

CADERNOS
PROARQ 24

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

A Arquitetura de Linhagem Brutalista em Porto Alegre nos Anos 60/70

*The Architecture of Brutalist Lineage in Porto Alegre
in the 1960s and 1970s*

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

Possui graduação em arquitetura pela universidade federal do rio grande do sul (1983), mestrado (1997) e doutorado em arquitetura (2004) pelo programa de pesquisa e pós-graduação em arquitetura (propar) da mesma instituição. É professor associado da faculdade de arquitetura da universidade federal do rio grande do sul, onde dedica-se destacadamente ao ensino do projeto arquitetônico, na graduação; e ao ensino e pesquisa nas linhas temáticas de arquitetura moderna e projeto, na pós-graduação (propar).

Graduated in Architecture at the Federal University of Rio Grande do Sul (1983), master degree (1997) and Ph.D. in Architecture (2004) by the program of research and post-graduation in architecture (Propar) at the same institution. Associate professor at the Architecture's faculty of the Federal University of Rio Grande do Sul, where is dedicated to the teaching of architectural design in the undergraduation; and the teaching and research in the thematic lines of modern architecture and design in the post-graduation (Propar).

luis.luccas@ufrgs.br

Resumo

O texto examina a arquitetura realizada em Porto Alegre nos anos sessenta e setenta, sob a influência do que se convencionou como brutalismo. Paralelamente à preferência pelos materiais industrializados, formas sintéticas e estandardizações próprias do gosto construtivo introduzido na cidade no final dos anos cinquenta, uma linhagem de feições brutalistas se constituiu gradualmente na década seguinte, através da valorização da estrutura e uso do concreto aparente, destacadamente. Em parte, essa alternativa apresentava um comportamento oposto à primeira, pelo alto teor artesanal presente tanto na concepção quanto na execução das obras: o projeto perseguia soluções e detalhes exclusivos, divergentes do ideal de padronização e serialidade da indústria; e a execução das obras ratificava a postura, ao adotar a prática de moldar peças únicas em fôrmas descartáveis. O trabalho tem como objetivo analisar a experiência local através de um breve panorama de suas obras mais representativas, incluindo o caso contestável exemplar do Centro Administrativo do Estado, que demonstra o aplanamento recorrente das grandes obras do período. A investigação também procura identificar e dimensionar com mais precisão influências plausíveis, como as obras pós-guerra de Le Corbusier e Mies – cuja sobreposição constituiu as bases do brutalismo –, a Escola Paulista e outros aportes eventuais; e as contribuições autorais que transmitiram singularidade às obras. Uma meta mais ambiciosa busca respaldar a premissa de que o teor artesanal intrínseco ao brutalismo foi um fator decisivo no encaminhamento daquela produção: por um lado ocorreu laudável compartilhamento de um repertório de componentes e soluções exemplares, que sustenta a existência de uma Escola Paulista; por outro, a experimentação autoral nos arranjos espaciais e detalhes produziu resultados questionáveis frequentes, através de equivocados “rasgos artísticos” desprovidos de necessários fundamentos.

Palavras-chave: Brutalismo, Arquitetura moderna, Porto Alegre.

Abstract

This paper examines the architecture held in Porto Alegre in the sixties and seventies under the influence of the conventionally called Brutalism. In parallel to the preference for industrial materials, synthetic forms and typical standardizations of the constructive kind introduced in the city in the late fifties, a line of brutalist features was gradually formed in the sixties by developing the structure and the use of exposed concrete, prominently. In part, that alternative has showed an opposite behavior to the first one through the high artisanal tenor present in both design and execution of works: the project has pursued solutions and unique details, differing from the ideal of industry's standardization and seriality; and the execution of the buildings ratified that posture when adopted the practice of molding unique pieces in disposable molds. The paper aims to analyze the local experience through a brief overview of its most representative works, including the controversial exemplar case of the State Administrative Centre, which demonstrates the recurrent flattening of the great works of the period. The research also seeks to identify and to measure more precisely its plausible influences, such as the post-war works of Le Corbusier and Mies – whose superposition constituted the bases of brutalism –, the “Paulista School” and any other eventual references; and the personal contributions of the authors that transmitted uniqueness to the works. A more ambitious goal seeks to support the premise that the artisanal content intrinsic in the brutalism was a decisive factor for the engagement of that production: on one hand there was a laudable repertoire share of components and exemplary solutions, which supports the existence of a “Paulista School”; on the other hand, the authorship trials in spatial arrangements and in details produced frequent questionable results, through misguided “artistic tears” devoid of necessary fundamentals.

Keywords: Brutalism, Modern Architecture, Porto Alegre City

A Arquitetura de Linhagem Brutalista em Porto Alegre nos Anos 60/70

Introdução

A arquitetura praticada na capital gaúcha mostrou sintonia com o contexto mais amplo dos anos sessenta, quando o chamado brutalismo se tornou uma espécie de “padrão culto”, passando a dividir espaço com a arquitetura sintética simplificada como Estilo Internacional. Naquele momento, São Paulo se tornava o novo centro de gravidade da arquitetura brasileira, como decorrência da supremacia política e econômica atingida e das proposições renovadoras que ali se realizavam; ao que convergia o desgaste de um quarto de século de aplicação do modelo de matriz corbusiana protagonizado pelos arquitetos cariocas e a transferência da Capital para Brasília, privando o Rio de Janeiro das importantes encomendas governamentais. A Escola Paulista apresentou uma produção volumosa e consistente, com projetos exemplares orientando uma produção mais ampla. E essa experiência também ficou conhecida como “brutalismo paulista”, a despeito da controvérsia existente sobre a definição, tornando-se gradualmente um referencial para as demais regiões, de modo similar ao que ocorreria com a Escola Carioca na fase anterior.

Alguns dos exemplares de feições brutalistas analisados sugerem a assimilação de imagens e práticas do “novo centro” pela arquitetura realizada em Porto Alegre, como seria plausível. O que surpreende, todavia, é que essa influência foi menor que a esperada, especialmente na fase inicial, como mostra o conjunto de casos mais significativos selecionados. São percebidas claramente fontes originais – como Le Corbusier e Mies¹ – sobre alguns dos projetos que flertavam com aquela linhagem arquitetônica, entre outros referenciais detectáveis; e contribuições autorais transmitindo singularidade às obras.

