da equipe comandada por seu antigo mestre e patrão Gio Ponti.

²¹ A solução de apoio para a viga de cobertura recorre a uma solução engenhosa para permitir que a dilatação da viga, nada desprezível neste caso, introduza esforços. Um pilar livre e articulado, conhecido entre seus calculistas como *pêndulo* em função do movimento que admite na estrutura, pode ser inclinado pela dilatação das vigas de cobertura

²² Mies van der Rohe em entrevista com Christian Norberg-Schultz, publicada na revista *Baukunst und Werkform*, nº 6, 1958, p. 615-618.

²³ ACAYABA, Marlene Milan & FERRO, Sérgio. *Reflexões sobre o brutalismo caboclo* – Revista Projeto nº 86 – São Paulo, abr 1986, p 70: (FERRO) *Nosso grupo valorizava enormemente a técnica. Acontece que quando você vai interferir nas relações de produção no canteiro, as formas, os detalhes, a tecnologia têm que mudar, se adaptar a essa alteração. É aquele foi um momento de experiência, de tentar, de dar com a cabeça na parede. Projetei casas completamente absurdas. Mas esse era um tempo de experiência, técnica ou sistema de montagem, se produzia outro objeto.* (Marlene) *Essa arquitetura era então extremamente artesanal?* (Ferro) Não,

tentei inclusive empregar elementos industriais. Aliás, foi meu maior desastre. Porque a indústria também não estava pronta para isso. Usei elementos industriais para fazer a estrutura da casa, mas usei de maneira diferente da tradicional e deu o maior bode. Não funcionou, arreventou.

²⁴ Ibid., p 69. (Marlene) *As abóbadas eram novidade quando vocês as projetaram?* (Ferro) *Eram, sim. A primeira foi do Guedes, mas depois variamos, indo até o chão. Essa mudança não era formal, O Niemeyer já havia construído abóbadas em Pampulha. O novo era a crítica ao canteiro. A tentativa de projetar uma arquitetura barata e fácil de fazer, que pudesse realmente substituir as barbaridades do BNH.*

8: Bibliografia

Livros

- ÁBALOS, Iñaki et HERREROS, Juan. **Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-1990**; Madrid: Nerea, 1995.
- ÁBALOS, Iñaki. **La buena vida, visita guiada a las casas de la modernidad**; Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-1975**; São Paulo: Projeto, 1986.
- _____. **Branco e preto Uma história de design brasileiro nos anos 50**; São Paulo: Pontos sobre o Brasil e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1994.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**; trad. Fernando Riaza - Madrid: Taurus, 1980.
- _____. **Prismas, crítica cultural e sociedade**; trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida - São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **Sobre Walter Benjamin, resenciones, artículos, cartas**; trad. Carlos Fortea - Madrid: Catedra/Teorema, 1995.
- ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max, **Dialética do esclarecimento, fragmentos filosóficos**; trad. Guido Antônio de Almeida - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ÁLVAREZ, Fernando et ROIG, Jordi. **Antoni Bonet Castellana, 1913-1989**; Barcelona: Col·legi de Architectes de Catalunya, 1996.
- AMARAL, Aracy A. (coord.) **Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão**; São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.
- _____. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social na arte brasileira** - 3ª edição; São Paulo: Studio Nobel, 2003.

- ANELLI, Renato et GUERRA, Abilio et KON, Nelson. **Rino Levi: arquitetura e cidade**; São Paulo: Romano Guerra, 2001.
- ARANTES, Otilia. **Urbanismo em fim de linha**; São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. **O lugar da Arquitetura depois dos modernos**; São Paulo: Edusp, 2000.
- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**; São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. **L'arte moderna, 1770/1970**; Milão: Sansoni, 1986.
- _____. **Walter Gropius e a Bauhaus**; trad. Emilio Campos Lima. – Lisboa: Presença, 1984.
- _____. **Arte e crítica d'arte**; Bari: Laterza, 1984.
- _____. **Projeto e Destino**; trad. Marcos Bagno – São Paulo: Ática, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo et OLIVA, Achille Bonito, **El arte moderno, el arte hacia el 2000**; trad. Gloria Cué – Madrid: Akal (arte y estética 29), 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo et FAGIOLLO, Maurizio; **Guia de História da arte**; trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. – 2ª ed. – Lisboa: Estampa (teoria da arte), 1992.
- ARIS, Carlos Martí. **Silencios elocuentes**; Barcelona: UPC, 1999. (ideias)
- ARTIGAS, João B. Vilanova. **A Função Social do Arquiteto**; São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Nobel, 1989.
- _____. **Caminhos da Arquitetura**; São Paulo: LECH, 1981.
- _____. **Caderno dos riscos originais, Projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária**; coord. Roberto Portugal Albuquerque. – São Paulo: FAUUSP, São Paulo, 1998.
- ARTIGAS, Rosa (org.). **Paulo Mendes da Rocha**; São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BÁCHER, Max et HEINLE, Erwin. **Construcciones en hormigón visto**; trad. Roberto Terradas– Barcelona: Gustavo Gili, 1967.
- BALIERO, Horácio. **La miradas de el margen**; Buenos Aires: Departamento de procesos audiovisuales, imprenta y publicaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1993.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**; trad. A. M. Goldberger Coelho - São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates)
- _____. **El Brutalismo en Arquitectura – ¿ética o estética?**; trad. Juan Eduardo Cirlot. – Barcelona: Gustavo Gili, 1967.
- _____. **Megastructure: urban futures of the recent past**; Londres: Thames and Hudson, 1976.
- BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o design no impasse**; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- _____. **Contribuição propedeútica ao ensino da teoria da arquitetura**; São Paulo: Habitat, tese para concurso à 14ª cadeira *Teoria da Arquitetura* da FAUUSP, Setembro de 1957.
- BARROS, Lenora de et BANDEIRA, João. (cur.) **Grupo noigrandes**; São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. (arte concreta paulista)
- BASTOS, Fernando. **Panorama da Idéias Estéticas no Ocidente, do Renascimento a Kant**; Brasília: Universidade de Brasília, 1986.
- BEAUFRET, Jean. **Introdução às filosofias da Existência. De Kierkegaard a Heidegger**; trad. Salma Tannus Muchail – São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- BEHNE, Adolf. **1923, La construcción funcional moderna**; trad. Josep Giner i Olcina. – Barcelona: Serval, 1994. (arquitetura/teoria)
- BENET, Rafael. **El Futurismo comparado el movimiento Dada**; Barcelona: Òmega, 1949.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas**