Deste modo, o trabalho tem como objetivo específico reconhecer criticamente e divulgar a experiência em questão. Mas também busca respaldar a premissa de que o teor artesanal intrínseco ao brutalismo, tanto no projeto quanto na execução, foi um fator decisivo no encaminhamento daquela produção. O conceito de Escola tem por base a unidade atingida através do compartilhamento de um repertório de componentes e soluções exemplares, repetidos com limitado contingenciamento de programa e espacialidade, em detrimento do autoral. E isso sustenta a existência de uma Escola Paulista. Entretanto, a vocação artesanal presente nessa linhagem abria possibilidades no sentido oposto, como aqui se argumenta. Ambos objetivos são perseguidos através da apreciação panorâmica concisa dessa arquitetura produzida na cidade, tendo como cenário a transformação gradual da paisagem construída através da participação crescente do concreto aparente².

1 A *Unité de Le Corbusier* (1947) é considerada obra inaugural do brutalismo. Mas a contribuição de Mies também foi decisiva, como Banham demonstrou lembrando os prédios baixos (sem problemas com a legislação contra incêndios) do IIT, com estrutura de aço e tijolos à mostra. Isso se reafirmou, mais recentemente, em estudos locais sobre a Escola Paulista, onde é visível a adoção canônica do edifício horizontal originado no projeto da Sede Bacardi (1957), como mostra o edifício da FAUUSP.

2 A seleção de obras examinadas se respalda na bibliografia reconhecida sobre o tema, destacadamente Xavier/Mizoguchi (1987) e Luccas (2004). O trabalho adota a forma do ensaio, modalidade cuja análise é de aproximação: o rigor é perseguido através da abordagem crítica interpretativa e argumentativa.

Ensaio na direção do brutalismo em Porto Alegre (1959-1968)

Pouco mais de uma década após a introdução da arquitetura moderna na capital gaúcha, ocorrida tardiamente no final dos anos quarenta, a cidade assimilava novas ideias em curso. A influência inicial corbusiana transmitida pela Escola Carioca declinava, abrindo espaço para um modelo mais sintético e “internacionalizado”, inaugurado no projeto vencedor do Concurso para a Assembleia Legislativa do Estado (1958): era o efeito da ascensão de Mies, Breuer e Case Study Houses como modelos referenciais, entre outros (Luccas, 2010). Pouco depois, este cenário seria enriquecido com edificações, equipamentos urbanos e espaços públicos influenciados pelo que se convencionou como brutalismo.

Paralelamente à preferência pelos materiais industrializados, standardizações, soluções construtivas e arranjos compositivos da tendência introduzida na cidade no final dos anos cinquenta, uma produção de feições brutalistas se constituiu gradualmente nos anos sessenta, acentuando a exploração formal da estrutura e a exposição do concreto, tijolos e outros materiais. Em parte, essa alternativa apresentava um comportamento oposto à primeira, pelo alto teor artesanal presente tanto na concepção quanto na execução. O projeto passava a apresentar soluções e detalhes exclusivos, divergentes do ideal de padronização da indústria; e, às vezes, desenhar componentes que se afastavam da racionalidade, rumando em direção ao lirismo. A execução das obras, por sua vez, comportava processos “perdulários”, como a confecção de elementos moldados em formas de madeira descartadas após utilização única. Estes argumentos parecem comprovar o acentuamento da intuição ou sensibilidade própria da arte no projeto – fosse ela lírica ou concretista –, em detrimento de um processo compositivo apoiado em decisões lógicas.

Além da influência plausível das obras de São Paulo, essa prática refletia o legado corbusiano pós-guerra de modo direto, através de viagens eventuais dos autores e publicações gradualmente mais abundantes e acessíveis. Também não se podem descartar as experiências menos “brutas” e mais plásticas da valorização da estrutura e exposição do concreto aparente em outras partes do País, como o próprio Rio de Janeiro, a partir do precedente do MAM (1953), de Reidy. Em Porto Alegre, o concreto à mostra seria proposto de modo precursor na execução do Centro Evangélico, resultante de um concurso nacional de projetos realizado em 1959. Nos anos sessenta, o material passaria a ser exposto em pilares, vigas e outros elementos, associando de modo híbrido características enquadráveis como brutalistas a linhagens vigentes. Alguns exemplos do período ilustram este encaminhamento, como as breves análises buscam demonstrar.

Alguns exemplares representativos do período

Obra inaugural mencionada, o Centro Evangélico teve autoria de Carlos Fayet e Suzy Brückner, vencedores do concurso. O programa de necessidades incluía templo, estações, habitação para pastores, salas para cursos e festas, jardim de infância e administração. O arranjo acomodou com habilidade as diversas funções. Um pátio

assumiu a dupla função de adro de ingresso e claustro: espaço cuja tranquilidade recriou uma atmosfera conventual. O edifício compôs um marco limite entre períodos, aplicando simultaneamente soluções corbusianas consagradas na fase inicial, influências do Le Corbusier maduro e a neutralidade identificada com Mies. O bloco vertical manteve a caixa periférica corbusiana do primeiro momento, mas a fachada foi revestida com cobogós de quadrícula miúda, em sintonia com a neutralidade em ascensão. Principal elemento da fachada frontal, a empena da nave foi solucionada como um grande painel em concreto aparente [1]; material que se estendeu pela platibanda, pilares exoestruturais, galeria exterior coberta, interior da igreja [2] e o campanário escultórico no pátio, configurando um conjunto onde ecoam influências de La Tourette (1953). Do ponto de vista cronológico, é válido conjecturar se a decisão de utilizar o concreto exposto surge no Concurso ou posteriormente, durante o projeto e a execução da obra.

FIGURAS 1 e 2

Vista externa e interior do Centro Evangélico de Porto Alegre.

Fonte: Acervo FAM.



O edifício residencial FAM (1964) – cuja sigla representa os autores/proprietários Carlos Fayet, Cláudio Araújo e Moacyr Marques – é outro exemplo marcado pela composição híbrida: conciliou características modernas do período de afirmação com configurações próprias dos anos sessenta. Um painel de venezianas representativo da Escola Carioca cobriu a fachada frontal, numa proposta nova sob os demais aspectos [3]. O primeiro fator distinto era a implantação isenta sobre pilotis, contrastante com a prática dos anos anteriores; resultava das prescrições do novo Plano Diretor instituído em 1959. Outro aspecto inovador ocorreu na composição, com o corpo do edifício sem distinção de começo e fim: o corte abrupto do plano de venezianas e vigas da fachada tornava-se um segmento de padrão contínuo, afastando-se da unidade corbusiana dos anos anteriores e adotando a neutralidade do Mies americano. O terceiro aspecto novo referia-se à solução das fachadas: excluído o painel de venezianas de gosto nativista, as empenas laterais demonstram-se típicas dos arranjos brutalistas dos anos sessenta. A combinação de vigas de concreto aparente entre pavimentos e panos de alvenaria rústica pintada de branco é uma possível influência das obras paulistas: havia sido introduzida no País de modo inaugural em casas como Antônio Carlos de Cunha Lima (1958), de Joaquim Guedes, e Nadir de Oliveira (1960) e Antônio D'Elboux (1962), de Carlos Millan.

FIGURA 3

Vista externa e interior do Centro Evangélico de Porto Alegre.

Fonte: Acervo FAM.



A residência David Kopstein (1965), de Cláudio Araújo, representa uma situação limite entre as influências sintéticas daquele período e a fase posterior que iniciava [4 e 5]. O lote estreito contribuiu para a composição sóbria através da contenção imposta às formas. Os materiais foram exibidos à semelhança do enunciado consensual brutalista: o concreto do sistema estrutural de vigas apoiadas sobre paredes portantes, presente no entrepiso e na cobertura, foi colocado à mostra, como também os tijolos das alvenarias. Do ponto de vista compositivo, a casa distancia-se dos arranjos canônicos do brutalismo paulista; aqui o modelo parece ser as casas Jaoul (1951), de Le Corbusier, com sua estrutura tradicional de alvenarias portantes. Todavia, a ordem e contenção formal resultam numa serenidade que remete à visível inspiração miesiana do autor no período.

FIGURAS 4 e 5

Vista frontal e vestíbulo da Casa Kopstein.

Fonte: Acervo João Alberto/Ritter dos Reis.



O Hospital Presidente Vargas (1966), de David Léo Bondar e Iveton Porto Torres, constituiu outra experiência limite entre as soluções da vereda miesiana e as influências ditas brutalistas: não o enunciado doutrinário paulista com seus grandes vãos, mas a valorização da estrutura e aplicação do concreto aparente como protagonista [6]. A composição volumétrica e das fachadas recebeu a regência da estrutura aparente, com quatro intercolúnios, ao que se aliaram os dois volumes semelhantes das extremidades, onde se concentraram as circulações verticais e os sanitários.

FIGURA 6

Hospital Presidente Vargas.

Fonte: Arquivo do autor.



A Secretaria Municipal de Obras e Viação (1966), da autoria de João José Vallandro, Moacyr Marques e Léo Ferreira da Silva, é mais uma obra do período que apresentou características acentuadamente híbridas [7]. A “monumentalização da estrutura” destacou os pilares do corpo do edifício, cujas arestas projetam-se em balanço, remetendo à última fase de Mies, onde se destaca o projeto não construído da Sede da Bacardi em Cuba (1957) efetivado na Galeria Nacional de Berlim (1962). No ático, entretanto, uma superestrutura em concreto aparente expandiu-se para fora da projeção do pavimento tipo, apoiada sobre os pilares exteriores, diferenciando o último pavimento com uma galeria periférica; arremate utilizando a dramaticidade da luz, de estirpe claramente corbusiana. As gárgulas de concreto foram outro recurso do mesmo naipe. Vale destacar a centralização de circulações verticais e sanitários, que liberou o perímetro do edifício possibilitando o tratamento indiferenciado das quatro fachadas: já não havia aquele cuidado com a orientação solar próprio do apogeu da arquitetura moderna brasileira.

FIGURA 7

Secretaria Municipal de
Obras e Viação.Fonte: Acervo João Alberto/
Ritter dos Reis (detalhe).

Um último projeto do período a destacar foi o Clube do Professor Gaúcho (1966), de João José Vallandro e Moacyr Marques [8]. A proposta original apresentava vãos amplos e o concreto aparente aplicado de forma global, ao modo de projetos exemplares

da Escola Paulista; soluções que não foram executadas de modo integral, prejudicando sensivelmente o resultado final. Uma sequência de pilares ciclópicos laminares pautou a composição de modo vertical, distribuindo a composição sobre o terreno de modo contrastante com o referencial paulista. As formas “megalíticas” foram unificadas pela grande cobertura horizontal análoga às superestruturas dos projetos de Artigas e Cascaldi, como a Garagem de Barcos Santa Paula (1961). Pouco utilizadas no “brutalismo paulista” e até mesmo ausentes na obra de Artigas e Paulo Mendes, as gárgulas adotadas remetem à Le Corbusier e reforçam a escala colossal da composição. A textura das fôrmas (moldes) está impressa na grande platibanda horizontal e nos pilares-lâminas que a sustentam. O acabamento recuperando os defeitos da concretagem e a pintura na cor semelhante ao concreto foram precauções contra o aspecto arruinado mantido nas obras mais autênticas e representativas da Escola Paulista. Enfim, apropriando-se de parte dos enunciados e soluções daquela Escola – de modo descomprometido com o discurso ideológico –, o conjunto recriava uma expressão brutalista de tom autoral.

FIGURA 8

Clube do Professor Gaúcho.

Fonte: Acervo FAM.



A experiência da REFAP

Localizada na região metropolitana de Porto Alegre, a Refinaria Alberto Pasqualini constituiu a maior experiência da arquitetura local do período [9]. Os autores Cláudio Araújo, Carlos Fayet, Miguel Pereira e Moacyr Marques iniciaram o projeto em 1962, sendo as obras concluídas em 1968. Os diferentes projetos foram conduzidos individualmente pelos quatro arquitetos, conforme depoimento de Fayet³, refletindo a falta de continuidade formal desejável, apesar da preocupação com a unidade do conjunto asseverada por eles (Kiefer/Maglia, 2000, p.110). A influência de Mies é detectável no rigor das estruturas que pautam os edifícios, na neutralidade das fachadas, no uso extenso do vidro e equilíbrio das composições obtido através da simetria, entre outros detalhes menores como escadas de ingresso à maneira da casa Farnsworth (1946) e Crown Hall (1950). Em alguns prédios também está presente a estrutura em balanço nos vértices, eliminando os pilares nos cunhais, ao modo das propostas de Mies não construídas para a Casa 50x50' (1950) e a Sede da Bacardi, além da Galeria Nacional de Berlim.