- [Volume 1]; trad. Sérgio Paulo Rouanet. – São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán**; trad. J. F. Yvars et Vicente Jarque. – 2ª ed. – Barcelona: Ediciones Península, 1995.
- BERDINI, Paolo. **Walter Gropius**; trad. Mariuccia Galfetti. – Barcelona: Gustavo Gili, 1986. (estudio/paperback)
- BILLINGTON, David P. **Robert Maillart, Builder, Designer, and Artist**. New York: Cambridge University, 1997.
- BLAKE, Peter. **Os grandes arquitetos** vol. 1 a 3; trad. Pinheiro de Lemos. – Rio de Janeiro: Record, 1966.
- BLAU, Eve et TROY, Nancy J. **Architecture and Cubism**; Montreal: Centre canadien d'Architecture, MIT, 1997.
- BONDUKI, Nabil Georges. **Affonso Eduardo Reidy**; São Paulo: Blau e Instituto Lina BO e P, M. Bardi, 1999.
- BONFANTI, E. et BONICALZI, R. et ROSSI, A. et SCOLARI, M. et VITALE, D. **Arquitetura racional**; trad. J. F. Chico et J. C. Thelacker. – Madrid: Alianza, 1979.
- BONOMI, Andrea. **Fenomenologia e Estruturalismo**; São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRACCO, Sergio. **L'architettura moderna in Brasile**; Roma: Cappelli, 1967.
- BRUAN, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**; São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMARGO, Mônica Junqueira. **Joaquim Guedes**; São Paulo: Cossac e Naify Edições, São Paulo, 2000. [Coleção espaços da arte brasileira]
- CAMUS, Albert. **O homem revoltado**; trad. Valerie Rumjanek. – Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CARRILHO, Marcos José. **Lucio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna**; tese doutorado. - São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno: guia de Arquitetura 1928-1960**; Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia**; São Paulo: Cortez, 1989
- _____. **Experiência do pensamento, ensaios sobre as obras de Merleau-Ponty**; São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHOISY, Auguste. **Historia de la arquitectura (v 1 e 2)**; trad. Manuel A. Dominguez. – Buenos Aires: Victor Leru, 1951.
- CINTRÃO, Rejane et NASCIMENTO, Ana Paula (cur.). **Grupo ruptura**; São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. (arte concreta paulista)
- COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)**; trad. Ignacio de Solá Morales Rubió. – 3ª ed. – Barcelona: Gustavo Gili, 1977. (Colección arquitectura y crítica)
- COLQHOUN, Alan. **Modernidad y tradición clásica: ensayos de arquitectura 1980-1987**; trad. Ramón Martínez Castellote. – Madrid: Júcar Universidad, 1991.
- _____. **Essays in Architectural Criticism – Modern Architecture and Historical Change**; Cambridge: Oppositions Books – MIT, 1995.
- CONDURU, Roberto. **Vital Brasil**; São Paulo: Cossac & Naify, 2000. [Coleção espaços da arte brasileira]
- CORBUSIER, Le. **Le Corbusier ouvre complète**; Volume 1 a 7. – (9ª ed.) – Zurich: Girsberger, 1975.
- _____. **A arte decorativa**; trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Por uma arquitetura**; trad. Ubirajara Rebouças. (2ª ed.) – São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **Precisões**; trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CORONA, Eduardo. **Princípios fundamentais de composição na arquitetura brasileira**; São Paulo: tese para concurso à 14ª

- catedra *Teoria da Arquitetura* da FAUUSP, Setembro de 1957.
- CORRÊA, Maria Luiza. **Artigas: da idéia ao desenho**; São Paulo: dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1998.
- COSTA, Helouise (cur.) **Waldemar Coredeiro: a ruptura como metáfora**; São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. (arte concreta paulista)
- COSTA, Lúcio. **Sobre arquitetura**; Porto Alegre: Centro dos estudantes universitários de arquitetura, 1962.
- CRISPOLTI, Eurico. **La macchina mito futurista**, Roma: Editalia, 1986.
- CROCE, Benedetto. **La historia como hazaña de libertad**; trad. Enrique Diez Canedo. - México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. **Breviario de estética; cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice**; trad. José Sánchez Rojas. 9ª ed.- Madrid: Espasa-Calpe, 1985. (Colección Austral)
- DANNATT, Trevor. **Modern Architecture in Britain** - Londres: Batsford, 1959.
- DANZ, Ernest et MENGES, Axel. **SOM - La arquitectura de Skidmore, Owings & Merrill, 1950-1973**; trad. Maria Luisa López Sardá. - Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- DREW, Philip. **Tercera generación: la significación cambiante de la arquitectura**; trad. Justo G. Beramendi - Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- DRILLER, Joachim. **Breuer houses**; Londres: Phaidon Press, 2000.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da Estética**; trad. Mauro Sá Rego Costa. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____. **Ideologia**; trad. Luís Carlos Borges et Silvana Vieira. - São Paulo: Unesp, 1997.
- ECO, Umberto. **A definição de arte**; trad. José Mendes Ferreira. - Lisboa: Edições 70, 2000.
- EVANS, Robin. **Translations from drawing to building and other essays**; Cambridge: MIT, 1997.
- FARSTEIN, Eliane et CASTRO, Jorge et MONARCHA, Sandra (Coord). **II Inquérito nacional de arquitetura/depoimentos**, Rio de Janeiro: Projeto, 1982.
- FENGLER, M. **Estructuras resistentes y elementos de fachada**; trad. Juan Armengol Ribas. - Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**; São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.
- FERRO, Sérgio. **A casa popular: arquitetura nova**, São Paulo: Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1975.
- _____. **O canteiro e o desenho**, São Paulo: Projeto, 1982.
- FICHER, Sylvia et ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**; São Paulo: Projeto, 1982.
- FILHO, Nestor Goulart Reis et BURLE-MARX, Roberto. **Rino Levi**, ed. trilingue. - Milão: Comunità, 1974.
- FORD, Edward R. **The Details of Modern Architecture**, Volume 1 e 2. - Massachusetts: MIT, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. **Modern architecture: a critical history**, Londres: Thames and Hudson, 1980. (the world of art library)
- _____. **Studies in Tectonic Culture, the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture** - Massachusetts: MIT, 1996.
- _____. **Le Corbusier**; Londres: Thames & Hudson, 2001. (world of art)
- FRANCASTEL, Pierre. **Arte e técnica nos séculos XIX e XX**; trad. Humberto D'Ávila et Adriano de Gusmão. - Lisboa: "Livros do Brasil" Lisboa, 1963. (coleção vida e cultura)
- FREUD, Sigmund. **El malestar en la cultura y otros ensayos**; trad. Ramón Rey Ardid et Luis López Ballesteros y de Torres. - Madrid: Alianza, 1986.