³ Depoimento ao autor em 21 de maio de 2003.

FIGURA 9

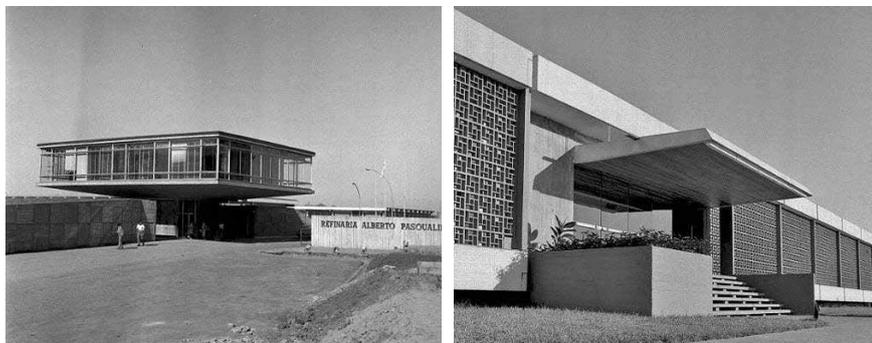
Visão geral da REFAP.

Fonte: Acervo João Alberto/
Ritter dos Reis.

A Recepção escultórica fundiu princípios miesianos com o concreto aparente e a ousadia estrutural próprios do “brutalismo paulista” [10]. O projeto teve regência de Miguel Pereira, cuja identificação com Mies ocorreu de modo consciente e confesso, como afirmou: “da minha parte, essa severidade tinha também a ver com as minhas preocupações racionalistas, voltadas para o estudo da obra do mestre Mies van der Rohe” (Kiefer/Maglia, 2000, p.103). O prisma horizontal envidraçado foi suspenso sobre uma base central, produzindo o balanço periférico arrojado que caracterizou a proposta. As bordas delgadas da cobertura e piso arremataram a cortina de vidro contínua. A malha modular comprova a falta de unidade acusada: a modulação de 1,50m alterava a malha de 1,25m dos demais edifícios.

A Superintendência de Produção foi outro ponto alto que dialogou com o brutalismo, ao valorizar a estrutura de concreto aparente [11]. O edifício configurou um grande prisma horizontal resultante do cruzamento de três alas paralelas no sentido frente-fundo, com duas alas perpendiculares fechando as extremidades. Hoje modificado, o ingresso apresentou escada ao modo de Mies que merece menção. As fachadas expressaram a pauta estrutural com a cadência dos vãos de 5 metros; os vértices foram solucionados pelo encontro de balanços de dois módulos (2,50m) – ou meio intercolúnio –, revelando a cortina de esquadrias posterior, parcialmente escondida pelos cobogós da fachada oeste. Implantado numa área de várzea, edifício foi elevado do solo à semelhança da casa Farnsworth e de algumas Case Study Houses.

FIGURAS 10 e 11

Recepção e
Superintendência de
Produção da REFAP.Fonte: Acervo João Alberto/
Ritter dos Reis.

Ainda vale destacar o uso precursor da pré-moldagem na construção de galpões do complexo. A questão da pintura do concreto adotada é outro ponto particular nesse projeto, num momento em que era perseguida a verdade estrutural e dos materiais.

Miguel Pereira mencionou a solução das cores como uma intenção à “procura de um brutalismo mais ameno e belo” (Kiefer/Maglia, 2000, p.103), enquanto os demais autores consideraram a medida acrítica.

Após 1968: o “milagre econômico” e a consolidação de uma linhagem brutalista

Hoje recuperados com nostalgia, os “anos dourados” do governo Kubitschek não foram tão tranquilos: em 1958, o déficit público já começava a pressionar a inflação. A situação se agravou a partir da eleição de 1960, com a renúncia de Jânio Quadros poucos meses após a posse, em 1961, culminando com o golpe militar de 1964. O final do governo Goulart resultou numa situação econômica caótica. Eleito pelo voto indireto em 1967, o general Costa e Silva estabilizaria a economia, conduzindo o País rumo ao “milagre econômico” (1969-1973), no qual o PIB do País cresceu na média vertiginosa de 11,2% ao ano. O conturbado ano de 1968 já apresentava um índice elevado de crescimento, em paralelo ao recrudescimento da ditadura. Os “anos de chumbo” também seriam um dos períodos de maior progresso material da vida brasileira (Fausto, 2002, p.257-270).

O breve intervalo fecundo de meia década produziu slogans enaltecendo um “Brasil grande”, espírito que permaneceria presente nas ações governamentais por vários anos, apesar da crise econômica reiniciada. Problemas como o déficit habitacional e a defasagem de equipamentos públicos eram solucionados predominantemente num só golpe, através de intervenções unitárias de grandes proporções. O momento era de muitas e grandes obras, mostrando sintonia com a premissa moderna de especialização e consequente centralização das funções.

O “milagre” reaqueceu a construção civil e, especialmente em São Paulo, a arquitetura de feições brutalistas conquistava diferentes segmentos da sociedade, produzindo muitas residências, bancos e até mesmo fábricas, além dos clubes e edifícios públicos dos anos iniciais. O isolamento da Escola Paulista permitiria a exaustão das possibilidades sobre aqueles enunciados e recursos materiais restritos utilizados, mantendo a produção local ao largo de interferências externas durante duas décadas; e consolidando a posição referencial frente às demais regiões brasileiras.