- FUSCO, Renato de. **La idea de arquitectura: historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico**; trad. Montserrat Alós-Moner et Josep Quetglas. - Barcelona: Gustavo Gili, 1976. (colección punto y línea)
- _____. **Historia y estructura: teoría de la historiografía arquitectónica**; trad. Joaquín Sanz Guijarro. - Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- _____. **Arquitectura como "mass medium". Notas para una semiología arquitectónica**; trad. Francisco Serra Cantarell. - Barcelona: Anagrama, 1970.
- GADAMER, Hans-Georg. **A razão na época da ciência**; trad. Ângela Dias. - Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. (biblioteca tempo universitário)
- _____. **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa**; trad. Celeste Aínda Galeão. - Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. (coleção diagrama)
- _____. **El problema de la consciencia histórica**; trad. Agustín Domingo Moratalla. - Madrid: Tecnos, 1993.
- GASSET, José Ortega. **A desumanização da arte**; trad. Manuela Agostinho et Teresa Salgado Canhão. - Lisboa: Veja, 1996.
- _____. **Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía**; Madrid: Alianza Editorial, 1998. (revista occidente)
- _____. **La rebelión de las masas**; Madrid: Alianza, 1994. (revista occidente)
- _____. **Meditaciones del Quijote**; 4ª ed. - Madrid: Cátedra, 1998.
- GATZ, Konrad. **Detalles arquitectónicos modernos 4**; trad. Jose M. Ordas Gordo. - Barcelona: Gustavo Gili, sem data. (revista Detail-Zeitschrift für Architektur + Baudetail)
- GIDEON, Siegfried. **La mecanización toma el mando**; trad. Esteve Riambau i Sauri. - Barcelona: Gustavo Gili, 1978. (colección punto y línea)
- GIRARD, Jean-Marie. **Acerca del arte, el realismo y la ideología** - Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970.
- GOODWIN, Philip L. **Brazil builds: architecture new and old 1652-1942**; Nova Iorque: The Museu of Modern Art, 1943.
- GRAEFF, Edgar A. **Arte e técnica na formação do arquiteto**; São Paulo: Studio Nobel: Fundação Vilanova Artigas, 1995.
- GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**; trad. Berta Waldman Villá et Joan Villá. - São Paulo: Perspectiva, 1975. (debates/arquitectura)
- _____. **Inside Architecture**; trad. Peter Wong et Francesca Zaccheo. - Cambridge: MIT, 1996.
- Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. **Depoimentos - 1**; São Paulo: GFAU, 1960.
- GROPIUS, Walter. **Apolo en la democracia**; trad. Norberto Silveti Paz. - Caracas: Monte Ávila, 1968.
- _____. **Bauhaus: Novarquitectura**; trad. Berta Waldman Villá et Joan Villá. - São Paulo: Perspectiva, 1997. (debates/arquitectura)
- _____. **The new architecture and the Bauhaus**; trad. Morton Shand. - Massachusetts: MIT, 1998.
- GUIDEON, Sigfried. **Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición)**; trad. Isidro Puig Boada. - Barcelona: Hoepli, 1955.
- GULLAR, Ferreira. **Arte Brasileira Hoje**; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- HABERMAS, Jürgen. **Ciencia y técnica como "ideología"**; trad. Manuel Jiménez Redondo et Manuel Garrido. (2ª ed.) - Madrid: Tecnos, 1994.
- _____. **El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)**; trad. Manuel Jiménez Redondo. - Madrid: Taurus, 1989.
- HARTOONIAN, Gevork. **Ontology of Construction: on Nihilism of Technology in Teories of Modern Architecture**; Cambridge: Cambridge University, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**; trad. Emmanuel

- Carneiro Leão et Gilvan Fogel et Marcia Sá Cavalcante Schuback. – Petrópolis: Vozes, 2002. (pensamento humano)
- HILBERSEIMER, Ludwig. **La arquitectura de la gran ciudad**; trad. Pedro Madrigal Devesa. – Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- HITCHCOCK, Henry-Russell et JOHNSON, Philip. **The international style** – New York: The Norton Library, 1966.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**; 3ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Raizes do Brasil**; São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Instituto de Arquitetos do Brasil. **Arquitetura brasileira após Brasília/depoimentos: Luiz Paulo Conde/Julio Katinsky/Miguel Alves Pereira**; Rio de Janeiro IAB RJ, 1977.
- _____. **Arquitetura brasileira após Brasília/depoimentos: Edgar Graeff/Flavio Marinho Rêgo/Joaquim Guedes/João Filgueiras Lima**; Rio de Janeiro IAB RJ, 1978.
- _____. **Arquitetura brasileira após Brasília/depoimentos: Carlos M. Fayet/F. Assis Reis/ Marcello Fragelli/ Ruy Ohtake**; Rio de Janeiro IAB RJ, 1978.
- Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. **Lina Bo Bardi** (ed. bilingüe); São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996. (série arquitetos brasileiros)
- _____. **Vilanova Artigas** (ed. bilingüe); São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997. (série arquitetos brasileiros)
- JACKSON, Lesley. **Contemporary, architecture and interiors of the 1950s**; Londres: Phaidon, 1999.
- JOEDICKE, Jürgen. **Candilis Josic Woods, una década de arquitectura y urbanismo**; trad. Juan-Eduardo Cirlot. – Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- JONES, Cranston. **Marcel Breuer: construcciones y proyectos 1921-1961** – Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1963.
- JUNQUEIRA, Mônica. **Joaquim Guedes** – São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KAMITA, João Massao. **Vilanova Artigas**; São Paulo: Cossac & Naify, 2000. (coleção espaços da arte brasileira)
- KANDINSKY, Wassily. **De lo espiritual en el arte**; trad. Genoveva Dieterich. (5ª ed.) – Barcelona: Barral, 1986. (edição de bolso)
- _____. **Punto y linea sobre el plano: contribución al analisis de los elementos pictóricos**; trad. Roberto Echavarren. – Barcelona: Barral, 1986. (edição de bolso)
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**; trad. Manuela Pinto dos Santos et Alexandre Fradique Morujão. – 4ª ed. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- _____. **Duas introduções à Crítica do Juízo**; trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. - São Paulo: Iluminuras, 1995.
- KEPES, Gyorgy, - org. **La structure dans les arts et dans les sciences** – Bruxelas: La Connaissance, 1965.
- KLEIN, Alexander. **Vivienda mínima: 1906-1957**; trad. Reinald Bernet et Jacint Conill et Miguel Usandizaga. – Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (arquitetura/perspectivas)
- KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**; São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**; trad. Edi G. de Oliveira. – São Paulo: Nobel-EDUSP, 1990.
- KOURI, Ana Paula. **Grupo arquitetura nova**. Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro – São Paulo: Romano Guerra/EDUSP, 2003.
- KULTERMANN, Udo. **Kenzo Tange 1946-1969, Architecture and Urban Design** – Londres: Pall Mall, 1970.
- LAMBERT, Phyllis. **Mies in america** – Montreal/Nova York: Canadian Centre for Architecture/ Whitney Museum of American Art, 2001.
- LEACH, Neil. **Rethinking Architecture: a reader in cultural theory**;