O discurso engajado parece ter sido característica intrínseca do brutalismo, como Bannham mostrou em seu livro memorável sobre o tema. Fundamento doutrinário do “brutalismo caboclo”, a politização do exercício da arquitetura se acentuou com o golpe militar de 64. A justificativa das obras por preocupações sociais passou a prevalecer. A “proeza estrutural” dos grandes vãos e balanços, a submissão da forma à definição da estrutura, a síntese formal e a minimização de recursos materiais eram soluções estético-construtivas que tentavam ser justificadas através de argumentos de caráter social. Desse modo, os grandes vãos perseguidos no período (a partir de Crown Hall e Galeria Nacional de Berlim, de Mies) passaram a significar espaços democráticos; a permeabilidade daquela arquitetura – ou alveolaridade⁴ – foi justificada como expansão do público sobre o privado; a eliminação de divisões expressava o triunfo do coletivo sobre individual; e a rusticidade e síntese usuais representavam

⁴ Termo cunhado por Le Corbusier, em *Vers une Architecture*, para designar sombreamentos e espaços intermediários entre interior e exterior.

sobriedade, negação ao supérfluo⁵. À parte deste discurso que exacerbava uma postura ética e encobria a verdade – a busca da forma –, o importante é que o brutalismo produziu obras de valor estético, arquitetura de qualidade.

O triunfo do concreto armado como solução construtiva e plástica também resultou no avanço de experiências de pré-fabricação, iniciadas em projetos como os galpões da REFAP. João Filgueiras Lima se notabilizou pelas obras do Centro Administrativo da Bahia (1973): fragmentos do mítico edifício-viaduto que Le Corbusier esboçara no Rio de Janeiro, em 1929. Naquele caso, argumentos frágeis tentavam explicar as plataformas curvilíneas suspensas do projeto de Lelé, apoiadas numa única linha de pilares com grandes vãos, a título de “assumir de fato o ônus de preservação da paisagem” (Filgueiras Lima, 1980, p.79). A arquitetura brasileira vivia um longo período de isolamento do que ocorria no exterior, como fruto da vaidade acumulada daqueles anos de sucesso e reconhecimento internacional; ao que se somava o excessivo engajamento político provocado pela ditadura, produzindo uma postura qualificável como xenofóbica. Segawa resumiu o arranjo estabelecido precisamente:

Não importava o programa de uso: da casa ao viaduto, da agência bancária ao forno crematório, da escola à torre de garagem, do sofá ao edifício administrativo – era a moda (ou ditadura) das grandes estruturas de concreto, do concreto aparente, dos pilares esculturais, das estruturas protendidas, do exibicionismo estrutural, a competição por vãos livres maiores, dos panos de vidro – [...] Evidências técnicas e formais que simbolizavam uma visão de modernidade, certa compostura legitimadora de uma arquitetura sem crítica ou críticos, num tempo de generalizada desconfiança e perseguição policialesca, no qual o criticar era uma atitude reprimida ou interpretada como delação política [...] O excesso de trabalho embaraçava a autocrítica. Os arquitetos encastelavam-se num isolamento de olímpica autossuficiência ante discussões em curso no mundo (Segawa, 1998, p.191).

A situação no sul

Com exceção da REFAP, a arquitetura de Porto Alegre nos anos sessenta se concentrou na iniciativa privada. Somente no final da década seriam destinados alguns empreendimentos de maior porte à cidade, como a abertura da Avenida Primeira Perimetral, os viadutos Loureiro da Silva, Tiradentes, Obirici, Imperatriz Leopoldina e o túnel e elevadas da Conceição; obras que incorporaram o concreto à paisagem urbana. O viaduto dos Açorianos (1972) oportunizou a criação de um parque junto à intervenção, cuja supressão do tecido também visava valorizar a implantação tipo “cidade funcional” do Centro Administrativo do Estado, concebido na mesma ocasião. Também ocorreu um programa de renovação de praças e espaços públicos da capital gaúcha, padronizando intervenções através de equipamentos (bancos, escadas, floreiras, sanitários) e contenções dos desníveis em concreto aparente, reconstruindo literalmente a topografia com uma quadricula de terraços em diversos níveis. Na escala da edificação, a exploração plástica do concreto consolidava-se gradualmente, através da construção de prédios públicos, escolas, agências bancárias, residências e mesmo edifícios de ha-

⁵ Maria Luiza Sanvitto afirma que “o espaço único e a continuidade interior-exterior eram vistos como um ato de liberdade que permitia circulação e acessos irrestritos. A força moral que orientava essa arquitetura desconsiderava o direito à privacidade, e por isto o espaço fechado era descartado. Defendia o espaço único como liberdade em detrimento da privacidade que a compartimentação pode oferecer. O privado era, de alguma forma, associado ao ilícito” (Sanvitto, 2002, p.6).

bitação coletiva. Alguns exemplos aplicavam enunciados da Escola Paulista de modo quase integral. Porém, como ocorria no restante do País, desenvolvimentos autorais ampliavam as configurações possíveis; e formalismos comprometiam os resultados.

Naquele momento, a inovação era perseguida usualmente através da transformação dos elementos de arquitetura, que, em situações extremas, resultava na mutilação dos mesmos. Recuperadas da tradição por Le Corbusier, as gárgulas de Ronchamp (1950) ilustram a situação; foram criativamente modificadas de modo contínuo nos trabalhos seguintes. Elementos distintos fundiram-se contrariando princípios de composição e construção: no campanário e demais torres da mesma Ronchamp, paredes de alvenaria com reboco rústico transformavam-se em coberturas semiesféricas sem apresentar transições. A crença no concreto como material ideal, plástico e maleável, parece ter contribuído para a liberdade com que se passou a transgredir regras de bom senso e deformar elementos construtivos. Os exemplos locais neste sentido são numerosos: a cobertura plana do prédio cilíndrico da PROCERGS se dobra na borda, transformando-se em verga sobre as aberturas; no prédio vertical do Centro Administrativo (CAERGS), a parede inclinada funciona parcialmente como cobertura. Estes artifícios, aliados à eliminação de acabamentos e vulnerabilidade do concreto aparente ao clima úmido e inconstância térmica do Sul, acabaram por causar transtornos frequentes, como rachaduras, infiltrações, desgaste e outros inconvenientes responsáveis pela rápida deterioração dos prédios e a necessidade constante de manutenção. O CAERGS e o Planetário da UFRGS são dois exemplos disso: a imagem do primeiro sofreu anos com armaduras expostas manchando o plano curvo, até uma solução; e o outro passou por repetidas manutenções de infiltrações na junção da “laje origami” com a estrutura radial sobre ela, até um conserto duradouro.

Entre o referencial da Escola Paulista e as soluções singulares

Projetada em 1972, a casa do arquiteto Selso Manfessoni expõe a referência paulista, ao adotar o esquema canônico das residências de Paulo Mendes da Rocha de modo quase literal. Não fosse um detalhe primordial, constituiria um exercício exemplar sobre o modelo recorrente nas residências daquele à época: o prisma horizontal suspenso sobre poucos pontos de apoio [12]. Entretanto, os pilotis fundamentais foram eliminados no exemplo local, contrariando as prescrições: o volume principal foi posicionado sobre pavimento semienterrado em aclave, o qual acomodou garagem e compartimentos de serviços. Ocupando toda a extensão frontal do piso superior, uma varanda profunda em balanço transmitiu o necessário efeito de suspensão do falso “prisma elevado”. A escada de ingresso adotou solução similar à casa de Paulo Mendes no Butantã (1964), inserida no guarda-corpo maciço da varanda. Uma platibanda inclinada projetou-se para frente, cumprindo a função de quebra-sol da fachada oeste; como nas casas gêmeas, arrematou a sequência de vigas perpendiculares da laje nervurada, deixando uma fenda entre ela e a varanda (atualmente eliminada).

Na planta prosseguem as alusões [13]. O partido aplicou um zoneamento típico, dividindo a casa em hemisférios: sala e varanda constituíram a metade frontal, e o restante dos cômodos – três dormitórios, sala íntima e cozinha – foram dispostos em cinco módulos iguais na outra metade. Agrupados em volume central, dois sanitários adotaram uma configuração alongada com extremidades curvas: uma reminiscência dos desenhos biomórficos corbusianos, onde compartimentos em planta-baixa lem-

bravam o contorno de órgãos humanos. Como na matriz paulista, sanitários e vestiários apresentaram zenitais, devido ao partido compacto adotado. Enfim, a casa podia ser vista como um ensaio de Manfessoni naquele sentido, cuja morte precoce impediu a consumação⁶.

FIGURAS 12 e 13

Estado atual da Casa Manfessoni e planta baixa.

Fontes: Arquivo do Autor e Xavier/Mizoguchi, 1987, p.200.



Nos anos setenta, instituições financeiras paulistas adotaram aquela arquitetura local representativa, como o Banespa, cujas filiais atingiriam cidades como Porto Alegre. As formas próprias do discurso contestatário brutalista passavam a integrar o marketing das instituições econômicas de modo acrítico, tornando-se imagem do combatido establishment. A situação era semelhante na capital gaúcha, onde profissionais locais projetavam algumas agências da Caixa Econômica Federal e do Banco do Brasil mesclando influências factíveis daquela Escola, de outras fontes e soluções autorais, como o exame das obras sugere.

A Agência José do Patrocínio da Caixa Econômica Federal (1973), de Jorge Decken Debiagi, sugere a influência assinalada, pela questão dos quatro pontos de apoio (ou seria somente Mies?). O projeto definiu um prisma de base retangular através de platibanda marcante em balanço, mas tornou-se contingente ao lote de esquina através da expansão secundária contra as divisas [14]. A laje de cobertura nervurada foi apoiada sobre quatro pilares cruciformes de concreto semelhantes aos de Mies para a Bacardi. Mais baixo, o corpo secundário ocupou o espaço residual, ampliando o atendimento e acomodando compartimentos de apoio necessários. Externamente, dois grandes coletores-gárgulas de secção circular foram posicionados nas laterais, cujo amarelo vibrante animou a composição em tons de concreto predominantes. O repertório delimitado e o arranjo sóbrio garantiram a qualidade da proposta. Debiagi realizou diversas agências da CEF no período, algumas contidas entre medianeiras de lotes estreitos, como nos exemplos das avenidas Azenha e Protásio Alves. No caso da Agência Torres (1976), no litoral norte gaúcho, um novo lote de esquina permitiu-lhe retomar com êxito a fórmula da cobertura sobre quatro pontos de apoio [15].

FIGURAS 14 e 15

Estado atual da Casa Manfessoni e planta baixa.

Fontes: Arquivo do Autor e Xavier/Mizoguchi, 1987, p.200.



⁶ O arquiteto faleceu aos 41 anos, em 1977.

Projetada por César Dorfman e Edenor Buchholz, a Agência Moinhos de Vento da Caixa Econômica Federal (1973) também se destaca pela sintonia com as prescrições formais do período [16 e 17]. Nesse caso, entretanto, não ocorreu a mesma literalidade do exemplo anterior; os poucos elementos utilizados receberam uma relativa autonomia de desenho e sintaxe. A unidade volumétrica foi estabelecida pela platibanda larga em balanço, que se destacou do perímetro coberto a partir do prolongamento das vigas transversais da laje nervurada: como na casa Manfessoni, o elemento tornou-se um quebra-sol na orientação oeste, permitindo iluminação pela fenda semelhante a uma pérgula. O perfil do feixe de vigas suavizou a perspectiva interna, a partir das mísulas curvas que transmitiram sensação de arco abatido. Uma intervenção recente acabou por desfigurar as características originais do prédio, ao revestir o concreto aparente com placas metálicas tipo Alucobond: um problema crescente em obras contemporâneas que merece atenção. A Agência CEF Independência (1976) é outro trabalho significativo de Dorfman e Buchholz nesse sentido. Ali o lote entre medianeiras foi coberto por uma laje nervurada entre as divisas, criando um hangar com três pisos; configuração aceitável como versão pragmática do “grande abrigo”. As duas empenas extensas foram tratadas internamente com motivos geométricos, estabelecendo uma relação de valorização mútua com o átrio da metade frontal.

O último exemplo selecionado, o edifício Palácio Versailles (1970), de David Léo Bondar e Arnaldo Knijnik, constituiu uma das poucas explorações mais integrais do concreto aparente no tema da habitação coletiva local [18 e 19]. O bloco austero foi suspenso sobre pilotis de pilares-lâminas chanfrados em diagonal junto à base, ao modo do ginásio em Guarulhos de Artigas e Cascaldi. As duas empenas laterais consolidaram o volume compositivamente, mantendo a continuidade formal com os pilares exteriores da base; vazadas no centro, destacaram a associação das vigas dos sucessivos pisos a elas. As duas fachadas longitudinais foram resolvidas através de composições mais convencionais, alternando aberturas extensas e elementos divisórios verticais entre as vigas destacadas de cada pavimento.