- Londres e Nova York: Routledge, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar escutar ler**; trad. Beatriz Perrone Moisés. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LOOS, Adolf. **Ornamento y delito y otros escritos**; trad. Lourdes Cirlot et Pau Pérez. – Barcelona: Gustavo Gili, 1972. (colección arquitectura y crítica)
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. **La peculiaridad de lo estético**; tradução Manuel Sacristán. – Barcelona e México D.F.: Ediciones Grijalbo, 1966.
- MALDONADO, Tomás. **El diseño industrial reconsiderado: definición, história, bibliografía**; trad. Francesc Serra i Cantarellí. – Barcelona: Gustavo Gili, 1977. (colección punto y línea)
- _____. **Vanguardia y racionalidad: artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974**; trad. Francesc Serra i Cantarellí. – Barcelona: Gustavo Gili, 1977. (colección comunicación visual)
- _____. **Meio ambiente e ideologia**; trad. Antônio Luís Moreira. – Lisboa: Socicultur, 1971.
- MAN, Paul de. **La ideologia estética**; trad. Manuel Asensi et Mabel Richart. – Madrid: Catedra Teorema, 1998. (colección teorema serie mayor)
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**; trad. Maria Elisabete Costa. – Lisboa: Edições 70, 1977. (arte & comunicação)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**; trad. Álvaro Cabral. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Textos selecionados**; trad. Marilena de Souza Chauí. – São Paulo: Abril Cultural, 1980. (os pensadores)
- MEYER, Regina Maria Proserpi. **Metrópole e Urbanismo, São Paul anos 50**; tese de doutorado. – São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1991.
- MINDLIN, Henrique E. **L'Architecture Moderne au Brésil**; Rio de Janeiro/ Amsterdam: Colibris Editora, 1956.
- MOHOLY-NAGI, Sibyl. **La arquitectura de Paul Rudolph**; trad. Juan-Eduardo Cirlot. – Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- MONDRIAN, Piet. **Realidad natural y realidad abstracta**; trad. Rafael Santos Torroella. – Barcelona: Barral, 1973.
- MONTANER, Josep Maria e VILLAC, Maria Isabel. **Mendes da Rocha** – Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira – 1933-1974** – São Paulo: Ática, 1977. (ensaios 30)
- _____. (org). **Viagem incompleta a experiência brasileira (1500-2000) : a grande transação**; São Paulo: SENAC São Paulo, 2000
- MUNFORD, Lewis. **Arte & técnica**; trad. Fátima Godinho. – São Paulo: Martins Fontes, 1986. (arte e comunicação)
- NERDINGER, Winfried. **Walter Gropius: opera completa**; trad. Sissy Rizzatto. – Milão: Electa, 1993. (documenti di architettura)
- NESBITT, Kate. **Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995**; Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.
- NEUMEYER, Fritz. **Mies van der Rohe: la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura 1922-1968**; trad. Jordi Siguán. – Madrid: El Croquis Editorial, 1995.
- NEUTRA, Richard. **Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura**; trad. Luis Fabricant. – Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1958.
- NOVAES, Aauto et alii. **O olhar**; organização Aauto Novaes – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OCKMAN, Joan et alii. **Architecture, criticism, ideology**; edição de Joan Ockman – Princeton: Princeton Architectural Press, 1985.
- _____. **A crise da razão** – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PAPACHRISTOU, Tician. **Marcel Breuer, Nuevas Construcciones y Proyectos**; trad. Juan-Eduardo Cirlot. – Barcelona: Gustavo Gili,

- 1970.
- PARÍCIO, Ignacio. **La construcción de la arquitectura 1 Las técnicas** – Barcelona: Institut de Tecnologia de la construcció de Catalunya, 1995. (3ª Edição)
- _____. **La construcción de la arquitectura 2 Los Elementos** – Barcelona: Institut de Tecnologia de la construcció de Catalunya, 1995. (3ª Edição)
- _____. **La construcción de la arquitectura 3 La Composición** – Barcelona: Institut de Tecnologia de la construcció de Catalunya, 1995. (3ª Edição)
- PELLETIER, Louise et PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. **Architecture: ethics and technology**; (ed. bilingüe) Montreal & Kingston: McGill-Queen's, 1994.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. **Architecture and Crisis of Modern Science**; Cambridge e Londres: The MIT Press, 1985.
- PICA, Agnoldomenico. **Pier Luigi Nervi**; trad. Juan-Eduardo Cirlot – Barcelona: Gustavo Gili, 1969.
- PIÑÓN, Helio. **Reflexión histórica de arquitectura moderna**; Barcelona: Edicions 62, 1981.
- _____. **El sentido de la arquitectura moderna**; Barcelona: Edicions UPC, 1997. (ideas)
- _____. **Paulo Mendes da Rocha**; trad. Luis Espallargas Gimenez. – São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.
- _____. **L'humanisme esencial de l'arquitectura moderna**; Barcelona: Real Acadèmia de Doctors-Publicacions, 2003.
- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira**; São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAGON, Michel. **Esthétique de l'architecture contemporaine**; Neuchâtel: Editions du Griffon, 1968.
- RILEY, Terence & BERGDOLL, Barry. **Mies in Berlin** – Nova York: MoMA, 2002.
- ROGERS, Ernesto N. **Experiencia de la Arquitectura**; trad. Horacio Crespo. – Buenos Aires: Nueva Visión, 1965
- ROVIRA, Teresa Llovera. **Problemas de forma Schoenberg y Le Corbusier**; Barcelona: Edicions UPC, 1999. (ideas)
- ROWE, Colin. **The architecture of good intentions: towards a possible retrospect**; Londres: Academy, 1994.
- _____. **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**; trad. Francesc Parcerisas. – Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- _____. **As I was saying – recollections and Miscellaneous Essays**; Volumes 1 a 3. – Cambridge: The MIT Press, 1996.
- RYKWERT, Joseph. **La casa de Adán en el Paraíso**; trad. Justo G. Beramendi. – Barcelona: Gustavo Gili, 1974. (colección arquitectura y crítica)
- _____. **The necessity of artifice**; Nova York: Rizzoli International Publications, 1982.
- SARTORIS, Alberto. **Introduzione alla Architettura Moderna**; Milão: Ulrico Hoepli, 1949.
- SARTRE, Jean-Paul. **Verdade e existência**; trad. Marcos Bagno – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SBRIGLIO, Jacques. **Le Corbusier: La Villa Savoy**; ed. bilingüe. – Basel, Boston, Berlin: Fondation Le Corbusier/ Birkhäuser Publishers, 1999.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**; trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. – São Paulo: Iluminuras, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**; 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (ensaio)
- SCULLY Jr., Vincent. **Arquitetura moderna, a arquitetura da democracia**; trad. Ana Luiza Dantas Borges. – São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SEDLMAYR, Hans. **A revolução da arte moderna**; trad. Mário Henrique Leiria. – Lisboa: Edições "Livros do Brasil" Lisboa, 1955. (coleção vida e cultura)

- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**; São Paulo: Edusp, 1998.
- SEGAWA, Hugo et DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**, São Paulo: Pro editores, 1997.
- SIEGEL, Curt. **Les formes structurales de l'architecture moderne**; trad. – Paris: Editions Eyrolles, 1965.
- SILVA, Dalva Elias Thomaz. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira**; São Paulo: dissertação mestrado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1997.
- SMITHSON, Alison et SMITHSON, Peter. **The Heroic period of modern architecture**. Thames and Hudson, London, 1981
- _____. **Cambiando el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames, los Smithsons**, trad. Sofia Estévez. – Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea**; Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi et CIRICI, Cristian et RAMOS, Fernando. **Mies van der Rohe: el pavillón de Barcelona**; Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- SPENGLER, Oswald. **O homem e a técnica**; trad. João Botelho. – Lisboa: Guimarães, 1993. (coleção filosofia & ensaios)
- STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade 1700-1789**; trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. – São Paulo: UNESP, 1994.
- STEELE, James. **Eames House, Charles and Ray Eames**; Hong Kong: Phaidon, 2002.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da arquitetura**; trad. Ana Brito et Luís Leitão. – Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1979. (biblioteca de textos universitários)
- TAFURI, Manfredo et CACCIARI, Massimo et CO, Francesco Dal. **De la vanguardia a la metropoli, crítica radical a la arquitectura**; trad. Seminario de Urbanística II da ETS de Arquitetura de Barcelona. – Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. **Universalismo Constructivo**; Volume 1 e 2. – Madrid: Alianza Forma, 1984.
- VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto**; (edição bilingüe) trad. Olga Reggiani. – São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**; (edição bilingüe) trad. Geraldo Gérson de Souza. – São Paulo: Editora 34, 1998.
- VENTURI, Lionello. **História da crítica da arte**; trad. Martins Fontes Editora, São Paulo, 1984.
- VIDLER, Anthony. **The Architectural Uncanny, essays in the modern unhomely**; London: Massachusetts Institute of Technology Press, 1992.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène E. **Discourses on Architecture** Volume 1 e 2; trad. Benjamin Bucknall – Londres: George Allen & Unwin 1959.
- WATKIN, David. **Morality and architecture**; Oxford: Claredon, 1977.
- WEBER, Werk Max. **Ciência e política: duas vocações**; trad. Leonidas Hegenberg et Octany Silveira da Mota. – São Paulo: Cultrix, 1999.
- WEBSTER, Helena. **Modernism without rethoric. Essays on the work of Alison and Peter Smithson**; Boston: Academy, 1997.
- WILSON, Colin St John. **The other tradition of modern architecture, the uncompleted project**; Londres: Academy, 1995.
- WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**; São Paulo: Cosac & Naify, 2001. (espaços da arte brasileira)
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tratado lógico-filosófico, investigações filosóficas**; trad. M. S. Lourenço. – 2ª ed. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- _____. **Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa**; trad. Isidoro Reguera. – Bellaterra: Paidós Ibérica, 1992. (pensamiento contemporáneo 22)

- WORRINGER, W. **Abstracción y Naturaleza**; trad. Mariana Frenk. – 2ª ed. – México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1966.
- XAVIER, Alberto, LEMOS et Carlos A. C et CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Brasileira**; São Paulo: Pini, 1983.
- XAVIER, Alberto. (org) **Arquitetura Moderna Brasileira, depoimento de uma geração**; São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987.
- ZEVI, Bruno. **Historia de la arquitectura moderna**; trad. Roser Berdagué. – 5ª ed. – Barcelona: Poseidon, 1980.
- _____. **Le langage moderne de l'architecture**; trad. Marie-José Hoyet. – Paris: Dunod, 1981.
- ZUKOWSKY, John (org). **Mies Reconsidered: His Career, Legacy, and Disciples**; Chicago: ArtelInstitute of Chicago/Rizzoli International, 1986.
- ZURKO, Eduward Robert de. **La teoría del funcionalismo en la arquitectura**; trad. Eduardo Loedel. - Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

Periódicos

- 2G** nº 23-24 Lina Bo Bardi, obra construída, Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- Abitare**; Itália, Junho-Julho de 1998, nº 374
- Acrópole**; Brasil, Janeiro de 1957, nº 219/Julho-1971, nº 386
- Architects Journal**, Inglaterra, Janeiro de 1957, v 125/Junho de 1971, v 153
- Architectural Design**; Inglaterra, Janeiro de 1957, v 27/Junho de 1971, v 41
- Architectural Digest**; USA; Janeiro de 1957, v 14/Junho de 1971, v 28
- Architectural Record**; USA, Janeiro de 1957, v 121/Junho de

1971, v 151

- Architectural Review**; Inglaterra, Janeiro de 1957, nº720/Junho de 1971, nº892
- Architecture d'Aujourd'hui**; França, Outubro 1952, nº 42-43, Janeiro de 1957, nº 70/Junho de 1971, nº157
- Block**; Brasil; Argentina, Dezembro de 1999, Nº 04
- Casabella**; Itália, Janeiro de 1957, nº 214/Junho de 1971, nº 360
- Cuadernos Summa-Nueva visión** nº 24-25: El nuevo brutalismo: documentación y evaluación; Buenos Aires, 1969.
- Domus**; Itália, Janeiro de 1957, nº 332 a Junho de 1971, nº 499
- Módulo**; Brasil, Setembro de 1956, nº 5 a Março-Abril de 1965, nº 39
- Process Architecture**; Japão, Agosto de 1980, nº 17
- Revista da USP**; *Cinquenta anos de bienal internacional de são paulo*, Dezembro/Janeiro/Fevereiro 2001-2202, nº 52 São Paulo
- Revista da USP**; *Dossiê Tecnologias*, Setembro/Outubro/Novembro 1990, nº 7 São Paulo
- Revista da USP**; *Quatro centenários: Lúcio Costa, Juscelino, Sérgio Buarque e Drumond*, Março/Abril/Maio 2002, nº 53 São Paulo
- Techniques & Architecture**; França, 1956-1957, v 16/1971, v 33.
- Werk**; Alemanha, 1957, v 44/1971, v 58.
- Zodiac**; Itália nº 04, 06 e 18.

Catálogos

- Arquitetura na Bienal de São Paulo**; Edições Americanas de arte e arquitetura, EDIAM American editions of art and architecture by Dante Paglia, São Paulo, 1952
- Contrastes de Forma: arte geométrica abstrata 1910-1980**;

- cur. Magdalena Dabrowski. – Catálogo da Exposição organizada sob os auspícios do International Council of the Museum of Modern Art de New York, no Museu de Arte de São Paulo- MASP, Set. a Out. de 1986. – São Paulo: Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986.
- Da antropologia a Brasília: Brasil 1920 – 1950**; cur. Jorge Schwartz. – Catálogo da Exposição Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, Nov. de 2002 a Mar. de 2003. – São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- Flávio Império em Cena 1997**: SESC, Exposição com curadoria de Glaucia Amaral e Renina Katz, 1997.
- Iconografia Paulistana em coleções particulares**; cur. Augusto C. F. Veloso et Carmen Leonard et Gerson Zalceberg et João da Cruz V. Azevedo et Mauro Zolko. – Catálogo da Exposição Museu da casa Brasileira, Dez de 1998 a Jan. de 1999. – São Paulo: Sociart, 1998.
- Jorge Machado Moreira**: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Exposição de Março a Maio de 1999, organizada por Jorge Czajkowski.
- Le Corbusier – Rio de Janeiro 1929 1936**: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Exposição de Dezembro 1998 a Fevereiro de 1999, organizada por Yannis Tsiomis.
- Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, mito e realidade no modernismo brasileiro**; cur. Maria Alice Milliet. – Catálogo da Exposição Museu de Arte Moderna de São Paulo, Out. a Dez de 2002. – São Paulo: MAM, 2002.
- Le Corbusier: la costruzione dell'Immeuble Clarté**; cur. Luca Bellinelli. – Catálogo bilingue da Exposição Museu d'Arte Mendrisio, Dez. de 1999 a Fev. de 2000. – Università della Svizzera italiana CH Lugano/ Gustavo Gili, 1999.
- Louis I. Kahn: The construction of the Kimbell Art Museum**; cur. Luca Bellinelli. – Catálogo da Exposição Museu d'Arte Mendrisio – Università della Svizzera italiana Mendrisio/ Skira Editore, 1999.
- Desenhos da arquitetura**; coor. Estela Sahm. - cur. Carlos A. Ferreira Martins et Fernando V. y Ramos et Renato Luiz Sobral Anelli. - Catálogo de Exposição AS Studio, Set a Out. de 1995. – São Paulo: Faculdade de Arquitetura da Escola de São Carlos, 1995.
- Antonio Sant'Elia**; edit. Dore Ashton et Guido Ballo. – Catálogo de Exposição na Cooper Union for the advancement of science and art. – Veneza: Mondadori, 1986.
- A cidade é uma casa. A casa é uma cidade, Vilanova Artigas – arquitecto**; coord. Rogério Ribeiro et Ana Isabel Ribeiro et Catarina Rosendo. - Catálogo da Exposição na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Nov. de 2000 a Mar. de 2001. – Lisboa, 2000.
- 100 anos de ensino de arquitetura e urbanismo em São Paulo**; coord. Nestor Goulart Reis. - Catálogo da Exposição Museu da Casa Brasileira, Set. de 1996. – São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1996
- Vilanova Artigas**, curador Júlio Katinsky – Catálogo da Exposição Instituto Tomie Ohtake, Set-Nov 2003. – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake.
- Affonso Reidy**; Catálogo Exposição Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Solar GrandJean de Montigny – Rio de Janeiro, 1985.