FIGURAS 16 e 17

Agência CEF Independência.

Fonte: Arquivo do autor.



FIGURAS 18 e 19

Edifício Palácio de Versailles.

Fonte: Arquivo do autor.



As grandes obras dos anos setenta: o CAERGS

Como se assinalou, as carências brasileiras procuravam ser solucionadas numa única iniciativa de escala proporcional. E isso convergia ao ideal de especialização funcional moderna. A CEASA (1970), o Centro Administrativo do Estado (1972), o Campus do Vale da UFRGS (1975) e conjuntos habitacionais foram trabalhos locais de dimensões características do “milagre”, representativos de um tipo habitual de abordagem do projeto naquele momento, originada na década anterior. Período de afirmação da arquitetura moderna, como grandes obras atestam, os anos sessenta mostraram fascínio pelas megaestruturas.

Na década anterior havia ocorrido a gestação de proposições que transpunham a realidade, como o projeto de Golden Lane (1952), dos Smithson: o manifesto da cidade vertical desejada, com edifícios ramificando-se utopicamente sobre o tecido destruído de Londres. Produzidos a partir de 1961, os projetos oníricos neofuturistas do grupo inglês Archigram, como Plug-In-City (1964) de Peter Cook, contribuíram naquele sentido; assim como os projetos metabolistas japoneses daquela década, com destaque para as poéticas cidades flutuantes de Kiyonari Kikutake. A leitura superficial frequente daquelas imagens transmitia a sensação enganosa de que tudo era possível. Convergingo com obras reais de grandes dimensões do período, parecem ter inspirado – bem ou mal – a arquitetura dos anos seguintes.

O Centro Administrativo do Estado do Rio Grande do Sul (1972) exemplifica comportamentos recorrentes frente ao projeto no período. Foi uma grande obra na qual se procurou tirar partido da solução estrutural em concreto aparente, com a autoria de Charles René Hugaud, Leopoldo Constanzo, Luís Carlos Machi da Silva e Ivânio Fontoura. Implantado no aterro sobre o Guaíba, foi segregado da cidade por vias rápidas. A Avenida Borges de Medeiros constituiu sua única interface com o tecido tradicional, obstruída parcialmente pelo grande bloco existente do DAER e, posteriormente, pelo extenso Fórum construído ao lado; fato que acentuou o isolamento do complexo implantado no centro da área.

A versão original da proposta buscou atender o programa através de três grandes edifícios acoplados: um bloco vertical destinado às Secretarias; uma Plataforma Central acumulando funções de estacionamento, ingresso e atendimento ao público; e o Palácio dos Despachos do Governador, não construído. Impôs-se uma composição linear sobre eixo organizador: Palácio e Secretarias seriam unidos pela grande Plataforma [20]. O arranjo procurava ressarcir unidade ao conjunto, associado à aparência de concreto comum a todos os edifícios. Afinal, o acentuado contraste entre eles decorria da autonomia de concepção dos arranjos espaciais, soluções estruturais e padrões de fachadas e aberturas utilizados; ao que se somava o abandono de estratégias de implantação que tentassem estabelecer relações físicas entre os edifícios, fossem elas impostas pelos limites geométricos de um tecido preexistente, ou relações de proximidade passíveis de serem estabelecidas num contexto tabula rasa.

A torre das Secretarias de Estado associou dois blocos laminares compartilhando a circulação vertical como “siameses”. A ânsia pelo original resultou no perfil curvo de gosto discutível do edifício, com secção variável decrescente dos sucessivos pavimentos-tipo. A forma gratuita procurou ser justificada pela suposta flexibilidade de tamanhos das lajes em prol do programa. As duas grandes laterais em curva ascendente transformaram-se em coberturas nos pisos inferiores, resultando na manutenção

frequente já mencionada. A altura foi reduzida de 32 para 21 pavimentos, suprimindo-se o trecho posterior à curvatura. O ingresso à torre estava previsto através da Plataforma Central, que atuaria como um grande saguão, o que não foi consumado: uma alteração profundamente danosa, pois o acesso passou a ocorrer através de duas desajeitadas rampas posicionadas na articulação com o grande bloco contíguo e no lado oposto.

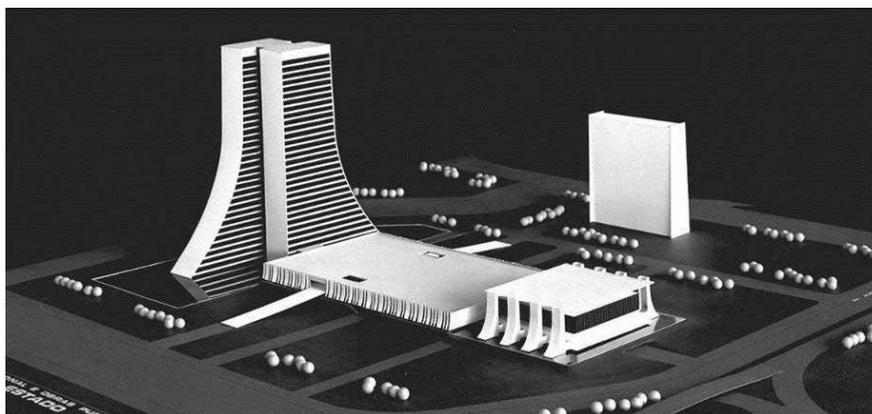
A Plataforma de Atendimento ao Público resultou inacabada, tendo sua proposta original profundamente modificada. Os usos foram alterados e diversos elementos suprimidos, como as rampas, painéis curvos da fachada e taludes. Dos três pavimentos existentes, os dois inferiores acomodariam um estacionamento com 800 vagas. A cobertura de dimensões monumentais (150mx90m) receberia uma injustificável praça cívica suspensa, desarticulada de qualquer contingência, a despeito de toda a superfície circundante.