9: Fonte imagens

– Croquis da residência Butantã, São Paulo, 1964 (capa)
Arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

– Residência Nadyr de Oliveira, São Paulo, 1960
Foto: Luis Espallargas Gimenez.

Introdução

– Vista da residência Schöder, em Utrecht, 1924
Catálogo *The complete works Gerrit Th. Ritsveld 1888-1964* Centraal Museum Utrecht/Netherlands Architecture Institute, Utrecht, 1992, p. 99.

– Plantas residência Nadyr de Oliveira, São Paulo, 1960
ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo 1947-1975*
São Paulo: Editora Projeto, 1986, p.168.

– Croqui da implantação e perspectivas Federal Reserve de Chicago, 1959

LAMBERT, Phyllis. *Mies in america* – Montreal/Nova York: Canadian Centre for Architecture/ Whitney Museum of American Art, 2001, p. 408. Escritório MvdR.

– Centro Metropolitano ou Galeria Metrôpole, São Paulo, 1960
CANDIA, Salvador & GASPERINI, Gian Carlo. *Conjunto de edificios Maximus* in Revista Habitat nº 59, São Paulo abr 1960, p. 3.

– Estrutura de madeira Park Hotel em São Clemente, Friburgo,

1944

MINDLIN, Henrique E. *L'Architecture Moderne au Brésil*, Rio de Janeiro/ Amsterdam: Colibris Editora, 1956, p. 106.

– Detalhe da estrutura de madeira residência Errazuris, Chile, 1930
CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1929-1934* – Zurich: les Éditions d'Architectures, 1964, p. 49.

– Residência M. Carlos Frederico Ferreira, Nova Friburgo, 1949
MINDLIN, Henrique E. *L'Architecture Moderne au Brésil*, Rio de Janeiro/ Amsterdam: Colibris Editora, 1956, pp. 32-33.

– Capa publicação do Manifesto Futurista, São Paulo, 1926
Da antropologia a Brasília: Brasil 1920 – 1950, cur. Jorge Schwartz. Catálogo da Exposição Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, Nov. de 2002 a Mar. de 2003. – São Paulo: Cosac & Naify, 2002 p. 352.

– Capa da revista *Die Form*, Berlim, 1925
LAMBERT, Phyllis. *Mies in america* – Montreal/Nova York: Canadian Centre for Architecture/ Whitney Museum of American Art, 2001, p. 69.

– Estrutura *Dom-ino*, 1914
CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1910-1929* – Zurich: Girsberger, 1965, p. 23.

– Fachada MESP, Rio de Janeiro, 1936
WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 53.

- Plantas MESP, Rio de Janeiro, 1936
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*; São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 58.

- Projeto da praia de Santa Luzia MESP, Rio de Janeiro, 1936
- CORBUSIER, Le. *Le Corbusier & P. Jeanneret - Œuvre Complète de 1934-1938* - Zurich: Girsberger, 1975, p. 78.

- *Interbau* edifício Oscar Niemeyer - *Hansaviertel*, Berlim, 1957
- Fotos: Pedro Moreira.

- *Interbau* maquete Oscar Niemeyer - *Hansaviertel*, Berlim, 1957
- NIEMEYER, Oscar. *Edifício Interbau*, in Revista Módulo nº 2, ago 1955, p. 57.

- Corte transversal palácio das Nações parque Ibirapuera, São Paulo, 1951
- MINDLIN, Henrique E. *L'Architecture Moderne au Brésil*; Rio de Janeiro/ Amsterdam: Colibris Editora, 1956, p. 184.

- Corte do museu de Caracas, 1955
- NIEMEYER, Oscar. *Museu de Caracas*, in Revista Módulo nº 4, mar 1956, p. 39.

- Restaurante Grande Hotel Cassino, Campos do Jordão, 1942
- SEGAWA, Hugo et DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*; São Paulo: Pro editores, 1997, p. 71.

- Entrada do Park Hotel de São Clemente, Friburgo, 1944
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*; São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 82.

- Projeto primeira residência do Brooklin, São Paulo, 1942
- Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* - São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 38.

- Corte e planta residência A. C. Cunha Bueno, São Paulo, 1958
- JUNQUEIRA, Mônica. *Joaquim Guedes* - São Paulo: Cosac & Naify, 2000, 57.

- Croqui igreja da Vila Madalena, São Paulo, 1955
- Arquiteto Joaquim Guedes

- Igreja da Vila Madalena, São Paulo, 1955
- Foto: Luis Espallargas Gimenez

Paulicéia

- Fachada principal da residência Fernando Millan, 1971
- Arquivo Escritório Paulo Mendes da Rocha - Foto: José Moscardi.

- Fachada principal da segunda residência Mário Taques Bittencourt, 1959
- Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* - São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997. (série arquitetos brasileiros), p. 83 Foto: José Moscardi.

- Igreja da Vila Madalena, São Paulo, 1955
- Foto: Luis Espallargas Gimenez

- Construção da catedral de Brasília, 1958
- Revista Manchete - Rio de Janeiro: Bloch, 21 Abril 1960, p. 34.*

- Sala de conferências universidade Heights, Nova York, 1956-61
PAPACHRISTOU, Tician. *Marcel Breuer, Nuevas Construcciones y Proyecto* – Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 235.
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1953
PIÑÓN, Helio. *Miradas intensivas* – Barcelona: UPC, 2000, p. 116.
- Concreto armado e seixo rolado MASP, São Paulo, 1961
Foto: Luis Espallargas Gimenez
- Perspectiva FIESP, São Paulo, 1969.
ANELLI, Renato. *Rino Levi: arquitetura e cidade*; São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p. 259.
- Corte conjunto habitacional Gávea, Rio de Janeiro, 1952
Solar GrandJean de Montigny. *Affonso Reidy*. Catálogo Exposição Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Solar GrandJean de Montigny – Rio de Janeiro, 1985, p. 86.
- Corte conjunto habitacional Pedregulho, Rio de Janeiro, 1946
BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina BO e P. M. Bardi, 1999, p. 90.
- Croqui de estudo MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1953
BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina BO e P. M. Bardi, 1999, p. 167.
- Corte MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1953
BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina BO e P. M. Bardi, 1999, p. 169.