O Palácio dos Despachos do Governador seria sobrecarregado de caráter representativo, como mostram o projeto e a maquete do conjunto. Elevado do solo à imagem de seus precedentes brasilienses, o volume unitário com seis pavimentos conectava-se à grande Plataforma por um vestíbulo principal no terceiro nível. O mesmo tema da curva ascendente também se fez presente nas laterais. A composição lembra imediatamente o Palácio do Planalto, de Niemeyer: do mesmo modo que as colunas líricas deste suspendem o volume e apoiam a cobertura plana, quatro deselegantes elementos superlativos seriam dispostos em cada lateral, aparentando suportar os dois planos que envolveriam o corpo suspenso do Palácio; tais elementos extrapolavam amplamente a escala própria de uma estrutura. Em mais um momento se expunha a gratuidade das proposições, a perda de domínio sintático do vocabulário proposto.

FIGURAS 20

Maquete do CAERGS.

Fonte: Acervo João Alberto/
Ritter dos Reis.



Além do CAERGS brevemente analisado, o Campus do Vale da UFRGS é outro projeto do período em escala urbana cujos resultados são contestáveis; ambos merecem reflexões sobre os motivos pelos quais aquelas grandes oportunidades foram desperdiçadas.

Considerações finais

O retrospecto das duas décadas locais ratifica a ascensão de um referencial de linhagem brutalista. É inegável que a produção da Escola Paulista constituiu uma vertente principal daquele padrão de arquitetura no País, mas não foi a única fonte orientando a aplicação periférica do novo modelo, como mostra o conjunto examinado. Na fase inicial definida, os casos selecionados demonstram o desenvolvimento de uma arquitetura de naipe brutalista pela sobreposição das obras pós-guerra de Le Corbusier e Mies, de modo predominante, como ocorreu em grande parte da produção ocidentalizada. Já a contribuição da experiência paulista foi escassa, detectável na combinação de alvenarias rústicas pintadas de branco com o concreto exposto nos entrespisos e outros elementos, no caso apontado do Edifício FAM, que parece ter tomado o exemplo das obras mencionadas de Joaquim Guedes e Carlos Millan; e na adoção do plano horizontal sobre apoios articulados, no Clube do Professor Gaúcho, ao modo da Garagem de Barcos do Clube Santa Paula, entre outras obras similares de Artigas e Cascaldi.

Na segunda fase estabelecida, a partir do “milagre econômico” e difusão do padrão brutalista, é constatada uma influência mais visível, porém ambígua, das concepções dos citados Millan, Artigas e Cascaldi, assim como Paulo Mendes e João de Gennaro, entre outros protagonistas: um grupo de profissionais que atuou na direção de projetos com matrizes racionais, mais sistêmicos e replicáveis, evitando o “autoral” mencionado na introdução e sua tendência à singularidade. Essa foi uma característica laudável da Escola Paulista, que tangenciava a vertente construtiva: do ponto de vista acadêmico, podemos atribuir o êxito daquela produção à associação dosada de prescrições oriundas de projetos exemplares e contribuições individuais de contextualização ao programa e ao lugar: uma hipótese passível de comprovação.

Sobre a questão das supostas influências da arquitetura examinada, são dúbios os limites entre possíveis contribuições da experiência paulista e a fonte original miesiana, entre outras. Os casos das Agências CEF José do Patrocínio e Torres, de Debiagi, são os mais ambíguos, pois a matriz adotada pelo autor parece oriunda das proposições sobre quatro pontos de apoio de Paulo Mendes, destacadamente; e remete igualmente ao repertório de elementos daquela experiência, como indica a retomada do tema dos pilares cruciformes escultóricos da CEF Torres ao modo de Artigas. Todavia, a cobertura nervurada formando um pavilhão – e não um “prisma elevado” – sugere igualmente a retomada da matriz miesiana das casas 50x50', da Sede da Bacardi e da Galeria Nacional de Berlim, anteriormente mencionadas; assim como o uso de pilares cruciformes, entre outros pormenores: a solução soa híbrida. Há que se destacar a boa dose autoral que transforma a “leitura” de obras referenciais em algo novo, com certa autonomia formal. Aliás, o recurso foi importante no desenvolvimento prático dessa arquitetura, oscilando entre contribuições corretas de contingenciamento e excessos contestáveis.

O perfil artesanal dessa linhagem no âmbito da concepção, defendido no início do texto, abriu espaço para experimentações mais arriscadas, tanto na escala dos arranjos espaciais quanto dos detalhes – rasgos escultóricos desprovidos das necessárias bases. Na primeira escala, a possibilidade desaguava com frequência em configurações de gosto discutível, como o exemplo do CAERGS, na modelagem de formas típicas do “arquiteto demiurgo”. Na segunda, este espírito se associava à falácia da maleabilidade do concreto, resultando na produção de frequentes detalhes exclusivos; e isso produzia desde contribuições positivas a grandes equívocos.

Um último fator visível dos resultados contraproducentes acusados foi a frequente falta de espessura das proposições com programas complexos e grandes escalas; dois quesitos invariavelmente presentes na dimensão urbana. Se a chamada arquitetura moderna contou com a síntese a seu lado, renovando velhas configurações, teve opostamente esse equivocado aplanamento da complexidade inerente a determinados programas e escala urbanística. Afinal, esse é o problema que se detecta de modo reiterado nos projetos de grande porte e complexidade proporcional, como o mesmo CAERGS, o Campus do Vale da UFRGS e conjuntos habitacionais do período, que aguardam uma análise judiciosa merecida.

Referências

BANHAM, Reyner. **El Brutalismo em Arquitectura: Ética o Estética?** Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial, 2002, p.257-270.

FILGUEIRAS LIMA, João. Centro Administrativo da Bahia. Revista Módulo, Rio de Janeiro: n.57, fev. de 1980, p.79.

KIEFER, Flávio; MAGLIA, Viviane Villas Boas. Refinaria Alberto Pasqualini. Entrevistas com os autores. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis, Porto Alegre: n.2, pp. 95-141, 2000.

LUCCAS, Luís Henrique Haas Luccas. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2004, 310p. [Tese de Doutorado].

. O sul por testemunha: declínio da hegemonia corbusiano-carioca e ascensão da dissidência paulista na arquitetura brasileira anos 50. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo: v. 27, p. 46-65, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43680>

SANVITTO, Maria Luiza. “As questões compositivas e o ideário do brutalismo paulista”. Revista ARQtexto, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 98-107, Janeiro/Junho 2002.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.

XAVIER, Alberto [et al.]. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

XAVIER, Alberto/ MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. São Paulo: Pini, 1987.

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de

reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (issn 1679-7604) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma *online* a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.