- Cartão Postal Praia Icarahy, Niteroi, sem data.
Jornal Folha de São Paulo
- Colégio Brasil-Paraguai, Asunción, 1952
BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina BO e P. M. Bardi, 1999, p. 160.
- Palácio das Nações parque Ibirapuera, São Paulo, 1951
Foto: Luis Espallargas Gimenez
- Croqui hotel Diamantina, 1951
NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer* – Lausanne: Alphabet, 1977, p. 94.
- Corte industria Duchon, 1950
MINDLIN, Henrique E. *L'Architecture Moderne au Brésil*, Rio de Janeiro/ Amsterdam: Colibril Editora, 1956, p. 219.
- Pergolado restaurante sobre escola MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1953
BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina BO e P. M. Bardi, 1999, p. 175.

Brutalismo

- L'Unité d'Habitation, Marselha, 1946-52
CORBUSIER, Le. *Le Corbusier – Œuvre Complète de 1946-1952*
Zurich: Girsberger, 1966, p. 198.
- Residência Lovell, praia Newport, 1925-26
MARCH, Lionel & SHEINE, Judith. *RM Schindler* – Nova York:

Academy/Ernest & Sohn, 1995, p. 79.

– *Pilotis L'Unité d'Habitation*, Marselha, 1946-52

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1938-/1946* – Zurich: Girsberger, 1964, p. 181.

– Residências Jaoul, Paris, 1956

BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en Arqitetura – ¿ética o estética?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967, p. 101.

– Ham Common, Londres, 1958

BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en Arqitetura – ¿ética o estética?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967, p. 103.

– Casa-ponte, Mar del Plata, 1947

WILLIAMS, Amancio & WILLIAMS, Delfina G.. *Nuestra arquitectura n° 8*, Buenos Aires, ago 1947, sn.

– Alumni Memorial Hall, Chicago, 1945-47

BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en Arqitetura – ¿ética o estética?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967, p. 28.

– Escola secundária, Hunstanton, 1949-54

BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en Arqitetura – ¿ética o estética?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967, p. 33.

– Perspectivas da residência M. Errazuris, Chile, 1930

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1929-1934* – Zurich: les Éditions d'Architectures, 1964, p. 49 e 51.

– Fachada, corte e planta da residência Carmem Portinho,

Jacarepaguá, 1950

MINDLIN, Henrique E. *L'Architecture Moderne au Brésil*, Rio de Janeiro/ Amsterdam: Colibris Editora, 1956, p.54.

– Corte da residência M. Errazuris, Chile, 1930

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1929-1934* – Zurich: les Éditions d'Architectures, 1964, p. 48.

Técnica e forma moderna

– Novo Museu Nacional, Berlim, 1964

LAMBERT, Phyllis. *Mies in america* – Montreal/Nova York: Canadian Centre for Architecture/ Whitney Museum of American Art, 2001, p. 501.

– Cidade do Tiête, 1980

ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha* – São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 19.

– Elevações residência aux Mathes, 1935

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1934-/1938* – Zurich: les Éditions d'Architectures, 1964, p. 136-37.

– Perspectiva conjunto habitacional Bastion Kellermann, Paris, 1937

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1934-1938* – Zurich: les Éditions d'Architectures, 1964, p. 148.

– Vista de pássaro Palais des Soviets, Moscou, 1931

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre Complète de 1929-1934* – Zurich: les Éditions d'Architectures, 1964, p. 125

- Estrutura segunda residência Bittencourt, São Paulo, 1959
Arquivo Fundação Vilanova Artigas, foto: José Moscardi.
- MASP, São Paulo, 1957
Foto: Luis Espallargas Gimenez
- Pilar abrigo de barcos late clube Santa Paula, 1961
Foto: Luis Espallargas Gimenez
- Composição branca sobre fundo preto, 1952
CINTRÃO, Rejane & NASCIMENTO, Ana Paula. Grupo Ruptura – São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 29.
- Desenho das armações segunda residência Bittencourt, São Paulo, 1959
Arquivos Fundação Vilanova Artigas.
- Palácio do Trabalho, Turim, 1960-61
CURTIS, William J. R.. *Modern architecture since 1900* – Londres: Phaidon, 1996, p.481.
- Croqui detalhe do pilar metálico residência Tugendhat, em Brno, 1928
LAMBERT, Phyllis. *Mies in america* – Montreal/Nova York: Canadian Centre for Architecture/ Whitney Museum of American Art, 2001, p. 280. Escritório MvdR.
- Detalhe pilar metálico do pavilhão de Barcelona, 1929
SOLÀ-MORALES, Ignasi et CIRICI, Cristian et RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el pavillón de Barcelona*; Barcelona: Editorial Gustavo

Gili, 1993, p. 39.

- Residência D'Estefani, São Paulo, 1950
Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 65.
- Corte residência D'Estefani, São Paulo, 1950
Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 65.
Cortes segunda residência Bittencourt, São Paulo, 1959
Projeto executivo de arquitetura, acervo Fundação Vilanova Artigas
- Pavilhão do parque Ibirapuera, São Paulo, 1953
MINDLIN, Henrique E. *L'Architecture Moderne au Brésil*; Rio de Janeiro/ Amsterdam: Colibris Editora, 1956, p. 184.

Mendes da Rocha

- Foto ginásio do Clube Atlético Paulistano, 1958
ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha* – São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 84. Foto: José Moscardi.
- Croquis do Congresso Nacional de Brasília, 1958
NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer* – Lausanne: Alfabeta, 1977, p. 152.
- Corte do ginásio do Clube Atlético Paulistano, 1958
Acervo do Escritório Paulo Mendes da Rocha.
- Planta vestiários ginásio do Clube Atlético Paulistano, 1958
ARTIGAS, Rosa. *Paulo Mendes da Rocha* – São Paulo: Cosac & Naify,

2000, p. 82.

– Croqui da elevação da casa de vidro na colina, 1934

RILEY, Terence & BERGDOLL, Barry. *Mies in Berlin* – Nova York: MoMA, 2002, p. 282.

– Clube da Orla, Guarujá, 1963

Revista Acrópole nº 342, ago. 1967 – Capa.

– Foto residência Edmundo Cavanelas, Pedro do Rio, 1954

NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer* – Lausanne: Alfabeta, 1977, p. 124.

– Elevação primeiro projeto residência Gaetano Miani, São Paulo, 1958

Desenho: Luis Espallargas Gimenez

– Elevações Segunda residência Bittencourt, São Paulo, 1959

Projeto Executivo acervo Fundação Vilanova Artigas.

– Croqui da janela metálica, da residência Butantã, 1964

Desenho da entrevista com arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

– Detalhes ducha, suporte aquecido para toalhas, residência Butantã, 1964

Arquivo Escritório Paulo Mendes da Rocha.

– Cadeira Paulistano, 1957 e versão escritório

ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha* – São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 94.

– Cadeira de beira de estrada, 1967

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Lina Bo Bardi* – São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996, p. 186.

– Caixilho de chapa de ferro dobrada, 1965

Arquivo Escritório Paulo Mendes da Rocha.

– Detalhe mecanismo janela, residência Lange, em Krefeld, 1927-30

RILEY, Terence & BERGDOLL, Barry. *Mies in Berlin* – Nova York: MoMA, 2002, p. 227.

– Croqui residência Gerassi, São Paulo, 1988

Desenho da entrevista com arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

– Planta superior, residência Butantã, 1964

Arquivo Escritório Paulo Mendes da Rocha.

– Maisons Loucheurs, 1929

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Œuvre complète 1910-1929* Zurich: Ginsberger, 1964, p. 198.

– Planta, Corte e elevação residência Boris Fausto, 1961

KOURI, Ana Paula. Grupo arquitetura nova. Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro – São Paulo: Romano Guerra/EDUSP, 2003, p.35.

– Residência Boris Fausto, São Paulo, 1961

Foto: Luis Espallargas Gimenez.

– Foto interior residência Fernando Millan, São Paulo, 1971

Arquivo Escritório Paulo Mendes da Rocha. Foto: José Moscardi.

– Planta residência Millan, São Paulo, 1971
 ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo 1947-1975*
 São Paulo: Projeto, 1986, p.337.

Vilanova Artigas

– Foto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 1961

Foto: Luis Espallargas Gimenez.

– Foto do pilar da FAUUSP, São Paulo, 1961

Foto: Luis Espallargas Gimenez.

– Imagem do pilar inclinado palácio do Esporte, Roma, 1958-59
 PICA, Agnoldomenico. Pier Luigi Nervi; trad. Juan-Eduardo Cirlot
 Barcelona: Gustavo Gili, 1969, p. 60.

– Foto da estrutura do Anhembi Tênis Clube, São Paulo, 1961
Vilanova Artigas, curador Júlio Katinsky – Catálogo da Exposição
 Instituto Tomie Ohtake, Set-Nov 2003. – São Paulo: Instituto Tomie
 Ohtake, p. 160.

– Corte transversal da residência Benedito Levi, São Paulo, 1944
 Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação
 Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 46.

– Perspectiva do vestiário do São Paulo Futebol Clube, São Paulo, 1961
 Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação
 Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 92.

– Foto dos vestiários do São Paulo Futebol Clube, São Paulo, 1961
 Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação
 Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 94.

– Método de sustentação de paredes de pedra com sistema de aço
 em pilares inclinados, 1859-72

VIOLLET-LE-DUC, Eugène E. *Discourses on Architecture* Volume 1 e 2
 Londres: George Allen & Unwin, 1959, p. 63.

– Pablo Picasso, *La danse aux voiles (Nu à la draperie)*, Paris, 1907
 WARNCKE, Crasten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*, volume I The
 works 1890-1936 – Colônia: Taschen, 1995, p. 167.

– Corte transversal da FAUUSP, São Paulo, 1961
 Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação
 Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 109.

– Croqui do corte edifício Ron Bacardi, em Santiago, 1957
 LAMBERT, Phyllis. *Mies in america* – Montreal/Nova York: Canadian
 Centre for Architecture/ Whitney Museum of American Art, 2001,
 p. 408. Escritório MvdR.

– Croqui da perspectiva edifício Ron Bacardi, em Santiago, 1957
 LAMBERT, Phyllis. *Mies in america* – Montreal/Nova York: Canadian
 Centre for Architecture/ Whitney Museum of American Art, 2001,
 p. 483. Escritório MvdR.

– Foto arguição Flávio Motta, concurso para professor titular, São
 Paulo, 1984
 Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação
 Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 32.

– Ponto de apoio garagem de barcos late Clube Santa Paula, São Paulo, 1961

Foto: Luis Espallargas Gimenez.

– Engaste articulado pórtico fábrica de motores AEG, Berlim, 1908

Foto: Luis Espallargas Gimenez.

– Foto do posto de gasolina José Mestres Alijostes, São Paulo, 1949

Vilanova Artigas, curador Júlio Katinsky – Catálogo da Exposição Instituto Tomie Ohtake, Set-Nov 2003. – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, p. 130.

– Clube libanês, Belo Horizonte, 1950

NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer* – Lausanne: Alphenet, 1977, p. 79.

– Foto Edifício Louveira, São Paulo, 1946

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 56.

– Foto residência Mendes André, São Paulo, 1966

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 127.

– Corte abrigo de barcos late Clube Santa Paula, São Paulo, 1961
Arquivo Fundação Vilanova Artigas

– Plantas FAUUSP, São Paulo, 1961

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Vilanova Artigas* – São Paulo: Fundação Vilanova Artigas e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 105.

– Hangar de aviões tecelagem Parayba, São José dos Campos, 1965

ANELLI, Renato. *Rino Levi. Arquitetura e cidade* – São Paulo: Romano Guerra, 2001, 252.

– Corte do hangar de aviões tecelagem Parayba, São José dos Campos, 1965

ANELLI, Renato. *Rino Levi. Arquitetura e cidade* – São Paulo: Romano Guerra, 2001, 253.

– Edifício Araucária, São Paulo, 1965

ANELLI, Renato. *Rino Levi. Arquitetura e cidade* – São Paulo: Romano Guerra, 2001, 251.

Lina Bo

– Foto acervo do MASP, São Paulo, 1957

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Lina Bo Bardi* – São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996, p. 105.

– Concurso para mobiliário, Cantú, 1957

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Lina Bo Bardi* – São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996, p. 96.

– Canecas recicladas, Feira de Santana, 1994

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse* – São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994, p. 63.

– Tela *Four Campbell's soup cans*, Andy Warhol, 1965

LIPPARD, Lucy R.. *Pop art* – Londres: Thames and Hudson, 1996,

p.93.

– Figura capa da tese, 1957

BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedeútica ao ensino da teoria da arquitetura* – São Paulo: Habitat, tese para concurso à 14ª catedra *Teoria da Arquitetura* da FAUUSP, Setembro de 1957.

– Plantas residência Morumbi, São Paulo, 1949

Lina Bo Bardi, in *2G revista internacional de arquitectura* nº 23-24, 2002, p.26.

– Elevação posterior residência Morumbi, São Paulo, 1949

Lina Bo Bardi, in *2G revista internacional de arquitectura* nº 23-24, 2002, p.27.

– Plantas residência Valéria Cirell, São Paulo, 1958

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Lina Bo Bardi* – São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996, p. 119.

– Detalhe do apoio de pilares residência Valéria Cirell, São Paulo, 1958

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. *Lina Bo Bardi* – São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996, p. 118.

– Vista aérea do MASP, São Paulo, 1957

Foto: Luis Espallargas Gimenez

– Foto do detalhe de apoio da viga principal do MASP, São Paulo, 1957

Foto: Luis Espallargas Gimenez

– Croqui da estrutura do MASP, São Paulo, 1957

Engenheiro José L. B. A. Castanho entrevista, 2002.

– Corte e plantas residência Juarez Brandão Lopes, São Paulo, 1968-69

ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo 1947-1975* São Paulo: Editora Projeto, 1986, p.281.